

TOMÁS MORALES: AMAR Y HACER VERSOS (Relaciones entre el poeta, la creación y la poesía.)

Bruno Pérez Alemán
Profesor de Educación Secundaria

INTRODUCCIÓN: SOBRE EL RETORICISMO MORALESIANO

Durante mucho tiempo, la crítica más contemporánea de un autor como Tomás Morales (1884-1921) se ha quejado de la creación de una imagen estereotipada de sus versos a través del tiempo y sus lecturas. El investigador Antonio Henríquez recogió comentarios y reseñas de diversos críticos de la época en la que aparecen expresiones tales como “versos vigorosos”, “versos de sonoridad y ritmo sorprendentes” (2010:184), “gallardas rimas” (178), “enérgicos y musicales en la forma” (168). Es verdad que era el estilo al uso de una crítica literaria más o menos impresionista, pero también lo es que dio un prejuicio retórico del que ha sido difícil deshacerse de manera general y durante bastante tiempo, salvo algunas excepciones.

Tampoco ayudó mucho a desterrar esta percepción los juicios que un estudioso como Ángel Valbuena Prat emitió sobre su obra a finales de los años 20 y 30, aunque con matizaciones, al referir que, pese a su hondura, había que reconocer el defecto retórico heredado de Rubén Darío (55). Una de sus matizaciones conciernen a una constante clásica reiterada en la poesía de Morales y que, a la contra de su retoricismo, es leída positivamente sin a veces ser muy conscientes (pero se intuye) de que uno y otro tienen que ver.

Tenemos aquí dos términos que parecen entrar en conflicto: por un lado la poesía; por otro la retórica. Desde la preceptiva clásica, Aristóteles ya las había separado dedicándoles a cada una de ellas un tratado: *Poética y Retórica*. La “*Tejné retórike* —escribe Roland Barthes— trata de un arte de la comunicación cotidiana, del discurso en público; la *Tejné poietiké* trata de un arte de la evocación imaginaria” (16). Se debe recordar que la Retórica, entonces, nace bajo el signo del sofismo, que ordenaba su discurso en función de una intencionalidad práctica (la defensa, la persuasión, etc.) y que poco o nada tenía que ver con la verdad por sus artificios dialécticos. De aquí que la retórica sea mirada siempre bajo la sospecha del engaño, lo superficial o lo vacío.

A partir de los tratadistas y autores latinos será cuando las dos *tejnés* se unan y, a partir de Horacio, Cicerón, Plutarco o Tácito por ejemplo, la retórica se transforme en las formas que pueden adquirir la elocución y el discurso poético, uno de los primeros hitos de lo que conoceremos en nuestra cultura como “literatura” (ibid. 18-22).

Junto a esta conciencia de la retórica, derivada en “retoricismo”, yace también la idea de una poesía estética y superficial, del *arte por el arte*, y que adquiriría para algunos una desinteresada expresión, en la que el creador permanece encerrado en una torre de marfil ajeno al mundo.

A este tenor, Antonio Henríquez rescató, hace ya una década, una interesante controversia acaecida en las páginas del *Eco de Canarias* que en su suplemento «El Séptimo Día» en 1968 planteaba una encuesta-debate sobre la vigencia y la importancia de la obra de Morales. El contexto de la dictadura franquista y la urgencia de profundos cambios sociales hacen que la mayoría de los intelectuales encuestados sea sorda al verso moralesiano y miren a otros poetas más comprometidos con la realidad, como puede ser, por ejemplo, Alonso Quesada (2011: pp. 169-180). Eugenio Padorno, dos años después, desde *La provincia*, volverá sobre el tema,

para remarcar cómo la obra del autor ha sido, por ese contexto histórico mismo, maltratada y dejada, y no se ha sabido ver su “parte en el dolor humano”, su compromiso, su desconfianza en el lenguaje (ibid. 181-183).

Fijémonos en que una década después de este debate en las páginas de la prensa insular, Joaquín Artiles e Ignacio Quintana en su importante y primera *Historia de la Literatura Canaria* (1978) siguen enfrentando a Tomás Morales y Alonso Quesada, pero como baluartes de la anquilosada oposición crítica entre el modernismo y el 98. De la poesía moralesiana se sigue hablando como “predominantemente decorativa, exuberante, retórica, elocuente (...), más bien de superficie, más bien de los sentidos (192) “versos arquitectónicos, musculosos, esculpidos” (193), pero también de sus rasgos originales, basados en una inspiración de clasicismo directo, el tema marino, la ciudad de Las Palmas, algunos hitos naturales de la realidad insular y su entramado social, etc. Hay, antes de todo esto, una defensa del poeta ante su lirismo, su retórica y el abandono “social” como temática de su obra: “La poesía de esta índole, como cualquier estilo de poesía, podrá o no sintonizar con las antenas de una época determinada” (192). Estamos ya rumbo a la transición democrática en España.

Tanto que se ha insistido en la imagen tradicionalmente retórica y de su superficie y qué poco conocíamos de su materia significativa en la obra del poeta hasta los años 80, en los que el profesor José Juan Suárez Cabello estudia la lengua poética de Tomás Morales, auxiliado por la lingüística, la gramática tradicional y las aportaciones del estructuralismo (1985). Del trabajo de Suárez Cabello cabe destacar cómo no solo se detiene en aspectos concernientes al estilo (tropos y figuras), sino en aquellos otros que tienen que ver con el léxico, la morfosintaxis y las estructuras métricas, que son base material del “sistema” expresivo y comunicativo de nuestro autor. Los constructos operacionales de Morales en la escritura de sus versos no solo revelan una saber poemático que destierran la desmesura y el barroquismo innecesario, sino también que estos se encuentran intencionalmente por parte de nuestro poeta ajustados a un programa que tiene que ver con lo clásico.

A principios de los 90, Jorge Rodríguez Padrón en su *Lectura de la poesía canaria contemporánea* afronta la relectura de la obra moralesiana intentando superar no solo el cliché de poeta retórico, sino de aquellos que intentaban justificar su humanidad en poemas dedicados a amigos o la urbe (I, 93) y se detiene en una consideración —sobre la que volveremos— del particular lenguaje de nuestro poeta:

no podrá sorprendernos en la poesía de Tomás Morales su extrema sensorialidad: el gran atractivo sensual que confiere a su mundo poético no actúa en su mundo poético como máscara, sino como transparencia; cuanto más bulto tienen sus imágenes, cuanto mejor pueden ser capturadas de un modo inmediato por los sentidos, con mayor exactitud se valorará su carácter instantáneo, más nítido será el contraste que provocan y la perplejidad con la cual el lector las recibe (ibid. 97)

Lo que nos llama la atención de los textos citados anteriormente de Padorno y de Rodríguez Padrón es la asunción sin complejos del retoricismo moralesiano como indicación de que el modernista es un poeta de lenguaje. Su cornucopia verbal —llamémosla irónicamente así— tiene más que ver con un concepto de verdad que se relaciona con el carácter apofántico del lenguaje, con un carácter que muestra, que deja ver un cuerpo, que con una afición vana al exceso.

El juicio previo y su devenir histórico, que proyectamos a la hora de conocer o encarar la obra de Morales, ha hecho que los críticos nos hayamos olvidado a veces de escuchar su

singular voz, lo que tenía que decir de sí misma —explícita o implícitamente—, lo que entendía por poesía y cuál era la relación que mantenía con esta.

Lo que pretendemos en este pequeño ensayo es volver sobre algunos aspectos metapoéticos de la obra de Tomás Morales, para advertir cómo la concepción de su propia poética va sufriendo un desplazamiento que va desde lo objetual (la poesía como un objeto: espada, diamante proyectil de una honda y nave) a lo orgánico (la poesía como mujer). Esto implicará, a su vez, pensar la propia figura del poeta como soldado, gigante hondero, navegante y enamorado amante, así como la relación que mantienen estas figuras con sus propias artes, con su propio lenguaje.

LA POESÍA COMO OBJETO: ESPADA, PROYECTIL DIAMANTE DE UNA HONDA Y NAVE

La obra de Tomás Morales, como sabemos, es breve. Sus obras fundamentales son *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar* (1908), libro con el que abre la literatura insular a la modernidad, *Las Rosas de Hércules I* (1921), *Las Rosas de Hércules II* (1919), donde tienen cabida buena parte de los poemas de su primera publicación, la obra de teatro *La cena de Bethania* (representada en 1910, pero publicada en 1955), traducciones de Giacomo Leopardi y otras publicaciones de poemas sueltos y prosas en periódicos y revistas. Su brevedad y calidad hacen suponer que la obra moralesiana ha estado flexionándose y reflexionándose sobre sí misma en una suerte de “redundancia perfeccionante”, por emplear la terminología de Gilbert Durand, y que Belén González ha introducido fundamental y conscientemente en el estudio del imaginario del poeta.

En las primeras y juveniles lecturas de Morales que realizamos, había una sección de *Las Rosas de Hércules* que particularmente siempre nos había parecido —por el título y la variedad de temas— más aislada y desconexa con respecto a otras. Más diletante incluso. Y sin embargo, encontrábamos allí poemas tan fundamentales como “La honda”, “La espada” o “Criselefantina”. Belén González Morales, en su trabajo mayor sobre el poeta, restituye la importancia de esta sección y recuerda que para Enrique Díez Canedo los poemas de la misma debieron ser los primeros que compuso, pues el crítico los lee como ensayos formativos de un escritor, pero de increíble madurez. La sección, por tanto, podemos entenderla como un texto implícito de su peculiar poética y la elección de la poesía como vocación y con la que tendrá, al mismo tiempo, una actitud de lucha y amante:

En ella [en la sección del libro] se forja la poética del erotismo de Morales, que fusiona el deseo y la palabra. Avivada por la alteridad femenina, la sexualidad constituye el origen del verbo y el acto amoroso real o fabulado resulta sincrónico a la escritura del poema. Por esto, la reflexión sobre la poesía ocupa buena parte de las composiciones, en las que Morales debate tácitamente con las ideas estéticas de su tiempo, esboza su teoría de la lírica y se define como escritor (González: 158).

Tres de los poemas que aparecen en esta sección son esenciales para ver el concepto que Morales tiene no solo de la poesía, sino de su propia obra poética, de su propia escritura: “La espada”, “La honda” y “Criselefantina”. En ellos, nuestro autor piensa de una manera detenida sobre su quehacer literario desde la propia literatura y en el que el cuerpo retórico adquiere unas dimensiones simbólicas y expresivas que no siempre, como se ha visto, han sido bien percibidas.

LA ESPADA

A Santos Chocano

Yo he forjado mi acero sobre el yunque sonoro
al musical redoble del martillo potente;
y he adornado, en mis noches de trabajo paciente,
con líricos emblemas su cazoleta de oro.

Su rica empuñadura vale todo un tesoro,
y su hoja, fina y ágil, pulida y reluciente,
al girar en el aire vertiginosamente,
brilla al sol con la ráfaga fugaz de un meteoro...

Yo quise que en mi verso, como en mi espada, hubiera
románticos ensueños y cánticos triunfales
—la gloria por escudo y el amor por cimera—

como aquellos famosos hidalgos medioevales,
que acoplaban los hilos de una gentil quimera
al épico alarido de las trompas marciales... (82)

La espada aquí aparece como símbolo de la poesía, forjada sobre el acero de la lengua. Las artes herreras y orfebres que muestra el poema advierten su filiación al parnasianismo, una de las corrientes que vendría a cristalizarse con otras dentro del modernismo hispánico. El trabajo “escultórico” de la composición explicita la preocupación formal del escritor por los modos expresivos de su escritura (la forma, su retórica), pero lejos de desapegarse sentimentalmente de los mismos, como hacían los parnasianos, se implica, por sus “desvelos” en las “noches de trabajo paciente” y porque esa espada, esa poesía forjada y labrada, responde a una intención previa en cuanto arma de caballero en la que se reconoce, quizás, fracasado, por el uso de ese pretérito perfecto simple (Yo quise que en mi verso, como en mi espada, hubiera...). El poeta-soldado remite a uno de los tópicos de la literatura universal —sobre todo en la nuestra: Garcilaso, Cervantes— y que encaja perfectamente dentro de las constelaciones simbólicas de elementos que Belén González advierte en la obra del poeta y que están sustentando el relato mítico de Hércules como signo poético y vital. La sección *Poemas de asuntos varios* —como nos dice la crítica en sus estudios— representa un “capítulo” iniciativo del héroe en las experiencias amorosa y lírica, por lo que, como se mencionó, hay en estas composiciones una reflexión metapoética (González: 165-169). La representación del soldado implica la configuración del héroe que durante la vigilia en la noche elige —de entre todas las posibilidades que le da la materia— cómo forjar su arma y, por ello, lleva también al poeta que —de entre las posibilidades de la lengua— elige y trabaja la forma de sus versos. Esa forma, por su labrado, su cazoleta de oro y el redoble musical con que ha sido forjada la espada se identifica aquí con la estética modernista.



Fig. 1: Espada modernista de *Masriera Hermanos* en El Museo Del Carlismo De Estella. Foto del Museo del Carlismo, Estella.

Otro poema en el que Morales hace una profunda reflexión sobre su arte poética a través de un arma es en “La honda”. Más primitiva que la espada, usada por diversas culturas a lo largo de la historia para la caza o para la guerra, el poeta la usa, como anota González, para subvertir el orden cósmico: ante unas circunstancias de oscuridad y peligro el hondero busca un diamante que lanzar al cielo e iluminar con él las sombras, representa “la victoria del ser humano frente a las tinieblas” (ibid. 173). No sirve cualquier piedra, no sirve cualquier proyectil, sino un diamante, una piedra preciosa que no se encuentra en esta realidad sino en la fantasía, en la imaginación:

Y quise ser como el hondero:
 busqué un diamante en el sendero,
 mas no lo pude descubrir;
 y lo busqué en mi fantasía
 y lo encontré: con energía
 se alzó mi brazo para herir...
 (84)

El diamante no es un material vulgar, como el acero de la espada. Pese a ser un elemento que pueda hallarse en la naturaleza, las condiciones extremas para que se produzca son excepcionales, lo que lo convierten en un mineral único. Esas condiciones excepcionales hacen que el sujeto lírico del poema deba encontrarlo (trabajarlo) mediante una operación (un esfuerzo) mental a través de la imaginación, por la que el objeto se haga sensible. No en vano esta joya aparece ligada como fruto, finalización o coronación de una empresa. De ahí que Belén González, desde la perspectiva de Durand, vincule el poema —por su trabajo nocturno— al régimen digestivo del imaginario (ibid. 169), en tanto proceso de transformación de los materiales.

Y una quimera mi tesoro,
 como un relámpago de oro
 mi honda a los aires despidió,
 pero no sé lo que fue de ella...
 ¡Acaso sea alguna estrella
 que en el silencio se clavó!
 (84)

Las cualidades físicas de la dureza y la resistencia del diamante han hecho que desde la antigüedad sea considerado un símbolo de inmutabilidad y victoria, de hecho, su nombre, derivado del griego *adamas*, significa ‘invencible’ e ‘inalterable’. Si la espada estaba ligada a la figura del poeta-soldado, la vinculación a Hércules aquí también es pertinente en la tradición occidental de la gigantomaquia. El gigante-hondero que quiso ser el protagonista del poema no representa la fuerza torpe o maligna de los cuentos infantiles, sino que se toma en cuanto símbolo mítico de un “ser primigenio” que a través del sacrificio y sus acciones da origen al mundo o bien instauro un nuevo orden (Cirlot: 223). El gigante-hondero que busca un diamante en el camino para lanzarlo al cielo y convertirlo en estrella iluminadora es trasunto del poeta que busca la poesía, el poema, y que en su deseo de publicarlo trasciende la idea de que su verdad no se agote en él y alumbró el entendimiento de una colectividad. El entendimiento y la facultad humana de sentir y apreciar lo bello, pues, como en la espada, estamos ante una joya preciosa que se vuelve a identificar con la estética modernista.

El diamante que se convierte ahora en estrella adquiere una nueva capa significativa. Si esta ha representado el indicador divino de la existencia de un elegido (pensemos en Jesús o en Agni), ahora, por el trabajo laborioso del poeta, por su mérito, aparece como fruto del esfuerzo y de la imaginación.

Estas visiones del poeta-caballero, y del poeta-gigante vienen a completarse con la del poeta-navegante en una lectura lírico-épica de la escritura que ya vislumbrara Eugenio Padorno en un texto fundamental dentro de la bibliografía sobre Morales: *Palinuro en medio de las olas*. En él, Padorno interpreta “Final”, el último soneto de la sección de los *Poemas del puerto*, bajo el signo de la *Eneida* de Virgilio, en el que la voz protagonista del poema se identifica con la del piloto que gobernaba la nave de Eneas, hasta que el dios del sueño, durante su viaje nocturno, lo duerme y cae al mar. Pese a llegar a tierra es muerto por unos bandidos, su cuerpo queda insepulto y, por tanto, sin descanso.

Yo fui el bravo piloto de mi bajel de ensueño,
argonauta ilusorio de un país presentido,
de alguna isla dorada de quimera o de sueño
oculta entre las sombras de lo desconocido...

Acaso un cargamento magnífico encerraba
en su cala mi barco, ni pregunté siquiera;
absorta, mi pupila las tinieblas sondaba,
y hasta hube de olvidarme de clavar la bandera...

Y llegó el viento Norte, desapacible y rudo;
el vigoroso esfuerzo de mi brazo desnudo
logró tener un punto la fuerza del turbión;

para lograr el triunfo luché desesperado,
y cuando ya mi brazo desfalleció, cansado,
una mano, en la noche, me arrebató el timón...

(119)

Hasta ahora, la forja de la espada y la búsqueda de un diamante en la fantasía se ha identificado con el ejercicio de la escritura que, en esta composición, se convierte en un navegar; el barco es figuración del poema y su carga como significación simbólica, pues esta se haya en la parte baja e interna de la nave. El sentido metapoético del mismo se advierte sobre todo tras la lectura de toda la sección *Poemas del mar*. Esta parte constituye no solo una

suerte de viaje óptico que vas desde la adolescencia (el puerto) hacia la madurez (la proyección al horismo mediante el viaje), sino también una evolución de su poética pareja al devenir cultural de las islas. Esta interpretación se puede observar claramente en tres de los sonetos: el VII, el VIII y el IX. De esta manera, el poema VII nos habla una embarcación cuyo estado representa un lenguaje poético “gastado”:

Esta vieja fragata portuguesa en la rada
reposa su ventruda vejez de cachalote:
navegó tantos años y está tan averiada,
que es un puro milagro que se mantenga a flote...
(109)

El soneto VIII nos ofrece una fragata en el vigor de su plena madurez, que identificamos aquí con las formas poéticas abiertas a la modernidad:

Esta vieja fragata tiene sobre el sollado
un fanal primoroso con una imagen linda;
y en la popa, en barrocos caracteres grabado,
sobre el LISBOA clásico, un dulce nombre: Olinda...

Como es de mucho porte y es cara la estada,
alija el cargamento con profusión liviana:
llegó anteayer de Porto, filando el mediodía,
y hacia el Cabo de Hornos ha de salir mañana...

¡Con qué desenvoltura ceñía la ribera!
y era tan femenina, y era tan marinera,
entrando, a todo trapo, bajo el sol cenital,

que creyera al verla, velívola y sonora
una nao almirante que torna vencedora
de la insigne epopeya de un combate naval...

(110)

Y acaba, en la composición IX, con la botadura de un nuevo barco, que es metaforización de la asunción de una poética propia y nueva:

Hoy es la botadura del barco nuevo: Luisa-
María –LAS PALMAS– lo han bautizado ayer
su aparejo gallardo sabrá correr la brisa.
¡Por San Telmo, que es digno de un nombre de mujer!

Es blanco y muy ligero, de corto tonelaje
para darle más alas a su velocidad;
directo a las Antillas hará su primer viaje
al mando del más grande patrón de la ciudad.

¡Buen piloto!, valiente, sesenta años al cuento
de la mar, diez naufragios y, como complemento,
alma de navegante procelosa y bravía.

No hay temor por su barco; saben sus compañeros
que antes de abandonarlo, con él perecería:
que así han obrado siempre los buenos marineros...

(111)

Ciertamente las tres composiciones que acabamos de citar de Morales parecen meras concreciones de un tópico literario, el *tempus fugit*, pero con la originalidad de presentársenos en un orden cronológico inverso, en el que el nacimiento, la botadura del barco nuevo Luisa María, se encuentra al final. Además, el poeta, en los dos primeros sonetos, más que presentarnos el tópico por una cualidad de pérdida, lo hace como asunción plena de una vida consumada, cuyas imperfecciones son huellas de una vida auténtica y que no dejan de recordar humildemente a la humanización de los objetos de la poesía de Domingo Rivero, algo sobre lo que tendremos que volver en futuro. Otra originalidad, y que ha anotado González Morales es la encarnación femenina de esos tres barcos junto al matiz simbólico de la escritura cultural prefigurando todavía un atlantismo de carácter lezamiano ((230-235). Nosotros nos fijamos precisamente en lo escriturario de los barcos, en tanto y en cuanto suponen una definición intuitiva y literaria del Modernismo que había hecho Juan Ramón Jiménez como re-nacimiento y recomienzo (5, 43). De ahí que a la hora de presentarlos hayamos insistido en ese aspecto, y advirtamos ciertas relaciones, sobre todo en el último y “Final”, pues no otra cosa hace el piloto del mismo sino gobernar la nave, escribir y formar parte directiva, orientativa del entramado cultural, hasta que “una mano, en la noche”, le “arrebato el timón”.

Para Eugenio Padorno, como indicamos, la lectura de este poema se hace bajo el prejuicio clásico de Virgilio, además de bajo una ilación simbólica de su pensamiento que lee el devenir cultural de las Islas Canarias desde mitos como Prometeo, Segismundo o Palinuro. Su sentido trágico deriva de las circunstancias históricas, políticas y culturales que han silenciado (o no se han querido oír) las voces de la creación canaria. Para Belén González, que lee sincrónicamente el poema desde la mitología solar hercúlea, el arrebato del timón supone un relevo que salva al poeta-navegante en su programa cultural de escritura. Y ese relevo, precisamente, coincide con la imagen de nacimiento, de botadura, en ese soneto IX y que pude interpretarse como “re-nacimiento poético”.

Desde nuestra lectura de poemas como “La espada”, “La honda” y estos sonetos de *Poemas del puerto*, el poeta queda suspenso ante la imposibilidad de cumplir, por un lado, el deseo expresivo (el horizonte, si se alcanza, deja de ser horizonte), por otro, la imposibilidad de continuar en el viaje épico de la creación en el que no solo navega un “yo”, sino también un “nosotros” cultural. Y decimos que queda suspenso, no al margen, porque ese punto en la actividad poética es consustancial a ella misma.

Debemos advertir que en el pensar-escribir la poesía de Morales *la espada, la honda y la nave*, aunque simbólicos, no dejan de ser concreciones materiales que se corresponden con útiles que están a la mano de cualquiera. Este *a la mano* significa que en ellos late una función y mediación históricas de los mismos que determinan la relación con ellos. Son dados por la tradición. Heidegger, cuando trata sobre lo útil, lo explica así al referirse a una pluma: “La pluma es una ente *por sí mismo*, al alcance del uso de *varios y diversos* hombres” (270). Eso significa también que su uso y movimiento, su diseño y su razón de ser, no dejan de estar condicionados por su *para qué*, sino también por la funcionalidad adquirida dentro de una colectividad.

Si de lo que Morales está hablando metafóricamente es de la poesía, el objeto es la lengua, la materia verbal en la que busca realizarse; de ahí los deseos de singularización poética, la búsqueda expresiva latente en el trabajo de orfebrería de la espada, la búsqueda de un diamante como proyectil de una honda, o la demora artificiosa de las formas de una nave. Objetos, como dijimos, mediados por la historia y la tradición. Los tres han “servido” en

acciones de exploración, lucha o conquista, con el matiz añadido, en el último objeto —el barco— del transporte y el viaje. Por lo que hay implícito en todos ellos una empresa épica asumida por un héroe-poeta de la que será expulsado por imposibilidad de llegar al final de la misma o por relevo generacional de esa misma tradición, según las perspectivas que hemos anotado de Eugenio Padorno y Belén González. En cualquier caso, el poeta ha hecho suya la cruz compartida de la creación sobre sus hombros.

LA POESÍA COMO SER ORGÁNICO: MUJER

Esta concepción objetual de la poesía, dentro de la sección de *Poemas de asuntos varios*, cambia radicalmente en la obra de Morales en un poema como “Criselefantina”, en el que la poesía deja de ser el volumen retórico de un objeto para convertirse en el cuerpo retórico de una mujer y que de alguna manera ya se advertía en las figuraciones femeninas que de las naves había ido haciendo en ciertas composiciones de *Poemas del puerto*, como los que habíamos visto. Estas no son motivadas solo por la tradición marinera de nombrar femeninamente algunas de las embarcaciones, sino también por la transformación de la poesía de algo “inerte” en algo “orgánico” y que en el poema del que hablamos llega a su máxima expresión.

Unge tu cuerpo virgen con un perfume arménico,
muéstrame de tu carne juvenil el tesoro,
y rueda sobre el mármol de tu perfil helénico
la cascada ambarina de tus bucles de oro.

Eres divina, ¡oh reina!, tu carne es nacarina;
y tienen tus contornos olímpicos, los bellos
contornos de una estatua. ¡Oh reina, eres divina,
desnuda, bajo el áureo temblor de tus cabellos!

Nuestro tálamo espera bajo un rosal florido,
donde una leve luna trémulamente irradia
aquel claror tan plácido que iluminara un nido
en un vergel recóndito de la amorosa Arcadia...

También un nido aguarda a los nuevos esposos:
es un tálamo blanco de blancas flores lleno,
de olorosos jazmines y nardos olorosos,
casi tan albos como la albura de tu seno...

Serás reina entre flores, serás la compañera
de las rosas más blancas, la más fragante y pura.
Ya el lecho que te ofrenda la dulce primavera
suspira por la breve carga de tu hermosura.

Yo amaré, entre las flores, tu perfume abrilero,
y al verte entre mis brazos, ilusionada y loca,
yo te daré el rimado búcaro de un ensueño
a cambio de las mieles de tu exquisita boca.

El cielo será un palio sobre nuestra fortuna,
un surtidor lejano dirá una serenata,
y al sentirnos dichosos, bajo un rayo de luna,
abrirá nuestras venas un alfiler de plata...

Yo besaré tus labios tierna, cupidamente
–tus senos en mis manos, con languidez opresos–;
su plegaria nocturna suspenderá la fuente
para aprender el ritmo de tus últimos besos.

Un salmo acariciante preludiarán las hojas,
y moriremos viendo como las albas flores,
al fluir de la sangre, se van tornando rojas
como el lecho de púrpura de los emperadores...

(91-92)

La voz lírica del poema mantiene ahora una relación distinta que con los objetos de “La espada” y “La honda”. Se encuentra ahora no ante un “útil”, sino ante una figura femenina que, ante la solicitud de esa voz, se desnudará, soltará su pelo, aplicará a su cuerpo ciertos ungüentos, amará y se dejará amar —“ilusionada y loca”— sobre el tálamo de un vergel recóndito durante una noche de luna. Estamos ante un epitalamio modernista de raíz clásica, en el que la imaginación adelanta —crea— la relación sexual inminente de “los nuevos esposos”.

El nombre con el que se nombra a la amada, Criselefantina, es un término con el que se designa un tipo de escultura griega clásica que utilizaba el marfil para el espacio de la carne, y el oro para el de los ropajes, además de otras posibles joyas que pudieran engastarse. Esta forma escultórica fue retomada y reinventada por los artistas del *Art Nouveau* de finales del siglo XIX, especializándose en figuritas de iguales características, pero que incorporarían materiales como el bronce, el ónice, el mármol o la plata. La amada Criselefantina, entonces, no se llama así solo por sus cualidades físicas de ser rubia y blanca, sino por la relación que guarda con esta obra de arte, y, recordemos, fue esta concepción estatuaria del poema muy del gusto parnasiano.

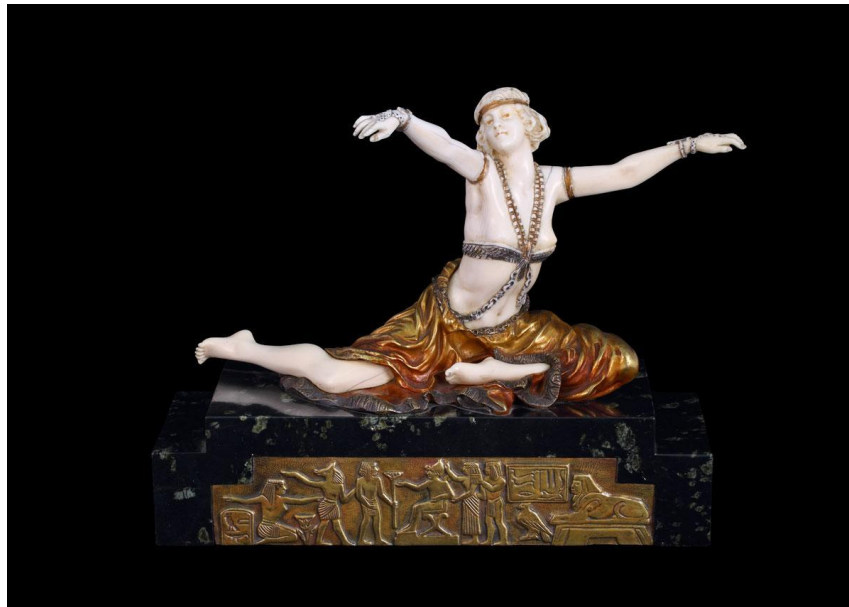


Fig. 2 : ‘Bailarina de Tebas’. Claire J.R. Colinet. Bronce, marfil y mármol. 24 cm alt. C. 1930. Casa Lis.
Fotografía: Óscar J. González Hernández

De esta manera, los trabajos nocturnos de artesano y orfebre para la obtención de la espada y el de la búsqueda del diamante como proyectil de la honda, se convierten ahora en

una actividad física (poética-mental), ya no ardua, sino como fuente de placer en su juego amoroso, antes incluso de que este suceda, pues el sujeto del poema imagina todo lo que está por venir hasta el orgasmo.

Estos epitalamios clásicos están cercanos al *Cantar de los cantares* y algunos salmos de origen bíblico, en los que la relación erótica entre el Amado y la amada son trasunto del amor de Dios y el alma. En nuestro Siglo de Oro, un autor como San Juan de la Cruz, supo continuar esta tradición poético-religiosa con las formas de la lírica medieval amplificadas. Si en los poemas populares, la voz femenina entonaba un “dentro en el rosal /matarme han” (Beltrán: 779) por hallar en él sus amores, la voz femenina del poeta místico deja su “cuydado / entre las açucenas olvidado” (Rivers: 178). Estas expresiones intentaban salvar la infabilidad de la experiencia religiosa de estos poetas. En el caso de Morales, el epitalamio, imbuido de erótico paganismo, da cuenta de lo que para él supone ahora la experiencia poética: “Criselefantina” es una interpretación alegórica de la relación entre el poeta y el lenguaje, pues este no es entendido como vulgar herramienta de comunicación, sino como fuente de placer estético, de ahí la preparación del cuerpo mediante el desnudado, la suelta del pelo y el ungido con perfume, que no dejan de ser movimientos retóricos de la lengua para su transformación en lenguaje poético, y que aquí, como en “La espada” y “La honda” se concibe como el arte modernista.

La forma expresiva del tálamo, la mención de los esposos y las muestras de evidente ternura (la opresión lánguida de los senos, los besos) pueden hacer pensar que estamos antes signos del enamoramiento un tanto conservadores, pero que en realidad no hacen sino acrecentar, dosificar en el contexto amplio del texto, el estallido erótico del poema, del goce y la sensualidad (abrirá nuestras venas, moriremos viendo...), pues estos son el origen y el final de la escritura del mismo.

No hay en la composición, como sí lo hay en las manifestaciones de la lírica tradicional medieval, un sentimiento de pérdida por parte del sujeto femenino, sino de entrega “ilusionada y loca”, que ofrecerá al poeta-amante las “mieles de su exquisita boca” y este, a su vez, el “rimado búcaro de un ensueño”, es decir, una vasija, un continente rimado hecho con versos: el poema. La miel no solo responde a un conjunto de imágenes usadas en la poesía erótica (“panal de miel destilan tus labios, oh esposa; / miel y leche hay debajo de tu lengua”, reza, por ejemplo, el *Cantar de los cantares*, 4:11), sino que también se entremezcla con el sentido teológico que tiene como “gracia” o mensaje trascendente bíblico, sobre todo en el Antiguo Testamento. El rimado búcaro, será el continente de dicho mensaje.

En “Criselefantina”, la voz del sujeto lírico es la de poeta, pero hay otro, perteneciente a la sección *Epístolas, elogios, elogios fúnebres*, que tiene una especial relación con este, y en el que la voz del sujeto es ahora femenina, la de la propia poesía, la del propio arte: “A Néstor”.

Este poema lo constituye una epístola poética que dirige al pintor simbolista Néstor Martín-Fernández de la Torre, al que le une no sólo un mismo hálito creador y estético, sino también una relación de amistad. En ella, el poeta narra a su destinatario un sueño en el que Néstor es señor de una idílica isla al que llegan tres visitantes con ofrendas: el primero es un viejo, “hermoso / en su gran senectud dilatada”, que ofrece al pintor las más ricas y hermosas telas; el segundo es un “asirio joyero” de “babilónica barba trenzada”, moreno y con las orejas perforadas por dos grandes argollas de cobre, que ofrecerá al artista la belleza de sus piedras preciosas y trabajos de orfebrería; el tercer visitante, indefinido genéricamente en un primer

momento como “adolescente” en el poema moralesiano, revelará su identidad como una mujer:

Soy mujer... y en mi cuerpo ingozado
una flor estelar se cultiva
y florece en misterio sagrado,
como un rayo de sol perfumando
contenido en un ánfora viva...

«¡Soy mujer!» Y sus manos radiosas
desciñeron su veste ambarina,
y ofreció a tus miradas ansiosas,
como un albo milagro de rosas,
su total perfección femenina.

(240)

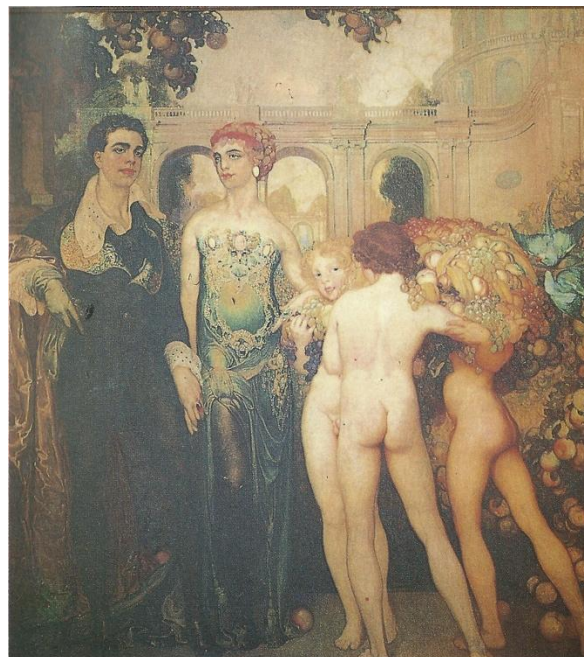


Fig. 3: Epitalamio ((1909). Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria.

Esta figura femenina, cuyos atributos vuelven a responder al blanco y el dorado, que se asocian con lo divino, impondrá al creador, para su entrega la condición de ser vestida con las ofrendas de los otros dos visitantes:

Vestirás mi figura, primero,
con las telas de más fantasías,
y, después, con solícito esmero,
enjoyándome irás por entero
con el fuego de esas pedrerías.

(ibid.)

Es ineludible dejar de pensar en las artes orfebres del poema “La espada”, la búsqueda del diamante en la imaginación de “La honda”, o el unguento con “perfume arménico” de “Criselefantina”. La mujer aquí aparece como crisol donde se funden otras artes para convertirse ella misma en otra nueva y unirse al artista nupcialmente:

«Ya lo ves, nada tengo que darte,
mas te traigo en carnal ambrosía
la razón de suprema armonía,
que hará eterno el valor de tu arte:

soberana de oculto sentido,
en arreo nupcial comparezco;
(ibid.)

Le entrega amorosa del Arte al artista, en la que este se consagrará a darle una *sobrecorporalidad* mediante los recursos que le sean propios (ya sea la pintura en el caso de Néstor, de la poesía en el de Morales) ofrecerá una *cárcel de amor* suigeneris referida al ámbito de la creación, pues ésta se encuentra jalonada por momentos de abatimiento, de descuido, pero también de otros de placer y felicidad, es decir, una experiencia auténtica de creación. A esta prisión de contrarios llega Morales no de manera formular, es decir tópica, sino a través de la propia vivencia poético-amorosa que hace que realmente alcance esa imagen *originariamente*.

Yo, a mi vez, te daré el universo
de mi amor, que es prisión y alegría:
do hallarás, apacible o perverso,
cada día un motivo diverso,
y una nueva emoción cada día.
(241)

La relación que mantendrán el Arte y el artista será entonces la de un galante juego amoroso devenido en aventura, motivado por el rechazo y la aceptación del amado en diversas formas, que es como decir que la obra de arte ideal/total (el poema para Morales, la pintura para Néstor) es inalcanzable y que unas veces será más o menos “complacido”, otras no.

Los poemas III y IV de la sección *Vacaciones sentimentales* de *Las Rosas de Hércules* nos muestran a un audaz rapazuelo que en un jardín juega con las amiguitas de su hermana: Leopoldina, “rubia con oros de tragal”, “Carmencita, morena como una sevillana, Lucía “tan pálida” y la “traviesa Juana” que era, verdaderamente, quién seducía al yo poético con su “risa de cristal”:

Yo estaba enamorado de mi amiguita... Un día
en que el sol de su risa brilló más retozón,
eché a correr tras ella por ver si la cogía;
y la cogí... Y, entonces, como ella se reía,
yo besé aquella risa, que era mi tentación...
(65-66)

Volvemos a tener ahora cuatro figuras femeninas que son representaciones de diversas concepciones de la poesía (como en la rima XI de las *Rimas* de Bécquer), en el que una de ellas —Juana— enamora, esquivo, seduce al niño, que tras su esfuerzo en la carrera toma su prenda: el beso. Estamos ante un juego infantil erotizado, y que tiene su referente —muy deglutido poéticamente— en la divina Eulalia del poema de Rubén Darío “Era un aire suave, de pausados giros”, de *Prosas profanas y otros poemas* (1901), que es asunción, por parte del poeta, del modernismo en su vertiente rubendariana.

Ese juego gradual de amor que unas veces se deja alcanzar y otra no, revela lo erótico como un motor fundamental de la creación, en el que la relación con el lenguaje no es tanto intelectual como una vivencia. Y es que para Morales, como pone Lope de Vega en boca de don Fernando, uno de los personajes de *La Dorotea* (1632), “amar y hacer versos es todo en uno” (317).

CONCLUSIONES: VARIACIÓN SIMBÓLICA DE UN MISMO TEMA. RETÓRICA Y POESÍA.

De lo leído hasta ahora, se desprende que la reflexión poética moralesiana sobre el propio arte ha sido uno de los temas que ha abordado reiteradamente, aunque con distintos grados de explicitud, debido a que estos aparecen imbricados con otros motivos y obsesiones del autor.

La razón por la que Morales vuelve en varias ocasiones a él va más allá de la inagotabilidad del tema. Tiene que ver con lo inasible mismo de la creación, la imposibilidad de que esta pueda llegar *fundamentalmente* a su expresión ideal o absoluta. Esto hará, por ejemplo, que un poeta como Lezama Lima escriba en *Enemigo rumor* (1941): “Ah, que tú escapes en el instante / en el que ya habías alcanzado tu definición mejor” (29). Estos versos manifiestan para el poeta cubano, como para Morales, la imposibilidad de retención, —de cifrado— no solo de la idea y de la emoción, sino de la definición misma de la poesía y lo que su creación comporta, por lo que tiene que volver a ella de una manera más o menos consciente a través de las capas significativas de su lenguaje poético.

Las representaciones que Morales hace de la poesía a través de su obra oscilan, como dijimos, desde lo objetual a lo orgánico y unas veces son más evidentes que otras. Lo cual quiere decir que Morales ofrece distintos grados de representación de su propia palabra poética: en un extremo —más literal, más signo, como diría Durand (15)— se encuentra la espada, en la que el propio poeta se encarga de revelar al lector el verdadero sentido de lo que está enunciando (Yo quise que en mi verso, como en mi espada, hubiera); en el otro extremo, está “Criselefantina”, en el que lo representado se hace de una manera simbólica —no directa u objetiva como en “La espada”—, sino de un modo más abierto y móvil en su sentido (y quizás por ello más exacto). La transfiguración de la poesía en mujer, en Criselefantina, aparece como una revelación, como un secreto desvelado, y cuya epifanía deja ver que la relación entre el poeta y su lenguaje es distinta, de una mayor autenticidad en cuanto ambos se encuentran orgánica y amorosamente en un mismo nivel.

La recurrencia, como escribe Gilbert Durand en *La imaginación simbólica*, es “perfeccionante” en tanto y en cuanto supone una ilación de “aproximaciones acumuladas”. Un solo símbolo por sí solo no se basta para expresar lo representado, sino que auxiliado por otros referidos a lo mismo se “esclarecen entre sí, les agrega una «potencia» simbólica suplementaria (17).

En esta recurrencia perfeccionante referida a su concepción poética, advertimos que, para Morales, la *poiesis* tampoco está separada, como sí estaba para Aristóteles, de la retórica. Pues esta, con sus tropos y figuras, le resulta sustancial en el arte de la composición literaria. Ya Octavio Paz, *En la llama doble*, escribió que la función primordial del lenguaje es la de comunicar, pero que cuando entraba en juego la poesía esta función quedaba desviada, pervertida, es decir, erotizada. De la misma manera que el sexo tiene como función primera la procreación, el erotismo la desviaría hacia otra: el placer. La equivalencia se establece entonces entre erotismo y poesía, en tanto y en cuanto esta última tendría como fin el goce estético (Paz: 10). Este pensamiento está cercano al de Roland Barthes cuando entiende la

retórica como “ciencia de los goces del lenguaje”, pues las figuras estilísticas serían posturas que va adquiriendo la lengua en la creación, de la misma manera que un cuerpo las va adoptando durante un encuentro erótico (14).

La retórica en el poema “La espada” estaba ligada a la acción física de la forja y el arte orfebre del “adornado”. En el poema “La honda” será la fuerza transformadora de la imaginación la que consiga hallar un diamante (el poema, la poesía, el arte) “en el sendero”. En el poema “Criselefantina”, esa acción física sufre una traslación del trabajo y la búsqueda hacia un encuentro amoroso y erótico con el lenguaje del poema. Encuentro erótico que no es solo físico, pues el verbo se hace carne —se hace cuerpo, materia sensible—, sino también intelectual, pues, como en “La honda”, el sujeto lírico imagina la relación sexual y lo que está por venir: la primera estrofa de “Criselefantina” usa el imperativo, donde pide una preparación ritual para el goce; la segunda, tercera y cuarta emplea el presente, en la que se nos describe a la amada y el lugar donde se consumará su amor; las restantes hasta el final hace uso del futuro para expresar lo que harán durante la relación sexual hasta la llegada del orgasmo. Esto quiere decir que el acto erótico que se nos describe en el poema no ha sucedido, sino que está por suceder. La relación está sucediendo en la imaginación del sujeto lírico de la composición, que lo está haciendo arder en deseos, por lo que el goce del poema en Morales no empieza solo durante la escritura del mismo, sino mucho antes, desde que lo está imaginativamente componiendo.

Al principio de este ensayo, en la introducción, citábamos a Jorge Rodríguez Padrón porque supone en la crítica moralesiana un punto de inflexión a la hora de pensar el retoricismo. Si Eugenio Padorno ya nos ponía sobreaviso de que Morales es un poeta de lenguaje y que sospecha de este, Padrón nos advierte que la retórica moralesiana hace que las imágenes de sus poesía sean más visibles, más sensoriales, es decir, tengan un cuerpo matérico por el que ser percibido. De ahí que, para nosotros también, la retórica tenga un sentido similar al que adquiere la “decoración” (pues así ha visto parte de la crítica esa retórica) en Gadamer: esta atrae “por una parte la atención del observador sobre sí, satisface su gusto, y al mismo tiempo” lo aparta “de sí remitiéndolo al conjunto más amplio del contexto vital al que acompaña”, lo decorativo —lo retórico— “está sometido como medio a lo que debe adornar” (209-210). Por lo que lo retórico moralesiano se nos aparece como una sobreescritura apofántica que ontológicamente delimita el ser que acontece en su escritura.

Como vemos, la obra de Morales, pese a su brevedad, resulta inagotable, quizás los contextos históricos y culturales, así como la tradición crítica, nos haya colocado ante un fluir de lectura que ha pesado demasiado y nos hayamos olvidado de escuchar las posibles motivaciones internas de su aliento poético: el amor, la gloria, el mar... Todos ellos hilvanados por la imaginación y el arte, que le han dado la inmortalidad.

BIBLIOGRAFÍA

- ARTILES, Joaquín & QUINTANA, Ignacio (1978), *Historia de la Literatura Canaria*, Las Palmas: Excma. Mancomunidad de Cabildos.
- BARTHES, Roland (1982), *La antigua retórica*, Ediciones Buenos Aires: Barcelona.
- , *El placer del texto y Lección inaugural*, Siglo XXI (5ª ed.): Madrid.
- BELTRÁN, Vicenç (2009), *Edad Media: lírica y cancioneros*, Visor Libros: Madrid.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1997), *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Círculo de Lectores.

- DURAND, Gilbert (1968), *La imaginación simbólica*, Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- GADAMER, Hans-Georg (2017), *Verdad y Método I*, Ediciones Sígueme: Salamanca.
- GONZÁLEZ MORALES, M^a Belén (2015), *Las estructuras antropológicas de lo imaginario en Las Rosas de Hércules, de Tomás Morales*, Tesis doctoral, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- HEIDEGGER, Martin (2007), *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, finitud, soledad*, Alianza Editorial: Madrid.
- HENRÍQUEZ JIMÉNEZ, Antonio (2010), *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar de Tomás Morales. Materiales sobre la recepción*, Las Palmas: Anroart Editores.
- (2011), *Escritos y noticias sobre Tomás Morales (1922-1972)*, Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1999), *El Modernismo. Apuntes de un curso (1953)*, ed. de Jorge URRUTIA, Madrid: Visor Libros.
- LEZAMA LIMA, José (1999), *Poesía completa*, Alianza Editorial: Madrid.
- MORALES, Tomás (2011), *Las Rosas de Hércules*, edición de Oswaldo GUERRA SÁNCHEZ, Madrid: Ediciones Cátedra.
- PADORNO, Eugenio (1997), *Palinuro en medio de las olas*, Las Palmas de Gran Canaria: Notas del sendereador.
- PAZ, Octavio (1997), *La llama doble: de amor y erotismo*, Seix Barral: Barcelona.
- RIVERS, Elías L. [Editor] (2008), *Poesía lírica del Siglo de Oro*, Cátedra: Madrid.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge (1991), *Lectura de la poesía canaria contemporánea*. Tomo I. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.
- SUÁREZ CABELLO, José Juan (1985), *Introducción al estudio de la lengua poética de Tomás Morales*, Islas Canarias: Gobierno de Canarias.
- VALBUENA PRAT, Ángel (2003), *Historia de la poesía canaria*, Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.
- VEGA, Lope de (1980), *La Dorotea*, ed. de E. S. Morby, Castalia: Madrid.