

En el cuerpo textual de las dos ediciones de *Marzo incompleto*, de Josefina de la Torre

In the Textual Body of the Two *Marzo incompleto's* Editions, by Josefina de la Torre

JOSÉ MANUEL MARTÍN FUMERO

CEAD de Santa Cruz de Tenerife “Mercedes Pinto”. Calle Pedro Suárez Hernández, 3. 38009, Santa Cruz de Tenerife, Islas Canarias (España).

jmarfum@gobiernodecanarias.org

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4324-6003>

Recibido: 15-1-2019. Aceptado: 4-5-2019.

Cómo citar: Martín Fumero, José Manuel, “En el cuerpo textual de las dos ediciones de *Marzo incompleto*, de Josefina de la Torre”, *Castilla. Estudios de Literatura* 10 (2019): 584-622.

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.10.2019.584-622>

Resumen: *Marzo incompleto* es el tercer viraje poético de Josefina de la Torre Millares (1907-2002). Publicado como libro en 1968, algunas de sus composiciones pueden rastrearse desde principios de los años 30. Es en 1945 cuando aparece la que podríamos denominar primera edición de este poemario, en el seno de la revista *Fantasia*, y entre esta edición y la definitiva publicada en libro hay notables variantes, así como poemas que aparecen en la primera y no se encuentran en la segunda —y viceversa—. Con este artículo nos proponemos reconstruir el proceso compositivo de *Marzo incompleto* a través del análisis de ambas ediciones, ofreciendo con ello algunas claves de lectura que apuntan a un cambio de sensibilidad en la comprensión del lenguaje poético por parte de la autora

Palabras clave: Josefina de la Torre; *Marzo incompleto*; poesía, crítica literaria.

Abstract: *Marzo incompleto* is the third poetic shift of Josefina de la Torre Millares (1907-2002). Published as a book in 1968, some of its creations can be traced back as far as the early 1930s. It is in 1945 when what we could term as this collection of poems first edition appeared in the magazine *Fantasia*. Between this edition and the final book version not only remarkable variations can be seen, but also poems that appeared in the first edition and are not found in the second one and vice versa. With this article we aim at the reconstruction of the dynamics of *Marzo Incompleto* composition process through the analysis of both editions, offering also some reading keys that suggest a change of sensitivity in the author's poetic understanding of the poetic language.

Keywords: Josefina de la Torre; *Marzo incompleto*; poetry; literary criticism.

INTRODUCCIÓN

Frente a la notable atención crítica que en su momento tuvieron los dos primeros poemarios de Josefina de la Torre,¹ ambos en la órbita de la generación del 27,² *Marzo incompleto* apenas recibió reseñas críticas de interés; y ello es aplicable tanto a la edición en el seno de la revista *Fantasia: semanario de la invención literaria*³ como en lo que se refiere a su edición en libro (1968). Esto ha hecho que podamos decir que casi ha pasado desapercibido —incluso para la crítica actual—, que sigue insistiendo en el estudio de los temas, los motivos poéticos y su trascendencia literaria especialmente a partir de su producción poética primera. Y, ciertamente, en este poemario redundan rasgos de su obra poética inicial (como pueden ser la conciencia metapoética, motivos

¹ Recordemos que *Versos y estampas* se edita en 1927 como octavo suplemento de la revista *Litoral*, con un prólogo de Pedro Salinas; en el caso de *Poemas de la isla* (1930) aparece publicado por la editorial Altés, Barcelona. Esta atención crítica, principalmente prolija en el caso del primer título citado, se produjo tanto en el momento en que se publicaron los dos poemarios (autores como Félix Delgado Suárez, Agustín Miranda Junco, Juan Manuel Trujillo, Fernando González, José Rial, Juan Sosa Suárez, Benjamín Jarnés, Esteban Salazar y Chapela, Juan Chabás o José María Alfaro, entre otros, publicaron alguna reseña) como en fechas más recientes. Asimismo, poemas de Josefina de la Torre aparecen en numerosas antologías cuyo desglose aquí sería excesivamente largo y tedioso; a medida que avancemos en nuestro discurso crítico iremos aportando algunas referencias bibliográficas en este ámbito que creemos necesarias para tener una visión suficiente de este panorama crítico que ahora solo anunciamos.

² Es interesante el hecho de que ella misma se sienta parte de la conocida como *Generación del 27*, y no como una autora *de vanguardia*: “Solo figuramos dos mujeres, porque, quizá, no había más. No me veo como una mujer de vanguardia ni como una luchadora feminista. Simplemente soy una mujer del 27. Pero fueron ellos los que me eligieron a mí” (Mederos, 1999: 45-46). En esta cercanía generacional tuvo, sin duda, un papel destacado su hermano Claudio de la Torre quien, junto a su hermana, también formaría parte de este grupo para críticos como Manuel González Sosa (1977: 48): “¿Cabe hablar de algún tipo de nexo entre la Generación del 27 y el archipiélago canario: sus hombres, su geografía? Si encaramos el grupo a la luz de un criterio amplio en cuanto a géneros, estratos de calidad y ámbito cronológico, es del todo lícito afirmar que de ese grupo forman parte algunos escritores insulares. Desde luego, Claudio de la Torre, sin ninguna duda; y Josefina de la Torre, Pedro Perdomo Acedo y Fernando González [...]”.

³ Casi con toda probabilidad Josefina de la Torre publica por vez primera su tercer poemario en esta revista por la intercesión tanto de su hermano, Claudio de la Torre como, especialmente, de su cuñada, Mercedes Ballesteros —quien firmaba muchas de sus creaciones con el pseudónimo de Sylvia Visconti y que estuvo ligada a la Sección Femenina—, ambos colaboradores de *Fantasia*.

ligados a la isla y el paisaje insular⁴ o, también, las vivencias personales), con la que se suele relacionar *Marzo incompleto*; así lo ha puesto de manifiesto Lázaro Santana, quien sitúa su proceso de escritura también en la época de preguerra, rasgo que matiza Manuel Padorno (2001: 23):

Josefina de la Torre Millares publica *Versos y estampas*, 1927, que contiene versos desde 1923 y, principalmente de 1925 a 1927; *Poemas de la isla*, 1930, recopilación de versos de 1927 a 1929; *Marzo incompleto*, 1968, que recoge versos de 1933, 1934 y 1947, y *Medida del tiempo*, inédito como libro, poemas sueltos redactados desde la década de 1940 hasta 1982 [...].

Esta cronología no es del todo exacta si tomamos como referencia los cambios que ofrece la edición de 1968 con relación a la edición de 1945, lo que indica dos cosas: la primera es que la autora nunca dejó de escribir poesía a la par que sometía sus textos a un arduo proceso de revisión, y la segunda tiene que ver con que, rigurosamente, esta edición final en libro supone un mayor grado de madurez no solo en la orientación de las propias composiciones, sino en la propia consideración del hecho poético por parte de la autora. En este sentido, en la edición de *Fantasía* se aprecia una suerte de combinación de ambos planteamientos que más adelante identificaremos como primera etapa y nueva sensibilidad, pero no en la edición definitiva, en la que tanto la peculiar forma de organizar los poemas, agrupados en cinco secciones, como la mayor presencia de un verso largo de cariz meditativo y una temática focalizada con intensidad en la maternidad frustrada suponen un cambio importante con relación a sus primeros libros poéticos. De este modo, el tono íntimo marcadamente autobiográfico que está muy presente, sobre todo, en la edición final de *Marzo incompleto* al menos en cuanto a la hondura y profundidad crudamente existencial es una necesidad personal de expresión. Es por ello por lo que más que de variantes de un mismo poemario destacamos que estamos ante dos ediciones bien diferenciadas de un mismo título.

⁴ La propia Josefina de la Torre afirmó en una entrevista que “lo que sí es seguro es que yo me siento insular. Todas mis imágenes siempre están referidas al mar. Me crie a orillas del mar, en Las Canteras, donde teníamos una casa que convertíamos en teatro para presentar nuestras obras. La playa, el mar, la luz... todas estas imágenes son parte fundamental de mi vida, de mi infancia y de mi poesía” (Mederos, 1999: 46).

1. MARZO INCOMPLETO EN LA REVISTA FANTASÍA (MADRID, 1945)

Únicamente Lázaro Santana (1987: 561) ha atinado certeramente con relación a la fecha de publicación de la primera edición de *Marzo incompleto* en la revista *Fantasía*,⁵ pues la mayor parte de las antologías, libros y artículos —así como ediciones— que hemos consultado la emplazan en 1947, algo cronológicamente imposible, pues este semanario se editó entre el 11 de marzo de 1945 y el 6 enero de 1946, fecha en la que vio la luz su último número.⁶ En algún caso su publicación se retrotrae, en clara errata cronológica, hasta la década de los años 30 (2001: 53):

En su tercer libro, *Marzo incompleto* (1968), Josefina de la Torre introduce temas nuevos. Su poesía responde aquí a una etapa de mayor madurez y evolución tanto temática como estilísticamente hablando. El libro se publica en 1968, pero, como hemos dicho anteriormente, la revista *Fantasía* lo publica en 1947, y ya antes lo había hecho la revista *Azor* en 1933, [...].⁷

Así, pues, hablamos de dos ediciones cuyas diferencias son bastante relevantes y que, de manera resumida, podemos adelantar las más destacadas en este momento: más allá de que algunas composiciones cambien de orden o bien se incluyan solo en una de las ediciones, es la

⁵ Sin embargo, este mismo autor yerra en la fecha que aporta en la “Introducción” a Josefina de la Torre de la antología *Poemas de la isla*, donde indica que “la revista *Fantasía* ya lo había adelantado íntegro en su número correspondiente al 19 de agosto de 1947; [...]” (1989: 17). De hecho, al hablar de “íntegro” deja claro que las dos ediciones son la misma edición, y, como veremos, no es así.

⁶ De esta publicación, de la que salieron 38 números, sobresale en el apartado creativo tanto su marcado carácter intergeneracional como su carácter multidisciplinar, rasgos que, en nuestra opinión, cimentan su aperturismo, lo que también, en cierta medida, pudo ayudar a que Josefina de la Torre no tuviese demasiados problemas para dar a conocer esta primera edición de su tercer poemario. Precisamente de la presencia femenina en *Fantasía* se ha ocupado Lucía Montejo Gurruchaga (2014: 65-85).

⁷ En la única aparición de la poeta grancanaria en la barcelonesa *Azor* (nº. 8 de 5 de mayo de 1933) publica dos composiciones, “[Era. Fue. Tan preciso]” y “[No sé]”. El error de cifrar la publicación de *Marzo incompleto* en 1947 lo repite Hernández Quintana en otras referencias críticas: *Escritoras canarias del siglo XX*, (2003a: 88-101; el error se encuentra en las páginas 91 y 92), y *Diccionario de escritoras canarias del siglo XX* (2008: 234-244), obra en la que, en este caso, solo cita la edición de 1968. Este mismo error con respecto a la revista *Fantasía* lo reitera Kenia Martín Padilla (2015), y también lo encontramos tanto en Inmaculada Plaza Agudo (2011: 178) como en Marianela Navarro (2007: 213).

macroestructura del poemario, pues en la edición de *Fantasia* se suceden los poemas entre las páginas 15 y 17 (son un total de 22 composiciones numeradas), mientras que en la edición de 1968, que cuenta con 34 poemas, el libro aparece dividido en cinco partes o secciones, a las que antecede un poema-preámbulo; cada una de ellas contiene un conjunto de textos poéticos (nueve la primera, ocho la segunda, dos la tercera, cinco la cuarta y cuatro la última). Así, de primeras la trabazón y, especialmente, la unidad como texto orgánico de la edición final es indudablemente mucho mayor, algo que, sin duda, apuntala la labor organizativa de la autora, por una parte y, por otra, la mayor imbricación temática y estilística existente en el poemario de 1968, una suerte de *corpus* (en el sentido literal de ‘cuerpo’) textual más elaborado.

Por otro lado, resulta también significativo el hecho de que desde muy pronto tuviese claro la autora que su producción poética iba a tener un tercer título, pues desde principios de los años 30 ya anunciaba este nuevo proyecto.⁸ Este dato no es baladí porque, en cierta medida, matiza casi la unívoca interpretación del título que se ha dado en relación a la maternidad frustrada de la autora de *Memorias de una estrella* aunque, como veremos, el sentido global que toma la lectura de la edición definitiva —no así la de *Fantasia*— no desdeña esta orientación temática.

En relación con el aspecto anteriormente comentado, las huellas que va dejando Josefina de la Torre al ir publicando algunos adelantos de este libro ponen de manifiesto no solo la alta consideración que tenía de su labor como poeta sino, también, el dilatado camino que toma uno de sus anhelos más destacables en sus poemarios iniciales: la idea de buscar una expresión clara, justa, que aúne lenguaje y pensamiento.⁹ Esta conciencia metapoética, tan presente en otras autoras canarias posteriores como Chona Madera o Pino Ojeda, será una señal constante en la medida en que

⁸ En el semanario *La Crónica* (Las Palmas de Gran Canaria, 17 de junio de 1934, p. 33), Lula de Lara publica la entrevista “Josefina de la Torre Millares”; allí, la autora de *Versos y estampas* ante la pregunta de si prepara actualmente un nuevo proyecto poético afirma lo siguiente: “Sí. Un nuevo tomo de poesías, que saldrá seguramente en el otoño. La prosa me interesa también; pero no me atrevo... Tengo empezadas una novela y un drama, y no sé, no me decido nunca a terminarlos.” Precisamente es esta idea la que se encuentra en la segunda edición de *Poesía española contemporánea*, de Gerardo Diego, de 1934: “Actualmente tengo terminado otro [libro de poesías], inédito” (1991: 617).

⁹ Recordemos aquí que en la “Poética” que antecede a la selección que Gerardo Diego recoge en su *Antología*, la autora de *Poemas de la isla* esbozaba que “está la poesía unida a tanto misterio, que, por desconocido, nunca me había parado a pensar lo que era. Solo a sentir que es” (1991: 617).

fortalece un discurso poético que apunta directamente tanto al autoconocimiento de la propia labor escritural como a la complejidad en que se estima el propio acto de la escritura.

En último término, hemos de referir también un comentario a quienes han hablado de silencio entre la publicación de *Poemas de la isla* y la del poemario que aquí nos ocupa, otro juicio erróneo más derivado del desconocimiento de la edición de *Fantasia*. Quizá ha ayudado a que esta idea haya encontrado amplio consenso en gran parte de la crítica que ha estudiado la obra de Josefina de la Torre el prólogo que Juan Rodríguez Doreste escribe para la edición de 1968:¹⁰

Han pasado bastantes años desde que, bajo los mejores auspicios iniciara su quehacer poético con su libro juvenil *Versos y estampas* —publicado en 1927 bellamente prologado por Pedro Salinas— y que continuara con los *Poemas de la isla*, fechados en el año 1930. Desde entonces su actividad creadora solo ha dado muestras esporádicas; algunas composiciones aparecidas en revistas literarias —*Alfar*, *Verso y Prosa*, *Azor*, *Gaceta Literaria* y *Fantasia*, principalmente— y las seis inéditas que, junto con las elegidas de sus dos primeros libros, recogiera Gerardo Diego en las tres [sic] ediciones de su famosa antología *Poesía española contemporánea*. Tres de aquellas, corregidas en su disposición tipográfica o con leves enmiendas, se reimprimen en el presente volumen.

Estas afirmaciones hay que matizarlas: por un lado, Josefina de la Torre no publica en *Fantasia* algunos poemas, sino una edición distinta a la publicada posteriormente en libro de *Marzo incompleto*, como ya hemos anunciado. Por otro, la nómina de revistas en las que publica la autora es notablemente mayor, pues textos poéticos suyos aparecen en *Millares*, *Mujeres en la isla*, *Y. Revista para la mujer*, *Falange*, *Imperio* o *Azul. Diario de falange española tradicionalista y de las jons*.¹¹ Otros textos

¹⁰ *Marzo incompleto*, colección “San Borondón”, Imprenta Lezcano, “El Museo Canario”, Las Palmas de Gran Canaria. La referencia a las tres ediciones de la *Antología* de Gerardo Diego es una errata del prologuista. El libro se termina de imprimir el 15 de enero de 1968; en el apartado 2, que dedicamos a analizar esta segunda edición, citaremos por esta referencia pues, aunque parezca mentira, aún no contamos con una edición crítica de este poemario.

¹¹ En *Millares* publica “Mis amigos de entonces” (nº. 1, julio-septiembre de 1964, pp. 79-80). Este poema abrirá *Medida del tiempo*; “Dos poemas” (nº. 3, enero-marzo 1965, pp. 86-88; los poemas llevan por título “Serenidad” y “Para Elisa de la Nuez” respectivamente. “Serenidad” también aparece publicado en *Mujeres en la isla*, nº. 1,

poéticos que solo se incluyen en la edición de 1968 los adelanta Juan Manuel Trujillo, buen conocedor de la obra de Josefina de la Torre.¹² Continuando con la cita de Rodríguez Doreste, añade a estos comentarios los siguientes:

Para los lectores más jóvenes los versos de este *Marzo incompleto* constituirán una reveladora y gratísima sorpresa, que viene a confirmar, al cabo de los años, el verdadero espaldarazo que en su época significara la inclusión de la joven escritora canaria entre las grandes figuras que avalaran aquella bien meditada y rigurosa antología. Este excelente libro que ahora nos ofrece demuestra, pues, que durante esta larga pasada etapa no estaba ociosa su inspiración, no se había quebrado el lento y silencioso fluir de su vena lírica. Ha sido ello más bien un obligado espaciamiento, originado sin duda por la activa y continua dedicación de nuestra artista a otros altos y exigentes menesteres. Son bien conocidas su prestigiosa carrera dramática, su labor de concertista vocal, sus repetidas actuaciones en programas teatrales y musicales de radio y televisión, todas ellas absorbentes

noviembre de 1953); “Dos ventanas”, textos en prosa (nº. 7, enero marzo de 1966, pp. 319-320). En *Mujeres en la isla* aparecen bajo el título “Dos sonetos” (nº. 4, abril 1955, p. 15) los poemas “Plaza de San Bernardo” y “Noches sobre la playa”, ambos incluidos posteriormente en *Medida del tiempo* al igual que “[Cuando veo mi imagen reflejada]” (nº. 67, julio 1960, p. 7). También aparecen en *Mujeres en la isla* los textos en prosa “Naturaleza y danza” (nº. 6, abril 1954, p. 4), “Tres ventanas” (nº. 7, julio 1955, p. 2) y “El desconfiado” (nº. 30, junio 1957, p. 10). En fin, otros textos suyos son «Romance de novia», en *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria (16 de noviembre de 1937, p. 3, publicado, también, posteriormente en *Imperio. Órgano de Falange Española Tradicionalista y de las JONS*, Zamora, 13 de enero de 1938; el mismo poema vuelve a aparecer en esta misma publicación justo un mes después); «Romance del aire», en *Falange* (12 de febrero de 1938, p. 3; vuelve a publicarse en *Azul. Diario de falange española tradicionalista y de las JONS*, Córdoba, 31 de marzo de 1938); «Romance de la partida», en *Falange* (5 de mayo de 1938, p. 8), o, también, «Romance sin luz», *Falange* (15 de septiembre de 1938, p. 3, que se publica nuevamente en *Y. Revista para la mujer*, 9, octubre de 1938, p. 10).

¹² Aparecen en su artículo “Carta de Madrid. Poesía eres tú, Josefina de la Torre”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (4 de octubre de 1934). Esos poemas son: “[Si yo pudiera]” (poema de la sección I), “[No quise abrir los ojos]” (poema 5 de la sección II) y “Cuando el tiempo]” (poema 2 de la sección I). Además, aparece el poema no recogido en libro “[Sobre tus manos anchas]”. Otros textos que Juan Manuel Trujillo dedica a la autora de *En el umbral* son “Poetisas canarias. Josefina de la Torre”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (9 de junio de 1928), “Josefina de la Torre”, también en *El País* (15 de junio de 1928) y “Josefina de la Torre”, *La Tarde* (3 de agosto de 1932). Todos ellos aparecen recogidos en *Prosa reunida*, ed. de Sebastián de la Nuez, Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife, 1986, pp.109-112, 113-115 y 116-117 respectivamente.

ocupaciones que han canalizado brillantemente las distintas facetas de su genuina vocación artística.

Justamente es ese “obligado espaciamento [...] por la activa y continua dedicación [...] a otros altos y exigentes menesteres” lo que ha generado la opinión de que el polifacetismo o el carácter poliédrico de la autora es la principal causa del abandono al que posterga sus ensayos líricos. Esto es, entre otras referencias que podríamos citar, lo que piensa Tania Batlló (2016: 251):

Alguien me dijo una vez, después de ver el documental de *Las sinsombrero*, “Es la primera que veo una fotografía de Josefina de la Torre”. Es curioso, porque de todas es la única que fue actriz, por lo que es, sin lugar a dudas, la que más retratos y portadas de revista ha protagonizado. Pero a la vez, no me extraña, esta frase resume muy bien la gran losa que el olvido ha representado para la memoria de esta poliédrica artista que fue Josefina de la Torre.

Al respecto de esta cita, por una parte, hay que relativizar sin ambages ese desconocimiento y, por otra, convenimos en que ese carácter poliédrico lo único que nos hace ver es a una autora con múltiples aristas y con una especial sensibilidad que a lo largo de la mayor parte de su vida siempre hizo lo que realmente sintió que debía hacer, sin importarle la trascendencia que ello tuviera de cara a los otros; a nuestro juicio, hay que ver este polifacetismo como valor positivo, especialmente si nos atenemos a su obra poética, pues el cine o la música fueron dos disciplinas que ayudaron a moldear tanto su mirada hacia fuera y hacia adentro, como la importancia que el ritmo tiene en su concepción formal de la poesía.

Es también error común el hecho de pensar que *Marzo incompleto* supone una ruptura con relación al hilo poético que en Josefina de la Torre se inicia con las composiciones de *Versos y estampas*. A pesar de que sí hay cierto grado de escisión con textos que muestran una nueva sensibilidad, en la edición de 1945 esa ruptura es más atenuada pues, al menos, podemos apreciar en hasta diez composiciones claros lazos con su dicción lírica primera.

A todo esto hemos de agregar —y, con ello, adelantamos alguna de las conclusiones a las que nos ha llevado este estudio— que la poeta grancanaria nunca dejó de escribir poesía; lo que sí hizo fue focalizar su capacidad creativa en ciertos ámbitos, como ya sabemos, algo que no

siempre obedeció a criterios artísticos, sino de índole económica en algún caso.¹³ En este sentido, no compartimos juicios como el siguiente (Martín Padilla, 2015) que obvian la edición de 1945:¹⁴

Al poco de publicar *Poemas de la isla*, Josefina se sumerge en el mundo del cine, inicialmente como voz de doblaje, en el periodo comprendido entre 1930 y 1936. El porqué de su silencio poético y su inclinación al cine no es más que una conclusión lógica. Cuando participa en la eclosión generacional del 27, Josefina es una joven con talento que se mueve con la élite del momento. Pero cuando estalla la guerra, Josefina habría también de ver caer en las garras de la falange o en el abrazo maltrecho del exilio a muchos de sus compañeros de generación. No parece, pues, extraño, que no llegue a publicar el poemario que anuncia tener preparado en la antología de Gerardo Diego, allá por 1934 [...]. La razón: no se podía ser poeta del 27 en la posguerra española.

¹³ Josefina de la Torre sigue su relación con la escritura creativa con el conjunto de novelas rosa que publica bajo el pseudónimo de Laura de Cominges en la colección “La novela ideal”, que ayudó a crear junto a su hermano Claudio; entre 1938 y 1943 salen 37 novelas. La autora de *Marzo incompleto* publica, que sepamos, los siguientes títulos, muchos de ellos muy cercanos en cuanto a su concepción al guion cinematográfico: *Idilio bajo el terror* y *El enigma de los ojos grises* (1938), *Alarma en el distrito sur* (1939), *La rival de Julieta* y *María Victoria* (ambas de 1940), *Villa del mar*, *Matrimonio por sorpresa* y *¡Me casaré contigo!* (1941, esta última con una segunda edición en 1944), *Tú eres él* (1942) y, por último, *¿Dónde está mi marido?* (1943). Al año siguiente se publica, ya en otra colección (ediciones Océano, Madrid) el título *El caserón del órgano*. Esta relación de sus novelas provincianas, como ella misma las tildó, con el cine queda palpable en el hecho de que alguna de ellas se adaptó a la gran pantalla; así, por ejemplo, ocurrió con *Tú eres él*, que fue adaptada al cine por el director Miguel Pereyra bajo el título de *Una herencia en París*.

¹⁴ En la misma línea se expresan Rosa Fernández Urtasún (2013: 224), para quien “Josefina de la Torre dejó su camino poético para dedicarse a trabajar como actriz”; la preeminencia, evidente, de esta labor no es suficiente para que, en un plano más íntimo, la autora grancanaria siga —y siguió— escribiendo. También Pepa Merlo (2010: 32) habla en la introducción de su antología de “dilatado silencio poético de Josefina de la Torre [...]”, haciéndose eco de los comentarios de Emilio Miró (1999) en su *Antología de poetisas del 27*. Sobra decir que ambos yerran, también, en la datación de *Marzo incompleto* en la revista *Fantasia*, como también lo hace José Luis García Martín (2001: 257), quien reconoce, en todo caso, que de *Marzo incompleto* hay dos ediciones. Este mismo desliz es el que advertimos en la introducción que Blanca Hernández Quintana (2003b: 38) realiza a los textos antologados de Josefina de la Torre en *Luna de la voz ausente: antología de escritoras canarias en la primera mitad del siglo XX*.

Ese apego a su hermano puede estar tras su elección del cine y el teatro como nuevos caminos artísticos, pero que esta elección parta de su menor compromiso de cara al momento histórico en que vivió —pleno franquismo— nos parece, cuanto menos, un tanto ingenuo; para Josefina de la Torre cine y poesía son dos artes que ella relaciona con la vida en tanto en cuanto son veredas para la creatividad, una relación que ya aparece en *Poemas de la isla*. El cine pudo prestarle su plasticidad en poemas llenos de contrastes y de referencias cronotópicas muy diversas. Es por todo ello por lo que pensamos que ella siempre se sintió, ante todo, poeta; de hecho, siguió publicando, con menos regularidad, textos líricos en distintas publicaciones entre 1945 y 1968.¹⁵

Como ya hemos avanzado, esta primera edición de *Fantasía* cuenta con 22 composiciones ordenadas numéricamente, por lo que podemos considerar, por un lado, que cada poema tiene un grado suficiente de autonomía y, por otro, que el propio poemario es una extensa composición con 22 paradas. Así, tanto la libertad interpretativa como la de los propios textos será mucho mayor que la que veremos en la edición de 1968. Hemos de concretar que no todos los textos que aparecieron en esta edición se integraron en la de 1968; quedaron fuera cinco composiciones, las que llevan los números 8, 9, 10, 11 y 14; es, en este sentido, sugerente que la mayor parte de estos poemas pertenezcan, a nuestro entender, a lo que podríamos denominar primera época, aquella que eclosiona con los textos poéticos que hemos situado en la órbita veintiesetista.

¹⁵ Como ya hemos señalado, Josefina de la Torre nunca dejó de escribir poesía (véase nota 11), y ello no nos permite compartir del todo las apreciaciones de autores como Enrique Ramírez Guedes (1998), en las que comenta que la autora solo abandonó el teatro “para volver sobre la literatura de forma esporádica.” En la misma línea situamos estas consideraciones de Alicia Mederos (1999: 46), pues reconoce que la escritura poética cede el paso a una escritura de novelas rosa y, de este modo, se silencia su palabra poética; a nuestro juicio, la escritura por necesidades no literarias de estas novelas nunca sesgó un ápice su compromiso con la poesía: “Entre 1935 y 1968 la poesía de Josefina de la Torre conoció un periodo de silencio. Pero no así su escritura. Pocos conocen que entre su bibliografía de estos años figura una serie de novelas cortas, publicadas durante los primeros años de la Guerra Civil española, que componen un serial por entregas de historias de amor y policíacas en el que también escribían su hermano, Claudio, la mujer de este, Mercedes Ballesteros, y amigos de la familia. Josefina de la Torre firmó todas las entregas con el seudónimo Laura de Comminges [*sic*]”. El apellido del pseudónimo, por cierto, es Cominges —con una sola «m»— y con él homenajea a su padre (Bernardo de la Torre y Cominges), y no a su tío, el barítono Néstor de la Torre, como también se ha escrito (Soler Gallo, 2016: 134).

Hay un claro predominio en la edición de *Fantasía* de la regularidad métrica frente a la irregularidad, con abundancia de la rima asonante y de estructuras métricas cercanas al romance. En los casos en que esta regularidad se vea alterada, como analizaremos más adelante, ello será trasunto, en el plano formal, del propio estado anímico del yo. Y es este elemento, precisamente, la mayor hondura autobiográfica, uno de los signos líricos que separa esta primera edición de los dos primeros libros, a la par que es uno de los elementos que da unidad estructural al libro dado que, como hemos ya comentado, el planteamiento macroestructural del mismo no realiza esta función, como sí lo hace en la segunda edición. De este modo, en los poemas en versos blancos donde la rima no aparece se aprecia un mayor carácter reflexivo, a la par que un mayor grado de introspección en planteamientos más personales tanto en lo que apunta al proceso de escritura como a la profundidad de los temas tratados; en este sentido, la propia dicción poética, empleando formas no personales —especialmente infinitivos— o formas verbales imperfectivas que remarcan este aspecto interno de la acción verbal, inciden en ver la acción en su transcurso, planteando un análisis de su propio estado desde dentro, sin perspectiva, con una alta carga subjetiva que realza la propia experiencia interior. Es este un elemento que se relaciona con el hecho de que en más de una composición el propio yo se vea como una realidad hueca, donde solo resuenan sus propias incertidumbres que son, en realidad, la única certeza que posee. De esta forma, este contraste entre poemas de la primera época y otros que arrojan una suerte de nueva sensibilidad son el punto de equilibrio de esta primera edición. Así, comenzaremos, a modo de muestra, por los primeros.

En el entorno de lo que denominamos primera época hemos de enclavar los poemas 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 y 17 que, justamente, son aquellos en los que aflora con mayor claridad la experimentación con valores puramente rítmicos en la línea de la conciencia metapoética de sus primeros libros. En esta senda habría que leer un poema como “[Por la calle abajo]” (4):¹⁶

¹⁶ Citamos por la edición publicada en *Fantasía* (1945: 15-17); consignaremos, en primer lugar, el primer verso y, justo al lado, el número que la composición tiene en esta edición. Como se observará, en muchos casos copiamos por extenso algunos poemas; ello viene dado porque muchos de ellos no están editados más que en la revista en que originariamente aparecieron publicados.

POR la calle abajo
venía cantando
sus voces oscuras
de viento encerrado.
Por la calle abajo
su impulso callado,
y el corazón dentro,
dormido y saltando.
[...]

Más allá de las analogías evidentes de composiciones de corte neopopularista como esta con relación a poetas como García Lorca y Rafael Alberti, es un hecho reiterado desde *Versos y estampas* las continuas referencias a la idea de ‘decir’, cuya alusión metonímica la poeta establece a partir de la voz; se (con)funden aquí la mirada interior y la exterior en una suerte de instante mágico donde se condensa la experiencia. Aparecen aquí, también, levemente insinuados temas como el saber, el paisaje,¹⁷ la palabra y su nacimiento, una de las obsesiones de la poeta y, además, la conciencia de la temporalidad que, a partir de otras composiciones de este libro, tomará un mayor peso metafísico (“¡Clarines de fuego / las sienas cantaron! / ¡Que ascenso de glorias / los ojos turbaron! / [...] / Y se quedó sola, / la hora, vibrando”). La temporalidad será interiorizada condensando el instante de la experiencia que se canta; la ausencia de formas verbales personales destaca esta verdadera pintura en movimiento, un movimiento que es puramente interior, en un poema de verso breve, esquemático. En la misma órbita interpretativa podemos situar una composición como “[El viento me hace cosquillas]” (8):

¹⁷ Este motivo es el que anima la composición “[Los álamos estremecen]” (11), en la que se amplía el imaginario poético; el paisaje se presenta como un vestido —otra referencia indirecta al concepto ‘cuerpo’—. La importancia de la mirada, que en el cuerpo textual se equipara al subjetivismo del aspecto verbal imperfectivo, le permite proyectar al yo poético en el paisaje su propio estado, algo que es incentivado gracias a la ausencia de verbos. Ello acentúa el carácter descriptivo de la composición y, por otra parte, deja en un primer plano términos con un valor exclusivamente poético (“álamos”, “ríos”, “anhelo”, “cintura” o “mano”). Según Escartín Gual (1996: 30), el álamo es el “árbol de las aguas”, fuente de vida y creatividad, por tanto; para Cooper (2000: 14) es signo de “miedo; incertidumbre; lamentación”. Ambos conceptos, como es claro, conviven en *Marzo incompleto* y, en general, en toda la trayectoria lírica de la autora.

EL viento me hace cosquillas
 en el recorte del pelo.
 ¡Ay, vientecito salado,
 viajero de mar adentro!
 El viento enreda sus brisas
 alrededor de mi cuello.
 ¡Ay, viento azul, escondido,
 cuatro esquinitas del sueño!
 [...]

Comparte este texto con el anterior tanto el aire neopopularista¹⁸ como el motivo, aparentemente intrascendente, lúdico,¹⁹ que lo produce: la suave caricia del viento en el cabello. El viento es, como en otros poetas coetáneos del primer momento vanguardista en las islas como Pedro García Cabrera,²⁰ Julio Antonio de la Rosa o Domingo López Torres un símbolo positivo, de libertad. Esta breve composición es una suma de variaciones sobre un mismo motivo vitalista, pues parece como si la experiencia contada en los dos poemas iniciales desatase el dinamismo interior a través de la posesión de esa experiencia natural a través de la palabra, emocionada —nótese el empleo insistente de exclamaciones—, un viento que se convierte en “viento azul”, donde este color se emparenta con la creatividad y, también, con lo femenino, como así ocurre, por ejemplo, en textos anteriores como “[¡Cómo temblaban mis labios]” o “[Como el viento tu recuerdo]”, de *Poemas de la isla*.

¹⁸ Esta veta neotradicionalista es la que también podemos destacar en “[Platito de porcelana]” (9) y “[¡Qué pena la niña blanca]” (10). Estos textos, que no pasarán a la edición de 1968, sí estarán presentes en su último poemario, *Medida del tiempo*, al igual que el número 14, “[La niña desnudos los pies en el agua]”. Esto nos hace pensar que *Marzo incompleto* y *Medida del tiempo* fueron dos poemarios que nacieron de un mismo impulso, pues en ambos el tema del tiempo es su eje vertebral; además, la fecha de composición de muchos de los poemas que integran ambos libros es muy cercana.

¹⁹ Esta orientación lúdica es la que igualmente anima un poema como “[¡Qué deseo, más amplio,]” (12); en él, con el uso de lo que podríamos denominar ‘subjektivismo exclamativo’ se alaba la pérdida del siete, número ligado al macrocosmos y al universo. El siete es “lo completo, la totalidad” al ser la síntesis de lo espiritual y lo temporal (Cooper, 2000: 128). Es una referencia a *lo incompleto*, que no solo está presente semánticamente, sino también en el plano formal (hay muchos poemas de final abierto, versos inacabados o incompletos). No se puede alcanzar la felicidad, el deseo anhelado, lo completo cuando la duda es la única certeza. Según Escartín Gual (1996: 268) el siete es “símbolo de la perfección”, lo que acentúa las ideas que aquí hemos esbozado.

²⁰ Precisamente el viento es el eje medular del segundo poemario de Pedro García Cabrera, de 1934, titulado *Transparencias fugadas*.

Junto a poemas como este, en el número 7, “[Llevabas en los pies arena blanca]”, ya comienza a despuntar, por su carácter enigmático, una forma de decir que marca una sensibilidad nueva:

[...]
Llevabas en la voz desnuda
un compás de espera.
Por eso cuando me hablaste
no pude medir tu voz
Llevabas en las manos abiertas
espuma blanca de aquel mar.
Por eso de tu bienvenida
no pude conservar la huella.
Todo tú venías en mi busca
y no pude reconocerte.
¡Arena blanca,
compás de espera,
espuma blanca...!
[...]

Lo que emociona al final al yo, en una suerte de resolución epifonemática, es la constante duda de ser, que se intensifica en un final abierto. Es por ello por lo que las contradicciones en toda la composición son una constante, una tónica habitual en poemas de sus dos primeros poemarios.²¹ El tú coloquial ayuda a la estructura paralelística de la composición, en la que este, precisamente, justifica el estado de ser del yo. La *diseminatio-recolectio* final de todos los elementos sobre los que el yo poético ha posado su mirada gana expresividad emocional con la modalidad exclamativa. Como en otros poemas anteriores, emplea referencias metonímicas (“voz”, “manos”) que aluden a herramientas para comunicar y crear, en clara alusión metapoética.

Sin embargo, la forma de decir de poemas como los anteriores contrasta con otros, como el que abre esta edición, que ya nos advierte sobre dos elementos estructurales básicos: por un lado, el autobiografismo, con la omnipresencia del yo poético y, por otra, la conciencia del tiempo interior, ya presente en el propio título —*Marzo incompleto*—:

²¹ En esta senda para la lectura podríamos ubicar, por ejemplo, textos de *Poemas de la isla* como “[Yo no quisiera pensarlo]”, “[Ahora que me sorprendes]” o, también, “[Qué repetido deseo]”.

QUISIERA que en lugar
 de este abril y este mayo
 y de este sol que nace
 con el aire temprano,
 fuera otra vez, de nuevo,
 aquel marzo incompleto.
 No tenía principio
 ni fin. Era mitad,
 centro predestinado,
 eje de un solo sueño.
 [...]

La dicción larga, con encabalgamientos de varios versos contrasta con la lectura entrecortada que resalta los sintagmas que sintetizan su personal anhelo; de ahí que la modalidad desiderativa sea la que impere. Quedan, así, destacadas las ideas de ‘volver’ (en el poema se mencionan “giros”, “círculos”) con recurrencias léxicas y paralelísticas, y ese anhelo, que no es más que otra forma de libertad, de mirar hacia adentro, se distingue más intensamente al emplear el verso regular blanco, que ayuda a equilibrar el sentido rítmico con el fondo ideológico. Esta conciencia metafísica, esta interiorización del tiempo también se acrecienta con el manejo de los infinitivos (recuérdese que, con anterioridad, hablábamos del aspecto imperfectivo como una marca consustancial para este libro),²² que aportan, como el resto de formas verbales imperfectivas en las que la acción ha tenido un escaso margen de desarrollo, la máxima tensión. A estos valores hay que agregar, a nuestro juicio, otro al que aquí se arguye metonímicamente (“y en estas nueve fechas / girar con mi desvelo...”) como es la maternidad. Desde un principio queda claro que el dinamismo interior, que se manifestará a través de repeticiones de todo tipo (léxicas, sintácticas, rítmicas y rítmicas) o, también, con el empleo de prosopopeyas, será otro de los núcleos álgidos del libro. Justamente ese movimiento dinámico interior es el que anida en un poema como “[Cuando el tiempo]” (13), en el que el valor temporal sintácticamente se observa en la presencia de una única subordinada temporal que somete todo al deseo, reiterado paralelísticamente:

²² En opinión de José Juan Suárez Cabello (2006: 38), en Josefina de la Torre cuando emplea el infinitivo predomina el “aspecto inceptivo. Lo inceptivo es la ilusión, la esperanza, el deseo [...]”.

CUANDO el tiempo
no tenga ya memoria
y todo lo pasado
solo exista en la luz
de mi recuerdo intacto.
Cuando tu vida ya sea otra
y ese rumbo
del que hoy irás en busca
sea ya tu destino.
[...]

Todo es un pensamiento que queda en suspenso. El uso del presente de indicativo permite la descomposición de la propia experiencia viéndola en su desarrollo y no como resultado, con lo que lo único que predomina es la propia emoción. Otro elemento muy significativo es la orientación temática de este poema, el único de corte amoroso de los analizados hasta el momento: también verse reflejado en el otro anula el tiempo (“Cuando tú y yo, / [...] / volvamos a encontrarnos / frente a frente, / yo buscaré detrás de tu mirada / la imagen de mi imagen, / [...]”). El verbo principal solo aparece al final (“buscaré”), única certeza —que no es más que el propio deseo— frente a todas las hipótesis expresadas por los subjuntivos anteriores. Los versos breves resaltan los términos clave (“tú y yo”, “frente a frente”, “todo”), a la par que refuerzan el carácter confesional de la composición.

Significativo, igualmente, de esta nueva travesía de Josefina de la Torre es el poema “[Si mi voz no cantara]” (3), en el que cada segmento sintáctico condicional identifica una idea que es básica en su trayectoria creativa (cantar, pensar, contemplar y escuchar):

SI mi voz no cantara
y tuviera
la luz de mi garganta.
Si el vibrar de mis sienes
no fuera
campanita de plata.
Si en mis ojos no hubiera
ese afán
y ese amor que los alza.
Si me faltara el cielo

o el aire
 que se ensancha
 y el engaño feliz en mis oídos
 de aquella voz
 tan clara.
 [...]

Estamos ante un verdadero canto de ausencias en el que ya aparece, con valor definitorio, la negación, como veremos en más poemas. El amor al orbe y la conciencia metapoética son los eslabones temáticos básicos; cada subordinada condicional es como una bocanada de aire sin respuesta. Todo el poema es un reguero de dudas —modalidad dubitativa—, algo que se manifiesta en el poema anterior y, también, en el primero: los tres se resuelven con un interrogante.²³ En este sentido, no hemos de olvidar que para la autora de *En el umbral* una idea recurrente de su lenguaje poético siempre ha sido encontrar la exacta y justa relación entre lenguaje y pensamiento.²⁴

Con anterioridad hemos resaltado que la dicotomía realidad interior-realidad exterior, objetividad-subjetividad fundamenta un buen puñado de textos de este poemario; en esta orientación se encuentra “[No sé por qué voy y vengo]” (5), poema publicado en *Azor* (8, 1933) con ligeras variaciones en la métrica. La disposición de la rima refuerza los contrastes; la dupla imaginación-realidad entronca con el fervoroso deseo de conocer y, para ello, el dialogismo es la manera más certera de profundizar en esta idea, un diálogo consigo misma que se ve cimentado con el empleo de interrogaciones retóricas:

NO sé por qué voy y vengo
 de la sombra a la pared,
 ni yo misma sé por qué

²³ En el caso de la segunda composición, “[Mis años compañeros]”, que apareció previamente en la antología *Poesía española contemporánea* de Gerardo Diego (1991: 622), De la Torre siempre concibió la poesía como un misterio, y de ahí que las interrogaciones retóricas cierren (o, más bien, abran) el poema; la aparición, como en otras composiciones, del “tú” desdoblado, incide en esta misma idea, al igual que la obsesiva presencia de puntos suspensivos. El poema final de esta edición (22) sigue esta misma línea argumental.

²⁴ En la composición 17, “[No saber si por tus ojos]”, el propio poema será una forma de conocimiento, siendo el motivo de “las sienes”, tan presente en estas composiciones más ligadas a su primera época creativa, una noción altamente repetida.

se me desprende la luz
 contra mis brazos en cruz.
 Me olvidan sola, en la ausencia
 y me cierran las paredes
 a oscuras con cuatro puertas.
 Nadie me ve ni me oye.
 Nadie sabe de mis voces.
 Ni de mi cuello inclinado,
 ni de mis brazos ceñidos,
 ni de estos mis pies descalzos.
 Nadie lo sabe. Yo sí lo sé.
 [...]

Nuevamente emerge de manera reiterativa la negación, que en otros poemas vendrá apuntalada con términos de claro valor negativo. Aquí la negación aparece de forma anafórica y paralelística para refrendar los conceptos de ausencia, soledad y abandono. Junto a la esticomitía (“Nadie me ve ni me oye. / Nadie sabe de mis voces.”), que con rotundidad niega los sentidos, la presencia de opuestos aviva las dudas existenciales; el carácter circular del poema aporta la idea del texto como espacio cerrado (del yo vuelto sobre sí mismo) con lo que, en nuestra opinión, el propio yo poético se identifica por primera vez con el eco del vacío: el ser es el espacio del vacío que solo está poblado de soledades. El verso bimembre “Nadie lo sabe. Yo sí lo sé” recalca una de los signos de este nuevo momento creativo y existencial: ese alcance eminentemente metafísico que ahora brota con fuerza.

En la composición siguiente —“[He de morirme]” (6)— sobresale este mismo planteamiento, con el motivo de las manos cruzadas o brazos en cruz; la fortaleza de ser (las manos) es negada:²⁵

HE de morirme,
 con los brazos en cruz,
 como Cristo Señor
 en el Calvario.
 Con los brazos en cruz han de llevarme
 como un águila azul por el sendero

²⁵ Este mismo motivo poético se repite en 21, “[Si el estarse en el tiempo]”. Aquí las manos cruzadas son “la manifestación del estado interior del hombre a través del cuerpo” (Escartín Gual 1996: 194). El uso de infinitivos sustantivados fija como ideas el movimiento temporal y da protagonismo al recuerdo como factor taumatúrgico.

y no habrá caja blanca
 en donde pueda reposar mi cuerpo.
 Me llevarán en andas,
 sostenida en el borde febril
 de mis cuatro costados,
 y mis brazos en cruz serán señales
 que orienten a las rosas y a los pájaros.
 [...]

La motivación religiosa, que no aparece en sus poemarios iniciales, emerge ahora con mayor consistencia; la certeza del fin abre y cierra este poema circular, intensificando tanto la soledad como el desamparo, a la par que marcando sus obsesiones. La gravedad del contenido contrasta con la fluidez expresiva, caracterizada por largos encabalgamientos. Las referencias al cuerpo, veladas en el poema anterior (5), lo presentan ahora como un elemento autónomo con relación a la propia conciencia creadora, al aparecer objetivado. Esta objetivación otorga una suerte de profundidad mayor al decurso poético por una parte y, por otra, acrecienta sus dudas sobre la propia existencia. Resalta, casi al final, el contraste metonímico de carácter simbólico entre lo visual —la mirada— y lo auditivo —el canto (“que orienten a las rosas y a los pájaros”)—.

Aquí llegamos exactamente a la mitad del libro, y es a partir de las composiciones número 14 y, sobre todo, la 15 y 16 cuando se nota con más claridad una mayor homogeneidad en las composiciones: se apuntala con más firmeza el autobiografismo, y el verso blanco al igual que el versículo ayudan a resaltar el mayor peso del pensamiento, de las ideas propias con un alto grado de autenticidad. Los versos largos ganan protagonismo y, al combinarse con los breves, formalmente representan bien las propias incertidumbres del yo poético; se dilata, así, el sentido poético y esto, además, redundante al prevalecer algún elemento temático. De este modo, en el poema 14, “[La niña desnudos los pies en el agua]”, conceptos como “agua”, “madrugada”, “playa” ven resaltado su valor simbólico; los versos son auténticas frases pictóricas de luz negra; en esta composición concretamente, esta suerte de extensión del sentido insiste en lo negativo de ciertos elementos, como la sombra y la noche, un sugerente juego de espejos en penumbra. Justamente esta sugerencia es la que anida en uno de los poemas más logrados de este poemario, “[Estoy clavada en el espacio inmóvil]” (15), donde la densidad de términos negativos azota el estado casi agónico en que se encuentra el yo:

ESTOY clavada en el espacio inmóvil,
como una mariposa prisionera.
Coleccionista ciego no dudaste
en dejar a los aires sin adioses.
Ya no puedo moverme de este quieto
rincón de sueño de mis alas muertas,
donde mi corazón tiene prendido
el filo agudo que le clava el tiempo.
[...]

El soneto blanco es la prisión formal de la que el yo poético trata de zafarse con el uso de encabalgamientos. La imagen hiriente de la mirada (“clavada en el espacio inmóvil”) contrasta con el tópico petrarquista de la mariposa, alma de la amada en busca de la luz, de la libertad, una amada que, como la belleza, es inmortal. La mariposa, además, es símbolo de la resurrección (la idea de la cruz aparece en otros poemas, como en 5 y 6, al igual que la imagen de los brazos en cruz). La dureza de esta composición se ve acrecentada con el empleo reiterado de léxico de valor negativo (“inmóvil”, “prisionera”, “ciego”, “adioses”, “no puedo”, “quieto”, “muertas” o “filo”); parece como si el recuerdo negara la vitalidad. Este poema como el siguiente, “[Pez frío de mi cuerpo]” (16), tienen un fuerte carácter introspectivo, negando cualquier relación con lo exterior:

PEZ frío de mi cuerpo
que resbalas por la humedad en sombra
de la angustia.
Pez afilado de la angustia.
Frialdad del agua muerta. Vacía luz.
[...]

El “pez”, en clara referencia religiosa, es símbolo de la fertilidad, pero también del “aislamiento y la incomunicación” (Escartín Gual, 1996: 241). Contrasta el léxico negativo con el valor emotivo de las exclamaciones (“¡Qué deslizarse por el río helado / del llanto sin sollozos! [...] ¡Qué solo y desolado!”) lo que agudiza la angustia, la soledad, dos motivos temáticos que se agrandan en esta segunda parte del libro. La idea de cuerpo se va perfilando cada vez más como realidad vacía, fría, con lo que entablar la relación de ciertos motivos con la idea de maternidad frustrada va ganando enteros. Pensamos que este aspecto temático está solo esbozado en

distintas composiciones de esta primera edición, pero que se expresará con mayor amplitud de matices en la edición final de 1968.

Los últimos poemas inciden en las ideas de frustración, pérdida, ausencia y soledad, así como en la noción de la propia muerte ya comentada en la composición 6. En este sentido hay que leer los poemas 18 —“[Ya lejos estaré]”— y 19 —“[Morir. Y tras la sombra]”—, en los que en los ecos del ser solo pueblan las incertidumbres; así, por ejemplo, la primera composición citada es un cúmulo de versos esticomílicos con variaciones de ritmo, y cada uno parece ser un aldabonazo para profundizar de manera casi hiriente en el estado anímico del yo; la ausencia de referencias cronotópicas concretas intensifica la magnitud de su desesperación. El uso de encabalgamientos e hipérbatos (“Pronto las tardes / sobre las tardes doblarán las horas / y las noches sin luces / sobre las noches dormirán su sueño”) puede ser síntesis del propio desorden interior: así, todo apunta a un estado y no a lo que lo provoca. La exclamación final (“¡Qué lejos estaré, / ciega, perdida, / con esta vida inútil en tu busca!”) proyecta, como en composiciones anteriores, la idea de un deseo truncado, incompleto: la fragilidad del ser, truncada por no poder encontrar continuidad en otro ser. Este hondo pesar metafísico redobla su gravedad en el poema siguiente:

[...]
 Descansar una vez
 de este tormento oscuro
 y ver cómo son otros
 los que sufren.
 Ser niebla, sombra, nada,
 cuando otros despiertan.
 Y dormir apoyada en el hombro de Dios,
 sin años, ni recuerdos...

El desdoblamiento del yo, el predominio de un léxico de matices adversos, encuentran en la gradación asindética ascendente —“ser niebla, sombra, nada”— una prueba que insiste en la mayor trascendencia que tiene para la autora el propio hecho de la escritura poética, que se convierte en un acervo de deseos no realizados. El dramatismo que enerva este planteamiento encuentra uno de sus momentos clave en el poema 20, “[De haber sido, sería]”, en el que la única certeza es el hijo que nunca estará:

[...]
Sería tan igual
a ti misma, a tu voz,
que, como nunca ha sido,
ni es ni ya será,
te has quedado oscilando
entre mis sueños, mía,
prisionera en la luz
aquella que he perdido...

La existencia es una suma de negaciones, de imposibles, y ante ello solo queda el deseo de lo que puede ser o pudo ser a través del recuerdo. El último poema de esta edición alberga, como contraste, cierto resquicio de luz; es otro poema truncado, abierto en el que parece que el propio proceso creativo es el mejor camino para comprender, explicar y superar la situación de profundo abatimiento; y es que en la literatura, los anhelos más íntimos cobran verdadera existencia, se corporizan:

¡ESTA confianza mía,
arco iris pintado,
enredadera blanca
de mi frente a mis manos...!
Ya no puedo librarme
de su escondida gracia
que me dice al oído:
tal vez hoy... o mañana...
¡Esta confianza mía,
tan buena amiga, sí,
porque algún día...!

2. *MARZO INCOMPLETO* (LAS PALMAS, 1968).

Jorge Rodríguez Padrón (1970: 33) define *Marzo incompleto* como obra de “acento poderosamente femenino”, a lo que agrega que esta *plaque* contiene una “profunda expresión de sentimientos personales e íntimos, la expresión se contiene, se ciñe y se regula con singular acierto [...]”. En esta misma orientación se expresa Tania Batlló (2016: 261): “En él el tono es mucho más trágico que en sus anteriores obras. La confusión, la soledad y su constante búsqueda de su propia identidad como mujer, así como su frustración por la imposibilidad de ser madre caracterizan los

versos de esta obra: [...]” Siguiendo con la expresión, señala Rodríguez Padrón que estos versos sorprenden “por lo riguroso y contenido de su melancolía, de su pena, o —en algunos momentos— de su impulso incontenible que le brota, sincero y vivo, [...]” En su opinión, “de todas y cada una de las partes de este libro se desprende un gran amor incontenible a las cosas y a los recuerdos [...]” Al final de esta reseña habla de “el largo paréntesis de su actividad”, aspecto este que, como ya hemos venido argumentado, hay que poner en entredicho. Estos rasgos, especialmente en el plano temático, son realmente interesantes, pues acogen uno de los signos identificativos de este libro: la corporeidad formal de *Marzo incompleto* acuna las voces y los ecos en cada habitación lírica de su cuerpo poético; sin duda, la capacidad sensorial será, junto a la raigambre autobiográfica, uno de los factores constructivos protagónicos de todo el libro.

En esta edición definitiva,²⁶ de la que salen 350 ejemplares numerados, aparecen doce nuevos textos: el poema octavo de la primera parte, seis poemas de la segunda (los números 3, 4, 5, 6, 7 y 8), la primera composición de la tercera y cuatro textos de la cuarta (1, 2, 3 y 5). En la revista barcelonesa *Azor*²⁷ aparece la composición “[No sé por qué voy y vengo]”, segunda composición de la primera parte de la edición final y quinto viraje poético en la de *Fantasia*, que aparece en las dos con cambios en la versificación. *Grosso modo*, los rasgos que más abundan para precisar los cambios entre los poemas que componen esta edición frente a la anterior son, esencialmente, la reducción en extensión de los textos, así como la disposición métrica de cada verso en el poema. A esto hay que agregar la ruptura de versos largos en varios versos cortos o, como efecto contrario, la unión de versos cortos en uno largo. Esta nueva configuración versal puede alargar el poema en una suerte de dilatación del sentido, lo que permite destacar positivamente algún verso cambiado por su mayor

²⁶ Además de la que prepara Lázaro Santana (1989), ya citada, de este poemario ha habido otras ediciones posteriores como, por ejemplo, la prologada por Teresa Rodríguez Hage (2003), *Poemas*, ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, que no solo no respeta la estructura de la edición de 1968 sino que, además, cifra su año de publicación en 1969, error cronológico que repite Rosa Fernández Urtasún (2013: 219, nota 9).

²⁷ Probablemente, textos de la autora de *Poemas de la isla* encontraron en esta publicación fácil acomodo gracias a la intercesión del poeta Félix Delgado Suárez, colaborador habitual de esta publicación y buen conocedor de la lírica de Josefina de la Torre; de hecho, una de las primeras reseñas que se publica en la prensa insular sobre *Versos y estampas* es de su autoría (*El Liberal*, Las Palmas de Gran Canaria, 13 de diciembre de 1927).

significación o belleza. Además, esta suerte de *amplificatio* puede redundar en la mayor relevancia que se quiere dar a algún elemento temático (como el mar, la isla o algún tema grave).

Por otra parte, hemos de destacar la persistente aparición del tú desdoblado propio de la poesía moderna —rasgo que, por cierto, tiene abundantes ejemplos ya en sus dos primeros poemarios—, y la conversión de oraciones según su modalidad oracional como forma de romper la armonía y la regularidad, lo que refuerza el entramado simbólico y adensa el perfil sugeridor del texto. Otro elemento relevante será la insistencia en el aspecto puramente rítmico, más patente en la edición de *Fantasia* —en relación, sin duda, con la conciencia metapoética ya esgrimida—, que ensalza el ensamblaje lengua-pensamiento a través, sobre todo, del juego y la experimentación constantes como formas de búsqueda con las que intenta perfilar los límites expresivos de sus estados anímicos, algo que en esta edición final se aprecia, principalmente, en su primera sección. Estimamos que en la edición de 1968 es, también, el autobiografismo otro de los rasgos que, definitivamente, dan mayor unidad a todo el cuerpo textual.

Coincide el primer poema en ambas ediciones, pero si en la edición primera este poema es solo el primero por su situación, aquí su valor con relación al conjunto del libro es mayor; es un *poema-preámbulo* a modo de poética que sustenta valores líricos que se regarán por las cinco partes del libro: el tiempo, la maternidad frustrada (juventud, primavera, vida en plenitud), el recuerdo, el intimismo. Lo incompleto solo puede verse y sentirse en su discurrir; de ahí la importancia del deseo, de lo auténtico que solo se encuentra en el mundo interior, donde el devenir se detiene y el instante es el verdadero protagonista.

Otro elemento importante serán las constantes referencias a los números, una forma de interpretar, de lograr la exactitud que su palabra no consigue ceñir con relación a su incesante movimiento interior. Asimismo, se pueden rastrear a lo largo de toda su obra las múltiples referencias deícticas (personales y espaciales) pues, en ocasiones, se produce un cúmulo de referencias, muchas de ellas contradictorias como compendio de sus propias incertidumbres, que despliegan como concreción lo que solo se presenta como vaguedad ontológica. Este carácter metafísico sí es un principio diferenciador con relación a la edición de *Fantasia*, algo a lo que ayuda la propia estructura, en cinco partes, del poemario.

Precisamente con relación a esta distinta presentación, insistimos en la nueva concepción de esta obra como *corpus*, literalmente, al plantearse

como una constante gradación ascendente: *poema-*preámbulo**, inicio (I), proceso (II), clímax (III), serena resignación (IV) y paz y sosiego (V). No es baladí que *Marzo incompleto* tenga ahora cinco partes: simbólicamente cinco eran las “heridas de Cristo” (Escartín Gual, 1996: 96); además, el cinco es un número que indica plena síntesis de un estado, suma y compendio que parte del análisis introspectivo; también señala los puntos cardinales y el centro (las referencias espaciales, sobre todo hacia adentro serán abundantes). Además, refiere al ser humano en su totalidad (cabeza y extremidades): es la totalidad, la perfección —el eterno deseo inalcanzado e inalcanzable—. Justamente será esta mayor trabazón la que nos va a indicar el camino crítico que seguiremos para abordar los entresijos de este cuaderno-ciclo: veremos cada parte como un todo orgánico en el que cada poema entra en íntima confluencia con el resto. A esto hemos de sumar que los números son otra forma de conocer (referencias al calendario, al ritmo, al orden), al dar armonía y concierto y poder ser planteados como punto de equilibrio entre el exterior y lo interior: son una apertura a lo posible.²⁸ En el fondo, los números son otro medio para que intimen el arte como creación y la vida.

La primera sección consta de 9 composiciones que, por este orden, se corresponden con las que llevan en la edición de 1945 los números 4, 5, 12, 2, 21, 17, 3; hay un texto inédito y la 9 es el poema 22 de la edición de *Fantasía*. Este texto inédito, el número 8, es, como los demás, anterior a 1936 y aparece publicado por Juan Manuel Trujillo, con notables cambios en la métrica. Las primeras seis composiciones aparecen sin cambios tal cual aparecieron en 1945. Todas ellas insisten en conceptos clave como son la voz, las ideas de cantar y decir, los ojos, los labios, las manos, el paisaje, en fin, los estímulos que circundan al poeta y le sirven de trampolín para la creación; es, a grandes rasgos, una apertura metapoética, un resonador inicial que incidirá en el movimiento de afuera hacia adentro que marcará el constante contraste entre objetividad y subjetividad, que determinará la tensión de todo el poemario. De este modo, en las dos primeras composiciones, “[Por la calle abajo]” y “[No sé por qué voy y vengo]” prevalecen las ideas de movimiento, de vida; en la segunda, los encabalgamientos resaltan los términos claves, que suelen ser opuestos (“sombra-luz”, “incertidumbre-conocimiento”, “ir-venir”), que traducen

²⁸ No hemos de olvidar sus conocimientos de música, en consonancia con la importancia que adquieren en su lírica no solo los valores numéricos, sino también los valores rítmicos.

poéticamente la desazón interior del propio yo por saber. Esta idea de la poesía como forma de conocimiento es muy becqueriana; hemos de recordar aquí que en fechas posteriores relativamente próximas a la edición de este poemario Josefina de la Torre dio en El Museo Canario un recital sobre la poesía del autor de las *Rimas*²⁹ con motivo del centenario de su muerte.

En la línea de los textos anteriores hemos de situar la quinta composición, “[Si el estar en el tiempo]” en la que, en efecto, el mundo exterior es el punto de partida para el conocimiento; los dos versos epifonemáticos de carácter exclamativo finales resumen muy bien el estado de esta primera parte: “¡Ay, yo no quisiera probar / el sabor de las certezas!” (1968: 21). El poema 7, “[Si mi voz no cantara]” insiste en la misma noción, pues la propia poeta es un cantar de realidades (voz, garganta, sienes, campanitas de plata, ojos, cielo, aire, oídos, viento, mares).

Por el contrario, la octava composición es la primera y única muestra de esta parte primera con claro sentido existencial en esta segunda edición, con una marcada presencia en sus versos de la dicotomía mundo exterior-realidad interior, equilibrándose, de este modo, vida (exterior) y literatura (interior), siendo esta última la única vía de escape para alcanzar el conocimiento profundo de todo; el tono coloquial acentúa tanto la cercanía del tema sugerido como la sinceridad con la que se plantea (1968: 23):

SI yo pudiera, amor,
engañarme a mí misma,
vivir a ras de tierra,
siempre en la superficie,
a flor de agua y de luz,
no dentro, sumergida,
interiormente viva...
[...]

En la segunda sección hay 8 poemas y solo los dos primeros están ya presentes en la edición anterior. En esta parte se intensifica el dialogismo, muy común en los textos de corte neopopularista, como medio para hacer patente el hecho poético como proceso de búsqueda. Es por ello por lo que

²⁹ M[argarita] S[ánchez] B[rito] (1971), “Bécquer, en la voz y el sentimiento de Josefina de la Torre”, *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 15 de enero. El recital poético estuvo complementado con música de Albéniz y Turina.

el mar es un relevante punto de partida, símbolo no solo del propio vaivén interior; es un mar de orilla en el que el juego de versos breves y largos se asemeja al vaivén marino. Ganan terreno el tono descriptivo y la amplitud de la mirada que se dilata en el horizonte: “Todo tú / venías en mi busca / y no pude conocerte. / ¡Arena blanca, compás de espera, espuma blanca...! / ¡Inquieto sueño de la verde orilla, / rizado de preguntas...!” (1968: 27). Como en Pedro Salinas, todo se vuelve concepto, posesión aunque, realmente, solo se posea la incertidumbre. El mar es punto de equilibrio entre la memoria, el recuerdo y el instante presente de la recordación.

Justamente esa idea de posesión es la que prima en la composición siguiente: en ella, la casi obsesiva presencia de elementos deícticos personales y temporales vigoriza el constante juego de distancias y perspectivas, esa fluctuación dentro-fuera que ya hemos comentado (“Cuando tu vida ya sea otra / y ese rumbo / del que hoy irás en busca / sea ya tu destino” [1968:28]). La propia certeza, en su interior, es únicamente una posibilidad más.³⁰

Los seis textos siguientes son inéditos y, probablemente, fueron escritos con posterioridad a 1945. El primero, “[Llegar sobre las alas de mis pies]” es un cúmulo de metonimias sobre el propio acto de recordar —de poseer, podríamos también afirmar—; nuevamente, la ambigüedad pronominal es el fiel reflejo de su magma interior, donde la poeta parece estar atada a un mar de dudas, su única verdad. Nótese, especialmente, cómo estas nociones son refrendadas con sustantivos que indican ausencia, vacío (1968: 29):

Llegar sobre las alas de mis pies
 hasta su ausencia.
 Quedarme así, sobre tu imagen,
 y apoyar la rodilla
 en el borde de tu abandono.
 [...]

³⁰ El poema aparece en un artículo que Juan Manuel Trujillo (1934) dedica a Josefina de la Torre; a estos versos se le añaden los siguientes: “tan agudo será mi pensamiento. / Y es que sobre tus ojos, / alrededor de tu mirada abierta, / ha quedado prendido / todo el recuerdo mío, / tuyo.” Ciertamente, esto nos hace pensar, una vez más, en que la autora trabajaba a conciencia sus textos, pero no solo los poemas, sino la estructura y ligazón de sus poemarios, lo que, probablemente, es una de las causas que haya hecho que la publicación de muchos de estos se dilate en el tiempo. También aparece el siguiente, con notables cambios en la versificación y, como el anterior, en forma más breve.

Ese vacío apunta al propio proceso introspectivo y se subraya con contrastes como los de sombra-luz (léase búsqueda-hallazgo). El infinitivo, una vez más, nominaliza la posesión idiomática del deseo, una posibilidad de posibilidades, convirtiendo en abstracción algo que no se puede o sabe concretar (1968: 30):

Encontrarte
por las abiertas mariposas de la noche.
Por la sombra
donde sus ojos buscarían apoyo.
Descubrirte
por los caminos de lo inesperado,
donde sus palabras
encontrarían su contorno.
[...]

Los elementos pronominales abren vagos horizontes y, por su laxitud referencial, se convierten en elementos afirmativos. Todas las formas verbales aparecen subordinadas a estos deseos. En esta segunda sección el tema amoroso cobra amplio vuelo y en este poema, como en el siguiente, un pensamiento, un recuerdo, como la niebla, se disipa en un gesto inútil; solo con los ojos cerrados se puede hacer un acto de auténtica posesión de los anhelos. Soñar es sinónimo de recordar, de dominar, de poseer: “Estabas allí, sobre mi sueño, / limpia aún tu presencia. / Aprisioné la niebla del despertar / y poco a poco, hundiéndome, / volví a probar el sueño” (1968: 31).

El sexto viraje poético resume bien esta segunda parte de *Marzo incompleto*: la poeta nos sitúa ante un proceso recordatorio de constantes idas y venidas. Recordar es recrear, avivar la llama de la vida; en el poema parece que el encabalgamiento agiliza el verso, revitalizando así el propio contenido: “Así tú, imagen resucitada / del tiempo vivo del recuerdo, / lejana, en un mundo invisible / a través de un mar de silencio...” (1968: 32). En esta misma tendencia se sitúa la siguiente composición (“¡Qué jóvenes y fuertes los dos éramos! / Edad nueva, increíble, misteriosa, / que entonces parecíanos sencilla / y hoy la sueño, impalpable, ya perdida”) (1968: 33). La juventud perdida, el amor imposible, un uso del pasado que niega el presente son realidades que van tomando cuerpo poco a poco, y que se realzarán, serenamente, en las tres partes posteriores. De este modo, no es extraño que emplee el yo un vocabulario de ausencias, una suerte de

dicción negativa, como en la postrera composición de esta parte; términos como “no”, “nadie”, “ni” o “nunca” pueblan este eco de negaciones, que solo dejan un “sabor de imposibles”. La lágrima, condensación transparente del dolor, de la emoción más profunda e íntima, es la justa medida simbólica de las negras incertidumbres.

La parte central contiene solo 2 poemas; el primero de ellos es el más extenso del poemario y, a nuestro juicio, el que aporta mayor trascendencia significativa a esta edición. El eje temático ahora, una vez negada la posibilidad de amar de verdad en la segunda parte, es la maternidad frustrada, una frustración que se acepta con sosiego; incluso, podríamos decir que con cierta distancia, con serenidad. Precisamente con este título, “Serenidad”, aparece este poema en la revista *Millares* (1965),³¹ con algunas variaciones que, principalmente, son de carácter apostrófico: aparece la palabra «hijo» como segundo verso y en el verso 27 aparece, también como apóstrofe, el sintagma «hijo mío»; finalmente, la exclamación que se abre en «¡Luchar...!» se cierra antes (al final del verso «vivir en ti de nuevo!»). El final abierto propaga la nostalgia y la pena sincerísimas de esta composición, una de las primeras —y más contundentes, por cierto— en relación con el tema de la maternidad, no tan presente, como ya hemos resaltado, en la edición de 1945. A partir de la proposición adversativa (“Pero / hoy te pido perdón por esta paz que es mía”) hay un contraste entre lo que da la maternidad —estrechez, ser dependiente— y lo que da la libertad, la paz; la poeta ha buscado su propio camino, ha hecho su propia vida y ve la luz de todo ese recorrido positivamente (1968: 37-38):

A lo largo de mis años estériles
 ¡Cuánto he pensado en ti!
 He apretado la frente de sueños
 y he estrujado el pobre desconsuelo
 de tu cuerpo pequeño,
 tus primeras sonrisas,
 tu primera palabra.

³¹ La revista *Millares* fue un intento de este clan familiar por continuar un periódico manuscrito, proyectado desde principios de los años cuarenta, cuyo título era *Viento y marea*. Con casi toda probabilidad, este poema fue escrito en fecha cercana a su publicación en esta revista, lo que podría negar que todas las composiciones de *Marzo incompleto* se escribiesen en la época prebélica. Estimamos que una fecha similar de concepción y escritura tienen los poemas 2, 3 y 5 de la cuarta parte de este poemario.

He pensado, hijo mío,
que serías la razón de mi vida,
[...]
Pero
hoy te pido perdón por esta paz que es mía.
[...]
Hoy no te ansío, hijo, materia, cuerpo, sangre.
[...]

En este poema se presenta el ser desde un principio en descomposición, y con ello sobresalen la angustia, la soledad, el desamparo, la profundidad y sinceridad de su dolor, elementos que contrastan con el sosiego final, en el que se acepta con resignación que el tiempo de ser madre ya ha pasado. Esta imposibilidad se intensifica en la siguiente composición (“De haber sido / sería igual que tú”) donde, precisamente, ese sosiego es la puerta que permite la capacidad de análisis de la propia situación, que da como resultado la aceptación de una imposibilidad, la verdadera única certeza que se ha venido apuntando desde el inicio de este libro (“Sería / tan igual a ti misma, / que como nunca ha sido, / ni es, / ni ya será, / te has quedado oscilando entre mis sueños” [1968: 39]).

Los 5 poemas de la penúltima sección son todos inéditos salvo el número 4 (“Pez frío de mi cuerpo”). A partir de este momento en el poemario podemos comenzar a profundizar en lo que se ha denominado “geografía corporal o semántica del cuerpo” (Campos-Herrero, 2007: 151): desde el inicio de la primera composición, a pesar del detallismo en cuanto al uso de referencias locativas (“dentro”, “entre”, “junto al”, “sobre”, “bajo”) realmente la ubicación es vaga, lo que remarca de una manera peculiar la singularidad de la experiencia y, en cierta medida, cobran independencia las propias sensaciones. Como gran parte de su lírica, repleta de contrastes, todo el poema está construido en dos partes antitéticas, lo que nos da una visión completa y nos plantea dos ópticas, por así decirlo, una afirmativa y otra negativa, viendo la negación como elemento definitorio y constructivo. Esta es la manera serena de plantarle cara a la adversidad. Es ahora cuando está preparada para objetivar su estado interior, con las peripecias que recobra de su memoria y que le hacen ver, ahora sí, su estado como el resultado de un camino lleno de dificultades, pero que le ha dejado una perspectiva serena para sentirlo todo, para volar de lo aparentemente concreto a lo intangible. Para ello

juega un trascendental papel la descomposición de elementos sensoriales y de recuerdos que se funden en el espacio personal que crea su palabra (1968: 43):

DENTRO de las paredes de tu casa,
 entre los hombros de tus seres queridos,
 junto al aliento
 de tus bocas queridas,
 sobre ese pedestal
 de tu vida fecunda,
 la sangre ya colmada,
 todo en orden y acaso conseguido
 (porque pequeñas cosas
 no son las que levantan monumentos
 y es la sonrisa
 de cada día
 lo que cuenta);
 [...]

El poema “[Olivo]” identifica este símbolo de la paz con el yo, y persevera en los supuestos anteriormente esgrimidos. La palabra ‘olivo’ es como un resonador que acentúa el simbolismo de la composición; las constantes interrupciones que se consiguen con los numerosos signos de puntuación no solo resaltan conceptualmente —simbólicamente decimos nosotros— los sintagmas, sino que enfatiza el propio hecho de la contemplación (“Olivo. / Seco, retorcido, tronco doloroso. / Olivo. / Ni flor, / ni rama que cobija, / Angustioso querer y nunca erguirse” [1968: 45]). Parece como si esta forma de decir fuera trasunto de las dificultades del árbol, como del yo, por vencer los duros embistes a los que la vida le somete. Ante esta situación, no se puede renunciar a lo que se es, a lo que se siente, a lo que nos hace ser en el mundo (“Pero, tú olivo, / no cambiarías tu entraña por llegar al cielo.”), pues es ello, precisamente, lo que nos define, lo que nos hace ver positivamente nuestra propia singularidad.³² Este valor poético, trascendente, universal, del olivo se intensifica en el poema siguiente, en el que la edad de Cristo (33 años) es el motivo principal con el que experimenta el yo poético. Ciertamente, es un poema cargado de cierto intelectualismo, en el que se da vueltas a planteamientos

³² Esta misma motivación religiosa es la que anida en la cuarta composición, “[Pez frío de mi cuerpo]”, como ya vimos al comentarlo en la edición de 1945.

aparentemente sencillos, como el imaginario que le sugiere esta cifra, “con aroma enervante de universo”. El número tres representa “el poder creativo; el crecimiento; movimiento de avance que supera la dualidad; expresión; síntesis” (Cooper, 2000: 125). Hemos de recordar, por un lado, el alto valor que para Josefina de la Torre tienen los números como elemento para la interpretación y, por otro, el palpable alcance que otorga a lo religioso, otra forma de trascender la propia situación personal (1968: 46):

[...]
Número igual,
con aroma enervante de universo,
tan infinitamente
raíz y flor
de la tierra al espacio,
tan equilibrio ardiente de mi amor...
—edad de Cristo,
también crucificada—.

La última composición de esta parte, “[Me busco y no me encuentro]”, es la síntesis dramática de su angustia, y uno de los poemas más logrados del libro (1968: 48):

Me busco y no me encuentro.
Rondo por las oscuras paredes de mí misma,
interrogo al silencio y a este torpe vacío
y no acierto en el eco de mis incertidumbres.
[...]

Este poema es el culmen de su búsqueda en el vacío de su propio yo. La insatisfacción y el desamparo en el que se encuentra hace que se identifique con un espacio cerrado, hermético —como herméticas son algunas imágenes del poema—, definido por negaciones o elementos de connotación negativa (“no”, “oscuras paredes”, “silencio”, “torpe vacío”, “eco”, “incertidumbre”). Esta condensación de ausencias tiene como puntos de partida dos versos esticomílicos de marcado contenido existencial (“Me busco y no me encuentro” y “No me encuentro a mí misma”). Esta indagación en la que es negado cualquier reducto sensorial se resuelve en una enumeración caótica (“Y no pude ser tierra, ni esencia ni armonía, / que son fruto, sonidos, creación, universo”) que apunta a todo

lo existente: no hay espacio, exterior o interior, en el que pueda identificar su propia situación vital, algo que, además, es remarcado por los versos bimembres y los paralelismos que, al igual que el uso constante del presente de indicativo, subrayan el dramatismo del poema al insistir en la noción de proceso inacabado de esta dramática situación personal. A esto hemos de asociar el gusto de la autora por el empleo de gradaciones ascendentes y descendentes, acumulando conceptos para cubrir de densa niebla el sentido de sus poemas ante la dificultad de darles forma idiomática precisa, otra muestra más, pues, del intento por hallar el justo punto de equilibrio entre fondo y forma.

La sección final contiene 4 poemas, todos recogidos en *Fantasía*. Ahora, desde el sosiego y la lejanía que da el paso del tiempo, la poeta dibuja su espacio interior, marcado por la quietud, y en el horizonte que marca su serena renuncia solo se encuentra la aceptación de la imposibilidad de ser madre, de verse reflejada en otro, de soñar (“Ya no puedo moverme de este quieto / rincón de sueño de mis alas muertas” [1968: 51]). Esa eterna quietud deseada es la muerte, la salida del tiempo, (“Morir. Y tras la sombra / de lo que todos ignoramos, / contemplar a los que lloran” [1968: 52]), que llega a objetivarse en la segunda composición de este último apartado (“Descansar una vez / de este tormento oscuro / y ver cómo son otros / los que sufren” [1968: 52]). Las distancias marcan su renuncia, la negación de sus más preciados sueños, como ocurre en el tercer viraje lírico de esta parte final, en el que la anulación de toda relación con lo exterior, precisamente aquello a lo que dedicaba alguno de los primeros textos de este libro y que la hacían sonreír, llorar, cantar, vivir en definitiva, es la que dibuja su árida y desolada realidad (“¡Qué lejos estaré, / ciega, perdida, / con esta vida inútil en tu busca!” [1968: 53]). El poema final cierra el entramado simbólico de *Marzo incompleto*: ser en otro es un imposible, una idea que está presente en la intensa dilogía final (“y de este gran amor que voy perdida / ya nadie más podrá juntar los brazos” [1968: 54]).

CONCLUSIONES

Dado que, desde un principio, hemos hablado de dos ediciones diferenciadas por su contenido y, sobre todo, por su concepción, de *Marzo incompleto*, estableceremos unas conclusiones en las que sinterizaremos esta distinta lectura que hemos planteado de cada una de ellas. En primer lugar y desde el punto de vista temático, en la edición de *Fantasía* se puede

establecer con claridad una dicotomía entre aquellos poemas que podemos ligar a su primer momento creativo, aquel que se comienza a gestar con *Versos y estampas* y cobra un nuevo vuelo en *Poemas de la isla*. Estos últimos serían los poemas que tienen los números 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 y 17, lo que supone casi la mitad del libro. El resto de composiciones deja entrever una nueva sensibilidad, un vuelo hacia las penumbras interiores más nítido con preocupaciones de orden metafísico a lo que ayuda, como rasgo estructural, el autobiografismo. Con relación a este, no hay, pues, una unidad de sentido, una continuidad medular entre todas las composiciones, pues la sucesión numérica tiene únicamente la finalidad de ordenar las composiciones sin que medie necesariamente relación entre ellas. Es, quizá, ese autobiografismo que hemos apuntado uno de los pocos elementos nucleares que da unidad a todo el poemario. Por el contrario, en la edición de 1968 la urdimbre textual se manifiesta a través de una estructura de ascenso-descenso, llegando a su momento climático en la tercera parte del libro. Hay aquí, pues, una concepción diferente —y, por ende, un sentido más trascendente y personal— del poemario, que hemos dado en llamar cuaderno-ciclo, al seguir un decurso que permite un mayor grado de análisis que toma como referentes su relación con el entorno, el amor, la imposibilidad de ser madre y la aceptación sosegada de este impedimento, que se resuelve en serena resignación. En este caso, los puntos de conexión entre los poemas es hartamente más consistente, lo que denota un mayor grado de profundización en la elaboración macroestructural de todo el libro, pues los poemas pierden autonomía para significar no solo en función de sí mismos sino con relación al resto de poemas de cada una de las cinco partes.

Un aspecto, por otra parte, que da continuidad a la edición de 1945, viendo su proceso de escritura como abierto y no truncado, es la conciencia metapoética, muy presente en su obra desde el principio (podemos rastrearla en las composiciones 1, 3, 5, 7, 8, 12 y 22). Esto está en íntima sintonía con esa mayor madurez que se comienza a atisbar, al menos, en los textos que hemos clasificado dentro de una nueva sensibilidad, y que repunta con la presencia del tema del tiempo, con distintas variantes como el contraste tiempo exterior (razón)-tiempo interior (corazón), tiempo-paisaje (estado interior), pero destacando sobremanera la relación entre el hecho temporal y el misterio de la propia creación literaria. Hemos de tener presente que este tema ya está implícito en el propio título de la obra, que perfila un estado interior, lo que lo relaciona con ese autobiografismo (que, en una suerte de coherencia capitular, unifica todo el poemario y que

aparece con insistencia en las composiciones 1-3, 5, 6, 11-13, 15-22) —que no es más que un indicio del intimismo—, por un lado y, por otro, con la relación entre vida y literatura, tan presente en muchas escritoras modernas canarias posteriores, algo que, lógicamente, tiene uno de sus correlatos poéticos en la naturaleza metapoética de muchas de las reflexiones que el yo vierte sobre el propio acto escritural —sobre el propio acto de ser en la palabra—, un signo de modernidad que abunda, por ejemplo, con mucha claridad en los primeros poemas de *Poemas de la isla*. Y abunda sobre todo en la primera parte de la primera edición, pues en la segunda el misterio de la creación poética cede paso a otras preocupaciones de carácter más personal, más vital podríamos decir. En el caso de la edición última, los valores metapoéticos aparecen, literalmente, encerrados en la primera sección del libro, al ser la literatura el camino para objetivar y analizar, así, la propia experiencia. A partir de la segunda parte, es el cariz metafísico el que va ganando terreno poco a poco, a través de motivos poéticos que serán insistentes, como el tema del tiempo, la imposibilidad de realización plena al no poder ser madre, la resignación y aceptación de esta situación límite, así como, al final del libro, la visión positiva de la muerte como lógico resultado de un devenir existencial lleno de obstáculos. En lo que tiene que ver con el tema del tiempo hemos de situar la preocupación religiosa, así como el tema de la muerte, que no se avizora en sus dos obras primeras; es otra muestra de madurez, de evolución poética.

Desde el punto de vista formal concluimos que llaman poderosamente la atención estos aspectos:

En la edición de 1945 los diez poemas que hemos clasificado dentro de la primera época son una buena muestra del estilo formal de sus dos primeros libros —dejando al margen los poemas en prosa del primero—: verso breve, asonante, en el que predominan, junto a la intrascendencia, los valores puramente rítmicos; muchos de ellos parecen romancillos (2, 3, 4, 8, 9, 10, 11, 12). Por su parte, el verso blanco gana la partida al versículo (solo presente en los poemas 16 y 18), pues se manifiesta en los poemas 1, 5, 6, 7, 13, 15, 17, 19, 20, 21, 22. En el resto de poemas la asonancia es uno de los hilos formales conductores. Esta síntesis sobre los aspectos rítmicos nos hace ver, desde otra perspectiva, que el simbolismo será mayor, así como el carácter reflexivo y sugerente inherente al mismo, en los poemas sin rima, donde todo se subordina al dinamismo interior (con verbos en infinitivo o en formas no perfectivas preferentemente), que es lo que hace que la duda, la eterna incertidumbre de ser en el tiempo y

en la propia poesía ayuden al yo a profundizar en su propia psiquis. Este entramado simbólico gana enteros en la segunda parte del poemario, donde la conciencia metapoética es menor, especialmente a partir del poema 14. Obviamente, en la edición de 1968 estos últimos aspectos son los que llevan la voz cantante, especialmente en los poemas inéditos, pues en la mayoría de ellos predomina el carácter descriptivo, donde el yo, en actitud contemplativa en muchos casos, objetiva su angustia y desesperación ante situaciones vitales de hondo calado existencial.

Finalmente, en lo que se refiere al uso del verbo breve / largo, predomina el verso breve en la edición de 1945, salvo en composiciones como 6, donde conviven versos breves y largos (como también en los poemas 16, 18 y 19), 14 y 15. El verso breve que predomina es el heptasílabo, estando muy cerca también el octosílabo; recordemos, por ejemplo, que en los poemas de *Versos y estampas* predomina el octosílabo, y en *Poemas de la isla* también, con alguna presencia de heptasílabos y hexasílabos. En este último poemario es menos frecuente el uso de versificación de arte mayor, a pesar de que hay algunos poemas, especialmente los de corte más vanguardista (como «[BLANCO, uniforme, números. Abierto]» o, también, «[ESQUINAS de la tarde se perdían]»), donde el verso largo está presente. En la edición de 1968, el verso breve, ágil, dinámico está más presente en la primera sección, donde se determina, de manera vialista, el deseo por entender y explicar, a través de la palabra poética, un estado anímico lleno de sinsabores. A partir de la segunda, se combinan en los poemas versos de distinta medida, lo que intensifica las dudas que el yo va avistando, y en la que los versos largos parecen una explicación, una proyección de los versos breves; de hecho, en muchas ocasiones aparecen encabalgados. En las tres secciones siguientes, esta mezcla de versos de distinta medida, blancos en cuanto a la rima mayoritariamente, va insistiendo en el carácter reflexivo y confesional de su lírica, aspecto que tiene uno de sus momentos más importantes en el poema “[Me busco y no me encuentro]”, último de la cuarta sección y que supone un punto de inflexión en el desarrollo de todo el contenido poético pues, a partir de aquí, el descenso vital será casi frenético.

En fin, Josefina de la Torre nunca dejó de escribir poesía y *Marzo incompleto*, con sus dos ediciones, redundaba en un concepto que hemos remarcado con insistencia y que la propia autora aseveró en más de una ocasión: ante todo, fue y se sintió poeta.

BIBLIOGRAFÍA

- Batló, Tania (2016), *Las sinsombrero*, Barcelona, Espasa.
- Campos-Herrero, Dolores (2007), “Descubrir mundos y contar estrellas. La voz poética de Josefina de la Torre”, en *Josefina de la Torre. Modernismo y Vanguardia*, Comisaria Alicia R. Mederos, Gobierno de Canarias, pp. 143-161.
- Cooper, Jean C. (2000), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Diego, Gerardo (1991), *Poesía española contemporánea*, edición de Andrés Soria Olmedo, Madrid, Clásicos Taurus.
- Escartín Gual, Montserrat (1996), *Diccionario de símbolos literarios*, Barcelona, PPU.
- Fernández Urtasún, Rosa (2013), “Amistad e identidad: las poetas españolas de los años 20”, *EPOS*, XXIX, pp. 213-226; disponible en <http://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/view/15190/13315> (fecha de consulta 14/12/2018).
- García Martín, José Luis (ed.) (2001), *Poetas del novecientos*, 2 vols., Madrid, Fundación BSCH.
- González Sosa, Manuel (1977), “La Generación del 27 y Canarias”, *Fablas*, 71 (diciembre), pp. 43-58.
- Hernández Quintana, Blanca (2001), “Josefina de la Torre Millares, una escritora vanguardista”, *Revista El Guiniguada*, 10, pp. 45-56, disponible en <http://ojsspdc.ulpgc.es/ojs/index.php/ElGuiniguada/article/view/647/573> (fecha de consulta 14/12/2018).
- Hernández Quintana, Blanca (2003a), *Escritoras canarias del siglo XX*, Cabildo de Gran Canaria, pp. 88-101.

Hernández Quintana, Blanca (ed.) (2003b), *Lunas de la voz ausente: antología de escritoras canarias de la primera mitad del siglo XX*, Tenerife, Baile del Sol, pp. 37-52.

Hernández Quintana, Blanca (2008), *Diccionario de escritoras canarias del siglo XX*, Santa Cruz de Tenerife, ediciones Idea, pp. 234-244.

Lara, Lula de (1934), “Josefina de la Torre”, *La Crónica*, Las Palmas de Gran Canaria, 17 de junio, p. 33.

Martín Padilla, Kenia (2015), «Josefina de la Torre o la versatilidad imperdonable», *Fogal*, 6, disponible en <https://www.revistafogal.com/2015/09/03/josefina-de-la-torre-o-la-versatilidad-imperdonable/> (fecha de consulta 14/12/2018).

Mederos, Alicia (1999), “Josefina de la Torre: «la poesía sigue pareciéndome inexplicable»”, *Anarda: siglo XXI: revista de Canarias*, 7 (junio), pp. 45-46.

Merlo, Pepa (2010), *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

Miró, Emilio (ed.) (1999), *Antología de poetisas del 27*, Madrid, Castalia.

Montejo Gurruchaga, Lucía (2014). “La revista *Fantasía. Semanario de la invención literaria* (1945-1946). Narraciones olvidadas de autoría femenina”, *Lectura y signo*, 9, pp. 65-85; disponible en <http://revpubli.unileon.es/index.php/LectSigno/article/view/1189/1202> (fecha de consulta 10/11/2018).

Navarro, Marianela (2007), “Monólogos de ausencia. La poesía de Josefina de la Torre”, en *Josefina de la Torre. Modernismo y Vanguardia*, Comisaria Alicia R. Mederos, Gobierno de Canarias, pp. 213-233.

Padorno, Manuel (2001), “Josefina en la playa”, en *Los álbumes de Josefina de la Torre. La última voz del 27* [catálogo de exposición], Alicia R. Mederos (comisaria), Gobierno de Canarias, pp. 21-24.

- Ramírez Guedes, Enrique (1998), “El cine por los cuatro costados”, disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/josefina-de-la-torre-el-cine-por-los-cuatro-costados--0/html/ff8c7192-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_0 (fecha de consulta 10/12/2018).
- Rodríguez Padrón, Jorge (1970), “Marzo incompleto de Josefina de la Torre”, *Fablas*, 2, p. 33.
- Sánchez Brito, Margarita (1971), “Bécquer, en la voz y el sentimiento de Josefina de la Torre”, *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 15 de enero.
- Santana, Lázaro (ed.) (1989), “Introducción” a Josefina de la Torre, *Poemas de la isla*, ed. de Lázaro Santana, Madrid, Biblioteca Básica Canaria, pp. 9-20.
- Soler Gallo, Miguel (2016), “Novela rosa y fantasía amorosa en la España de los años cuarenta: análisis de *La rival de Julieta* de Josefina de la Torre”, *Cuadernos de Aleph*, 8, pp. 128-148; disponible en <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5559728.pdf> (fecha de consulta 10/11/2018).
- Suárez Cabello, José Juan (2006), “El aspecto verbal en la moderna poesía canaria”, *Anuario del Instituto de Estudios Atlánticos*, 52, pp. 23-49; disponible en <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=274420607001> (fecha de consulta 10/11/2018).
- Torre, Josefina de la (1945), *Marzo incompleto*, en *Fantasía: semanario de la invención literaria*, 24 (19 de agosto), pp. 15-17.
- Torre, Josefina de la (1968), *Marzo incompleto*, Las Palmas de Gran Canaria, Colección “San Borondón”, Imprenta Lezcano, *El Museo Canario*.
- Trujillo, Juan Manuel (1934), “Carta de Madrid. Poesía eres tú, Josefina de la Torre”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 4 de octubre; también en *Prosa reunida* (1986), ed. de Sebastián de la Nuez, ediciones del Cabildo Insular de Tenerife, pp. 118-121.