

Entre la introspección y la crítica de Chona Madera: una poeta canaria en busca de la claridad¹

María Eugenia Álava Carrascal²

Recibido: 25 de noviembre de 2022/ Aceptado: 2 de junio de 2023.

Resumen. La poesía de Asunción Madera (Las Palmas de Gran Canaria 1900-1980) rara vez fue incluida en los florilegios que recuperaban la poesía social del medio siglo en España. Sin embargo, la poesía de Chona Madera se fraguó en torno a una trayectoria poética mantenida en el tiempo y sin grandes silencios editoriales, más allá de la tardía publicación de *Los contados instantes* en 1973. En el presente trabajo se pretende prestar atención a una poesía de fuerte signo comprometido, pero a la vez existencial, que lamentablemente rara vez ha obtenido la atención de la crítica. Emplearemos el elemento de la claridad, indefinido *a priori*, por polisémico, como núcleo central desde el que desentrañar las claves poéticas maderianas y lo justificaremos como elemento compartido por el amplio elenco de poetas canarios que Lázaro Santana incluyó en su antología de 1969, *Poesía canaria 1939-1939*. En suma, este trabajo pretende recuperar la figura de Chona Madera de entre los nombres de poetas del medio siglo XX en España que la crítica ha desatendido.

Palabras clave: poesía social; canon; existencialismo; mujeres poetas.

[en] Between Chona Madera's criticism and introspection: a forgotten poetry in search of clarity

Abstract. Asunción Madera's (Las Palmas de Gran Canaria 1900-1980) poetry was rarely included in the anthologies that recovered the social poetry of the mid-century in Spain. However, Chona Madera's trajectory was maintained over time and without great editorial silences, beyond the late publication of *Los contados instantes* in 1973. The present work aims to pay attention to a strongly committed, but at the same time existential poetry, which unfortunately has rarely received attention. We will use the element of clarity, undefined for polysemic, as the central nucleus from which to unravel the poetic keys and we will justify it as an element shared by the wide range of Canarian poets that Lázaro Santana included in his 1969's *Poesía canaria 1939-1939*. Ultimately, this work aims to recover the figure of Chona Madera among the names of poets of the mid-twentieth century in Spain that the literary criticism has often not taken into account.

Keywords: social poetry; canon; existentialism; women poets.

Sumario: 1. Introducción. 2. Repaso de una trayectoria poética en busca de la claridad: entre la introspección existencial y el compromiso colectivo. 2.1. *El volcado silencio*: una luz intuida hacia la solidaridad y la preocupación colectivas. 2.2. *Mi presencia más clara*: la búsqueda de una luz conciliadora en clave femenina. 2.3. *Las estancias vacías*: la lucha constante por la búsqueda del equilibrio. 2.4. *La voz que me desvela*: un compromiso desde las islas con una luz que viene de adentro. 2.5. *Los contados instantes*: la poesía como faro iluminador. 2.6. *Continuada señal*: la creación poética como serenidad, esperanza y felicidad. 2.7. *Mi otra palabra*: luz interior y claridad ansiada reencontradas en la llama de la creación poética. 3. Conclusiones. 4. Bibliografía.

Cómo citar: Álava Carrascal, M. E. (2023): "Entre la introspección y la crítica de Chona Madera: una poeta canaria en busca de la claridad". *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, 41, pp. 27-43.

*Un nuevo día habrá se hará pie en otra orilla
cuando la noche lenta por la acción se deshaga
de la luz que en las alas de los pájaros brilla.*
Agustín Millares.

¹ Este trabajo se ha realizado dentro del Proyecto con ref. PID2019-107687GB-I00 del MINECO.

² Universidad Isabel I

Correo-electrónico: maru.alava39@gmail.com

1. Introducción

En 1954 la revista *Ágora. Cuadernos de poesía*, predecesora de *Cuadernos de Ágora* de Concha Lagos, y dirigida por Rafael Millán, dedicó su número 31, íntegro, a la producción de poesía femenina. Ésta venía presentada en los siguientes términos:

[...] refrendamos así una norma de conducta patente en nuestros Cuadernos en los que siempre constaron nombres femeninos. No hemos pretendido hacer una antología completa [...] intentamos sólo ofrecer una muestra del papel que desempeña la mujer en la actual poesía española [...]. (Millán, 1954: 117)

Participaban en aquel número nombres de autoras de tan distinto signo poético como Mercedes Chamorro, Ángeles Fernández, Marina Romero, Pilar Vázquez, Pura Vázquez y Celia Viñas, además de las ya bastante presentes en el panorama cultural de la época: Carmen Conde, Ángela Figuera, Gloria Fuertes, Concha Lagos y Chona Madera (Las Palmas de Gran Canaria 1900-1980). Pero, en el caso de Madera, esta participación en las noticias culturales del país no fue habitual en lo sucesivo³. Como se tratará de mostrar en el presente trabajo, la trayectoria poética de Chona Madera, ni por escasa ni por falta de calidad, merecía semejante exclusión de los cánones. Carmen Conde, en su esfuerzo compensatorio de 1954, la antología de *Poesía femenina española viviente* de 1954, sí que incluyó a la canaria y, sin duda, su poesía tenía que ver con las palabras que en el prólogo de la antología de 1971 -segundo tomo de la anterior- aducía Conde para justificar la preeminencia de la lírica de las autoras sobre el panorama literario en aquel entonces:

No hay poesía femenina de la de “antes”, y sí poesía femenina de la que sólo puede hacer la poetisa, con la misma categoría que los grandes e indiscutibles poetas universales sí, como ellos, se esfuerza en acendrar sus facultades sería y entregadamente. (Conde, (1967) 1971: 30)

En aras de concretizar algunas posibles razones de exclusión de las listas de la poesía de Chona Madera, podemos recurrir al comentario que Luzmaría Jiménez Faro incluía en la presentación del primer tomo de su antología general de poetisas de 1996 en torno al origen de la antología y a la configuración del canon en lo tocante a la división por sexo:

El hecho de que en esta obra nos refiramos exclusivamente a voces de mujeres no debe interpretarse como una contraposición discriminatoria entre poesía masculina y poesía femenina. La poesía –no cabe ya discusión a estas alturas- la escriben personas, no sexos, y ya pasaron los tiempos en que la sensibilidad del hombre y de la mujer –por motivos sociales y educacionales- era muy diferente. Sólo tratamos de remediar el anonimato a que muchas de nuestras poetisas se han visto sometidas, con su exclusión de tantas antologías que, casi por norma, las han ignorado, con un alejamiento muy cercano al desprecio. (Jiménez Faro, 1996a: 7)

Por su parte, José María Balcells indicaba en el prólogo a su antología de 2003, *Ilimitada voz*:

Una de las causas que, en no pocos supuestos, valdría como explicación de la falta de protagonismo de determinadas poetisas pudiera ser la circunstancia de que, en muchos casos, significativas autoras han publicado por lo común sus obras más tardíamente que la mayoría de los poetas coetáneos, lo que ha llevado a perder la posibilidad de beneficiarse de la promoción que empareja el empuje de un nuevo grupo emergente y dinámico, se pertenezca o no fácticamente al mismo. (Balcells, 2003: 17-18)

Parece que ambos razonamientos anteriores podrían ser válidos en el caso de la poesía de Chona Madera, pero cabe decantarse por el de Jiménez Faro ya que la poetisa sí que publicó en tiempo y forma todos sus poemarios, aunque lo hiciese entrada ya en la madurez de su vida. A este último respecto, podríamos recuperar algunas impresiones de Carlos Barral recogidas en *Cuando las horas veloces* (1988) para justificar que, posiblemente, la falta de publicación de aquellos libros en editoriales de prestigio y con más facilidad de difusión dificultarían la recuperación de la poesía de Madera por parte de los antólogos en lo sucesivo; puesto que, tal y como relataba el crítico, la labor selectiva a partir de los años del medio siglo fue especialmente restrictiva económicamente para la industria editorial que ya comenzaba a despegar después de la guerra y para la que era primordial seleccionar las obras con vistas a su consumo en el mercado.

³ He aquí una lista de algunas de las antologías más relevantes que se compilaron por entonces y que se confeccionaron en las décadas posteriores, con carácter historicista, en torno a estas: *Antología de la nueva poesía española* de 1958 de José Luis Cano; *Veinte años de poesía española* de José María Castellet de 1960; *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)* de José María Castellet de 1964; *Poesía social* de 1965 de Leopoldo de Luis; *Antología de la nueva poesía española* de 1968 de José Batlló; *Una promoción desheredada: la poética del 50* de 1978 de Antonio Hernández; *Poetas españoles de los cincuenta* de 2002 de Ángel L. Prieto de Paula. De la lista anterior, por ejemplo, Chona Madera no apareció en ningún índice. Tampoco fue recogida, por su parte, en la antología general de Luis López Anglada, *Panorama poético español (1939-1964)* de 1965, en la que ya aparecían Carmen Conde, Ángela Figuera, Gloria Fuertes y María Elvira Lacaci (Balcells, 2009: 181); ni tampoco en la antología total de Enrique Moreno Báez promovida por RTVE-Biblioteca Salvat de 1970 en la que también hubo una parcial representación de autoras. En las antologías de recuperación de nombres femeninos posteriores, las antologías “de género” como la relevante, del propio José María Balcells, *Ilimitada voz* (2003), tampoco se recogía el trabajo de Madera, ni siquiera en el estudio introductorio. Solo se podía localizar en la antología total de Luzmaría Jiménez Faro publicada por Torremozas, en el tercer tomo dedicado a la poesía de la primera y la segunda posguerra.

Finalmente, no se puede obviar el hecho de que no fue hasta mediados de la década de los años sesenta que Madera se fue a vivir a la península⁴ y, por tanto, la dificultad de participar en la vida cultural madrileña y barcelonesa, núcleos de la poesía de posguerra durante el siglo pasado, fue mayor hasta entonces. A pesar de que como indicaba Carmen Conde en la nota biobibliográfica de la canaria en la antología de 1954 “a instancias de [...] don Cristóbal de Castro, reeditó [*El volcado silencio*] en Madrid en 1947 [y] [tuvo] una calurosa acogida de crítica y público” y que “[e]n la prensa madrileña, *Informaciones*, *Madrid* y *ABC* se publicaron halagadoras críticas de sus poesías” (Conde, 1954: 210) la autora se perdió por ejemplo la asistencia asidua a tertulias como la de “Alforjas para la poesía” o la de “Versos con faldas” de principios de los años cincuenta, que le habrían valido como trampolín para la lectura de sus versos y como enlace para su “aparición dentro de otros grupos en cuyos programas aparecieron [antiguas] integrantes [de aquellas experiencias]” (Garcerá *et al.*, 2019: 29).

Sin embargo, Chona Madera no dejó de publicar poemas en varias revistas importantes del medio siglo en España. Basten como ejemplo *Poesía Española* y *Clavileño* en la península, *Al-Motamid* de Trina Mercader en Tetuán o *Gánigo* de Emeterio Gutiérrez Albelo, *Mujeres en la Isla* de María Teresa Prats Laplace y Esperanza Vernetta, *Alisio*. *Hojas de poesía* de Pino Ojeda y *Alaluz* de Ana María Fagundo en las islas. En *Mujeres en la Isla*, por ejemplo, en un ejemplar de junio de 1954, se pueden localizar composiciones de Carmen Conde y María Dolores de Pablos, con lo que se confirma que el afán de integración en la vida cultural del país por parte de las poetisas canarias se consolidó con éxito. Precisamente, el reciente trabajo sobre la revista llevado a cabo por Chicha Reina, *Las poetisas en Mujeres en la Isla*⁵, es buen ejemplo de sus actividades culturales en Gran Canaria que sí que le permitieron, a pesar de toda la descrita dificultad, permanecer plenamente conectada con la intelectualidad de su tiempo. Reina indica que Madera publicó 45 poemas en el medio, siendo así la autora que más contribuyó a la revista. De hecho, en el número 3⁶, cuando la publicación era todavía un Suplemento femenino del *Diario de Las Palmas*, solo se publicó el poema “Triste hasta que me muera” que después se incluiría en el libro de 1961, *Las estancias vacías*; y en el primer número de la segunda época de la revista, cuando ya era independiente del diario, el poema que abría esa entrega de 1955 era “El pobre de la plazuela”, recogido también después en ese libro de 1961⁷. Su actividad como periodista, por otro lado, también fue notable en el entorno isleño. Colaboró por ejemplo con Radio Las Palmas⁸ y en periódicos como *El Eco de Canarias*, *La Tarde* de Tenerife o *El Día*⁹.

Con todo, una exclusión que solo les resultaba implícita a sus contemporáneas fue también explícita, en tanto que espacial, para la poesía de Madera. En los siguientes apartados se pretende prestar atención a una poesía de fuerte signo comprometido, pero a la vez existencial, que lamentablemente rara vez ha obtenido la atención de la crítica. Emplearemos el elemento simbólico de la *claridad*, indefinido por polisémico y polimorfo, como núcleo central desde el que desentrañar las claves líricas de la poeta y lo justificaremos también como elemento compartido por el amplio elenco de poetisas canarias que Lázaro Santana incluyó en su antología de 1969, *Poesía canaria 1939-1939*.

En último término, se pretende recuperar la figura de Chona Madera e incluirla razonadamente entre los nombres de poetisas del medio siglo XX en España a través de un, por espacio, obligado somero análisis, de corte fundamentalmente filológico, pero también sociocrítico, de todos sus libros de poesía publicados. Cabe remarcar que su larga extensión, en prácticamente todos los casos, hace que las temáticas recogidas en cada poemario sean múltiples y, en tanto que tal, ofrecen muchas posibilidades de análisis por cuanto la relación entre composiciones no siempre mantiene una organicidad suficiente -tampoco pretendida por la poeta- como para considerar agotados los libros con una única interpretación.

2. Repaso de una trayectoria poética en busca de la claridad: entre la introspección existencial y el compromiso colectivo

2.1. *El volcado silencio*: una luz intuida hacia la solidaridad y la preocupación colectivas

El volcado silencio [VS] vio la luz editorial por primera vez en 1944 y, por segunda y ya en Madrid, en 1947. En 1940 había comenzado la redacción del libro. El dolor por la pérdida de la madre y la hermana de Madera, María Fernanda, es manifiesto desde el primer poema titulado “Solo diez años hace”:

⁴ En el libro *Las poetisas en Mujeres en la Isla*, María del Carmen Reina señala que vivió en Madrid y Málaga (Reina, 2022: 295), pero no se especifica durante qué periodos residió en cada ciudad. Sí que sabemos que a finales de la década de los años sesenta vivía ya en Málaga y que en 1979 volvió a Las Palmas donde murió un año después.

⁵ El volcado de la revista completa (1954-1964) se puede encontrar en un trabajo previo de la misma autora: *Mujeres en la isla*, Mercurio Editorial, 2018.

⁶ No se especifica el año, pero tiene que ser anterior a 1954 puesto que el número 6, el siguiente del que se tienen datos, es del 24 de abril de 1954.

⁷ Este hecho, junto a la referencia de varios otros poemas de ese libro de 1961 publicados en la revista también permiten constatar que muchas de las composiciones que después formaron parte de ese poemario se habían escrito antes, dando cuenta de la intensa y continuada actividad poética de la autora durante la década de los años cincuenta. Otro ejemplo lo encontramos en el poema “El último color” que también se incorporó a ese libro, pero fue publicado en la revista canaria de Pino Ojeda, en el número 8 de 1952.

⁸ En el diario *Falange: diario de la tarde*, hay varias notas de prensa donde se incluye la programación de ese medio y se puede localizar el nombre de la poeta. Por ejemplo, el día 15 de mayo de 1955 a las 14.00h Madera había contado con un pequeño espacio de cinco minutos, de “sobre mesa” que se titulaba “Saludo al campo”; posiblemente se tratase de la lectura de un poema que no hemos podido localizar entre su obra publicada.

⁹ Página bio-bibliográfica de la poeta disponible en: <https://www3.gobiernodecanarias.org/medusa/ecoescuela/escritorascanarias/?p=416>

Si la muerte es la senda del alma bien lograda
y es el instante único para unirse a su Dios,
aunque me duele haber sido de tu amor separada
veo que junto a mi silla tú sigues departiendo
y siento, junto al mío, latir tu corazón. (Madera, 1979: 13)

Incluso en esa composición de obligado sufrimiento se puede percibir una lógica del vitalismo y la esperanza que será clave en toda la trayectoria poética de Chona Madera y que a menudo se trasladará a través de ese elemento central, polisémico y polimorfo, que estudiamos en este trabajo: la claridad.

En el extracto citado más arriba, por ejemplo, ya observamos cómo el “latir del corazón” de la hermana muerta es una metáfora de una suerte de claridad buscada, en este caso, la del Paraíso, donde la otra Madera se ha “unido con Dios”. De manera que el silencio “volcado”, obligado, de este poemario actúa como fuerza de empuje para encontrar la serenidad y la paz desde una perspectiva esencialmente confesional. Si tenemos en cuenta el poemario de 1965 de Pedro Lezcano, *Consejo de paz*, observamos cómo esa obsesión por la búsqueda de la serenidad es compartida por ambos autores. En el poema “Poema a la espalda” de Lezcano podemos leer: “Ese lugar, hermano con hermano, / espalda con espalda, / nos hará fuertes, dobles” (Lezcano, 1965: 87). No hay que olvidar, en este sentido, que Dámaso Alonso fue siempre uno de los grandes críticos de Lezcano y que la retroalimentación entre ambos poetas fue mutua. De ello se puede deducir una ampliación de la impresión de compasión que Madera muestra a lo largo de las composiciones de su [VC] hacia la generalidad de su realidad circundante.

Hay un poema en el libro titulado “¡Salve!” que constituye una declaración de intenciones en materia de poética personal por parte de Madera. Dedicado a Cristóbal de Castro, la poeta canta a una genealogía de autores que, antes que ella, se ha ocupado de aprehender la realidad a través de la lírica. En los versos citados a continuación encontramos una preocupación por la creación poética, como tema en sí, que será esencial en toda la obra maderiana. Más adelante, veremos precisamente cómo en el libro *Las estancias vacías*, se puede señalar un punto de inflexión en materia de estilo literario en la poeta; pero veremos también cómo será la propia poesía, como herramienta de meta-cognición, siempre la que permita el desarrollo lírico de la autora. La claridad, en este caso vehiculada a través del símbolo de la luz, es esencial para el canto de la voz poética, que reclama la genealogía autorial como faro para seguir adelante en la empresa de los poetas que optan por intervenir en el mundo de alguna manera:

Poetas milenarios; los de ayer, y el presente.
¡Por vosotros, la copa alzo de devociones
en la que sólo escancian zumo los corazones
y en alto os saludo por hoy, y por mañana!
Vuestro canto es la luz en la noche del mundo... (Madera, 1979: 14)

De los versos se deduce además una solidaridad que permite inscribir al libro en una tónica similar a la mantenida en *Hijos de la ira* o incluso, en la tensión entre *Cántico espiritual* y *Pido la paz y la palabra* de Blas de Otero¹⁰; y que se conservará de una forma u otra a lo largo de todos sus poemarios publicados posteriormente. En el caso de este libro en concreto, la esperanza que Madera depositaba en la vida después de la muerte de su hermana en “Solo diez años hace” se convierte además en analogía de la vida después de una contienda fratricida que la poeta desea y espera para España.

2.2. *Mi presencia más clara: la búsqueda de una luz conciliadora en clave femenina*

Mi presencia más clara [PMC] vio la luz editorial en 1955 en Madrid a cargo del poeta Rafael Millán, lo cual da cuenta de la relación que la poeta había establecido con el núcleo madrileño de *Agora*. La revista *Cuadernos de Agora* de Concha Lagos, precisamente, comenzaba a publicarse en 1955 y la poeta, aunque no participó en ningún número con composiciones, probablemente fuese suscriptora de esa publicación, por otro lado, de amplia vocación feminista.

Desde el título, este poemario de 1955 está en sintonía con ese elemento de la claridad que reclamamos como centro de la poesía maderiana. La “Madre” parece ser en este caso el elemento de anclaje, de transmisión de la serenidad. Así lo canta la voz lírica en la primera composición del libro:

Qué tormenta de amor en las entrañas
cuando pienso de ti la ausencia cierta-
Qué tormenta de amor tras esa puerta
donde espero encontrarte todavía. (Madera, 1979: 51)

¹⁰ Es interesante el trabajo clásico de José M. González, *Poesía española de posguerra: Celaya, Otero, Hierro, 1950-1960* (1982), para comprender esa evolución en Otero.

No se puede dejar de citar el poema “La mujer divinizada” de *Mujer sin Edén* (1947) de Carmen Conde como punto de partida para las poetas del medio siglo en lo que respecta a situar en la *madre total-Eva* ese punto de pretendida serenidad como refugio colectivo: “¡Hágase el hijo aquí! / Igual es a un rumor resucitado / que comienza en mi seno dulcemente. / Palabra de Palabra es la engendradora. // Resueno en su mandato. / Soy lúcida paloma. Soy campana / y rosa de salud inmarchitable” (Conde, 2022: 113).

El extracto del poema maderiano recuerda también a un poema de Agustín Millares publicado en 1957 y recogido en la antología de Lázaro Santana, *Poesía canaria 1939-1969*, a la que nos referiremos más adelante. En el caso de Millares, la figura de anclaje es el padre, pero la reflexión en torno a una serenidad culminada en el hecho poético es similar:

Hoy por mi vida interior
corre el río de tu verbo.
Con encendida pasión
como la sangre lo llevo
en la carne y en los huesos,
y a su música me doy
como las llamas al viento. (Millares *apud.* Santana, 1969: 126)

Pero, sobre todo, en este aspecto, la poeta canaria está en clara sintonía con sus contemporáneas, en el empleo de lo que la profesora María Payeras Grau ha denominado “madre tierra” (Payeras Grau, 2009: 298) y uno de cuyos orígenes claros encontramos sin duda en las composiciones de *Mujer sin Edén*. Un elemento de genealogía femenina recuperado por las poetas del medio siglo en España para auto afirmarse en tanto que mujeres y en tanto que autoras.

Por su parte, la narratividad de este poemario es manifiesta y comienza a romper con lo simbólico-modernista del libro anterior. Sin embargo, el punto de anclaje con aquél se encuentra en la interioridad. La introspección es fundamental para encontrar la claridad del alma, una claridad confesional, religiosa que termina, de nuevo, por materializarse en la propia palabra poética en la composición “El silencio”, que retoma el motivo central de [VS]. El dolor parece tratar de silenciar el canto del alma, pero finalmente la palabra poética permite asumir la realidad, la vida: “El silencio / no me tiene por rara. / Es mi mejor amigo, / mi palabra más clara” (Madera, 1979: 63).

La necesidad de una ética y la solidaridad humanas se desprenden ahora del propio elemento de la madre tierra como generador de vida en poemas como “Las manos obreras” o “Canción de los niños tristes”. Poemas que son especialmente narrativos y que asumen la postura crítica del sujeto lírico en una primera persona que se desborda hacia la introspección, de una manera similar a lo que ocurriría en el poemario *Hombre solo* de Julio Tovar. Elemento, el de la narratividad que, por otro lado, también estaría muy presente en toda la primera parte del poemario de Lezcano de 1965 mencionado antes. Merece la pena traer a colación un poema de [PMC] titulado “Contrastes” que, a pesar de hacer referencia al paisaje canario, parece venir a explicar esa amalgama de puntos de vista líricos, a veces aparentemente contradictoria:

¡Ay el agua que corre
por abrupta cascada!
¡Ay la gracia del agua
que no yace estancada!

Siempre, siempre enfundados
de una grave cordura.
Cómo me gusta, a veces,
un poco de locura,
y reírme, reírme,
sin pensar, alocada.
(¡Ay el agua que corre
por abrupta cascada!
¡Ay la gracia del agua
que no yace estancada!) (Madera, 1979: 54)

Es esa introspección, a la que se llega a través de una lírica fundamentalmente narrativa, la que se constituye como punto de madurez en la poesía de Madera. Solo en los poemas de *Las estancias vacías* veremos cómo el modernismo -más simbolista que parnasiano empleando los estudios de Juan Ramón Jiménez como referencia- puebla los versos de nuevo, al igual que al final de su trayectoria en *Mi otra palabra*, que resulta prácticamente, desde el título, una explicación de esas dos vertientes en la poesía maderiana: (1) compromiso, narrativo y claro en estilo, e (2) introspección como búsqueda de la claridad del alma, fundamentalmente simbólica en ejecución¹¹.

¹¹ Aunque ya hemos señalado más arriba que muchos de los poemas recogidos en ese libro aparecieron en fechas anteriores, en la revista *Mujeres en la Isla*, por lo que esa mezcla de estilos fue patente durante todo ese periodo de intensa producción de la década de los años cincuenta, para ir matizándose más adelante hacia unas conclusiones poéticas más contundentes a partir de los sesenta.

2.3. Las estancias vacías: la lucha constante por la búsqueda del equilibrio

Las estancias vacías [EEVV] fue publicado en 1961 en Las Palmas de Gran Canaria en edición de la autora. Se trata del segundo poemario más extenso de la poeta después de *Continuada señal*. En este poemario la claridad que venimos identificando se convierte en metáfora, de sesgo puramente simbolista, que traslada una esperanza.

No está materializada en ningún símbolo concreto, pero se puede identificar en aquellos motivos paisajísticos que, de alguna manera, están relacionados con la luz: el amanecer, la noche que termina, el horizonte, o la primavera y el verano, entre otros. El silencio, motivo ya metapoético como hemos visto en el libro anterior, acecha a la voz poética en tanto que dolor, en el mundo real, amenazando incluso contra el impulso creativo en el universo lírico. Sin embargo, la claridad, de palabra, llegará para continuar haciendo fluir el verso, en el ámbito de la poesía, y para disipar el dolor en el universo de lo extratextual. El poema “Cotidianamente” es un ejemplo muy claro de este planteamiento:

Venimos de la noche; diariamente venimos.
 –Buenos días– saludos al pasar
 contestamos.
 Nos avisan esquelas, si el periódico abrimos.
 (Lo estupendo del caso es que no tropezamos
 con la que, a los amigos
 sorprendiendo,
 ¡no será ya posible con uno...
 el comentario!)
 Mientras tanto la vida –granjera extraordinaria–
 a todos, bueno o malo,
 va entregando su grano.
 ¿Ligero de moneda?
 No es tanto lo que importa.
 (En las grandes fortunas de algo se carece...).
 Buscando el equilibrio nada es malo del todo. (Madera, 1979: 72)

Ese pretendido equilibrio, esa serenidad, se encuentra en la poesía a través de la luminosidad de los propios símbolos mencionados arriba, a veces metafóricos y a veces simplemente efectistas, simbolistas, pero cuyo objetivo compartido es siempre la búsqueda de una claridad expresiva que (1) revele la intención del poeta, pero también (2) permita revelaciones al poeta. Hay un poema en este libro titulado “Claridad imposible” que enlaza con la temática de la “madre tierra” y que supone un momento de tensión para esta poética de la claridad que venimos reclamando para la poesía maderiana. El sujeto poético vuelve a su infancia para descubrir el origen, de la vida y de la propia palabra a un tiempo; y parece que esa claridad, que ya venimos comprobando como polisémica, no puede encontrarse:

¿Dónde, dónde encontrarte, si hasta el recuerdo huye?
 Hay un duro oleaje para lo delicado.
 Hoy acaso te he visto: fue en una alegre niña...
 En una alegre niña tú pasaste a mi lado. (Madera, 1979: 74)

Más adelante hay otro poema titulado “Otra posible en ti”, que no deja de recordar al poemario de 1956, *Criatura múltiple*, de María Beneyto, y que continúa manteniendo esa tensión en que parece que la oscuridad ha alcanzado al sujeto poético, privándole de toda posible serenidad. La voz lírica baraja otros posibles seres en uno mismo, seres más felices y también más tristes; todo caminos, en suma, para llegar al auto conocimiento a través, también, del conocimiento en-los-otros, con clara vocación existencialista:

Sé que por eso mismo
 la arropaste en lo más íntimo tuyo,
 en tu yo infranqueable,
 y por tan oculta en ti
 crees que nadie sospecha su existencia.
 Aun con todo la aman,
 porque sin darte cuenta transparentas
 la otra,
 la que nadie ha visto y sin embargo
 por esa intuición que descubre
 el trasfondo de tanta apariencia,
 la piensan,
 ven tras de ti,

conocen.

Incontables veces he pensado en tu yo,
sin tiempo;
en los que, como tú, sin el suyo pasaron. (Madera, 1979: 77-78)

Pero son precisamente los últimos versos de este poema los que apuntan ya una conclusión positiva a ese momento de tensión, de duda: “Consuélate. / Apenas hay quien diga: ‘yo vivo / plenamente’. Sí, apenas quien / pueda decirlo. Quien lo diga...” (Madera, 1979: 78). Efectivamente la duda se resuelve completamente en el poema “Y siempre será así” en el que, de nuevo, el símbolo del faro, metáfora de una buscada claridad, revela una conclusión en clave de esperanza:

Cuanto llevo vivido creció en mí la tristeza
—acaso no es más que eso para todos la vida—.
Un Mayor y un Diario más o menos penoso,
anhelar imposibles y restañarse heridas.

El hombre como el año tiene su primavera
y un verano de frutos frescos y sazonados,
ligereza en el pie por trasponer fronteras,
y en h frente un palacio de sueños intocados.
Mas es un privilegio que de seguro acaba
y no es posible entonces ver con igual medida.
Si a escalar se decide no es la cota marcada,
y todo se le hace un poco cuesta arriba.

Y será siempre así tras esas estaciones.
Otoño e invierno bajan sus nieblas hasta el alma.
Imposible el impulso, las mismas ilusiones,
ni el ánimo ni el fuego de la pasión que abrasa.

Con el ímpetu fueron quemándose los oros
—lo mismo le sucede al sol en el ocaso—.
No volverá a sentirse aquel canto sonoro.
Y se cumple la ley que nos da igual abrazo.

El pájaro es posible que vuelva en una rosa.
El gusano con alas transita en el verano.
Mas tenemos a Dios. Su presencia gloriosa,
siempre que hayamos sido buenos con nuestro hermano.

La esperanza es sin duda nuestro mayor tesoro.
No lo olvidéis, hermanos, a través de la vida.
En las noches oscuras, tristes o abandonados,
como un gigante faro, hasta la muerte, gira. (Madera, 1979: 79-80)

La poesía de Madera es esencialmente vitalista y de conclusiones positivas, aunque nazca, en ocasiones, de un profundo dolor. Ya veíamos esa búsqueda de la serenidad, de la claridad, al fin y al cabo, en [VS] donde se partía de cotas de dolor muy profundas que se superaban para conquistar la vida desde una postura plenamente materialista-existencialista. Podríamos decir que se trata de una poesía sisífrica, pero con fuertes tintes de esperanza, a menudo motivada también por una confesionalidad en clave católica:

CUANDO CIERTO ES AMOR

Toda una vida es poco para el amor, si es cierto.
Rebosa de la vida y ¡todo es su cantar!
Su aliento de gigante, en su expansión, rebota
Pujante en los cantiles, espuma de pleamar.
Nada que más nos hable del corazón de Cristo.
¡Amor!... Amor es todo, si en nosotros es amor.
[...]
Cuando cierto es amor, aunque traiga dolor...
¡Oh, cuán dulce, cuán dulce, es quemarse en su llama! (Madera, 1979: 16)

De hecho, ese amor que se lee en los versos citados, como concepto también polisémico -al amado, al prójimo, a la naturaleza o a uno mismo; es a menudo la vía para encontrar las conclusiones positivas, para seguir viviendo ayudados siempre por la esperanza, por la Fe. En ello recuerda a los clásicos versos del poema “El peso de lo alegre” de *Escrito a cada instante* de Leopoldo Panero, que nos recuerdan la necesidad del amor por el prójimo para lograr la felicidad ante una adversidad que acecha: “Cual flor abierta / desde el nudo del alma, / se ilumina en el viento y en la hierba / el tallo del azar que Dios adrede / vuelve hacia nuestras manos, mientras tiembla / el oro de lo alegre en el camino [...] porque alguien lo ha soñado, y hoy nos llega, / y nos dice: soy yo, tu propia carne [...] / Porque Dios lo ha querido vamos juntos / y cuanto hemos soñado nos espera” (Panero, 1949: 331-332).

Hay, a este mismo respecto, un poema muy significativo titulado “No, no seas de ceniza”, que pertenece al siguiente poemario que analizaremos, y que viene encabezado por un paratexto en forma de versos de Pedro Salinas, “Tú no lo puedes ver; yo sí”. Ya veíamos más arriba como el desdoblamiento del sujeto lírico es un recurso habitual en la poesía de la canaria. En el caso de esta composición, el hecho de emplear como voz poética el “tú autorreflexivo” (Luján Atienza, 2005: 255) hace más dramático el monólogo que, en apóstrofe, constituye además un nuevo ejercicio de reflexión metapoética donde la propia creación lírica sirve al sujeto poético de asidero para el auto reconocimiento¹². Pero en el poema se puede leer sobre todo una explicación clara en torno a esa búsqueda de la felicidad; que, por otro lado, a menudo también actúa como motivo de correspondencia con el de la claridad que estudiamos en este trabajo:

NO. Aguarda:
ya que nada se puede..., no; no seas de ceniza.
No te aferres al muerto.
No seas de ceniza como yo, antes de tiempo...

Aunque tu gran amor llévalo dentro. Si quieres
como una enorme herida
en la carne, inefable, de misterio;
en esa donde siempre brota
y nadie sabe cómo le fue surgiendo.

(Aunque tu gran amor y te parezca
que con él se ha ido; rebrota; rebrota
en otro cuerpo).

Vuelve: una y otra vez he de decirte,
ama,
vuelve de nuevo a llenarte el corazón de amor
por otro amor viviendo; que un día cualquiera
y como él – pobre corazón ya ajado-
ni siquiera que hemos sido... sabremos.
[...]

Sí. Solo una vez pasamos; pasamos por su puente:
siempre ya se sabe: quebradizo.
a veces
en el mejor momento,
hundiendo cuanto habíamos confiado
seríamos
soñábamos despiertos.

No, no seas como he sido. Mírate en mí: oscura
en tanto tiempo.
No. Oye. No sigas, (igual es a estar muerto). (Madera, 1979: 131)

Precisamente vemos cómo la última estrofa alude a la oscuridad, antítesis de la claridad, como frustración vital de la que hay que huir.

¹² La explicación de la poética maderiana que hace Blanca Hernández Quintana en su antología de escritoras canarias de 2004 está en consonancia con este planteamiento: “Su trayectoria poética se configura mediante la constante alusión a los recuerdos con los que trata de establecer una lucha para evitar el desmoronamiento de la materia, de sus *estancias*, de sus *instantes*, de su *presencia*, y conseguir su ansia de eternidad. La palabra poética se convierte en la fórmula visible capaz de no sucumbir a la transitoriedad del ser.” (Hernández Quintana, 2004: 73).

2.4. *La voz que me desvela: un compromiso desde las islas con una luz que viene de adentro*

En este punto de inflexión en la poética maderiana y, antes de acometer el análisis de *La voz que me desvela* [VMD], merece la pena hacer una pequeña parada en materia de historiografía literaria puesto que ello ayudará a matizar la obra lírica de Chona Madera en su entorno literario del medio siglo y afinar el análisis de los libros subsiguientes desde una perspectiva sociocrítica que permita acometer unas conclusiones razonadas que pongan en valor la conexión cultural archipiélagos-península.

[VMD] fue publicado en 1965 en la colección de poesía Tagoro de Lázaro Santana y Fernando Ramírez que colaboraba para la publicación con la imprenta de Pedro Lezcano y a la que un poco más adelante se unió Antonio García Ysábal. Santana incluiría a la poeta en la ya mencionada antología *Poesía canaria 1939-1969* (1969)¹³ que comenzaba a ser una reivindicación en clave espacial de las nóminas de poetas que iban quedando excluidos, por razones fundamentalmente físicas, del canon que se estaba generando en Madrid y Barcelona en torno a la poesía del medio siglo en España.

De hecho, en las palabras previas de ese florilegio, tituladas “Algunas precisiones”, se podía leer una suerte de declaración de intenciones que no pretendía emplear la designación geográfica de los poetas como elemento distintivo de su poesía, sino más bien reivindicar su inclusión en el discurso de la historiografía literaria general por simple derecho propio¹⁴: “El término poesía canaria tan gratamente usado, es sólo gratuidad. Alude a la poesía que acriben los poetas nacidos, o residentes por largos años, en estas islas atlánticas. No contiene –desgracia o suerte– ninguna otra significación” (Santana, 1969: 17). Sin embargo, el elemento de la claridad, tan polisémico y presente en la poesía de Madera, como venimos comprobando, sí que era compartido por muchos de los integrantes de ese volumen antológico. Y, sin duda, podía tener relación estrecha con los paisajes isleños y con el magisterio del modernismo de Alonso Quesada que abría la antología con el poema “La oración de todos los días”:

[...]
Serenamente el mar viene a mi alma
en estas lentas tardes del verano;
sobre la arena de la playa aguarda
mi corazón la sombra que lo envuelva.
(¡Mi corazón de noche!... ¡Es esa dulce
y tenue claridad, que no es del cielo
ni de la tierra, y que en la noche tiembla
como una huella de la tarde ida!)
[...] (Quesada *apud.* Santana, 1969: 72)

De hecho, en el estudio preliminar que firmaba el joven Lázaro Santana el poeta afirmaba que el modernismo isleño, heredero de la Escuela de La Laguna del siglo XIX, era un rasgo distintivo de la poesía de los autores que había seleccionado, acusando así por restrictiva la definición de la poesía del medio siglo que se había deducido del trabajo de José María Castellet, *Un cuarto de siglo de poesía española*:

Prescindiendo de la inexactitud que supone prolongar hasta 1927 la persistencia del modernismo de Darío en la poesía española –a pesar del ambiguo “en su evolución”– interesa dejar consignado que no todos los críticos, aunque sí la mayoría, han aceptado que dicho movimiento desempeñara en la poesía española papel tan preponderante como el que le asigna Castellet. (Santana, 1969: 29)

No dejaba de mencionar, por otro lado, que ese modernismo de Rubén Darío y, en las islas, de Tomás Morales, había resultado, a su juicio, cierta lacra para la evolución de las formas poéticas sucesivas de los poetas isleños en el siglo XX:

Las fórmulas modernistas adoptadas por los poetas canarios no eran del todo satisfactorias, y su persistencia en ellas habría de acarrear, como luego veremos, un grave inconveniente a la evolución de sus obras. (Santana, 1969: 32)

¹³ En 1966 ya había publicado la antología *Poesía canaria última* que había preparado junto a Eugenio Padorno como inauguración de la colección de poesía San Borondón editada por El Museo Canario y dirigida por Manuel Hernández Suárez, para contestar a los nuevos movimientos poéticos peninsulares en clave de poesía “novísima” con su nómina de poetas canarios jóvenes de un nuevo grupo muy cohesionado que se orquestaría sobre todo en torno a las colecciones Tagoro y Mafasca (1964-1967) de poesía: Eugenio Padorno, Lázaro Santana, Juan Jiménez, Baltasar Espinosa, Fernando Ramírez, José Caballero Millares, Manuel González Barrera, Antonio García Ysábal, José Luis Pernas, Jorge Rodríguez Padrón, Alberto Pizarro y Alfonso O’shanahan. Remitimos al lector interesado al trabajo de Oswaldo Guerra Sánchez sobre el grupo: *El grupo poético de Poesía canaria última*, Universidad de Las Palmas, 1994.

¹⁴ Hay que mencionar que, en paralelo, hubo una corriente crítica que sí que optó por describir algunos parámetros distintivos de la poesía canaria en tanto que tal. Algunos de los trabajos fundamentales de esta corriente historiográfica son: un artículo de Enrique Díez Canedo titulado “Voces de Atlántida: los líricos de Canarias”, publicado en el periódico *La Nación* de Buenos Aires en 1924; el *Ensayo de una bio-bibliografía de escritores naturales de las islas canarias. (Siglos XVI, XVII y XVIII)* de 1932 de Agustín Millares Carló; y los trabajos de Ángel Valbuena Prat que recientemente ha editado el profesor David González Ramírez con el título *Paisaje, mar, reinos interiores ensayos sobre la poesía canaria*, Idea, 2008.

Pero sin duda esa matización atendía al mismo deseo de terminar con la exclusión de las recopilaciones canónicas de poesía que por entonces se venían haciendo en la península y que estaban completamente marcadas por el monopolio de la poesía social en cuyos estrechos moldes, propugnados sobre todo por las últimas conclusiones de las antologías castelletianas, la obra de los canarios no se podía incluir, al menos sin matices. Respecto a esa paralela segunda generación de posguerra isleña, en la que enclavamos a Chona Madera, se podía observar además una justificación de la poesía de los canarios en clave política:

En Canarias, la guerra civil supuso un paréntesis. (Y no sólo artístico, para los escritores, sino vital, para los habitantes todos de las islas). Ninguno de nuestros poetas tuvo parte activa en la lucha, o, de haberla tenido, no se ha hecho evidente en su obra. Los horrores de la guerra, al menos en su forma directa, no llegaron aquí; se vivía, por tanto, en una relativa, aunque insegura calma. (Santana, 1969: 56)

Por otro lado, algunos de los poetas más jóvenes del plantel del momento también se habían incluido en la antología bajo esas mismas palabras previas, lo cual también podía entenderse como ejercicio-manifiesto de lo que iba a ser un grupo novísimo que decididamente no se enclavaría en la estética propugnada por el antólogo barcelonés en su posterior antología de 1970, sino más bien en un ejercicio de poesía dialéctica al estilo de los poetas de la revista leonesa *Claraboya*: e.g. *Nueve rayas de tiza* de Agustín Delgado o *Un humano poder* de José Miguel Ullán¹⁵. Al respecto Santana matizaba:

Finalmente, en 1966, aparece el volumen colectivo *Poesía canaria última* que agrupa a doce poetas jóvenes cuya “obra lírica –dice Ventura Doreste en el prólogo a dicho libro– se distingue por el tono y la intención de la que han producido o aún producen los poetas de más edad”. En efecto: estos poetas, y singularmente los cuatro o cinco que constituyen la parte más considerable del libro, sin abdicar en su obra de ciertas actitudes de inconformismo, han rechazado lastrarla con preocupaciones éticas y estéticas heredadas y ya ajenas a su propio sentimiento y convicción sobre la poesía y sus funciones. Cada día nuevo trae su propio afán y su búsqueda. (Santana, 1969: 65)

Por lo tanto, tomando ambas afirmaciones y extrapolando la enmienda política de los “canarios sociales”¹⁶, esa misma justificación se podía entender para explicar por qué los poetas más jóvenes no estaban en la misma línea que comenzaban a apuntar algunos de los peninsulares más radicales como Pere Gimferrer o Félix de Azúa sino que eran aun herederos de una tradición modernista muy concreta que continuaba influyéndoles notablemente y que se completaba con una visión contestataria de la realidad, proveniente de una adánica frustración que actuaba siempre como telón de fondo¹⁷.

Más adelante, de hecho, Santana reclamaba el magisterio del modernismo intimista de Alonso Quesada para la cotidianeidad narrativa de los poetas críticos de los años cincuenta y sesenta en España; lo cual, a pesar de la toma de distancia pretendida con algunos florilegios peninsulares de su antología, terminaba por aunar ambas posturas líricas, una narrativa-crítica y una modernista-intimista, en una propuesta que no distaba demasiado de algunas poéticas en clave meditativa recogidas en la antología de *Poesía última* de Francisco Ribes en 1963 cuyos planteamientos ya habían roto definitivamente con el monopolio del realismo para la lírica española.

En esta línea precisamente puede entonces entenderse la poesía de Chona Madera, sobre todo a partir de los años sesenta: entre la parcial contradicción que supone un modernismo de la intimidad y la cotidianeidad, que encuentra su referente en el inconformismo; y su expresión, a menudo, en la narratividad. El mismo Lázaro Santana cerraba el capítulo de su prólogo dedicado a la revista *Mensaje* (1945-1946), afirmando lo siguiente respecto a la poesía de la palmera: “Es Chona Madera, según creo, la poeta que de una manera suficiente eleva el nivel de la poesía canaria contemporánea hasta el punto de que con su obra enlaza, en nuestra antología, con el pasado inmediato que figuran Rivero y Quesada después de casi veinte años de vacío” (Santana, 1969: 61). Y José Quintana, por su parte, se refirió así a la lírica de Madera en su antología de canarios de 1970: “[E]vitando la metáfora en función simplemente sonora, incolorista, se adentra en un intimismo extraño, evocación de un onirismo de pasado remoto, queriendo revivir un mundo distante, muerto, empeñada en el suceder del milagro que no se produce” (Quintana, 1970: 213-214).

Para el análisis de [VMD] en concreto conviene comenzar ahora por las palabras que Emeterio Gutiérrez Albelo le dedicaba en el “Gánigo de las artes” del número 54-55 de la revista *Gánigo* en 1966:

¹⁵ Remitimos al lector interesado en el tema al estudio: Lanz, Juan José. (2014). La revista *Claraboya* (1963-1968): un episodio fundamental en la renovación poética de los años sesenta. UNED.

¹⁶ Enrique Lite Lahiguera acuñó el término de “Generación del bache” durante la década de los cincuenta, para los poetas canarios comprometidos de la primera posguerra, entre los que se encontraban por ejemplo Rafael Arozarena o Antonio Bermejo. Sus postulados sobre la realidad y el enfrentamiento del poeta con ella hacen extensible la definición para los poetas más comprometidos que publicaron en Canarias durante lo que, en su paralelo peninsular se considera la “segunda generación de posguerra”, aunque habría que matizar la poética de los dos mencionados ya que su visión del problema poético, tendiente a un anarquismo existencial, tal y como recuerda el término “fetasianismo” que acuñó Arozarena, no converge con algunos presupuestos sobre compromiso de otros de aquellos poetas. Remitimos al trabajo Roberto García de Mesa, *Conversaciones con Rafael Arozarena*, Bencho, 2004.

¹⁷ Santana definía este concepto como sigue en relación con la poesía social española: “La poesía social española –a veces– está hecha de rencor, de frustración. Alonso Quesada no tuvo rencor; sí frustración –su vida fue una constante frustración, atado al escritorio oficinesco de una Banca inglesa” (Santana, 1969: 37).

A Chona Madera se le quiere y se le admira en esta casa, en donde se le ha sabido recibir siempre como ella y su poesía se merecen. Este nuevo libro que nos envía nos ha conmovido profundamente. Porque aparte de que vuelve a aparecer en estos poemas la constante que determina su dolorido sentir y su desnuda, peculiar trabazón expresiva; se nos desvela aquí en toda su plenitud, algo a lo que Chona ha estado siempre adherida, y que se expresa en estos versos de Pedro Salinas: “A ti, Poesía; la voz que me desvela; –la de las mil resonancias; la eterna”. Que, en ella, con ella y por ella, se afiance cada vez más la voz de Chona Madera. (Gutiérrez Albelo, 1966)

Efectivamente, esta fecha de la década de los sesenta obliga a situar un hito poético en la trayectoria de la canaria, como hemos anunciado más arriba. Se trata de un momento de plenitud. La poesía, como elemento de metareflexión, se hace fundamental y cualquier claridad expresiva tendrá como objetivo final el propio descubrimiento de la realidad a través de la propia construcción del poema.

Podríamos decir que se trata de una dinámica poética del conocimiento, tal y como proponía Carlos Barral en las páginas de la revista *Laye*. De hecho, el último libro exento de Madera estaría orientado hacia sus conclusiones en clave de reflexión poética sobre la propia poesía y su primer libro habría sido una ya muy meditada entrada en un lugar, la poesía, a través del que canalizar la experiencia vivida.

La voz que desvela al autor, por lo tanto, es la propia poesía, que se encuentra en actitud de revelación. En el poema “Oh esta ilusión amigos” la voz autorial reflexiona sobre el propio momento de creación poética y equipara la realidad extratextual a la ficcional por medio, precisamente, de esa reflexión metapoética que se transmite a través de una escena de la cotidianeidad de la escritura:

CUANTAS veces, cuartilla, tú y yo a solas,
blanca cuartilla, en voluntad de entrega.

En ti el corazón –qué duda cabe–
puede tener presencia.
Por ti, plasmados para siempre
los más profundos pensamientos quedan. (Madera, 1979: 126)

De nuevo, parece que la poesía maderiana se auto explica en un afán de claridad ficcional que, a modo casi de premio, se transforme en claridad del alma, en serenidad.

2.5. *Los contados instantes: la poesía como faro iluminador*

En el siguiente libro, *Los contados instantes* [CCII], veremos cómo los instantes de felicidad se suceden, precisamente, en el propio universo de la escritura que terminará por convertirse en refugio para el sujeto poético. La escritura de [CCII] finalizó para 1966, recibiendo el premio de poesía Tomás Morales en 1967¹⁸ a pesar de que no pudo publicarse hasta 1973, en las Ediciones del Excelentísimo Cabildo Insular de Canarias.

Para finales de la década de los sesenta, Madera ya residía de forma permanente en Málaga. De hecho, algunas de las composiciones del libro que están incluidas en la versión del poemario de sus poesías completas de 1979, como “A ti luminosa tierra mía canaria”, están fechadas en la ciudad andaluza en 1967.

Como decíamos en el análisis del libro anterior, este poemario, escrito solo un año después, revela cómo la poesía, el acto de creación poética que implica una revelación de la realidad para el poeta, se convierte en recodo de serenidad y, en consecuencia, de felicidad para el poeta. Hay varios símbolos que actúan como metáfora de la creación poética: los sueños, el tiempo, el alma, el camino y la propia poesía, entre otros. Cabe señalar que todos estaban muy presentes en la poesía de los autores canarios de los años centrales del siglo XX, en mayor o menor medida, y con diferentes correlaciones semánticas en cada caso, influidos por la tradición modernista isleña que podría concretizarse, por ejemplo, en *El lino de los sueños* de Alonso Quesada.

En [CCII] ello se trasluce prácticamente en todas las composiciones del libro, que son en gran parte semblanzas de momentos y personas importantes en la vida de la poeta, que a veces se identifican explícitamente y otras a través de las dedicatorias o los versos ajenos a modo de paratexto, pero que se conocen en plenitud a través de la propia revelación poética, más o menos explicitada en cada composición. A continuación, proponemos extractos de algunos poemas en los que todo esto resulta explícito para poder ahondar en el análisis:

MAS... LOS SUEÑOS AHÍ ESTÁN...
Lo presente, ya se sabe: como todo, metal al rojo
fundido (que nos quema),
que el tiempo lo va enfriando, y
sólo nos van quedando, “memorias”

¹⁸ En 1956 ese premio lo había obtenido Pino Ojeda, también poeta canario, por *La piedra sobre la colina*, editado también en la colección Tagoro, lo cual da cuenta de las interrelaciones de la vida cultural en el Canarias de entonces.

(que ya no queman).

Mas..., los sueños, ahí están...
librándole la batalla, al que llegue
a descubrir el clima (en que ellos se dan). (Madera, 1979: 141)

AL FIN Y AL CABO EL ALMA
CADA uno es su “yo” al fin y al cabo, el alma,
que a la mente da, su propio discurrir.
No pretendáis que cambie el que distinto os sea
y por distinto acaso extraño a vuestro sentir.

Cual extranjera lengua, comprensión,
tú, el obstáculo
a que el hombre se entienda con clara intelección,
en esas horas que juntos a veces, mal lo pasan.
(De ti sólo ha obtenido tu enorme negación.) (Madera, 1979: 144)

SEGURO, ÚNICO DUEÑO...
No parecía sino que hubiesen vivido una tragedia.
(Qué voluntariosa, qué firme resolución
la de sus “yos”
para que ni siquiera una pequeña huella
del aire de sus “anteriores”
fuera posible.)

Iban como si no hubiesen conocido aquellos años
de obstinado forcejeo entre ellas y el tiempo...
Ya eran totalmente ellas;
asomadas ya a su “hora” sin mistificaciones
ni artificios.

Abandonadas a sí mismas, sin ilusorios
“renuevos”.
Liberadas de todo adorno.
Reconciliadas con el tiempo.
Amigas ya sin dolor ni recelos... (Madera, 1979: 145)

En el mencionado libro de Quesada, se podía identificar ese símbolo del sueño también como revelación poética, tal y como apunta José Luis Correa en su edición crítica:

El valor de Quesada consiste en acercar la *irrealidad* poética, esto es, el juego y el arte de recrear los ensueños, a la realidad tangible de la vida. Lázaro Santana apunta una filiación inglesa en este aspecto de la literatura quesadiana. Y, en efecto, esta concepción de la poesía-verdad que se esconde tras los versos de *El lino de los sueños* parece situarse entre la egolatría satánica de un Byron y el camaleonismo de un Keats capaz de transmutarse en todas y cada una de las personas del verbo. (Correa, 1993: 162)

Por su parte, en el prólogo unamuniano de 1915 se podía leer: “Estos cantos te vienen, lector, de un mar interior, de un mar de corazón, que se ha dormido hace más de cien años, mucho antes que el poeta naciese, que lo recibió ya dormido” (Unamuno *apud*. Quesada, 1915: 16); lo cual hace también clara referencia a la revelación de la poesía en clave de análisis meta-creativo, empleando subrepticamente el símbolo del sueño.

Hay un poema del libro que puede recogerse para observar la similitud, en este caso del empleo del símbolo del alma, con “Al fin y al cabo el alma”, del que citábamos un extracto más arriba. En efecto, en “Canción solitaria”, de Quesada¹⁹, leemos unos versos donde el símbolo del alma, prácticamente como ensoñación de las propias aspiraciones, se define de una manera similar a cómo ocurría en Madera, también a modo de negación cuando el ser se rechaza a sí mismo en las horas difíciles de “discurrir mental”. La introspección se lleva hasta la última consecuencia para conocer-se a través del propio ejercicio de la poesía, que termina conectando el mundo textual con el extratextual al “deshacer el silencio”:

¹⁹ El poema de Madera “A Don Alonso Quesada” de [VS], publicado también en *Gánigo* en 1955 en el número 17, deja por su parte pocas dudas respecto de la influencia del autor en la poeta: “Poeta amigo; compañero, por el milagro de tu libro abierto, / y el camino seguro de tus libros: / savia fecunda de tu pensamiento” (Madera, 1979: 31).

Estoy ante la puerta de mi casa;
 es más de media noche... Hay un silencio
 lugareño que pone la inquietud en el alma.
 [...]
 Yo estoy ante la puerta de mi casa.
 No tengo llave para abrirla... Espero.
 Hoy olvidé la llave, y es preciso
 despertar a estas gentes si reposarme quiero...
 [...]
 Yo cogeré mi corazón de mozo
 y con él vagaré por el silencio;
 y por matar el tedio de mis horas
 lo iré, como una rosa, deshaciendo... (Quesada, 1915: 31-32)

Para terminar de matizar estas analogías, recuperamos la definición que daba Juan Eduardo Cirlot de la “luz”, en tanto que claridad, en su diccionario de símbolos que, por otro lado, desde la introducción mencionaba lo siguiente en torno al “Simbolismo de los sueños”: “El interés hacia los sueños y su contenido simbólico viene de la Antigüedad, donde, sin que se formule teóricamente, se implica que se considera ese fenómeno como una suerte de mitología personal, aun cuando el idioma que utilice en su manifestación sea tan objetivo como el de los mitos colectivo” (Cirlot, 1992: 24).

En particular, la definición de ese símbolo de la luz enlaza con el elemento de la creación poética, cerrando así el círculo de significación *creación poética-sueño-búsqueda de claridad*, que retrotrae al halo creativo de las musas griegas: “La luz es la manifestación de la moralidad, de la intelectualidad y de las siete virtudes. [...] [L]a luz es también fuerza creadora, energía cósmica, irradiación. La iluminación corresponde, [...] [a] adquirir la conciencia de un centro de luz, y, en consecuencia, de fuerza espiritual” (Cirlot, 1992: 286).

2.6. *Continuada señal: la creación poética como serenidad, esperanza y felicidad*

El penúltimo poemario objeto de análisis, *Continuada señal* [CS], fue publicado en 1970. Es decir, se publicó antes que [CCII], lo cual seguramente dificultó la comprensión de su continuidad puesto que ambos libros estaban orquestados en progresión, incluso desde el título del que ahora analizamos. La “continuada señal de que ahora estoy viva” tal y como abre la voz poética el libro, se configura a través de temáticas muy variadas. Desde reflexiones en clave de confesionalidad religiosa, hasta poemas de amplia intención crítica con una sociedad que ha perdido la memoria y la capacidad de amar, pasando por semblanzas de pintores y escultores, momentos y amigos, o un “repertorio de ‘flamenco’” final, en un extensísimo poemario en el que el componente autobiográfico se acrecienta y acerca a unas conclusiones en clave de revelación lírica, entendida tal y como Carlos Barral definió la poesía como conocimiento en el famoso número 23 de *Laye*:

Pero además tal idea de la poesía distrae el problema del conocimiento poético, que, apareciendo aquí como una instancia previa al hecho expresivo, al hecho estético, queda envuelto en la sombra –exterior en este caso a la poesía– de la vida anímica del poeta. [...] La poesía lírica no consiste en la versión según un procedimiento lingüístico superior de la intuición previa de un estado psíquico que será identificado y revivido por el lector, por la sola virtud de ese uso idiomático que constituye el poema, sino más bien en el *resultado de la confluencia de la vida interior del poeta con la posibilidad infinita del idioma, obrada por la voluntad de crear*. (Barral, 1953: 25, el resaltado es propio)

El título del libro, de hecho, es muy significativo para la hipótesis que venimos planteando. Es el ejercicio poético y la reflexión metapoética que de él se deriva, a medida que la madurez autorial permite al poeta el ejercicio más fino de esta clase de comprensión del hecho creativo, el que actúa como “señal”, como “faro” –por continuar con el elemento de la claridad– en la búsqueda de la esperanza y de la serenidad. Dos elementos fundamentales en una poesía plenamente vitalista y de conclusiones necesariamente positivas, que venimos sosteniendo que es la de Chona Madera.

Hay algunos poemas donde todo lo anterior resulta muy claro. Por ejemplo, en “Cuando deje de ser” la senectud y el miedo a la muerte se aborda precisamente desde las posibilidades de “vivir diferentes realidades” que ofrece creatividad poética:

CUANDO deje de ser, esta necesidad por
 la que escribo; este escribir –por el que plenamente
 el alma siento–,
 sólo seré ya la que va y viene...

Aunque siempre irá conmigo la que se detiene
cuando al paso le sale, la belleza.

Cuanta en el mundo es –como nada ambiciono
en exclusiva–,
la conceptúo mío; me pertenece,
por ese amor que puse en toda cosa
y en continuado desvelo crece y crece. (Madera, 1979: 168)

La belleza, como sublimidad hegeliana, constituye el culmen del furor creativo y, en tanto que tal, la serenidad de una trascendencia asegurada. Por otro lado, en “Como las olas del océano” se recupera el símbolo del sueño como metáfora de la escritura poética para afirmar justamente lo mismo:

CONSUMIMOS la vida por espacios; por espacios
de ojos abiertos.
De niebla y sombra son los otros, que,
de siempre sabemos
hundidos, desde el primer hombre,
hundidos en el sueño. (Madera, 1979: 169)

El planteamiento va incluso más allá en estos versos que retrotraen a la caverna platónica de esos primeros hombres que ya hundían su mirada en un sueño, en una intención de poetización de la realidad que nació como necesidad y ahora se entiende como consecuencia. El mensaje parece ser cada vez más claro: solo a través de la poesía se puede aprehender la realidad. El poema “Tan solo eso”, por su parte, nos recuerda que ese afán de serenidad en la comprensión de la realidad partía de una amplia vocación de solidaridad desde [VC]:

A mi espíritu –lo mismo, igual diciendo– le van las mismas
cosas; pues aunque mis pensamientos
por otros caminos me lleven, sin remedio,
al fijarme en lo que me rodee,
deseo que nada me sea extraño, ajeno.
Amo todo lo que sea costumbre:
de ahí por las mismas calles, este apego.
(Y le volvemos a ver triste la sonrisa
por las tantas heridas que le trajo el tiempo...)

El recuerdo hada el muerto es “su presencia”.
Es su lenguaje. Seguir su palabra oyendo.
Su misma voz.
Escucharle, ningún misterio implica:
Tan sólo un poco de amor.
Tan sólo eso... (Madera, 1979: 174)

2.7. *Mi otra palabra: luz interior y claridad ansiada reencontradas en la llama de la creación poética*

Para terminar, el último poemario de Chona Madera, *Mi otra palabra* [MOP], de 1977, ayudará a trasladar las conclusiones de este estudio porque en este breve libro se da una explicación poética muy explícita por parte de la canaria. Esa “otra palabra” es, ni más ni menos, la palabra poética:

El verso: Mi otra palabra. De siempre,
el lenguaje de mis inquietudes.
De mi íntimo sentir, palabra.
De mis luchas y resignaciones.
De mis batallas.

Gracias a ella paliando he ido lo difícil
de las épocas amargas.
(Casi no me es posible el recuerdo
de las felices, las de las horas
claras.) (Madera, 1979: 228)

Merece la pena cerrar este análisis de la trayectoria poética de Madera con un poema de [EEVV] titulado “La voz con que nos habla el corazón quisiera” que Madera dedicaba a Carmen Conde y donde parecía explicarle a la poeta-maestra la experiencia que supone para la mujer-autora la experiencia de auto conocerse a través de la poesía. Estos versos podrán actuar de transición hacia las conclusiones de este trabajo:

Corren los días
y es doloroso su estar.
Náufrago de dolor
el derrumbado ser.
Por rehacerse,
un titánico esfuerzo
intentando salir de tan postrante actitud.
Lámpara que
haciendo por dar su llama
va hundiéndose cada vez más
en su agonía
por no acabarse.
(Tanto se llevó la trágica tempestad,
tanto le arrebató
que hubo de hundirse
junto con los desaparecidos
su propio corazón).

A la deriva
un fino objeto
en la inconmensurable soledad
del mar
donde flota sin destino.
nadie hace por rescatarlo
ya que parece una pequeña armazón
inútil:
una roja mancha a veces;
algo que desaparece
y reiteradamente vuelve
tal una visión alucinante;
algo
que no parece de este mundo... (Madera, 1979: 112-113)

Por su parte, en una carta abierta a Madera que Conde incluía en el *Diario de Las Palmas* en 1961, la cartagenera escribía lo siguiente a propósito de [EEVV]: “De vez en vez tu sonrisa melancólica se ilumina con la gracia juvenil que te perdura; y hablas de las cosas, de los seres, de los miembros (pies, un pobre tonto, un bolso...) con pícaro gracejo, tan humano y misericordioso que te hace antecedente de otros poetas que, después de ti, han dado en cantar parecidos temas. Estropeándolos, -digámoslo, porque ya lo hacen dentro de prefabricada poesía social (o sucedáneos!)” (Conde, 1961: 4).

Y es que, efectivamente, como veíamos en los versos citados de [MOP], en la poética de Chona Madera el complejo universo de la creación literaria se alinea con la vida y la provee de esperanza, incluso en los momentos más difíciles, prácticamente a modo de correlato objetivo: voz autorial-voz poética. La lámpara interior cuya llama ilumina al poeta, símbolo de esa buscada y polimorfa claridad una vez más, lucha siempre por permanecer iluminando la oscuridad, permitiendo el nacimiento de la poesía ante la adversidad o incluso como respuesta directa a ella.

Finalmente, la claridad del alma, junto con esa ansiada serenidad, se consiguen, por tanto, e inversamente, a través de la clarificación de la palabra poética, “que no parece de este mundo”, y que podría parecer *a priori* “inútil”. Una clarificación que no necesariamente está ligada a una narratividad versal, simple en sintaxis, sino a un acto de revelación poética profunda que puede ocurrir por diferentes vías estilístico-temáticas, pero cuyo sostén es siempre una asumida esperanza y cuyo objetivo último es la redención colectiva que, como veíamos más arriba, solo se puede conseguir mediante el amor.

3. Conclusiones

No se puede decir que la poeta canaria no fuese plenamente consciente de las diatribas que durante aquellas largas décadas de la posguerra poblaron el panorama periodístico-cultural de la península y a las que, por su parte, también se incorporó desde una poética particular “de las islas” la Generación última de jóvenes poetas canarios. Desde *Mi presencia más clara* hasta el poema “Final” recogido en su obra completa, se hace patente esa búsqueda del conocimiento experiencial a través de la palabra poética, que se le va revelando al sujeto lírico a modo de comprensión profunda, casi metafísica, que enlaza con las propuestas de renovación poética que apuntaba la lírica española hacia mediados de la década de los sesenta y en las que Madera también se enclava tal y como Lázaro Santana determinó tácitamente al incluirla en su ecléctica antología de 1969.

La poesía de Chona Madera se fraguó en torno a una trayectoria poética sólida y mantenida en el tiempo, sin grandes silencios editoriales más allá de la publicación tardía de *Los contados instantes*. Su paulatinamente asumida postura crítica estuvo en consonancia con la evolución de la poesía de posguerra cuya, “segunda generación”, en términos de Carmelo Guillén Acosta (2000), era decididamente “crítica” y ya nada “conservadora” en el empleo del lenguaje. El activo papel de la poeta en la vida cultural canaria le permitió estar al día de todas las diatribas y nuevas tendencias poéticas que se iban desarrollando en los núcleos peninsulares de Barcelona y Madrid. Por otro lado, su relación con poetas como Luis Benítez Inglott, Pedro Lezcano o Ventura Doreste²⁰, entre otros referentes para la poesía canaria del siglo XX, le permitió cultivar un tipo de poesía que apuntaba a un compromiso con unas circunstancias que obligaban a una necesaria moralidad, tal y como varias veces definió las décadas de los cincuenta-sesenta José Manuel Caballero Bonald. Madera nunca renunció a altas cotas de interioridad en su poesía, que fue plenamente existencialista. El diálogo no contestado con Dios en la Fe católica e incluso el diálogo con uno mismo, o el desdoblamiento del yo poético, son recursos habituales en sus poemas y en ello es innegable también la influencia del elenco más clásico de la “primera generación” de posguerra peninsular como Leopoldo Panero, Blas de Otero, Carmen Conde o Dámaso Alonso. Es cierto, por otro lado, que la postura explícitamente crítica de sus poemarios sobre todo a partir de *La voz que me desvela*, aunque nunca irónica, vendría acompañada de un creciente tono de narratividad que dejó a un lado las altas cotas de simbolismo intimista que habían teñido sus primeros libros. Un heredado modernismo, esencialmente canario, que siempre estuvo presente también en unos versos de corte clásico en los sonoro, en ritmo y métrica y de un colorismo simbolista en las imágenes.

Uno de sus afanes líricos principales, cada vez más acrecentado a medida que avanzan los libros, fue el de la claridad en la comunicación poética a través del estilo narrativo y la temática cotidiana. Ese elemento en particular, el de la claridad, es clave para la conclusión poética de la canaria. Tuvo muchas formas en su poesía y resultó altamente polisémico y polimorfo, como hemos visto, actuando como eje central desde el que discurrir a parámetros poéticos que en ocasiones podrían resultar hasta contradictorios entre la superación del dolor y la búsqueda de la felicidad. La llegada a puerto se puede plantear de la siguiente manera: la buscada claridad estriba en la propia revelación que ocurre durante la creación poética.

Con todo, finalmente se puede resumir la preocupación principal de la poesía maderiana en las siguientes líneas: se trata de encontrar la serenidad de la trascendencia a raíz de la claridad del alma; ejercicio que se desarrolla a través de una solidaridad colectiva que se consigue con el amor, en clave panteísta y polisémica, y que se materializa solo a través de la propia palabra poética que permite asir las diferentes aristas de la realidad, y permite también, en última instancia, vivir en paz. Semejante empresa no merece pasar más tiempo relegada a un segundo plano en la crítica de poesía del siglo XX en España. Para cerrar este breve estudio traemos a colación las palabras que en el número 1, de 1953, de la revista *Gánigo* la escritora María Rosa Alonso, impulsora del Instituto de Estudios Canarios, escribía para describir el flujo cultural que transitaba por las islas afortunadas y en el que, por tanto, se desarrolló la poesía de Chona Madera:

Existe un abusado tópico, nacido (como todos los tópicos) de una realidad, en este caso palmaria realidad geográfica, de que Canarias es nudo entre el continente europeo y el americano. Desde su raíz parece que es la estación terminal de una vieja cultura mediterránea, que tiene aquí su último cabo, perdido, superviviente y, portante, arcaico. [...] Pero como un inmenso gánigo también, la Isla—las Islas—ofrece la dádiva de los que es suyo y guarda: cultivos, poesía, alma y generosidad a las veras diestra y siniestra: a la diestra por donde sale el sol y vino la cultura, recibe (isla, gánigo, recipiente) en su tensa espera de lo de fuera: tráfico con Bristol, Londres, París o Madrid, trasiego de galeones, veleros, vapores, trasatlánticos, ir y venir de Londres a los puertos isleños; y a la siniestra ir y venir a Santo Domingo, Cartagena de Indias o la Guaira. Amasar en ese gánigo activo del tiempo las voces portuguesas las recatadas eses andaluzas, las arrastradas haches aspiradas todavía del garcilasiano Toledo y guardarlas aquí, o mandarlas a Montevideo con aquellos teguesteros Melianes que todavía así se apellidan por allá, a Cubita bella, o a ese norte venezolano regado de húmeda simiente isleña. (Alonso, 1953)

²⁰ Compilador de la Antología cercada de 1947 que apareció en Canarias en la colección El Arca de Agustín Millares, Juan Manuel Trujillo, Pedro Lezcano y el propio Doreste, como uno de los primeros síntomas del panorama de posguerra de lo que luego se daría en denominar poesía social.

Por todas las razones anteriores parece clara la necesidad de destacar la trayectoria poética de la palmera, para reincorporarla a un canon del medio siglo XX al que pertenece por obra, aunque no por edad, y del que ha sido habitualmente excluida como otras muchas de sus compañeras poetas o incluso más, si tenemos en cuenta la lógica de la marginación en forma de círculos concéntricos que exponíamos en la introducción de este trabajo pero que, como se ha demostrado, siempre luchó por superar a base de un inagotable esfuerzo crítico y poético.

4. Bibliografía

Obras literarias

- Conde, Carmen (2022). *Mujer sin Edén*. Edición crítica de Fran Garcerá. Madrid: Torremozas.
- Lezcano, Pedro (1965). *Consejo de paz*. Edición del autor.
- Madera, Chona (1979). *Obras completas*. Barcelona: Rondas.
- Panero, Leopoldo (1949). “Escrito a cada instante (Poemas)”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 8, pp. 331-343.
- Quesada, Alonso (1915). *El lino de los sueños*. Con prólogo de Miguel de Unamuno. Edición del autor.
- Quesada, Alonso (1993). *El lino de los sueños*. Edición crítica de José Luis Correa. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Estudios

- Balcells, José María (2003). *Ilimitada voz: antología de poetisas españolas (1940-2002)*. Cádiz: Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Balcells, José María (2009). *Voces del margen: mujer y poesía en España. Siglo XX*. Universidad de León.
- Barral, Carlos (1953). “Poesía no es comunicación”. *Laye* 23, pp. 23-26.
- Cirlot, Juan-Eduardo (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- Conde, Carmen (1954). *Poesía femenina española viviente*. Barcelona: Bruguera.
- Conde, Carmen (1961). “‘Las estancias vacías’. Carta abierta a Chona Madera”. *Diario de Las Palmas* 12 de diciembre, p. 4.
- Conde, Carmen (1971). *Poesía femenina española (1950-1960)*. Barcelona: Bruguera.
- Garcerá, Fran y Marta Porpetta (2019). *Versos con faldas. Historia de una tertulia literaria fundada por Gloria Fuertes, Adelaida Las Santas y María Dolores de Pablos*. Madrid: Torremozas.
- González, José M. (1982). *Poesía española de posguerra. Celaya, Otero, Hierro (1950-1960)*. Madrid: Edelsa, ed. 6.
- Guillén Acosta, Carmelo (2000). *Poesía española 1935-2000*. Barcelona: Casals. Col. NYC.
- Gutiérrez Albelo, Emeterio (1966). “Gánigo de las artes”. *Gánigo, Poesía y arte* 55-55, pp. 54-55.
- Hernández Quintana, Blanca (2004). *Desde su ventana. Antología de poetisas canarias del siglo XX*. Madrid: La Palma.
- Luján Atienza, Ángel Luis (2005). *Pragmática del discurso lírico*. Madrid: Arco Libros.
- Millán, Rafael (Dir.) (1954). *Ágora* 31, p. 117.
- Jiménez Faro, Luzmaría (1996a). *Poetisas españolas. Tomo I: hasta 1900. Antología general*. Madrid: Torremozas.
- Jiménez Faro, Luzmaría (1996b). *Poetisas españolas. Tomo III: de 1940 a 1975. Antología general*. Madrid: Torremozas.
- Payeras Grau, María (2009). *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*. Madrid: UNED.
- Quintana, José (1970). *96 poetisas de las Islas Canarias (siglo XX)*. Bilbao: Comunicación literaria de autores.
- Reina, María del Carmen (2022). *Las poetisas en Mujeres en la Isla*. Madrid: Mercurio Editorial.
- Reina, María del Carmen (2018). *Mujeres en la isla*. Valencia: Mercurio Editorial.
- Santana, Lázaro (1969). *Poesía canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Tagoro.