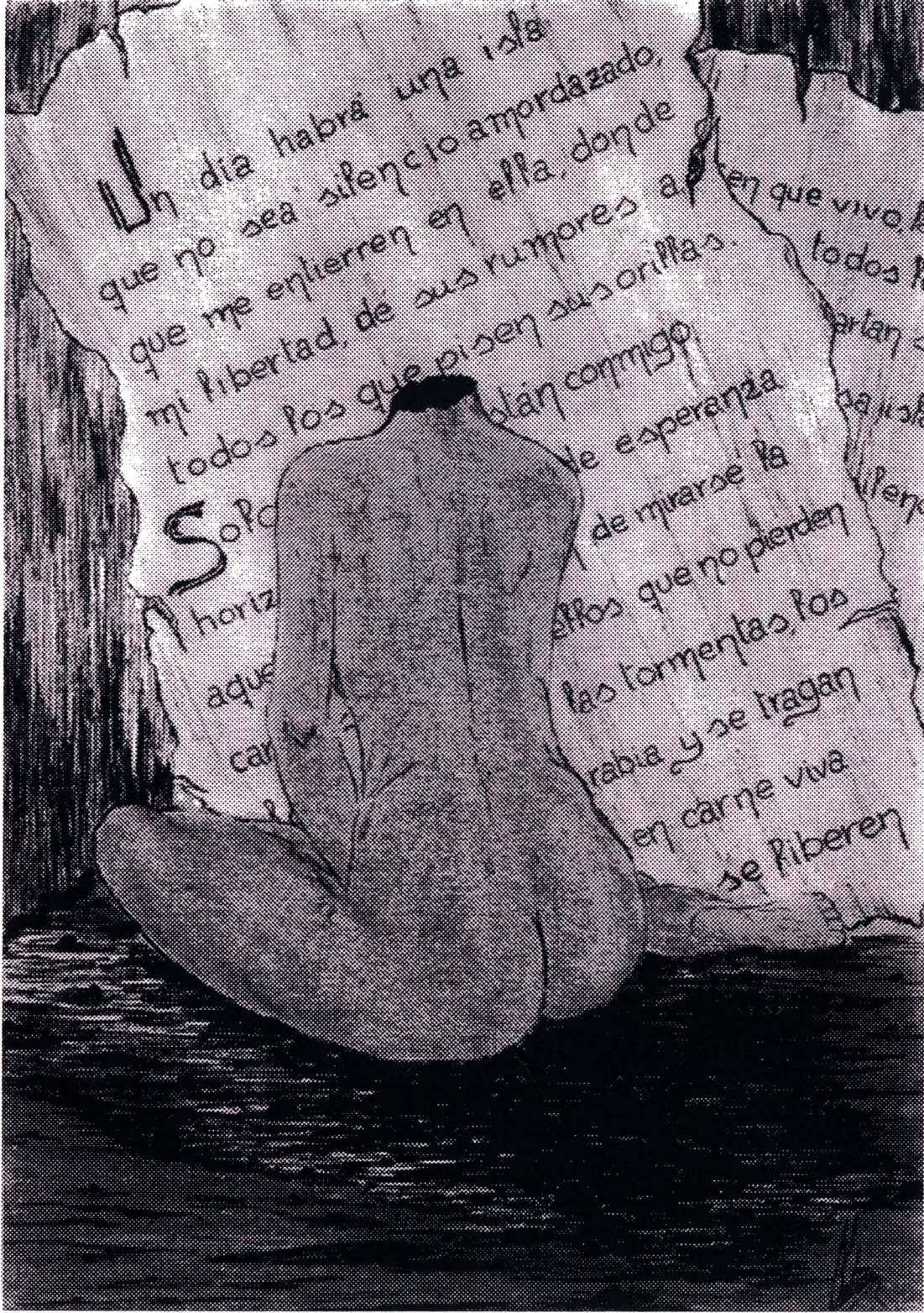


AL MARGEN

Revista de los alumnos de Filología Hispánica. Año I - N° 2, febrero-marzo 1998



AL MARGEN

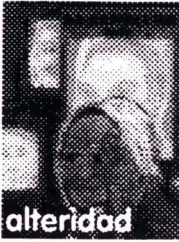
AL MARGEN

Sumario

sumario

2 Literatura y Sociedad

Nayra Pérez Hernández
Helena Tur Planells



Citas en la alteridad

4 Crítica y Teoría

Antonio Martín Medina
y Helena Tur Planells

Carta abierta
a Clara Sobirós

La voz del desierto

7 Literatura Canaria

Frank Estévez Guerra



Pino
Betancor

10 Entrevistas

Alberto Rodríguez Herrera
y José Yeray Rodríguez Quintana

Carlos Pinto Grote



15 Literatura Gris

Alberto Rodríguez Herrera
y M^a Eugenia Pérez Vega

Yolanda González Gallego

N. Fernández

Chema de Paula

Poesía



17 Novedades Editoriales (inédito)

Frank Estévez Guerra

Poemas Inéditos

Carlos Pinto Grote

22 Lingüística y Lengua española

Mónica Santana Yáñez

La Polisemia

Introducción al Archisema

Nuestros términos

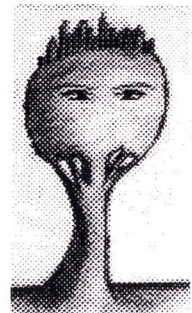
(canarismos en el uso agrícola)

26 Literatura Latinoamericana

José Yeray Rodríguez Quintana

El entorno de
El Pozo

Juan Carlos Onetti, 1939



Editorial

editorial

Edita

Facultad de Filología
Universidad de Las Palmas de G.C.

Equipo de redacción

Antonio Martín Medina,
Alberto Rodríguez Herrera,
Frank Estévez Guerra,
Helena Tur Planells.

Dto. Administración

Frank Estévez Guerra

Secciones

Literatura y sociedad:

Nayra Pérez Hernández
Helena Tur Planells

Crítica y teoría:

Antonio Martín Medina
Helena Tur Planells

Literatura canaria:

Frank Estévez Guerra

Entrevistas:

Alberto Rodríguez Herrera
José Yeray Rodríguez Quintana

Literatura gris:

María Eugenia Pérez Vega
Alberto Rodríguez Herrera

Novedades Editoriales:

Frank Estévez Guerra

Lingüística y lengua española:

Mónica Santana Yáñez

Literatura latinoamericana:

José Yeray Rodríguez Quintana

Diseño

Alumnos de la Facultad de Filología

Impresión

Facultad de Filología

al margen

Revista de los alumnos de Filología
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Dirección de Contacto:

Avda. Escaleritas, nº 70-7º A
35011 Las Palmas de Gran Canaria
ISSN: 1138-3437

Depósito Legal: GC 1297-1997

¿Qué sufrimientos nos impone esta COTIDIANIDAD tan muda, tan irresistiblemente cansada, tan vagamente seria, tan puerilmente aceptada, tan suciamente discreta, tan...

que se acaba cotidianamente?

Mitificamos este escepticismo, lo pincelamos en fondos dramáticos. Superponemos planos hasta agotar nuestras pobladas frustraciones.

Gozamos sentados, los discursos nihilistas apropiándonos de su fosilizado lenguaje y lo reafirmamos como estereotipo de la RESIGNACIÓN.

Acabamos resignándonos cotidianamente.

Pero desde aquí, compañero, te propongo asaltar las fuentes del Logos y rescatar de su solapada siesta a ésa...

la prometida...

la que nos vendieron en nuestra infancia, a aquélla...

la escogida...

que fue destronada y considerada enemiga, a ésta...

hoy en día, marginada y prostituida, que se ausenta por las noches y durante el día se cobija en su aliento, en su voz, tal vez, en su corta vida, a ella misma, la suya propia, LA ESPERANZA...

*que no se acaba coti
se resigna.*

Agradecemos las ilustraciones de portada e interior cedidas amablemente por Leticia Santana.

Natural de Fuerteventura, Leticia Santana realiza actualmente estudios musicales en el Conservatorio de Las Palmas de Gran Canaria.

al margen respeta la opinión de sus colaboradores, no compartiendo necesariamente criterios y contenidos.

La responsabilidad en forma y contenido de los artículos vertidos es asumida por quien los realiza o, en último término, por el coordinador de la sección en que se hallen insertos.

LITERATURA y sociedad

CITAS EN LA ALTERIDAD

“Las palabras son, evidentemente, la droga más poderosa empleada por la Humanidad.”

Kipling

“**F**ue entonces cuando leí por primera vez a Saussure y, tras haberlo leído, quedé deslumbrado por esta esperanza: suministrar por fin a la denuncia de los mitos pequeño-burgueses (...) el medio para desarrollarse científicamente.” Así justificó Roland Barthes su empeñamiento por el estudio estructuralista de la semiología, semiología en general, pero sobre todo la lingüística, pues veía en los textos que nos envuelven una serie de significaciones, camufladas en una primera impresión, que de forma paralela creaban una concepción del mundo, o ideología, que el lector, o espectador, poco a poco iba digiriendo. Dicho de otro modo, buscó el secreto de la connotación. “La connotación, es el desarrollo de un sistema de sentidos secundario, parásito, si así puede decirse, de la lengua propiamente dicha”. *La aventura semiológica*, edic. Paidós, Barcelona, pág. 33.

De igual modo, Emilio Lledó, en *El mito del Logos*, metatexto de los diálogos de Platón, acerca el conocido Mito de la Caverna al tratado del texto para identificar las palabras con meras sombras de la realidad. Nos encontramos ahora con una interpretación hermenéutica, pero destinada de igual modo a desentrañar el misterioso cosmos ideológico que se esconde tras una apariencia literal.

¿Casualidad? ¿Miedo obsesivo a ser manipulados de modo inconsciente hacia una determinada forma de pensar? ¿Excesiva influencia de las premoniciones de Huxley y Orwell? ¿Un desquiciado sentimiento de persecución? Veamos:

“Ni el propio hijo de Dios se salvó de la paradoja. Él eligió, para nacer, un desierto subtropical donde casi nunca nieva, pero la nieve se convirtió en un símbolo universal de la Navidad desde que Europa decidió europear a Jesús.”

Paradojas, de *El libro de los abrazos*,
Eduardo Galeano.

Con el descubrimiento de realidades que nunca fueron conscientes, aumenta también la posibilidad de ‘manipular’, imperceptiblemente y con nuevos estímulos seductores, la consciencia receptora.” “Esta es la razón de que la actitud placentera y la crítica reflexiva del público estén, en la actualidad, más separadas que nunca.” *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Hans Robert Jauss, Ed. Taurus, Madrid, págs. 118 y 119.

Dice un proverbio africano que “hasta que los leones no tengan sus propios historiadores, las historias de cacería seguirán glorificando al cazador”, nos falta, al menos, una versión.

Tal vez se nos diga que este artículo puede referirse en mayor medida a los medios de comunicación de masas que a las obras literarias, pero como todavía, por fortuna, nadie ha trazado la hipotética frontera entre lo que es Literatura y lo que no lo es, nos permitimos la osadía de englobar aquí todo lo que se refiere al tratado de la palabra, tanto en su expresión oral, como escrita. También es cierto que esta recopilación de citas va encaminada a denunciar el fenómeno subrepticio del que se sirven, para neutralizar las conciencias populares, las denominadas democracias que en la actualidad predominan en la cultura occidental. De ahí su inclusión en la sección de Literatura y Sociedad, aunque bien pudiéramos también haberlo encajado en el capítulo dedicado a la Lingüística. Sobre todo, y volviendo otra vez a Galeano (a quien no abandonaremos), si aprovechamos la ocasión para diferenciar el uso que hacemos de la terminología cuando hablamos de los no occidentales:

“Que no hablan idiomas, sino dialectos.
Que no profesan religiones, sino supersticiones.
Que no hacen arte, sino artesanía.
Que no practican cultura, sino folklore.”

‘Los nadies’, de *El libro de los abrazos*,
Eduardo Galeano.

“El dominio del conjunto social, su definición constitucional, no opera ya en los términos de represión violenta propios del colonialismo y de los sistemas autoritarios clásicos excepto en circunstancias excepcionales, por ejemplo, la invasión de Panamá o las manifestaciones públicas de protesta civil (trabajadores, mujeres, estudiantes...). Al menos desde la revolución rusa (Chomsky, 1922: 225-235), el poder opresor de los grupos dominantes ha aprendido a sublimarse, a “desaparecer” a través de los canales de difusión informativos y culturales”. *Encrucijadas*, Antonio Méndez Rubio, ed. Cátedra, Madrid, pág. 29. (Aunque nos hayamos limitado a extraer esta breve cita, aconsejamos la lectura completa de la obra de este profesor de Audiovisuales de la Universidad de Valencia).

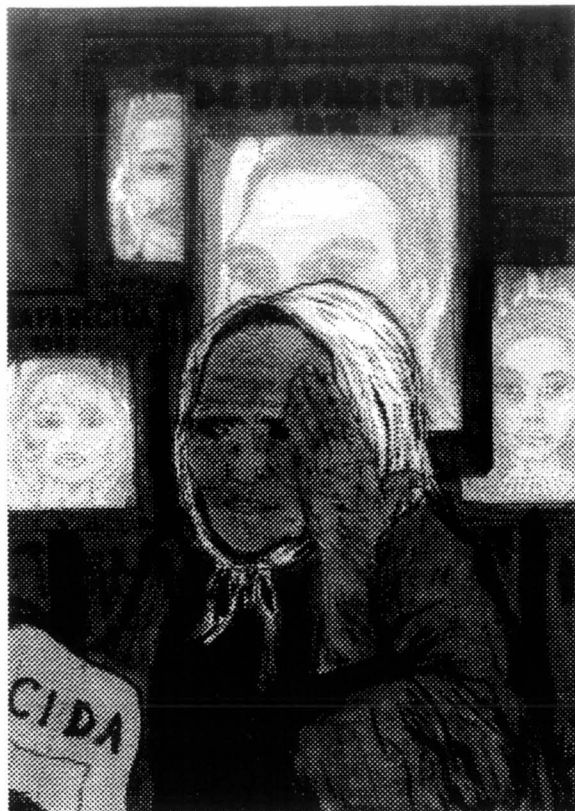
Aunque Marx siempre incluyó la cultura en lo que él denominó superestructura, y no en la estructura motivadora de cambios sociales, dos seguidores suyos, primero Gramsci y luego Althusser, discreparon con él advirtiendo de la importancia social e histórica, y en consecuencia económica, que encerraban “nuevas formas de control político no sólo como relación de dominación, sino, además, como proceso de seducción, de atracción activa de las clases subalternas para participar en un mismo proyecto de desarrollo”. ¿Qué queremos decir con esto? Ni más ni menos que lo que reconoció el propio Harry Loomis, ex-diputado director de la Agencia Estadounidense de Información: “Lo que procuramos conseguir es que sean ellos mismos (los receptores) quienes lleguen a idénticas conclusiones, como si fuese su propia idea: entonces es más fácil que la pongan en práctica.”

No sólo la seducción de la palabra, sino también la alienación, la neutralización del pensamiento nos acechan. “La mejor manera de colonizar una conciencia consiste en suprimirla. En este sentido también opera, deliberadamente o no, la importación de una falsa cultura que encuentra eco creciente en las nuevas generaciones...”, nos dice Galeano en *El tigre azul y otros artículos*.

Podríamos a continuación parafrasear a Mijail Bajtín o rescatar párrafos larguísimos, pero no menos interesantes, como los que aparecen en *Ilusiones necesarias* de Noam Chomsky (lectura que también recomendamos), y que él mismo subtítulo Control del pensamiento en las sociedades democráticas. Pero preferimos apostar por el optimismo, por la esperanza, por las citas en la alteridad.

“La comunicación alternativa ha procurado centrarse en una función dialógica y participativa, promoviendo la reflexión de la gente sobre su propia realidad; capacitándola para expresarse a través de los medios; proveyendo de un adecuado acceso a la información”. C.A. Valle, 1.984. ¿Acaso profetizó ya algo de esto el Mito del nacimiento de la Escritura que aparece al final del *Fedro* de Platón? ¿Al tiempo que el filósofo ateniense decidió escribir, no decidió también escribir Diálogos, es decir, apostó por discutir con el propio texto en lugar de dar por válida toda su información?

“Al interpretar la realidad, al redescubrirla, la literatura puede ayudar a conocerla. Y conocerla es el primer paso necesario para empezar a cambiarla: No hay experiencia de cambio social y político que no se desarrolle a partir de una profundización de la conciencia de la realidad.” “A modo de un espejo de doble fondo la literatura



puede mostrar lo que se ve y lo que no se ve pero está; y como no existe cosa que no contenga su propia negación, opera a menudo como venganza y profecía.” El valor de un texto bien podría medirse por lo que desencadena en quien lo lee.” “Un libro no cambia el mundo, se dice, y es verdad. Pero, ¿qué lo cambia? Un proceso, acelerado o lento, según el caso; siempre incesante y de mil dimensiones simultáneas: la palabra escrita es una de ellas, y no una mera rueda auxiliar.”

El tigre azul y otros artículos, Eduardo Galeano.

Nos queda la esperanza.

“La simbiosis en la que se conjugan ideología y orden social, producción y reproducción, no está entonces ni fijada ni garantizada. Puede hacerse saltar. El consenso puede ser roto, desafiado, anulado, y la

resistencia a los grupos dominantes no puede ser siempre fácilmente reducida o automáticamente absorbida”, Hebdige.

¿Cómo? Tal vez a través de la palabra. O de su connotación.

**“ 1976, EN UNA CARCEL DE URUGUAY.
PÁJAROS PROHIBIDOS.**

Los presos políticos uruguayos no pueden hablar sin permiso, silbar, sonreír, cantar, caminar rápido ni saludar a otro preso. Tampoco pueden dibujar ni recibir dibujos de mujeres embarazadas, parejas, mariposas, estrellas ni pájaros.

Didaskó Pérez, maestro de escuela, torturado y preso por tener ideas *ideológicas*, recibe un domingo la visita de su hija Milay, de cinco años. La hija le trae un dibujo de pájaros. Los censores se lo rompen a la entrada de la cárcel.

Al domingo siguiente, Milay le trae un dibujo de árboles. Los árboles no están prohibidos, y el dibujo pasa. Didaskó le elogia la obra y le pregunta por los circulitos de colores que aparecen en las copas de los árboles, muchos pequeños círculos entre las ramas:

– ¿Son naranjas? ¿Qué frutos son?

La niña lo hace callar:

– Sshhhh.

Y en secreto le explica:

– Bobo. ¿No ves que son ojos? Los ojos de los pájaros que te traje a escondidas.”

Mujeres,
Eduardo Galeano

HELENA TUR PLANELLS

CRÍTICA y TEORÍA

CARTA ABIERTA A CLARA SOBIRÓS

“Muy estimada y apreciada amiga mía:

Tú querías que te dijera qué pensaba sobre los poetas y la poesía. No te atrevías a preguntarme qué creía de mis versos y qué espero de ellos. Regresábamos a Rozesbruck, y tomábamos la ruta trazada donde se esconden, febriles, los hombres en sus caparazones ruidosos y donde los más insensatos se estampan. Pero el corazón quemaba las primeras cenizas y, a pleno sol, en un viraje ceñido por oscuras arboledas, yo sólo recordaba la noche y tu cuerpo y tantas estrellas insólitas que allí nacen y allí mueren. Insistías en que te aclarase el sentido de algunas expresiones que te atraían por su orden y el significado de algunas palabras que a ti te sugerían otras realidades que no son, a todos, inmediatas. Yo, casi en fuera de juego en aquellos momentos, me deleitaba otorgando nombres nuevos a los mares claros —¡o brumosos!— que reflejaban tus ojos, o aceleraba, ido, para perderme en la jungla de las formas, de los colores y los sonidos, donde tú, la otra, también estabas.

¿Qué decirte, ahora que vivo de evocar el aroma de los hinojos en un crepúsculo de fuegos forestales y campos trazados con márgenes de piedra? Quisiera responderte si no fuera porque aún ahora estás toda presente. Me muevo en medio de fantasías, y la tuya señorea múltiple. Pero quizá tú, que eres muchas, me entenderás enseguida si te digo que, a mis años, me resulta difícil definir al poeta —el mundo está lleno, pero no escriben— y esclarecerte qué es un versificador, que también hay muchos, y que se mueven por desiertos leyendo preceptos escritos no siempre con suficiente ingenio, o copiando, burdos, aquello que ya han dicho, durante siglos, los poetas.

Tú, cuando lees, vas, directamente, a buscar el sentido de lo que dicen o tienen la intención de decir los escritores. Si me lees a mí —y temo que lo haces como quien pretende saltarse un semáforo— recuerda siempre que soy un testigo de lo que cuento, y que lo real, de lo cual parto y de lo cual vivo, con ardor en las entrañas, como sabes, y lo irreal que tú crees estar descubriendo son lo mismo. Del mismo modo que tú eres otra, y sois dos —¡o más!— y tienes y te conocen por un solo nombre: Clara.

Escribo, si escribo, y no me deambula como quisiera, más allá de los preceptos, y sin tener en cuenta para nada, según es costumbre hoy y muchos jóvenes mueren por ello, como escriben los tudescos, los yankis, los gabachos o los soviéticos. El tono de los otros y su criterio retórico no me sirve casi nunca, por ello —te lo decía cuando distraída de lo que te contaba te alejabas conmigo hacia allí donde el olivo, de noche, llamea— soy de los que creen que cada poeta es él. Él solo delante del poema que escribe, no para distraerse o distraer a los demás, o para salvarse, sino para expresarse.

El poeta, mago, especulador de la palabra, peregrino de lo invisible, insatisfecho, aventurero o investigador en el límite del sueño, no espera nada para él. Ni la redención. No participa en Els Jocs Florals, ni concursa, ni quiere satisfacer a las marionetas. Si tuviese el suficiente coraje y el placer aburguesado de todos los estamentos con su extrema vanidad no le hubiese encomendado otros vicios, no firmaría las obras. Plantaría, al amanecer, los poemas, como carteles anónimos, en las paredes, o los lanzaría desde los tejados. Manifestaría con franqueza su descontento por los grandes, por los satisfechos, por los asentados, por los conformistas y las viudas castas y resignadas. El poeta sabe que cada poema es un grito de libertad.

Ya sé que me harás ver, Clara, que en muchos de mis versos pruebo rimas viejas y ritmos seculares. Ha sido, y bésame después de decírtelo, servidumbre a la lengua y la comunidad. ¿Quién se atreve a romper muros invisibles en una comarca hostil?

A ti, que amas lo desconocido y lo nuevo —a pesar de que, alguna vez, te vistes y te enojas con herencias del buen gusto de la antigüedad—, no puede desagradarte del todo el juego de imágenes ni aquello que a otros puede parecer misterioso e incluso extraño en mis libros. Ya sé que deliras conmigo cuando la selva delira y la llama enciende las vides; pero hay mucho sol, ya lo sabes; y si no hablo de ti y no te canto cuando saltas del bote volador y arrinconas los esquís en la pared para que se sequen, y, morena como eres, te enredas, expresamente, el cabello, te pintas, ríes y me sonrías cuando pronuncias el nombre —el otro—, es porque los poemas suelen ir siempre más acá o más allá de la tierra que piso.

Josep Vicenç Foix
(Traducción de Helena Tur Planells)

LA VOZ DEL DESIERTO

LÓPEZ, Melchor, *El Estilita*. Ediciones La Palma. Colección "Tierra del poeta", 1997.

Hace ya varias décadas, Marshall McLuhan cuestionaba el mundo del libro ante la incipiente hegemonía de los medios audiovisuales. Si bien sus pronósticos no han terminado de cuajar, han conseguido abrir un amplio debate entre la institución literaria y los medios de comunicación de masas. Cansados de la resaca que provocó el maniqueísmo del célebre semiótico italiano Umberto Eco con la publicación de un ramillete de artículos reunidos bajo el epígrafe de *Apocalípticos e integrados*, en nuestra década tal diatriba se nos antoja aún inconclusa, pero enfocada desde una perspectiva diferente. Sin ningún género de dudas, el imperio de la imagen y de las autopistas informativas permiten nuevos hábitos de lectura; además, su rastro se deja notar en el mismo gesto creativo. El poema, alejándose por completo de las proposiciones eliotianas, deja de ser un acontecimiento para convertirse en un mero producto etiquetado para el consumo. Citando a Antonio Domínguez Rey señalaríamos que "el texto sólo evoca la intrascendencia de una página, de una línea o palabra, como quien (h)ojea un libro o un fichero. La velocidad del ajuste reticular cede y la imagen se fragmenta en gránulos borrosos, casi inexistentes al concluir la lectura, como al cierre de una emisión televisiva". La coyuntura nos lleva a traer a colación uno de los más enigmáticos interrogantes de Hölderlin: "¿Para qué poetas en tiempos de penuria?" En medio de toda la marejada que preconiza la instrumentalización de la palabra poética se encuentra inmerso el discurso poemático de Melchor López, defensor del lenguaje en cuanto aventura espiritual del conocimiento humano. Relacionado en un primer momento con *Paradiso*, pliego literario auspiciado por inquietantes universitarios laguneros, sale a la luz *Altos de sol*, donde domina la estética orientalista del hai-ku festoneada por una serie de cuadros en prosa poética que configuran una suerte de vago hilo narrativo con el marco insular de fondo.

La escritura de *El Estilita*, cuyo título establece un guiño cómplice con Buñuel, provoca una vuelta de tuerca sin sobresaltos en su producción, pues la retórica de su libro anterior corría el riesgo de quedarse alicorta y restringida a una mera postura manierista. La figura del asceta que sobrevive en lo alto de una columna sirve de correlato a la situación del poeta en nuestras sociedades post-industriales. Todo el desarrollo del libro ofrece una lectura en clave teórica, gracias a que subyace en la tinta de sus versos una concepción determinada acerca de la naturaleza. Para Melchor López la palabra surca el abismo que prefiguran en un primer momento tanto el silencio como la atenta actitud de la escucha hasta completar su pleroma, ubicado en el centro mismo de donde irradia su potencialidad semántica.

Este lugar ignoto tan sólo puede ser revelado a partir de la desocultación del verbo, entendiendo por éste a todo significante lingüístico dotado en cierta medida de la infinitud que le proporciona su propio valor taumatúrgico. En esta negación inicial del lenguaje cabe situar también su carácter apofántico, ya que se descubre su raíz más íntima para hacer posible el diálogo que supone la experiencia de la enunciación. Aquí resultan obsoletos los conceptos tan manidos de "oscuridad" o "claridad", sino, por sacar a relucir a Nicolás de Cusa, un *intelligere incomprehensibiliter*, es decir, "un entender no entendiendo". Dada su indecibilidad, cuando es proferida origina una aventura abisal, casi mística, que rompe cualquier límite para descender a los ínfimos más profundos del Ser. Por tanto, hemos alcanzado el fundamento de la mal llamada poesía hermética y la concepción del poeta-vidente tan caras ambas a la Modernidad literaria.

Cambiando de tercio, también destacaría otros dos aspectos imbricados con los comentados más arriba: el desierto presenta metonímicamente la soledad propicia al desvelamiento de la palabra poética; por otro lado asistimos a la purgación del sujeto lírico hasta desposeer su identidad en el espacio anónimo puro del poema, en el canto que va emergiendo gradualmente desde su oscura laringe... Conforme a Edmond Jabès: "El desierto es bastante más que una práctica de silencio y de escucha. Es apertura eterna. La apertura de toda escritura, la que el escritor tiene misión de preservar –apertura de toda apertura.". Además, el mismo autor apostilla: "Sólo los nómadas saben transformar el silencio en vida".

La resolución del problema inicial permanece, según hemos podido observar en *El Estilita*, en la encrucijada del oxímoron y de la paradoja. Walter Benjamin recordaba en cierta ocasión el lienzo de Paul Klee *Ángelus Novus*. Allí, un ángel, al volver la vista atrás, encuentra el pasado lleno de escombros. Desea recomponer todo, pero el viento le impide cerrar las alas y no tiene más remedio que seguir adelante. Esta fábula de un siglo que agoniza, representa la necesidad de preservar el sordo latido de las palabras para construir una morada ante las diversas modas de lo efímero y de poder:

*NO distinguirás, dijo,
entre sueño y vigilia,
entre el día que acaba
y la noche que empieza.
Padecerás
el trote de las huestes,
el desprecio del comerciante,
la burla de las hijas de los reyes,
el escarnio, el ultraje.
Hasta que tu propia palabra
de ti te sane.
Hasta que veas al final del túnel
un ángel alumbrando.*

ANTONIO MARTÍN MEDINA

Pino Betancor Álvarez



al margen 7

Pino Betancor Álvarez (1) (1928) poeta, nacida en Madrid, de padre canario y afincada en las islas desde 1975. Realmente nace en Sevilla pero, días después de su llegada al mundo, sus padres se trasladan a Aravaca (Madrid), donde es registrada.

Ha publicado *Manantial de silencio* (Planas de Poesía, 1951); *Cristal* (Colección "Acero", 1954); *Los caminos perdidos* (Colección "La fuente que mana y corre", 1962); *Palabras para un año nuevo* (Taller de Ediciones JB, Biblioteca Popular Canaria, Paloma atlántica poesía, Nº 5, Madrid, 1977); *Las moradas terrestres* (debido a la censura no se pudo publicar en 1958 publicándose, posteriormente, en Planas de poesía, 1976), *Las oscuras violetas* (Colección "Alegranza", Nº 2, 1987) y *Las playas vacías* (Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Madrid, 1991).

La Colección "Alegranza" reeditó en 1990, en su Nº 14, un volumen que contiene los poemarios *Los caminos perdidos* y *Las oscuras violetas*.

Manuel González Sosa definió como 'gozo de los sentidos' la primigenia obra de Pino Betancor.

En la solapa de la portada del poemario *Las playas vacías* (1991) Antonio García Ysábal describe a Pino Betancor como poeta que se incorpora a la poesía canaria, en la transición de posguerra al medio siglo, y de cuya estética más prematura participa: intimismo biográfico de intención colectiva y renovación de las formas y lenguajes testimoniales. Con *Las moradas terrestres* y *Palabras para un año nuevo* se manifiesta una preocupación social. Pero, donde convergen ambas tendencias es en *Las Playas vacías* (2).

Además de figurar en varias antologías ha sido incluida en una edición bilingüe publicada no hace muchos años, con una proyección exterior notable (3).

Sebastián de la Nuez testifica que Pino Betancor es una autora comprometida con el dolor humano (4).

En el número 34 del *Anuario de Estudios Atlánticos* del año 1988 hay un opúsculo titulado "Vida y pasión en la poesía de Pino Betancor".

Pino Betancor posee algunos poemarios inéditos entre los que cabe destacar *Los cantos diversos*, *Sonetos clandestinos a España* y *El alba detenida* (5).

Este texto bien nos resume la preocupación de fragancia existencial que embarga a nuestra autora:

PARA QUIÉN

*¿Para quién la belleza
si nadie puede verla?
¿Para quién la sonrisa,
cuando a nadie le importa
que estés alegre o triste,
pensativo o feliz?*

*Cuando pisas las playas
vacías de la vida,
y la arena no es cálida,
y el mar es duro y gris.*

*¿Para quién la belleza
si la rosa está sola
en medio del desierto?
¿Para quién la sonrisa,
la mirada, la voz?*

*Si no hay ojos ni manos
que puedan recibirme,
¿para quién la caricia,
la dulzura sin fin?*

*Esta noche se han ido
del cielo las estrellas
y un árbol agoniza
en el viejo jardín. (6)*

Los dos poemas que transcribimos a continuación se publicaron como textos inéditos en el diario Jornada (Suplemento *Archipiélago Literario* en el año IV, Nº 163, al cuidado de Sebastián de la Nuez), en Tenerife, el sábado 17 de febrero de 1990.

FRANK ESTÉVEZ GUERRA

- (1) Jorge Rodríguez Padrón, *Primer ensayo para un Diccionario de la Literatura en Canarias*, Colección Clavijo y Fajardo, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Madrid, 1992. *Pino Betancor Álvarez* (1928) n. Madrid, de padre canario. Estudios de canto y baile. Poeta desde temprana edad y también narradora. Casada con el poeta José María Millares. Entre sus obras: *Manantial de silencio* (1951), *Cristal* (1954), *Los cantos diversos* (1956), que permanece inédito; *Palabras para un año nuevo* (1977), *Las moradas terrestres* (1976), *Las oscuras violetas* (1987). Colabora en la prensa y en las revistas insulares. (p. 50)
- (2) Pino Betancor, *Las playas vacías*. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Madrid, 1991.
- (3) *Antología de la Poesía Canaria del siglo XX*. Contemporary Poetry from the Canary Islands. Selected and introduced by Sebastián de la Nuez Caballero, Translated by Louis Bourne, Forest books, 1992. Donde se destaca una reseña de la autora (pp. 108- 117) y dos poemas: "He venido" de *Cristal* (pp. 110-111) y "Pequeña rama soy junto a la orilla" de *Los caminos perdidos* (pp. 112 a 117)
- (4) Sebastián de la Nuez, "Poesía Canaria" (1940-1984) Antología, *Interinsular Canaria*, Tenerife, 1986. (...) *está comprometida con el dolor humano, pero enraizada en los propios sentimientos personales de su ser femenino profundo*. (p. 16)
- (5) Libro escrito con anterioridad al homónimo de Agustín de la Hoz, pero la obra del escritor lanzaroteño fue publicada en 1954 y la de Pino Betancor, aún no ha visto la luz; motivo por el que también lo denomina *Cantos personales*.
- (6) Pino Betancor, *Las playas vacías*. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Madrid, 1991. (p. 17)

LAS PLAYAS VACÍAS PINO BETANCOR

VERDE PIEDRA (7)

*Verde piedra, azul de hielo.
Soledad de lo absoluto.
Una inmensidad de arena
es el silencio.*

*Pálidas flores nocturnas,
las magnolias del recuerdo,
aroman hoy más que nunca
mi silencio.*

*El manantial de aquel río
de amor, no se quedó seco.
Guarda el agua fresca y pura
del silencio.*

*Soledad de lo absoluto...
Si de tu lado me alejo
guarda estos pétalos blancos
en silencio.*

P
O
E
S
I
A

LAS PLAYAS VACÍAS (8)

*¿Porqué vienes ahora,
cuando ya estaba el alma adormecida
con su dolor a solas?*

*Yo no te había llamado,
pensamiento.
Hace tiempo vagabas libremente
por ese limbo azul,
donde los sueños,
cansados de ser sueños,
también duermen.*

*Yo no te había llamado.
Casi estaba feliz por no tenerte,
sombra de amor, o pena,
o rebeldía
llamando con tus dedos transparentes,
empujando la hierba perezosa
de ese mundo invisible de la mente.*

*Feliz por no tener más pensamiento
que no pensar en nada,
que no llorar por nada,
que no sentir ya nada.*

*Ni el calor de la llama,
ni el dolor de la espina,
ni el penetrante aroma
de las rosas de mayo.*

*Ni la sensual locura
de las flores nocturnas.*

*Estaba el corazón tan fatigado
de tanto galopar por las llanuras
donde nadie te oye.*

*Por las playas vacías,
del sueño y del deseo...*

*De tanto tener sed
y no apagarla.*

*Ya no hay fuentes, ni ríos,
ni lagos de transparente luz.*

Ay, ya no hay cielos.

¿Han muerto de repente las estrellas?

*Quizá en otro tiempo
reciba tu visita
con la mirada clara,
como me gusta hacerlo.*

*Cuando pueda encontrar
las palabras exactas
que reflejan tu rostro,
el rostro que yo amo.*

Pensamiento importuno...

*Hoy no te quiero,
mi pequeño fantasma,
hoy te aparto con pena
de mi lado.*

*Pero vuelve otro día,
quizá -todo es posible-
encuentres al final
del silencio y las sombras
las estancias de nuevo florecidas.*



(7) Pino Betancor, *Las playas vacías*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Madrid, 1991. (p. 39)
(8) Op. cit. (pp. 41-42)

Entrevista

Carlos Pinto Grote

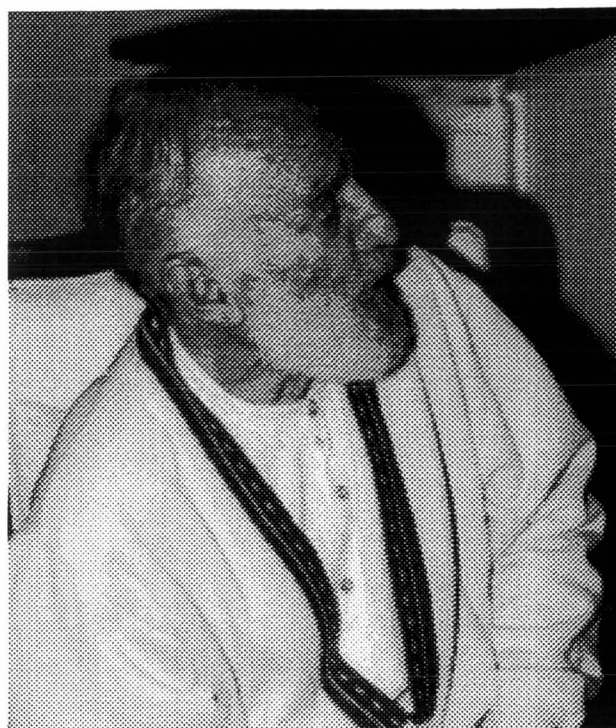
Visitamos a *Carlos Pinto Grote* (Premio Canarias de Literatura, 1991) en su lagunera casa solariega que data, aproximadamente, de 1743, donde se reunía la *Generación del horno* (1) y donde, probablemente, comenzaba a fraguarse la incipiente generación posterior: *Poesía Canaria Última* (2).

Estupefactos contemplamos una Biblioteca personal que alberga libros de su abuelo Pinto, de su padre Pedro Pinto de la Rosa y suyos, acogiendo un total de 17.000 volúmenes.

La casa fue habitada por Carlos Pinto Grote en 1956. Fecha en la que se ocupa el granero y se llena de libros; hecho que inspira al poeta unos versos heptasílabos acunados en la pared y que, aún, conservan la nitidez de su caligrafía:

*Aquí se guardó el grano
y el pan posible un día.
Aquí el trigo dormía
soñando con la tierra
y unos hombres cansados
del arado y del surco,
guardaban la esperanza
de los hijos y el cielo.
No cabe entre sus muros
la maldad ni el desvío,
es una estancia limpia,
pura, como la siembra.
No veas otra cosa
que la buena simiente
y la amistad en su aire.
Es un viejo granero.*

1956



Lleva cincuenta años casado con Delia Trujillo Carrillo, su inseparable esposa y fiel compañera, fuente de inspiración de tantos versos y receptora de tantas dedicatorias.

Respetuoso con las decisiones editoriales que conformaron la *Biblioteca Básica Canaria*, considera que uno de los personajes –además de otros– que debió estar en ésta pudo ser su tío-abuelo Francisco María Pinto de la Rosa (1854-1885), padre de Mercedes Pinto de Armas, luchadora incansable de la causa feminista, autora del poemario *Brisas del Teide* y de la novela *Él*, de cuya obra se hace el guión para una de las primeras películas de Luis Buñuel, gran amigo de ella.

Francisco María Pinto de la Rosa fue crítico, novelista, jefe de redacción de la *Revista de Canarias*, Catedrático de la Universidad de La Laguna; era muy amigo de Benito Pérez Galdós. Falleció repentinamente con sólo 31 años y don Benito prologó sus obras, editadas por los amigos del fallecido bajo el título *La Ilustración de Canarias* (1888).

Carlos Pinto Grote respondió con rotundidad y sin vacilaciones a todas las preguntas que se le hicieron. Encontramos en él la comprometida sinceridad del intelectual insobornable y la extraña sencillez del poeta que abre las puertas de sus intimidades a quien indaga en su interior.

(1) Llamada así por Ignacio Quintana e integrada por numerosos miembros entre los que podemos destacar a Eugenio Padorno, José Luis Pernas y Alberto Pizarro –quienes, posteriormente, serán miembros de *Poesía Canaria Última*–, Arturo Maccanti, Miguel Martínón, Emilio Sánchez Ortiz y otros.

(2) Antología aparecida en Las Palmas de Gran Canaria, en el año 1966. Estuvo integrada por Eugenio Padorno, Lázaro Santana, Jorge Rodríguez Padrón, José Caballero Millares, Juan Jiménez, José Luis Pernas, Fernando Ramírez, Baltasar Espinosa, Manuel González Barrera, Antonio García Isábal, Alfonso O'Shanahan y Alberto Pizarro.

a.m.: Cuando usted utiliza las acepciones: angustia, tristeza, dolor, opresión, ... creo que lo hace con conocimiento de causa, debido a la profesión ejercida. ¿Cree que los autores que emplean esta terminología lo hacen correctamente o, por el contrario, confunden y tergiversan –etimológicamente– la acepción del término?

C.P.G.: Quizá por una deformación profesional, podía acceder a la significación exacta de las palabras cuando las ponía. Y el concepto era, al propio tiempo, un concepto, digamos vulgar, de la conversación normal que se puede tener cuando se habla de eso, de *tristeza*, de *angustia*, de *agonía* y al propio tiempo, naturalmente, la visión científica de esa palabra, porque no me puedo desdoblar.

a.m.: La noche que menciona en “La trampa de la noche” –valga la redundancia– ¿es el atisbo del fin del día de la vida?

C.P.G.: Es la muerte, en sí es la muerte. Además, la noche es una trampa, la noche es la oscuridad, si uno empieza a ver el devenir del mundo, el fuego no se inventa tanto para calentarse como para tener luz. El fuego se inventa para tener luz, el hombre primitivo ve un bosque ardiendo y ahí hay luz y está ardiendo de noche e ilumina, entonces tiene que conquistar ese fuego, conquista el fuego y lo sabe hacer ya. Le sirve para calentarse, asar el venado que ha cazado y sobre todo para tener luz.

a.m.: La rosa que menciona en ese mismo poemario, además de la analogía que se le atribuye como fragancia y aspecto del amor, ¿qué simbología le otorga? (sin querer desvelar la metáfora).

C.P.G.: La rosa es, posiblemente, la visión efímera de la vida. La rosa es perfecta sólo en un momento, después se mustia, se va abriendo poco a poco, es la imagen de la vida. No es una idea mía, al fin y al cabo tenemos delante esa maravilla de verso de Rainer María Rilke, cuando dice...

...Oh rosa, pura contradicción

La vida es también una contradicción. La vida para la muerte es una contradicción. De modo que eso no es que sea una idea original sino que está enormemente influenciada por ese verso de Rainer María Rilke, que es un poeta único.

a.m.: ¿Ha sido el surrealismo la línea que usted definiría como inicio de su poética?

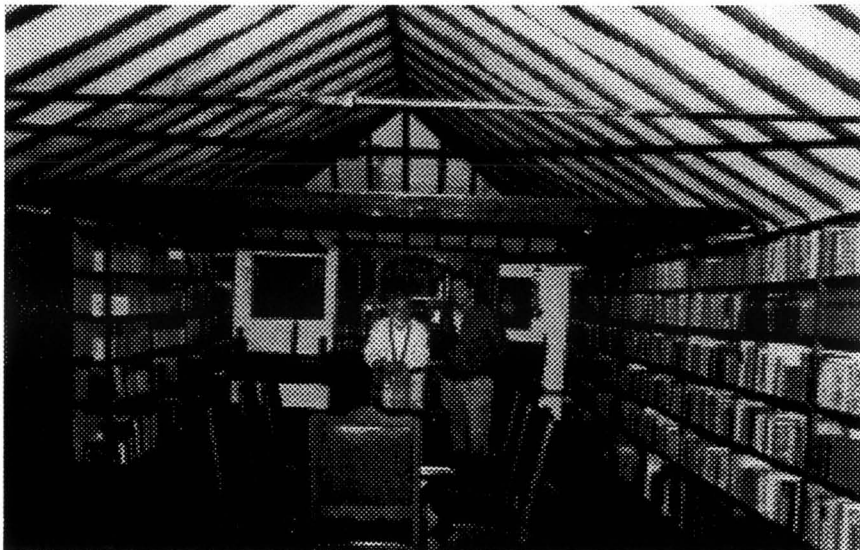
C.P.G.: No. El surrealismo me interesa mucho, me interesó mucho, me sigue interesando, pero no creo que tenga absolutamente nada que ver con mi poesía ni con el inicio de ella. Hice poe-

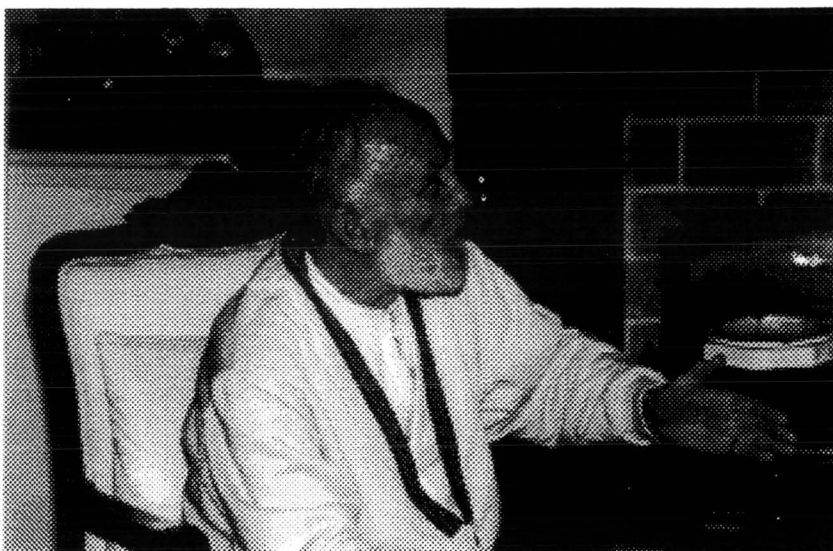
mas surrealistas que nunca vieron la luz y que, además, no me interesaron, después sí seguí una línea completamente distinta a la del surrealismo. Sencillamente, no me interesó a pesar de que me gustaba extraordinariamente lo que escribían Pedro García Cabrera, Paul Eluard, André Bretón, Emeterio Gutiérrez Albelo, en fin, me interesaba profundamente porque era una visión del mundo distinta que yo no tenía. Pero en mi poesía no, no tuvo absolutamente la menor influencia, ninguna, en absoluto.

a.m.: La revista Mensaje –dirigida por su difunto padre– vio sus primeros versos. ¿Cuáles fueron esos poemas? ¿Qué recuerdos conserva de aquellos momentos en que sus textos vieron la luz por primera vez?

C.P.G.: Fueron unos momentos magníficos, estupendos y maravillosos porque yo tenía entonces 20 años y ver publicados unos poemas... Pues había uno que se llamaba “Gris”, por ejemplo, me acuerdo, pero yo no creo que fueran sino los ensayos de la poesía que uno tiene que hacer, aunque yo tenía poemas escritos desde los 13 años, pero malos como un dolor, como es lógico y natural. La poesía yo la descubro cuando abro un libro de poesía de la Biblioteca de mi padre y me encuentro con una cosa que no había visto nunca, que es la poesía, y el libro era, además, *Laberinto*, de Juan Ramón Jiménez.

Entonces yo me encuentro con un mundo de lectura que realmente me sobrecoge y me apasiona y, a partir de entonces, yo me dedico a leer poesía y a escribir poesía también, pero yo tengo en ese momento 14 años. De modo que todo lo que podía escribir era malísimo, copiado y sugerido por lecturas poéticas; yo tenía la suerte de tener una Biblioteca amplia donde podía leer todo lo que me diera la gana, porque mis padres jamás se opusieron a que yo leyera. Yo podía leer a los 16 años los *Ragionamenti* de Aretino o podía leer *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, y no pasaba absolutamente nada. Mi padre decía que los libros estaban bien o mal escritos y que daba igual lo que dijera. Yo tenía una abso-





De modo que yo no he entendido nunca el pleito insular. Posiblemente los intelectuales seamos lo peor del mundo para dirigir un país, quizá, pero para nosotros no existía pleito insular.

luta libertad; pero mi encuentro con la poesía es ese, sí, coger un libro y decir: ¿qué es esto? *Laberinto*, y me pongo a leer y a partir de entonces las cosas cambian, yo me inclino hacia un mundo metafórico, a un mundo poético, el que yo he querido vivir toda mi vida.

a.m.: ¿Cómo definiría a su padre –Pedro Pinto de la Rosa –, como hombre y como literato? ¿Consiguió los objetivos pretendidos con la difusión de la Revista?

C.P.G.: Como hombre tuve poco tiempo para conocerlo porque él murió a los 47 años y yo tenía entonces 22, de modo que las conversaciones que un padre puede tener con un hijo, ya cuando el hijo es mayor, no tuve la suerte de tenerlas; yo quería muchísimo a mi padre, creo que era un magnífico poeta, un hombre muy, muy bueno y con una total y absoluta permisividad, yo hacía lo que me daba la gana, mi padre no se preocupó jamás de si me daban buenas notas o malas notas, a él le daba lo mismo y vivíamos en un ambiente que eso sí lo tengo que agradecer, yo vivía en un ambiente..., por eso yo siempre digo que no tengo ningún mérito, yo vivía en un ambiente con una excelente temperatura cultural y literaria. Entonces, claro, todo eso te condiciona un poco. Esta es la verdad. Es decir, no es que surja la idea de ser poeta, sino que la idea se va, digamos, cultivando en un ambiente en donde eso es la vida diaria.

— Creo que sí. En ese momento fue una revista abierta a todo el mundo. Abierta a los poetas de la Península, a los poetas de aquí, todos, todo el mundo podía publicar un poema en la revista. Él no tenía tampoco banderías, ni tenía núcleos, ni nada de eso, todo lo contrario, era lo más amplio posible. En su mirada de todos los poetas, cuántos poetas que hoy son excelentes poetas, por ejemplo, Rafael Arozarena, publicaron sus primeros poemas en *Mensaje*, muchísima gente, y de Las Palmas igual: Agustín, Pedro, José

María o Saulo que era muy amigo de mi padre, en fin, una serie de gente que publicaba, como Vicente Aleixandre, en la revista *Mensaje*, pero después, al morir mi padre, pues la revista se termina ¿que era un logro por su parte? Yo creo que sí, y él estaba satisfechísimo. Era una revista que, además, él pagaba, tenía gente a su alrededor, sus colaboradores, Emeterio Gutiérrez Albelo, Juan Ismael que le ayudó mucho y una serie de gente que venían a casa a hablar de poesía y a hacer la revista. Entonces si yo me crío dentro de ese mundo, lo lógico era que hubiera terminado haciendo poesía. Era más o menos lo normal.

Era un gran hombre, para mí lo fue. Y para la gente que lo conoció, era un hombre profundamente bueno.

Él tiene publicado libros. El primero de todos: *Arca de sándalo*; tiene una novela corta; después, tiene otro libro de poemas que se llama *Mar mío*, que es un libro que le publicaron en Barcelona, en fin, no escribió mucho, no publicó mucho pero, en cambio, yo guardo muchos poemas de mi padre.

a.m.: ¿Qué relación mantuvieron con Planas de Poesía?

C.P.G.: Las mismas personas que escribían en *Mensaje*, escribían en *Planas de Poesía*. No había competencia alguna, al contrario, mi padre iba a dar conferencias a Las Palmas, yo iba a dar conferencias a Las Palmas, sobre Alonso Quesada, por ejemplo. Me acuerdo una que di que estaba presente, –y tengo la fotografía– escuchándome, Saulo Torón. Todavía yo no conocía a Saulo y hablé mucho con él y él fue a escuchar esa conferencia. Mi padre dio muchas conferencias en Las Palmas con los Benítez Inglott, Rafael Benítez Inglott, en una conferencia que dio en el Museo Canario mi padre sobre Galdós y otra que dio sobre Francisco María Pinto. De modo que yo no he entendido nunca el pleito insular. Posiblemente los intelectuales seamos lo peor del mundo para dirigir un país, quizá, pero, para nosotros no existía pleito insular. Yo iba a Las Palmas y me quedaba en casa de Pedro, Pedro venía y se quedaba aquí. Yo iba allá o Agustín Millares venía aquí y se quedaba en casa, claro, y además no teníamos ni el menor roce por ningún problema de preponderancia, todo lo contrario, era, en ese sentido, una verdadera maravilla.

a.m.: ¿Después de experimentar diversas formas poéticas, con cuál se siente más identificado?

C.P.G.: Uno se puede sentir identificado con lo último que escribe, pienso yo. Este último libro *El*

destino de la melancolía, a pesar de tratar un tema que puede parecer muy romántico, como es la melancolía, es un libro de poemas profundamente frío, algunas veces.

a.m.: *Debemos tener cuidado con los títulos y con los versos suyos porque, claro, cuando habla de melancolía, tenemos que situarnos en un plano...*

C.P.G.: Exacto, en un plano en donde la melancolía puede ser –a veces– la salvación de la persona, por ejemplo. Hay que entenderlo incluso como la salvación de la persona que padece, en un momento dado, una crisis de melancolía. Melancolía es *humor negro* del griego ‘mélanos’ (μελανος) que significa *negro* y ‘colía’ (χολια), el *colon* (χολον ‘miembro’) que funciona mal. Melancolía es, realmente, una *negrura dentro del alma*. Esa es la verdadera acepción de la palabra, *una negrura dentro del alma*. Pero esa negrura puede tener cosas muy importantes.

a.m.: *¿Es otro libro que nos invita a la reflexión y que vuelve a tocar el tema filosófico?*

C.P.G.: Sí. Está muy dentro de todo el libro, de principio a fin. Hay poemas muy cortos.

a.m.: *¿Qué aspecto no ha detectado la crítica con respecto a sus textos y usted considera importante?*

C.P.G.: Pues no te lo puedo decir.

a.m.: *¿Y cuál ha descubierto que usted considere desacertado?*

C.P.G.: La poesía sigue siendo todavía, más un sistema de conocimiento que un sistema de comunicación. La comunicación me importa menos, me importó; pero para mí es una herramienta de conocimiento, de llegar a la profundidad de las cosas a través, posiblemente de la poesía y de todo lo que en sí ella encierra. Entonces yo he llegado a conocer muchas cosas a través de la poesía que escribo, precisamente porque es una poesía reflexiva, sin duda. En algún momento un crítico dijo que lo mío o que la poesía que yo escribía era una poesía existencial, yo no he pensado nunca que fuera así, he pensado que era un sistema de conocimiento que yo empleaba.

a.m.: *¿Pero en cuanto al tema, al tema de la vida y de la muerte?*

C.P.G.: Sí, eso sí, en ese sentido sí, tienes toda la razón.

a.m.: *Sin embargo, el trasfondo filosófico que usted imprime a sus versos no va dentro de la línea existencial, para nada, quizás reflexivo. Yo veo –a modo personal– una poesía que ahonda en el ser humano.*

Yo soy también un hombre como los demás, eso es lo único que me interesa; el resto, las demás elucubraciones no, me interesa el contacto con el otro. El otro como elemento fundamental de tu propia existencia.

C.P.G.: Que eso es lo importante, eso es lo importante, yo tengo un poema que está en un catálogo –es muy gracioso– de una exposición de pintura que termina o que uno de los versos finales dice más o menos así: *a mí no me importa sino el hombre*, lo demás me tiene absolutamente sin cuidado, es decir, no me interesa la astrofísica, me interesa el hombre, que es lo que tengo delante de mí. Yo soy también un hombre, como los demás, entonces eso es lo único que me interesa, el resto, las demás elucubraciones no, me interesa el contacto con el otro. El otro como elemento fundamental de tu propia existencia además, quizás en eso sí sea un poco o derive un poco hacia el existencialismo sartreano, más camusiano que sartreano. A mí Albert Camus es un hombre que me interesó profundamente y que me hizo cambiar muchísimo la visión de la vida. Creo que es uno de los grandes novelistas de nuestro siglo.

a.m.: *Usted coincide, junto a muchos eruditos, en la ausencia de una cultura literaria antes de la Conquista. ¿Es, en el génesis de las obras literarias, el sincretismo cultural quien domina? Representado por España, Francia y Portugal. Y deja un poco al margen, o sea, usted no lo nombró, pero yo siempre tengo presente a Italia.*

C.P.G.: Italia también, e Inglaterra y Holanda. Puedes añadir esos tres puntos, porque la gran virtud de la cultura de nuestras islas, para mí, y estoy en desacuerdo con mucha gente en esto, es su maravilloso y único mestizaje europeo. Somos más europeos que los europeos. Aunque vivamos en unas islas al lado de África. Nosotros no tenemos nada que ver con África, nunca hemos tenido nada que ver con África, ni culturalmente ni de ninguna manera. Esa es la verdad, porque lo que tuvi-



La poesía sigue siendo todavía, más un sistema de conocimiento que un sistema de comunicación.

mos de suerte es que aquí vinieron una serie de elementos culturales que nos trajeron los españoles, los portugueses, los holandeses, los ingleses, los franceses, los italianos, todos esos nos trajeron la cultura.

a.m.: *¿Pero en cuanto a lo literario específicamente?*

C.P.G.: Específicamente lo literario es español, inicialmente.

a.m.: *¿Y francés?*

C.P.G.: Y francés, después más francés que de los demás. Y después, hombre sí, porque tú empiezas a ver nombres aquí de escritores, de gente, no ya de la época de la Conquista..., quien escribe un libro sobre la Conquista

son dos franceses Le Verrier y Boutier, los dos monjes aquellos que vienen, que hablan de la Conquista de Canarias, en un libro pequeño

que tienen (3). Oye, aquella gente ya está haciendo Literatura sobre Canarias. Y las *endechas*, hay siempre que pensar que la primera *endecha*, la de Guillén Peraza, fue anterior a unas *endechas* guanches que se hicieron a imitación de la de Guillén Peraza. Estoy hablando del principio de la Conquista, prácticamente, gente que sabía un poco el lenguaje hablado por aquella pobre gente que fue exterminada, sin duda fue exterminada, y la realidad es que copiaron la forma de la *endecha* que había hecho un desconocido. Esa es la verdad. Y no es que lo diga yo solo, he tenido contactos con sociólogos italianos que me han dicho: *“He llegado a Canarias, la he visitado toda, de arriba a abajo –no turistas, sociólogos trabajando– y me he encontrado con que esto es un reducto europeo, sobre todo la base cultural es europea, no te puedo decir que sea sólo castellana, sólo portuguesa –aquí*

“La gran virtud de la cultura de nuestras islas es su maravilloso y único mestizaje europeo. Somos más europeos que los europeos.”

hay una cantidad de portuguesismos que tú no te puedes imaginar; el libro de Pérez Vidal sobre los portugueses en Canarias, libro importantísimo porque te da idea de hasta qué punto se metieron los portugueses dentro de las islas; por ejemplo en Sardinia, Sardinia no se llama Sardinia por “sardinia”, sino por el almirante Sardinha que entró con los portugueses ayudando a los conquistadores—. Yo en eso soy mucho más universalista, es decir, creo que la cultura nuestra es una cultura netamente europea y si no ¿por qué de pronto aparece el *surrealismo* con la fuerza que apareció o el *modernismo* con la fuerza

y la gracia que aparece, por ejemplo, en poetas como Tomás Morales? ¡Qué demonios! ¿eso qué quiere decir! ¿Es que lo inventamos aquí? No, todo eso nos viene, afortunadamente. ¿Que nosotros podemos hacer una *Literatura canaria* en el sentido de engrandecer

nuestro mundo? Pues ahí tienes a don Benito Pérez Armas –que era de Lanzarote– que publicó *Rosalba*, que es una novela que a mí me encanta y es una novela típicamente canaria, donde está toda..., lo que no quiero hablar es de canariedad, ni de toda esta serie de *sarandajas*, quiero hablar de Europa, como asentamiento cultural, eso es importante para mí.

a.m.: *No cree ni en reduccionismos ni en ortodoxias, sólo cree en el convencimiento propio de tener al ser humano al lado y la salvación a través del amor.*

C.P.G.: Exactamente.

a.m.: *¿Una especie de panteísmo?*

C.P.G.: De panteísmo si tú quieres, es así.

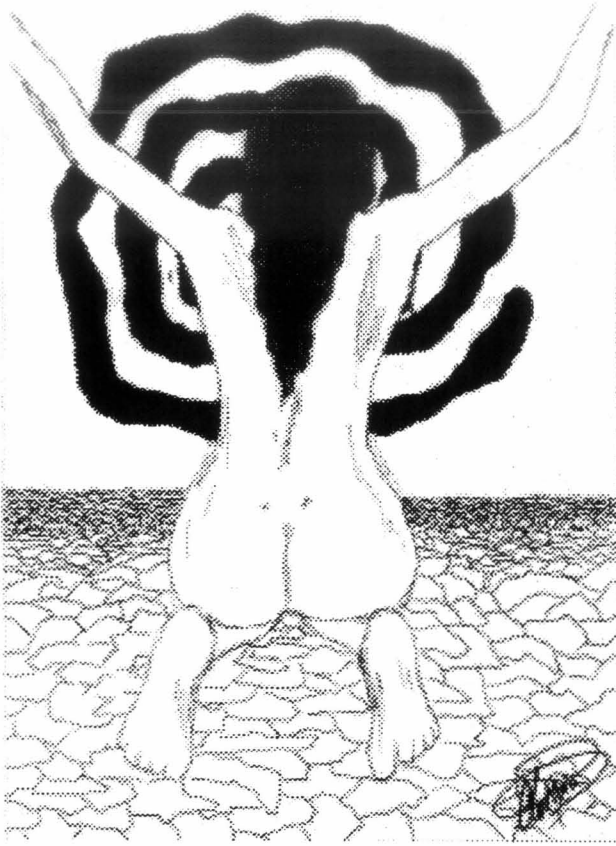
FRANK ESTÉVEZ GUERRA

Literatura Gris

LAS NOTAS QUE ESCAPARON DEL PENTAGRAMA

A todos aquellos que tienen
un sueño para que luchen por
hacerlo realidad por muy loco que sea.

Somos las notas que escaparon del pentagrama.
Somos las estrellas que quisieron susurrar palabras
de amor al Sol en el atardecer.
Somos los pajarillos que destrozaron las jaulas
y que desearon volar más y más alto.
Somos las piedras que quisieron amar
en el largo camino del olvido.
No queríamos ser marionetas en un teatro sin cuerdas.
Odiábamos formar parte de una comedia trágica
en la que todos los papeles ya se habían repartido.
Nos dijeron cientos de veces que habíamos perdido la cabeza
y realmente éramos locos en un mundo de muertos.
Nos empeñábamos en querer besar la luna.
Queríamos encontrar el amor verdadero.
Soñábamos despiertos día tras día y
veíamos las figuras más maravillosas en las nubes oscuras.
A nosotros siempre nos tocó perder.
Nos llamaban locos, perdidos y raros, pero
nosotros éramos algo más que eso.
No queríamos resignarnos a vivir sin nuestra vida.
Preferíamos caminar sin rumbo a estar sometidos
en un mundo que no era el nuestro.
Siempre nos tocó perder, una y otra vez.
Quien buscaba felicidad sin fin hoy duerme en un sueño eterno.
Quien quería ser algo diferente se pudre entre cuatro blancas paredes.
Los que buscábamos el amor verdadero estamos solos
en medio de cien millones de corazones vacíos.
Quien creía que la vida era un cuento con final feliz,
hoy puede hablar de sus más de cien viajes al infierno.
Las notas que escaparon del pentagrama deberían de haber dejado
atrás sus estúpidas ilusiones de genios sin norte, pero todavía hoy,
cuando vemos caer la lluvia, seguimos esperando,
siempre esperando.



Álzame esta noche del amor oscuro
y viérteme en tu cuerpo y en tus venas.
Que temo ahogarme sólo entre mis penas
hundido en mi cenit de sol maduro.

Recójeme los vientos que depuro
para rozar tu vientre de cadenas.
Que temo no vivir si me envenenas
las aguas que te bebo y que te apuro.

Y cúrame al fin de esta muerte lenta
que me llora mi luna, que me llora
la luna de mi luna en su tormenta

de besos de los rayos de tu aurora...
Que siento ya tu piel, que se impacienta
de besos, vientos, rayos y de ahora.

CHEMA DE PAULA.

Sin escrúpulos se entrega a la tiranía del placer
derribando ese muro consistente,
que creó gran parte de los súbditos.

Su cuerpo, ahora, no entiende de traiciones,
se alimenta, sin calma, de lo bello,
se viste de verdad.

Celoso de que el viento le arrebatase
el olor de su deseo
abandona las calles.

Una vez llega a casa, sin prisas,
sube las escaleras.

Ha envejecido tanto en el camino
que medita risueño
cómo ganarle tiempo a la soledad.

*

Sólo un golpe de viento
basta para turbar
las aguas más impasibles.
Luego, cuando se calma el aire,
para desembriagarte,
has de beberte el mar.
Y has de volver, de noche,
después del largo viaje,
a un puerto solitario,
donde anclar tu mirada.
Porque a ti que perdiste
los ojos en la aurora,
jamás podrá cegarte
la luz en el ocaso.

*

Sin voluntad,
quisimos padecernos,
matarnos con aquello
que nos hacía vivos.
Desde ti pude verme
mojándome los labios
en la saliva espesa
de los charcos del suelo.
Sólo así comprendí
que es la sed insaciable
cuando el agua se bebe
desde la boca ajena.

N. FERNÁNDEZ.

NE

Novedades Editoriales

Nace en La Laguna en 1923. Estudió Medicina en Cádiz y Madrid. En 1947 comienza a desempeñar la especialidad de Neuropsiquiatría y publica sus primeros versos en la Revista *Mensaje* (1).

En la obra *Sólo el azul* (2) Ventura Doreste le define como “autor aislado que se debate en la soledad y el aislamiento”. De hecho, hubo un abandono del ejercicio de la psiquiatría en pro de las labores literarias, como confiesa el poeta (3).

Su obra poética es extensa, comienza con *Las tardes o el deseo* (Las Palmas, 1954) y seguirán otros títulos como *Las preguntas al silencio* (Santa Cruz de Tenerife) y *Elegía para un hombre muerto en un campo de concentración* (Santa Cruz de Tenerife, Goya Ediciones) ambos fechados en 1956; *El llanto alegre* (1957); *Muda compasión del tiempo* (Las Palmas, Colección *Tamaragua*, 1963); *Siempre ha pasado algo* (Las Palmas, Colección *Mafasca*, 1964); *Como un grano de trigo* (Barcelona, Colección *El Bardo*, 1965).

En el año 1966 se publican dos libros: *En este gran vacío* (Madrid, *Ínsula*) y *Sin alba ni crepúsculo*, poemario que pasaría a denominarse *Poemas para después* (Barcelona, Colección *El Bardo*). El primero señala un giro en la línea poética comenzada por Carlos Pinto Grote que, él mismo, considera como revulsivo de su obra posterior.



(1) Jorge Rodríguez Padrón, *Primer ensayo para un Diccionario de la Literatura en Canarias*, Colección Clavijo y Fajardo, Nº 14, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Madrid, 1992. *Mensaje: Revista poética, creada y dirigida por el poeta tinerfeño Pedro Pinto de la Rosa y editada por el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. Se publicaron 20 números, entre 1945 y 1946. Su equipo redactor lo formaban, además del propio Pinto de la Rosa, los escritores Emeterio Gutiérrez Albelo, Juan Ismael González, José Julio Rodríguez, Laura Grote y el pintor Amaro Lefranc. Mensaje, primera revista de la posguerra civil en las islas, propugnaba el establecimiento de “un intercambio espiritual entre la Península y estas Islas, tan separadas por el océano de la incomprensión y el desconocimiento”. Y fiel a sus propósitos acogió en sus páginas colaboraciones de las más diversas tendencias estéticas e ideológicas, así como muestras de la producción de diversas generaciones poéticas de Canarias* (pp. 204-205).

(2) Carlos Pinto Grote, *Sólo el azul*, Taller de Ediciones JB, *Biblioteca Popular Canaria*, Paloma atlántica poesía, Nº 14, Madrid, 1977. En las palabras del prólogo, escritas por Ventura Doreste, dice:

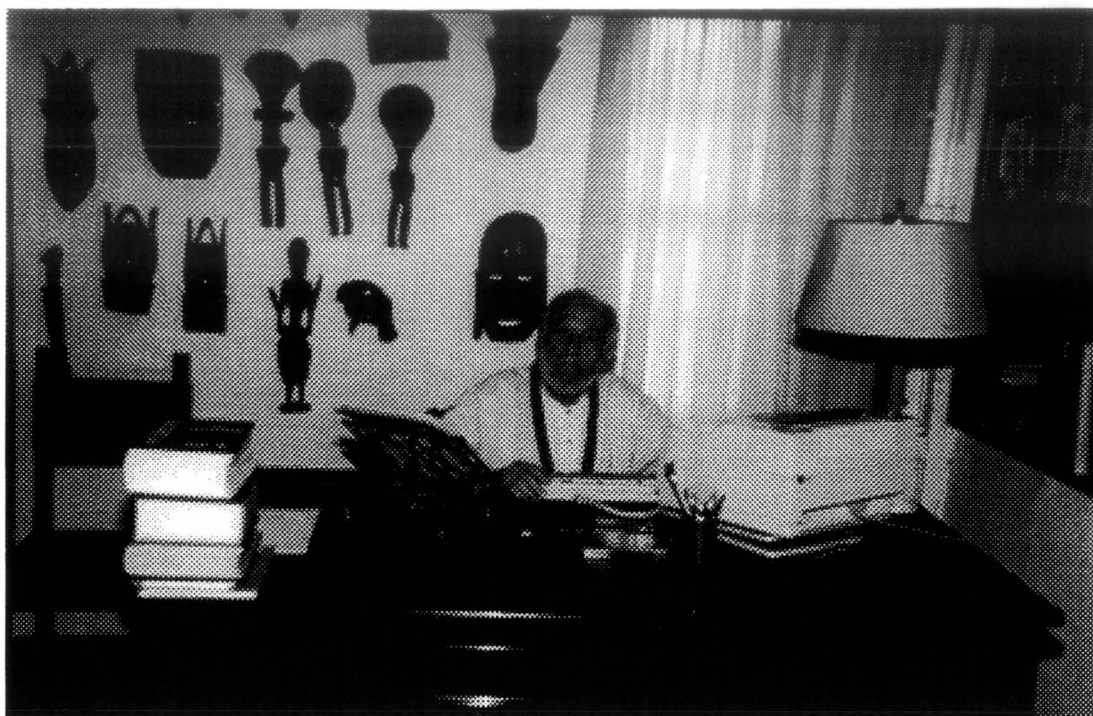
«En casi absoluto aislamiento literario, sin participar en cenáculos, falanges o banderías cuya finalidad suele ser publicitaria, Carlos Pinto Grote viene realizando una importante obra en la esfera de la poesía incluso en la de la narración experimental.

Diré que la presencia de la poesía suele ser constante en los poemas de Carlos Pinto Grote. Su producción lírica, exploradora de misteriosos sueños y de realidades inmediatas, defensora de la libertad y de la soledad, peculiarmente erótica, atenta al alma y al cuerpo, compenetrada con las vicisitudes y el destino de los otros, replegada y efusiva, se cuenta ya entre las más originales que la hora actual ofrece».

En la contraportada del mismo libro continúa Ventura Doreste:

«El poeta vive en la soledad y el aislamiento. Sólo requerimientos de vieja amistad han conseguido que dé a la publicación este breve poemario».

(3) Extraído de la entrevista realizada para la Revista *Al margen* en la casa de Carlos Pinto Grote, el día 3 de diciembre de 1997.



Después de esta etapa comienza una nueva serie de publicaciones que tiene su inicio en 1973 con el libro *Oneiron* (Barcelona, Editorial Peñíscola), al que le siguen *Unas cosas y otras* (Las Palmas, *Planas de Poesía*, 1974); *Sólo el azul* (Madrid, Taller Ediciones JB, 1977) que no es más que un adelanto de *Cantatas*; *Los habitantes del jardín* (Las Palmas, 1978) del que sólo se editaron 76 ejemplares; *Estío* (*Mafasca*) y *Tratado del mal* (Aula de Cultura, Cabildo Tenerife) datan de 1981; *De los días perdidos* (1982); *Poemas a un cultivador de opio* (Santa Cruz de Tenerife, *Poéticas*, 1983); *Cantatas* (La Laguna, Premio poesía, 1984); *La trampa de la noche* (Madrid, Viceconsejería, 1989). Seis años después vería la luz el poemario *Tienda de antigüedades* (Barcelona, *Café Central-Viceconsejería*, 1995) en su primera edición. Dos años más tarde volvería a reeditarse *Tienda de antigüedades* (Elguinaguaria, Cabildo Insular de Lanzarote y Museo Néstor, 1997), año en que reaparece, con renovado ímpetu, la producción poética con *Días sin ti* (Tenerife, Colección *Alternativa*, 1997) y *El destino de la melancolía*, con la que obtiene el Premio de Poesía *Pedro García Cabrera* en 1997.

No debemos olvidar la obra en prosa que posee Pinto Grote; integrada principalmente, por *Las horas del hospital*, *Cuatro cuentos extraños* y *Las horas del hospital y otros cuentos*, las tres realizadas en 1956; el ensayo *Los médicos en la novela de Galdós* (1981); *Un poco de humo y otros relatos* (1984) y *Objetos de desván y trajes de pasamanería* (1986). También ha realizado numerosos trabajos de carácter científico vinculados a su profesión.

Se pueden contabilizar veintidós títulos poéticos y cinco publicaciones narrativas hasta el día de hoy.

Por otro lado, hay una ingente obra inédita que contiene los siguientes títulos:

Las novelas *Los papeles de Abilio Santos* y *El recital de Pedro Gonzaga*.

La novela corta *Los hombres se van*. Narración que expone la marcha a Venezuela en los duros años 1940-1950, donde ocurrían cosas terribles. Hombres que partían a América eran asaltados, engañados y tirados al agua en alta mar. Tomado de experiencias personales de un hombre que se salvó y llegó a tierra nadando cinco millas.

Cuentos agrupados bajo el título *Vida privada*.

Lleva realizados tres tomos de sus *Memorias*.

Los poemarios: *Aprendizaje del silencio*; *A solas, sin testigo*; *Hereticón* es un libro constituido por un solo poema dividido en 40 cantos que se distribuyen en unos 2.500 versos, considerado por su autor como un trabajo "demasiado duro, a veces"; *Cantos para una desolación*; *Cuadernos de desconocidos* donde practica un ejercicio poético inusual, debido a la inspiración obtenida a través de fotografías de desconocidos y *Donde el hombre transcurre*.

Por último, hacemos constar que desde el año 1989 escribe, con rigurosa autodisciplina, un *Diario*

FRANK ESTÉVEZ GUERRA.

Poemas inéditos

Carlos Pinto Grote

al margen 13

P
O
E
M
A
S
I
N
É
D
I
T
O
S

CANTOS PARA UNA DESOLACIÓN

V

INTERTEXTO PARA DESTRUIR APENAS LEÍDO

*Voy aprendiendo por qué escribo
lo que me pasa por el pensamiento,
cuento lo ya contado, me repito,
relato lo que siento.*

Voy de una cosa a otra, sin orden ni concierto.

*Después está el olvido y olvido lo que quiero
y además la memoria y además el recuerdo
y la risa anterior y el llanto del momento.*

*El futuro no es mío. De modo que, quien lea
lo que estoy escribiendo,
se dirá: Este poeta siempre está repitiendo
lo mismo. Y no me dice nada nuevo.*

*Pero, así son las cosas. Si se las lleva el viento,
el viento las devuelve
muertas y secas,
como las hojas en ese octubre,
en ese otoño que nos lleva al invierno
frío y sin esperanza, todo desasosiego.*

*Estamos como entonces, no digo nada nuevo,
el mal, el bien escaso, crece en el corazón baldío.*

*Queda este certificado de mis sueños,
esta desolación que canto.*

*Dejad pasar los años, dejad pasar el tiempo,
dejad que diga que el amor
sostiene la esperanza. Y que basta con eso.*

VII

ENTREACTO

*Hagamos un alto: busquemos el amparo de los Dioses.
Amablemente solicitemos una tregua
por ver si así, en el descanso, se enmohecen las armas.*

*Y en las tardes de estío, más cerca de la paz,
en el jardín y su quietud,
sin que nada perturbe el instante,
intentemos un acto de contrición
por ver si, de este modo,
las cosas detienen sus letales costumbres
y nos dan un respiro.*

*¡Ah! ¡Si nos fuera posible
sostener este suave entreacto toda la eternidad!*

*Pero las señales de la desdicha
continúan su ejercicio de desolación, e, inermes,
nos precipitamos en la catarata de sus aguas impuras.*

*Estamos, otra vez,
en la historia de un universo irremediable
solicitando la gracia de la muerte para concluir,
¡por fin! con este drama y su tortura.*

*Desde la oscuridad vienen los tiempos.
Y ahora, bajo el sol,
después de los grandes hallazgos,
después de las afirmaciones,
de los números que conducían a la verdad,
-o tal nos parecía-,
estamos indecisos.*

*¿Es este el camino que nos lleva a la dicha
o a la destrucción?*

*Digamos la verdad, reconozcamos
el fracaso del viaje;
desde ninguna parte a parte alguna,
de la nada a la nada. Y, en medio, la desolación,
este páramo hostil, lugar de la batalla,
todos contra sí mismos, en el gran holocausto:
el tema principal en la historia del hombre,
su decidido impulso a concluir, de una vez para siempre,
con esta angustia,
que ya no pueden soportar ni el corazón
ni el pensamiento.*

IX

LA DESTRUCCIÓN DE LA SABIDURÍA

Heidegger yecto.

*Ante el espejo de la Sabiduría, -reflejados en él-,
se inicia el diálogo profundo.*

*Seramente, atentos a razones
que nos dan y que damos.*

*La edad del universo, la lógica simbólica,
el átomo, los quanta.*

*Heisenberg que nos dice: Todo conocimiento
debe flotar sobre un abismo que carece de fondo.*

O Planck que afirma: Si queremos saber, imaginemos.

*Al final yo no sé a que carta quedarme.
Parece una ironía del Destino
que la Sabiduría
no dé el menor atisbo de esperanza tampoco.*

*Y volvemos al griego: Únicamente
yo sé que no sé nada.*

*Ante la disyuntiva, ante la angustia
que me crece cuando escribo estos Cantos,
dejaré de pensar y de escribir.*

*En el Limbo, -y no hay lugar ni tiempo en este sitio-,
encontraré el descanso, si lo hubiere.*

*Pido perdón por mis pecados anteriores.
Voy a soñar que nunca he sido.*

La Laguna
Septiembre de 1996

yecto: Término filosófico acuñado por Heidegger en la tesis en que propone que el hombre, cuando nace, es abandonado al mundo, es -digamos- echado al mundo. Una yección. No registrado en el Diccionario de la RAE.

LINGÜÍSTICA y lengua española

LA POLISEMIA

Inicialmente es necesario tener en cuenta que la polisemia y la homonimia no se pueden distinguir desde un punto de vista sincrónico, por tanto, vamos a hablar en todos los casos de **polisemia** para referirnos a esos signos lingüísticos de los que se dice que poseen varios significados.

Esta idea choca frontalmente con la definición misma de signo lingüístico, ya que, desde Saussure, se ha establecido que consiste en la unión de un único significante con un único significado. Para evitar esta oposición, muchos lingüistas que defienden la polisemia distinguen significante y expresión, de tal manera que en casos como *sobre* ('encima' y 'cubierta de papel para guardar cartas'), *pesar* ('dolor' y 'determinar el peso de una cosa'), *banco* ('asiento' y 'bandada de peces'), etc., no estaríamos ante un significante con varios significados sino que tendríamos para cada uno de esos significados un significante distinto que coincide en la expresión con el otro, en lo puramente fónico, ya que estos lingüistas piensan que el "significante es igual a la expresión más un factor P" (ref. Salvador Gutiérrez Ordóñez).

Significante = Expresión + Factor P

Por tanto, vemos cómo dentro del significante, algo totalmente lingüístico, se ha incluido un elemento tan aleatorio y versátil como un "factor P", que puede ser desde la categoría gramatical del signo hasta la posición en la que aparece o la pertenencia a un determinado paradigma, etc.

Según este "factor P", en *sobre* (sustantivo) y *sobre* (preposición) estaríamos ante dos signos distintos porque tenemos dos significantes diferentes: Significante 1 = Expresión *Isobre/* + Factor P (sustantivo), Significante 2 = Expresión *Isobre/* + Factor P (preposición), cada uno de ellos con su correspondiente significado, 'funda de papel para guardar cartas' y 'encima', respectivamente. En este caso, en concreto, pensamos que se están confundiendo dos tipos de significados que no se deben mezclar, que son el **significado léxico** y el **significado categorial**, ya que en *sobre*, tanto como preposición o como

sustantivo, estamos ante un mismo significado léxico, el hecho de que uno sea preposición y otro sustantivo sólo nos va a afectar al significado categorial, al cómo de la aprehensión lingüística del mundo, pero esto no es razón suficiente para decir que el significado léxico de la unidad cambia.

Por otra parte, también se ha considerado como "factor P" las diferentes funciones sintagmáticas regidas, es decir, que no significan lo mismo *acordarse de algo* y *acordar algo* porque rigen funciones sintagmáticas distintas (suplemento y objeto directo, respectivamente), de forma que tendríamos dos significantes, cada uno de ellos, con un significado. Aquí se podría pensar que realmente estamos ante significantes distintos y, por consiguiente, ante signos distintos porque uno es *acordarse* y otro *acordar*, pero es que ese *se* que aparece en el primer caso no es un morfema del verbo, es decir, no forma parte del significante del verbo, sólo se une a él ortográficamente.

Se ha llegado incluso más lejos, diciendo que en un caso como, por ejemplo, *Juan es un viejo amigo* y *Juan es un amigo viejo*, tendríamos dos significantes diferentes de *viejo* alegando que tenemos en el primer ejemplo un "factor P" que sería 'antepuesto al sustantivo', y que en el segundo sería 'pospuesto al sustantivo'. Por esta razón, nos hallamos ante dos signos que coinciden únicamente en la expresión.

Con todo lo dicho, nos podemos hacer una pregunta: ¿Tiene el "factor P" suficiente valor lingüístico? En nuestra opinión no, porque, por ejemplo, considerar que la posición en un sintagma afecta al significado de un signo nos parece cuanto menos atrevido, ya que admitir esto supone dar a un aspecto puramente posicional un valor semántico, algo desde nuestro punto de vista, no posible. Y no sólo en este caso, sino que el resto de "factores P" (el tener signos derivados diferentes, la inscripción en paradigmas semánticos distintos, etc.) nos parecen "peligrosas armas" que hacen que en la estructura de la lengua se incluyan como significados lo que en realidad son sentidos y que, por tanto, pertenecen al habla.

De manera que en los múltiples ejemplos de polisemia que nos suelen presentar no estaremos ante signos con varios significados sino ante signos con varios **sentidos** originados, precisamente, por las di-

ferentes relaciones sintagmáticas que se establecen en el habla, que van a influir en mayor o menor medida en esos sentidos que se desprenden de los signos lingüísticos.

Esto es algo fácilmente aceptable y que nos evitaría el estar introduciendo “factores P” que lo único que logran es aumentar la dificultad en torno al problema de la polisemia. Intentando imaginarnos por qué los lingüistas defensores de la polisemia no aceptan esta solución (un solo signo con varios sentidos), suponemos que puede deberse a que en algunos casos un signo adquiere un sentido tan distante del resto que parece más recomendable considerarlo un significado, pero ni siquiera en este caso debemos aceptar esto porque siempre que un signo nos remita a un determinado sentido, éste vendrá dado por el contexto, pero también aparecerá porque el significado de ese signo lo permite. Por tanto, no debemos pensar que el alejamiento de ese sentido es de tal magnitud como para considerarlo un nuevo valor lingüístico.

En conclusión, el sentido es la variante, lo múltiple, mientras que el significado es la invariante, lo único. Teniendo en cuenta esto, nos evitaremos bastantes problemas y explicaremos muchos fenómenos de forma más coherente y eficaz.

M^a DOLORES ORTEGA CRUZ

NUESTROS TÉRMINOS (canarismos en el uso agrícola)

Cuando entramos en contacto con el estudio lingüístico en niveles universitarios, empezamos a darnos cuenta de la singularidad de muchas estructuras que uno utiliza para comunicarse, y que están apegadas a nuestro marco familiar o local más próximo. Es una experiencia interesante acercarse al sistema conociendo lo que tenemos más cerca y que no debemos excluir de nuestra conversación.

Yo, particularmente, he encontrado preciosos usos lingüísticos en el vocabulario agrícola que se emplea en el municipio de Artenara y que desde pequeño me he sentido orgulloso de conocer. Es evidente que estas peculiaridades no son exclusivas de la zona que acabo de acotar, pero mi intención no es un estudio exhaustivo, sino ofrecer algunos ejemplos significativos en el nivel semántico.

Hay dos términos que siempre me desconcertaron. En la escuela, en los cuentos o en la televisión aprendí que una *rueca* era un ‘instrumento para hilar’, mientras que en el campo, donde también se conoce este

uso, además es una ‘caña larga’ con cortes verticales en uno de sus extremos, que por este motivo es más abierta, y que se utilizaba para coger los tunos que quedaban lejos de la mano. El desconcierto es mayor cuando ni siquiera en el DRAE aparece esta acepción.

Lo mismo ocurre con otro término: *bocado*. A pesar de que en Canarias no se usa mucho, sabemos que es el ‘trozo de comida que nos cabe en la boca’. Sin embargo, si preguntamos a un artenarense qué es un *bocado*, nos dirá que es el ‘lugar donde se plantan las papas’, porque este término se usa para lo que comúnmente podríamos denominar *terreno para la explotación agrícola*. Así como para el empleo de *rueca* no encuentro ninguna explicación, creo que el término *bocado* lo podemos explicar si tenemos en cuenta el perfil montañoso del municipio. Artenara, el municipio situado en la zona más alta de Gran Canaria, está formado por una serie de barrancos que van desde la cumbre hasta la costa de la isla. Así, el agricultor tuvo que modificar la falda de la montaña para que se convirtiera en una especie de escalera con terrenos llanos alternativos cultivables. Fue así, entiendo yo, como tuvo que ir dándole “mordidas” a las montañas, y cada *bocado* dejó un espacio útil para cultivar. Entre otras cosas, pienso esto porque los terrenos de las zonas llanas se llaman precisamente así, *llanos* (aunque por extensión, a veces se emplea también el término *bocado*, o viceversa, el término *llano* para *bocados grandes*).

Realmente, estos son los dos usos (*rueca* y *bocado*), de los que no están reflejados en el DRAE, que más me llaman la atención. Pero hay otros empleos que me gustaría señalar. Son términos que, o bien derivan de un uso generalizado, o bien guardan alguna relación de similitud. Señalemos primero dos términos: *cabestro* y *rebenque*. El primero, que a veces, erróneamente, se pronuncia de otra forma (*cabresto*), nos dice el DRAE que se emplea para designar la ‘cuerda con la que se conducen animales’. Yo conozco este término, empleado también para designar las ‘sogas útiles en el trabajo agrícola’. El término *rebenque*, que señala el ‘látigo con el que se castiga a los galeotes’, en el vocabulario que abordamos designa el ‘látigo que se emplea en la trilla, para gobernar las bestias cuando hay que moler chícharos, lentejas, trigo...’. Es curioso este contacto, puesto que el uso sistemático quedaba bastante lejos, afortunadamente, de estas tierras. Coloquemos otros dos vocablos en nuestro enfoque: *lazo* y *manta*. Cuando uno dice que va a buscar un *lazo de millo*, por ejemplo, se refiere a que va a cortar las matas del millo que quepan en lo que abarca un cabestro. La similitud viene dada porque el *cabestro* se amarra, y al fin y al cabo sus dos puntas forman un lazo.

Cuando hay que transportar lo segado, paja desde la era, estiércol o pinocha, se utiliza una *manta*.

24 *al margen* Para su confección se abrían, y posteriormente se cosían, sacos grandes de café; en las puntas se colocaban *cabestros* para poder amarrarlas; se cargaban al hombro o sobre la albarda de una bestia (apero que se utiliza para la carga). En Latinoamérica se usa algo parecido pero en la minería.

Evidentemente, son más los rasgos peculiares que podría apuntar. Me he limitado en este artículo a abordar esos vocablos cuya acepción, llamemos agrícola, no aparece reflejada en los diccionarios sistemáticos del español con la orientación que se le da en una realidad que me sigue pareciendo fantástica y singular.

JOSÉ YERAY RODRÍGUEZ QUINTANA



“Artenara, el municipio situado en la zona más alta de Gran Canaria, está formado por una serie de barrancos que van desde la cumbre hasta la costa de la isla.”



- Creo que su lenguaje me está confundiendo, hay algo que se me escapa en todo esto de archisema y tanto juego de entelequias.
- Entonces usted me está dando la razón.
- Ahora le entiendo menos.
- Es muy sencillo. Si estoy olvidando los adornos de la retórica para tratar de intentar transmitir sólo información, es que la información no son mis palabras.
- Esto de palabra me desconcierta, ya no sé si me habla del significante o de otra cosa.
- Sin embargo, lo que he pretendido decir ha sido significante. ¿Me entiende ahora?
- No.
- Pues eso, que el significado está en el uso.
- Y ahora volverá a hablarme usted de Locke, Wittgstein y Russell.
- No, no. Iremos por partes.
- Tanta comprensión es de agradecer.
- He dicho que las palabras no son la información, pero sólo a través de ellas puedo participársela.
- Sí a lo segundo, o no, hay otros signos no lingüísticos, pero de lo primero no estoy muy seguro. Claro que por eso estamos hablando, porque yo he afirmado que me gustaba la frase de Roland Barthes “el significado es el significante”.
- Y yo lo he negado añadiendo después que “el significado es el significante más sus circunstancias”. Entonces ha sido cuando usted ha matizado que eso sería la significación.
- Creo recordar lo que hemos dicho. Pero siga, me apetece descubrir en qué punto de la conversación he dejado de entenderle.
- Lo que yo estoy tratando de decir es que no hay otro significado que la significación y que, por tanto, el significante es siempre un archisema, es decir, todas la significaciones que nacen, y nacerán, de su uso.
- Tenga cuidado con lo que dice, casi podría pensar que está negando la existencia de la Lengua, y eso sería una barbaridad.
- Sería toda una irreverencia, si pensamos que Saussure es la Biblia.
- No hablemos de irreverencias, sé que se desenvuelve bien con ellas y sus conversaciones a veces llegan a resultarme ofensivas. Pero, ¿en serio niega la Lengua?
- Yo no niego nada. Pero nadie la ha visto. Volvemos al punto de las entelequias, porque parece que se pretende crear una relación de arriba a abajo y el arriba es un mero compendio de posibilidades especulativas que se han creado desde abajo, es decir, desde realidades. Y creo que sólo el Habla...
- O sea, el uso de la Lengua.
- ...el Habla, o sea, lo que usted llamaría el dedo sobre la llaga de la Lengua, es lo único que realmente tenemos.
- Hablar con usted siempre es algo escandaloso.
- Mi madre siempre me decía que no pintara los libros, pero yo nunca supe manejarlos sin subrayar o anotar cosas en sus márgenes. Para ella resultaba escandaloso.
- ¿Debo hacer alguna analogía?
- Usted mismo, que es quien identifica el significante con el significado.
- Pero no niego la significación, ni la designación, ni la metáfora.
- La designación no es lingüística, pero ¿cuál sería el límite entre la significación y la metáfora?

– A usted le gustan las preguntas difíciles. Pero puedo devolvérsela, ¿cuál es el límite entre el significado y la metáfora? ¿O pretende hablarme de archisemas del archisema, o sea, significaciones de las significaciones del significante?

– No, lo que pretendo es negar el reinado del significante. Es decir, revalorizar los dos momentos activos que encontramos en la comunicación: la emisión y la recepción, o, dicho de otra manera, la creación y la recreación.

– Sí, ya he entendido lo de antes. En el momento de la emisión hay un significante y unas circunstancias, y su suma es el significado, y durante la recepción hay otras circunstancias, por ello puede cambiar su significado, pero el significante es el mismo. Por tanto, lo que yo pretendo decirle es que el significante algo tendrá que ver, si no sería insignificante.

– Buena observación, pero ya había caído en ella. El otro día hablamos de las relaciones paradigmáticas y sintagmáticas, y tanto unas como otras tendrían cabida en las circunstancias, del mismo modo, el contexto, la psicología del emisor o receptor, su situación personal, sentimental, geográfica, la última película que hubiera visto...

– Pare, pare. No se me ha escapado la apreciación de que sus queridas circunstancias eran un cajón de sastre, pero sigue sin explicarme la función del significante.

– No sea impaciente, amigo mío, todo vendrá. El significante es el vehículo del significado, de todos los significados que puede conducir.

– Ahora lo entiendo menos. ¿En qué quedamos? ¿Es el vehículo o el conductor?

– El transportador.

– O sea, que viajan juntos.

– Pero el mismo significante puede conducir significados muy diversos, y no estoy hablando del también complejo mundo de la polisemia. O quizá sí, porque todos los significantes son polisémicos...

– Volvemos al archisema

– ...y esa heterosemia,...

– Mire que es usted complicado.

– ... que no es estable, sino evolutiva, es decir, ampliable y renovable, esa comunidad de significaciones, digo, podría ser el significado.

– Sería más sencillo decir que el significado es aquello que todas ellas tienen en común.

– Pero si tomamos un elemento común, nuevos usos que aparezcan pueden carecer de él.

– Y si esa heterosemia, o sea todas las significaciones, de cada significante es el significado, muchas significaciones pueden pertenecer a significantes diferentes, de tal modo que si usted afirma que todo significante es polisémico, también podrá afirmar que todos los significantes son sinónimos.

– No, pero ¿no podrían serlo en el uso todos los sustantivos, los verbos, los adjetivos y los adverbios, si además tenemos en cuenta la ironía, que Dámaso Alonso consideraba un significante parcial? ¿No puede ser un pronombre la polisemia absoluta? Pero no es ese “poder ser” lo que los hace polisémicos, sino el “ser”, el uso, lo que va ampliando esa archisemia del significante, que no del signo, que es único en cada empleo que hacemos de él.

– Si el “ser” depende del uso y no podemos conocer todos los usos, tampoco podremos saber nunca lo que “es”.

– ¿Y lo sabemos acaso?

– Más que a la archisemia me está llevando usted al sinsentido.



EL ENTORNO DE EL POZO

JUAN CARLOS ONETTI, 1939

El Pozo, obra del uruguayo Juan Carlos Onetti publicada en 1939, cuenta las confesiones de un hombre que no se identifica con la realidad que le rodea y que se sumerge en sus sueños, donde todo es como él quisiera.

El proceso real de lo que cuenta es muy corto. Lo realmente denso es el desarrollo de sus recuerdos y divagaciones. El resto de personajes importantes en la historia, aparecen en un segundo plano: Cecilia, su ex-esposa; Lázaro, su compañero de pieza, etc ...

El paisaje en el que se desarrolla la novela es netamente urbano. Sin duda, se trata de Montevideo, ciudad natal del autor, pero quizá este dato no sea relevante, pues la obra podría haber tenido como telón de fondo cualquier ciudad del Río de la Plata, o, tal vez, del mundo, pues los sentimientos, pensamientos y sueños que nos transmite el protagonista son universales.

La novela transcurre, en realidad, en un único espacio, limitado y pequeño: la pieza, de donde el protagonista no sale en todo el desarrollo de la obra. Prácticamente, el protagonista-narrador vive aquí, o mejor dicho, va muriendo aquí:

“Nunca me hubiera imaginado así a los cuarenta años, solo y entre la mugre encerrado en la pieza.”

La pieza, desde la primera página, se nos presenta desangelada:

“Hay dos catres, sillas despatarradas y sin asiento, diarios tostados al sol, viejos de meses, clavados en la ventana en el lugar de los vidrios.”

Quizá este lugar sea el que de nombre a la novela: El pozo, donde Eladio Linacero se ahoga lentamente, desde donde ve pasar la vida.

Y este “pozo” nos recuerda a otras obras, donde encontramos otros “pozos” en los que los personajes sucumben.

Por ejemplo, el sótano de *El Tragaluz* de A. Buero Vallejo, donde Mario y sus padres, encarnando a los vencidos de la Guerra Civil Española, “viven”, viendo pasar una vida que se les va y que les es ajena, como aquel tren del pasado, desde el tragaluz de ese sótano:

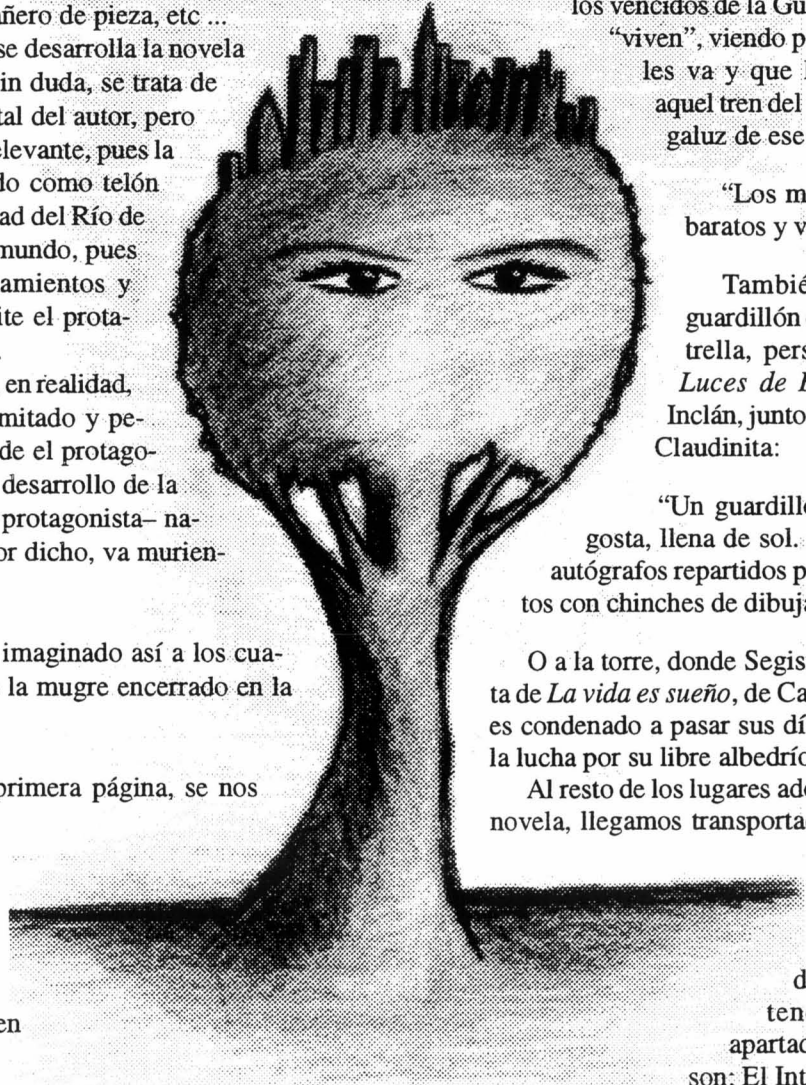
“Los muebles son escasos, baratos y viejos.”

También nos recuerda al guardillón donde vive Max Estrella, personaje principal de *Luces de Bohemia* de Valle-Inclán, junto a su mujer y su hija, Claudinita:

“Un guardillón con ventana angosta, llena de sol. Retratos, grabados, autógrafos repartidos por las paredes, sujetos con chinches de dibujante.”

O a la torre, donde Segismundo, protagonista de *La vida es sueño*, de Calderón de La Barca, es condenado a pasar sus días, debatiéndose en la lucha por su libre albedrío.

Al resto de los lugares adonde asistimos en la novela, llegamos transportados por el protagonista mediante un juego de recuerdo, sueño y evocación, observando que todos estos lugares pertenecen a un mundo apartado y marginal, tales son: El Internacional:



“Es un bodegón oscuro, desagradable, con marineros y mujeres.”

la Taberna del Doble Trébol, y el patio:

“Las gentes del patio me resultaron más repugnantes que nunca.”

También el "héroe" de *Luces de Bohemia*, Max Estrella, recorre en la noche del Madrid de principios de siglo, junto a su inseparable Don Latino de Hispalis, lugares que pertenecen a ese mundo de la bohemia, un mundo marginal, como el de Eladio Linacero, tales como la Taberna de Pica-Lagartos, el Paseo de las prostitutas, las calles....

Pero además de los lugares, también la mayor parte de los personajes que se pasean en la novela se mueven en esta realidad, en este mundo marginal: el mismo protagonista, Eladio Linacero, nos manifiesta su situación respecto a la sociedad, que le desagrada profundamente; Hanka y Ester, prostitutas con las que se relaciona, y el resto de las mujeres "sucias" del Internacional, junto a los marineros borrachos; o Cordes, su amigo poeta, por quien siente el protagonista una gran admiración y cuya sensibilidad choca con la realidad que le rodea; y Lázaro, su compañero de pieza, por el que llega a sentir repugnancia.

Respecto al marco histórico, la novela recoge distintas alusiones a la situación política de la época. La obra de Onetti se fecha en 1.939, año en que comienza la II Guerra Mundial:

“Italia movilizó medio millón de hombres hacia la frontera con Yugoslavia, parece que habrá guerra.”

Se alude además en la novela al surgimiento del Nazismo en Alemania, para Eladio es una ideología negativa, pero que permite a los alemanes acogerse a una causa o ideal, frente a la nada en la que se mueve el protagonista:

“Si uno fuera una bestia rubia, acaso comprendiera a Hitler. Hay posibilidades para una fe en Alemania.”

También se hace mención a la situación de los países comunistas, a las contradicciones del Régimen Socialista Soviético y a la muy cuestionable política de Stalin:

“...lujo asiático en que viven los comisarios en el Kremlin y de la inclinación moral del gran camarada Stalin.”

En cuanto a lo social, *El Pozo* nada sobre una realidad de crisis de la sociedad: la I Guerra Mundial había dejado un mundo dividido en vencedores y vencidos, un mundo destrozado, que tras una aparente recuperación, sufre el Crack del 29, con nefastas consecuencias a nivel económico, y por tanto, social.

En primer lugar, se produce una gran desconfianza en las "Democracias" capitalistas que no habían podido evitar el desastre, por tanto, la esperanza de los pueblos renace en posiciones más radicales como el Comunismo y el Nazismo, encarnado esto en la novela, en la figura

de Lázaro y sus compañeros de partido, quizá, movido más por la necesidad de una esperanza que por la razón.

El paro, la miseria, el desencanto...se hacen hueco en el transfondo de la novela de Onetti:

“Conocí mucha gente, obreros, gente de los frigoríficos, aporreada por la vida, perseguida por la desgracia de manera implacable...”

Y, sobre todo, hallamos la desesperanza ante la realidad:

“¿Pero aquí? Detrás de nosotros no hay nada. Un gauchito, dos gauchos, treinta y tres gauchos.”

En cuanto al pensamiento, la novela nuestra muchos puntos comunes con lo que se ha dado en llamar corriente existencialista.

El protagonista, a pesar de que reitera que no es un soñador, evoca de forma constante el sueño (Ana María y la cabaña de troncos, Cecilia...), como manera de escapar de la realidad.

Ante este mundo, al que Eladio Linacero debe enfrentarse, el protagonista no tiene ninguna esperanza, el mal es algo inevitable:

“Tengo asco por todo. ¿me entiende? Por la gente, la vida....”

A veces nos recuerda a un Sísifo moderno, esclavo de la profunda alienación de la sociedad industrial que, consciente de su situación, sabe que nada puede cambiar:

“Yo soy un pobre hombre que se vuelve por las noches hacia la sombra de la pared para pensar cosas disparatadas y fantásticas.”

Huye de cualquier posible solución, fe o ideal; aspecto en el que choca con su compañero, Lázaro, que se aferra al comunismo (quizá rechazado por él, porque el Marxismo tiende a concebir al hombre como masa y no como individuo, como persona) :

“El cansancio me trae pensamientos sin esperanza. Hubo un mensaje que lanzara mi juventud a la vida; estaba hecho de palabras de desafío y con confianza.”

“Lázaro es un cretino pero tiene fe, cree en algo.”

De igual manera, Eladio ha perdido toda confianza en el otro, en el hombre, que se le presenta como un animal. Y los sentimientos, como el amor, “absurdo” y “maravilloso”, se corrompen en sus manos.

JOSÉ YERAY RODRÍGUEZ QUINTANA

