

PASIÓN DEL MAR Y OTROS ENSAYOS

Carlos
Pinto
Grote

77 BIBLIOTECA
BÁSICA
CANARIA

PASIÓN DEL MAR Y OTROS ENSAYOS

Carlos
Pinto
Grote

77 BIBLIOTECA
BÁSICA
CANARIA

Presidente del Gobierno de Canarias

Fernando Clavijo Batlle

Consejería de Universidades, Ciencia e Innovación y Cultura

Migdalia María Machín Tavío

Viceconsejero de Cultura y Patrimonio Cultural

Horacio Umpiérrez Sánchez

Dirección General de Cultura y Patrimonio Cultural

Miguel Ángel Clavijo Redondo

Dirección General de Innovación Cultural e Industrias Creativas

Cristóbal de la Rosa Croissier

***Pasión del mar
y otros ensayos***

© de la edición: Viceconsejería
de Cultura y Patrimonio
Cultural del Gobierno de
Canarias, 2026

© Herederos de Carlos Pinto
Grote, 1952-2015

© de la edición literaria, estudio
preliminar y cronología:
Oswaldo Guerra Sánchez,
2026

Edición al cuidado de:
Paula Fernández Hernández

1.ª edición: junio de 2026
ISBN: 978-84-7947-665-6
Depósito legal: TF 347-2026

Impresión:
Cuarzo Libros

BIBLIOTECA BÁSICA CANARIA

Dirección

Victoriano Santana Sanjurjo

Consejo asesor

José Miguel Perera Santana
Paula Fernández Hernández
Katya Vázquez Schröder
Víctor Álamo de la Rosa

Equipo técnico

Instituto Canario de
Desarrollo Cultural

Diseño y maquetación

Sergio Hernández Peña

Reservados todos los derechos. No se permite la reproducción total o parcial de esta obra, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio (electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros) sin autorización previa y por escrito de los titulares de los derechos de esta obra.

PASIÓN DEL MAR Y OTROS ENSAYOS

Carlos
Pinto
Grote

Edición literaria, estudio
preliminar y cronología

Oswaldo Guerra Sánchez



Gobierno
de Canarias

Índice

Estudio preliminar	9
Bibliografía	29
Cronología.....	37
Criterios de edición.....	45

Pasión del mar y otros ensayos

1. Alonso Quesada o la intimidad (1952)	57
2. Raíz de nuestro mundo poético (1953)	77
3. Pasión del mar (1953)	95
4. Breve meditación sobre la pintura (1953)	99
5. En el centenario del nacimiento de Sigmund Freud (1956)	102
6. Llanto por la muerte de Albert Camus (1960)	106
7. Don Nicolás Estévez o la dignidad (1961)	109
8. La exposición <i>Nuestro Arte</i> (1963).....	132
9. Carta a Luis Diego Cuscoy (1968)	138
10. Notas sobre un libro reciente de Domingo Pérez Minik (1968)	141
11. Algunas notas sobre la traducción y el traducir (1981)	145
12. Los médicos en la novela de Galdós (1985)	153
13. Perfil de Ventura Doreste (1985).....	167

14. Del centralismo (1986).....	169
15. Recuerdo y notas sobre el surrealismo (1989-1991).....	172
16. La dificultad de la escritura (1990).....	177
17. La unidad europea y la cultura (1991).....	180
18. El campo poético. Una indagación sobre la poesía en Canarias (1992)	184
19. La gran obra mágica de Juan Ismael (1992).....	195
20. Santa Cruz de Tenerife: dos historias de una ciudad (1994).....	217
21. Se trata de nostalgia (1997) (En torno a <i>Poesía Canaria Última</i>).....	232
22. J. K. Huysmans (2001)	237
23. Aldous Huxley (2001)	241
24. La docencia, esta alta ocupación (2005).....	244
25. La prensa tiene mala prensa (2005)	247
26. Sobre la música (2005).....	251
27. Utilidad de escribir la memoria (2005)	254
<i>Apéndice</i>	257
28. La casa de un poeta (1992) (La casa de Carlos Pinto Grote).....	257
29. «Los <i>ensayos</i> de Montaigne han marcado toda mi vida» (1993)	261

Estudio preliminar

La figura de Carlos Pinto Grote ocupa un lugar central en la cultura canaria de la segunda mitad del siglo XX. Su presencia en la vida pública de las islas, principalmente en Tenerife, pero también en Gran Canaria, resulta crucial para entender los derroteros de la literatura, el arte y el pensamiento del archipiélago a partir de 1950. Si rastreamos la prensa de esos años, podremos comprobar la enorme dimensión humanística de este escritor, Premio Canarias de Literatura en 1991, que se evidencia en una presencia continua en los lugares públicos a través de conferencias, presentaciones de libros y exposiciones artísticas, artículos de opinión y textos ensayísticos publicados en periódicos, actas de congresos y libros colectivos. Todo ello constituye una faceta del autor que en la actualidad es, por supuesto, mucho menos conocida que su dedicación poética y como narrador de ficción.

Para comprender en su conjunto la obra de Carlos Pinto Grote (1923-2015), especialmente la que nos ocupa en esta edición —la ensayística—, es preciso trazar unas pinceladas sobre ciertos aspectos de su biografía que resultan fundamentales, entre ellos su pertenencia a una saga familiar de enorme proyección en Canarias, sus estudios de medicina y su dedicación a la neuropsiquiatría, su vida pública y

su contrapunto intimista representado por la casa donde nació y vivió la mayor parte de su vida, convertida en símbolo de doble dimensión, nexo entre aquella vida dedicada a la literatura, el arte y el pensamiento (materializada en la *Tertulia del Horno*), y su vida privada en los espacios más recoletos de la casa, incluido el jardín, que a lo largo de los años se irán plasmando en su obra.

Primeros años: la forja de un intelectual con proyección pública

Carlos Pinto Grote nació en la ciudad de La Laguna el 10 de octubre de 1923. Perteneció a una saga familiar de gran raigambre en la isla de Tenerife. Era hijo del escritor Pedro Pinto de la Rosa (1898-1947), presidente de la Sección de Literatura del Círculo de Bellas Artes de Tenerife y creador en 1945 de la revista literaria *Mensaje*, de enorme importancia para el pensamiento y la poesía de las Islas Canarias en la inmediata posguerra y, en especial, para los comienzos literarios de Carlos Pinto Grote. Su madre, Laura Grote de la Puerta, publicó algún poema suelto en esa misma revista con el pseudónimo de *María Eduarda*.

En el seno de la saga familiar cabe destacar la figura de Francisco María Pinto de la Rosa (1854-1885), tío-abuelo de Carlos Pinto Grote. Era licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad de Granada, Maestro Superior por la Escuela Normal Central y, desde 1872, Catedrático del Instituto de La Laguna. Publicó en la *Revista de Canarias* (de la que llegó a ser

jefe de redacción) y en *La Ilustración de Canarias*. Sus textos fueron editados póstumamente bajo el título de *Obras de Francisco María Pinto* por el Gabinete Instructivo de Santa Cruz de Tenerife, con prólogo de Benito Pérez Galdós. Otros títulos de Pinto de la Rosa son «Mariquita Príncipe» y «Un caso», texto en el que relata minuciosamente el proceso de desmoronamiento físico y mental al que se vio sometido el escritor por culpa de una tuberculosis que acabó con su vida a los treinta años.

Mercedes Pinto de Armas, hija de Francisco María Pinto, aunque escribió un libro de poemas, *Brisas del Teide*, es más conocida por su célebre novela *Él*, que sirvió de base para el guion de la película de Luis Buñuel del mismo nombre, rodada en México, en los estudios Tepeyac, en 1952. Otras obras suyas son *Ella* (novela) y algunas obras de teatro, como *Silencio*, *Un señor... cualquiera* o *El alma grande del pequeño Juan*. Mercedes Pinto de Armas, afincada desde hacía mucho en México, y Carlos Pinto Grote tuvieron la oportunidad de conocerse personalmente en 1953, tras 32 años sin regresar aquella a las Islas Canarias, al ser invitada con motivo de la celebración del Ciclo de Arte Contemporáneo que organizó el Círculo de Bellas Artes de Tenerife a principios de aquel año. Las conferencias dictadas por la escritora fueron presentadas por el propio Carlos Pinto Grote.

Otros intelectuales emparentados con Carlos Pinto Grote son: Adolfo Cabrera Pinto (1855-1926), redactor del periódico de La Laguna *El Popular* (1880) y colaborador del rotativo santacrucero *El Propagandista* (entre 1881 y 1884); y Lázaro Sánchez Pinto

(1883-1913), sobrino de Francisco María Pinto, conocido por su libro inédito de poemas *Mis canciones*.

La vocación literaria de los Pinto continúa con sus hijos. María Pinto Trujillo publica en 2003 el libro de poesía titulado *El viento en el espejo*. Carlos Eduardo Pinto Trujillo, por su parte, es poeta, editor y crítico de arte. Publicó los poemarios *Mitología contemporánea* (1973), *Fonografía del poema* (1980) y *Una palabra roja y otros poemas* (1983), entre otros. Ha sido responsable de colecciones literarias como Poéticas (Santa Cruz de Tenerife, 1980-1983), en la que el propio Carlos Pinto Grote publicaría un breve poemario, *Poemas a un cultivador de opio* (1983).

Carlos Pinto Grote se crio en una casa solariega que poseía una tahona de pan, situada en la calle Molinos de Agua (La Laguna). Posteriormente, entre 1931 y 1937, reside en la calle del Jardín, antigua sede de la Junta de Canarias. A partir de 1937 y hasta 1956 permanece en Santa Cruz de Tenerife, año en que adquiere de su familia la propiedad donde había nacido.

Los estudios primarios los realiza el poeta en la Escuela de los Hermanos de la Doctrina Cristiana de Tenerife. Inicia el Bachillerato en el Instituto de La Laguna (actual Instituto Cabrera Pinto), donde obtiene el título de Bachiller y la Reválida en 1940. En 1941 se titula como Maestro por la Escuela Normal de La Laguna, profesión que ejercerá por un breve espacio de tiempo. Sin embargo, la vocación de Carlos Pinto Grote era la medicina y por eso, al año siguiente, después de realizar un Curso Preparatorio que constaba de cuatro asignaturas, se traslada a Cádiz para realizar estudios en aquella disciplina. Se

cumplía de este modo un sueño que lo acompañaba desde siempre, como declaró en entrevista a Plácido Checa en 1995:

Bueno... cuando, cuando... empecé a tener un poco de uso de la razón siempre quise ser médico. Después, a eso de los dieciséis años, como tenía en la biblioteca las obras de Freud, las empecé a leer y eso me inclinó hacia la psiquiatría. Luego, cuando terminé la carrera, hice mi especialidad psiquiátrica.

Desde 1943 logra un Internado en Microbiología que le permitirá sufragar los estudios. En julio de 1946, después de realizar los cursos correspondientes en un menor número de años, se licencia en Medicina y Cirugía. En octubre de 1946 se traslada a Madrid para empezar el doctorado en la especialidad de Psiquiatría con profesores como Gregorio Marañón (Endocrinología), Pedro Laín Entralgo (Historia de la Psicología), Justo Gonzalo (Neurofisiología) y el profesor Núñez (Psicología). En ese año forma equipo de investigación con Juan José López Ibor y con Luis Martín Santos, entre otros destacados investigadores.

La etapa madrileña es crucial para Carlos Pinto Grote. Allí permanecerá hospedado en una pensión junto a sus amigos José María Jaén y Pedro Lezcano. Con este último mantendrá una duradera y firme amistad. Así lo recuerda el propio poeta en la entrevista mencionada más arriba:

Perico Lezcano y yo nos conocimos en un viaje a Cádiz en tercera en un barco que se llamaba Villa de Madrid, con su cuñado José María Jaén, que murió, y que era íntimo amigo mío, que estudiábamos medicina. Pedro iba a Madrid a cobrar una herencia que le había dejado su madre y que nunca había tocado y que estaba en Toledo. Entonces, nos conocimos en el barco y los tres días de viaje (porque entonces duraban los viajes tres días) los pasamos hablando, y a partir de ese momento fuimos amigos ya para siempre. Vivimos juntos en Madrid, y después ha continuado la amistad con toda la familia y, vamos, nos llevamos maravillosamente bien desde siempre.

El 12 de abril de 1947, a los 49 años, fallece el padre del escritor, lo que provoca el regreso a la isla precipitadamente.

La creación de un espacio de cultura

Carlos Pinto Grote contrae matrimonio con Delia Trujillo el 1 de mayo de 1948. Los primeros años la pareja vive en la capital de la isla, Santa Cruz de Tenerife, periodo de tiempo en el que nacen sus dos hijos, Carlos Eduardo y María. En 1956 la familia se traslada al lugar donde el poeta había nacido, en la ciudad de La Laguna, para fijar allí su residencia definitiva, situada en la actual calle Hermano Pedro. El inmueble, que perteneció desde siempre a la familia Pinto, excepto un pequeño intervalo de

tiempo, era en origen una edificación típicamente campesina, levantada en torno a 1734, que tras distintas ampliaciones llegó a ser la casa solariega que hoy conocemos, rodeada por el jardín exterior, y con dos espacios interiores muy singulares: un amplio desván (antes granero) y una antigua tahona.

La casa de Carlos Pinto Grote adquiere una simbología relevante en la trayectoria vital y literaria del autor. Rubén Díaz (1991) señala que «todo lo que conforma ese espacio cautivador es el producto, la continuación, la proyección de sus habitantes. Es la vida del poeta, extensiva en los materiales que no son otra cosa que el soporte doméstico y cotidiano convertido en literatura absoluta y en historia memorable».

Si hacemos un recorrido por ese lugar predilecto de la imaginación simbólica de Pinto Grote, habremos de empezar tras el portón de la finca. Lo primero que observamos es el jardín que rodea el edificio, con numerosas especies de plantas ornamentales y árboles de porte. Este espacio, por sí solo, ya protagoniza algunas obras del autor, como *Los habitantes del jardín* o *Estío*, o algunas narraciones poéticas incorporadas al libro *Objetos de desván y trajes de pasamanería*. En estos textos se evocan soleadas tardes de verano en las que su alma se funde con los árboles, los insectos o las voces de sus seres queridos.

Si penetramos en el interior de la mansión, en la planta baja, podemos contemplar amplios salones con numerosos objetos decorativos, exquisitas antigüedades, bellísimos muebles de época, con frecuencia de estilo inglés, lámparas de cristal de Bohemia

o Murano, figuras exóticas procedentes de distantes lugares y obras de arte, entre las que destacan numerosos cuadros y esculturas de autores y autoras de distinta procedencia, pero especialmente de las Islas Canarias, fruto del mecenazgo que el escritor desempeñó durante años con artistas insulares de varias generaciones. Un lugar privilegiado lo ocupan algunas piezas del pintor y poeta Juan Ismael, quien vivió en esa casa familiar durante algunos años en la década de 1940.

En la planta superior, donde se hallaba el antiguo granero que ya mencionamos, se ubicó la biblioteca familiar, formada no solo por los volúmenes pertenecientes al propio Carlos Pinto Grote, sino también por el amplísimo legado de su padre y de su abuelo. Se trata de una vasta biblioteca de varias decenas de miles de libros correspondientes a diferentes ámbitos del saber, principalmente de Humanidades (historia, literatura y arte) y de Ciencias de la Salud (psiquiatría, anestesiología, psicología, etc.). Destaca especialmente la sección de literatura canaria, con algunos libros de los siglos XVII y XVIII, así como un archivo en el que se conserva no solo el amplio legado literario del autor, sino su ingente correspondencia con importantes escritores y escritoras del siglo XX.

Junto a la biblioteca-desván hay un despacho con un amplio escritorio y en la habitación contigua una pequeña estancia que durante las décadas de 1950 y 1960 sirvió de cuarto de invitados. Se trataba de invitados muy especiales: poetas, artistas e intelectuales que fueron acogidos allí tras una larga noche

de tertulia en la tahona de la que ahora hablaremos. Algunos de esos personajes fueron dejando su firma en uno de los muros de la dependencia, como muestra del carácter hospitalario del poeta. En la pared lateral que da acceso a la estancia podemos leer este poema:

Aquí se guardó el trigo
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.

Finalmente, el otro lugar de especial importancia, es decir, la tahona, albergó durante años una fructífera tertulia, llamada por sus asistentes «Tertulia del Hornos», de enorme trascendencia en lo que respecta a la dinamización del ambiente cultural en Canarias entre las décadas de 1960 y 1970. En el pequeño ensayo «Se trata de nostalgia» (reproducido en esta edición), el autor hace una reflexión, desde su propia

memoria, sobre la importancia que esta tertulia tuvo para la forja de distintos autores y autoras insulares del siglo XX.

La profesión médica

Así, a partir de 1947, y una vez asentado definitivamente en Tenerife, inicia su trayectoria profesional, centrada, a partir de entonces, en la neuropsiquiatría, la rama de la medicina predilecta del autor. Tres son los puestos de trabajo que, relacionados con la psiquiatría, desempeña a partir de entonces. En primer lugar, abre un despacho psiquiátrico en la capital tinerfeña que mantendrá durante tres décadas, concretamente hasta el año 1978 en que decide cerrarlo.

Poco tiempo después comienza a trabajar, ya en la década de 1950, en el Hospital Psiquiátrico de Tenerife, primero como médico honorario y gratuito y desde 1960 como médico por oposición en el puesto de psiquiatra. Entre 1983 y 1988 desempeñará, sucesivamente, los cargos de subdirector y gerente de dicha entidad.

Por otra parte, entra a trabajar en el Hospital Provincial de Santa Cruz de Tenerife, de cuyo Departamento de Anestesiología formará parte como pionero en 1950. Su trabajo como anestesiólogo allí durará hasta 1971, año en que se cierra el Hospital y se inaugura el Hospital Universitario de Canarias. Es Miembro Fundador y Miembro Distinguido de la Sociedad Española de Anestesiología, y Académico Numerario de la Real de Medicina de Tenerife desde el 18 de junio de 1960.

La dedicación de Carlos Pinto a la psiquiatría, en permanente contacto con las más variadas dolencias mentales del ser humano, provocará en el poeta (como reconocerá en algunas entrevistas) algunas crisis personales que le llevarán, por ejemplo, a cerrar la consulta privada en el citado año de 1978. Por el contrario, el ejercicio de la poesía ha sido fundamental para el desempeño de su labor psiquiátrica. Así, poesía y psiquiatría conviven de alguna manera, pero siempre la actividad poética servirá de canalizadora del malestar provocado por la profesión médica. No en vano, el poeta llegará a afirmar que es la poesía la que ha ayudado al psiquiatra, pero no a la inversa, como podemos comprobar en la entrevista final de esta antología literaria. Buena muestra de ello es el libro *Tratado del mal*, editado en 1981, que responde, según afirmaciones del propio autor, a una crisis provocada por el continuo contacto con las más diversas vertientes del mal en el ser humano.

También es ilustrativa de ese contacto entre la poesía y la psiquiatría su obra narrativa, y en especial los libros de relatos *Las horas del hospital*, *Cuatro cuentos extraños* y *Las horas del hospital y otros cuentos* (edición ampliada), y algún relato de *Objetos de desván* y *trajes de pasamanería*, textos que recrean admirablemente los años de ejercicio profesional del escritor en los centros psiquiátricos donde desempeñó su labor. Alguno de sus relatos, de carácter biográfico, expresa con total crudeza y naturalidad los primeros pasos del poeta por el mundo laboral de la psiquiatría, como se puede apreciar en estos

fragmentos del texto «La medalla» (*Objetos de desván y trajes de pasamanería*, 1986):

Después, los primeros y difíciles pasos, su vocación por la psiquiatría, su temerosa entrada en los manicomios, su conocimiento del mal que se enseñoreaba de sus horas y con el que habría de compartir los días venideros.

[...]

Con lentísimo caminar el mal iba apoderándose de todo su ser.

¿Quién puede asegurar su absoluta indiferencia frente al mal? Bajaba, cada día, un peldaño más en la infinita escala de la condenación.

Y era como un pozo infinito en el que los demás arrojaban su podredumbre. Sabía todas las palabras de la desdicha, todas las palabras justificadoras, los crímenes y arrepentimientos.

Como un dios sin paraíso, en sus intentos absurdos de perdonarlo todo, era denostado y escarnecido.

En cualquier caso, Carlos Pinto Grote siempre ha afirmado su total convicción por la medicina, que no se ha limitado al ejercicio directo en las consultas, a la anestesiología y a la actividad hospitalaria, sino que ha abarcado también el terreno divulgativo a través de innumerables publicaciones que giran en torno a los más variados temas médicos y, en especial, psiquiátricos, así como el apoyo de iniciativas de salud de todo tipo. De entre esos trabajos médicos, que obviamente trascienden los objetivos de nuestra

investigación, hay que destacar, incluso, un elevado número dedicado a poner de manifiesto la relación entre la medicina y la literatura. Sirvan como ejemplo los artículos «Los médicos en la novela de Galdós» (1981, reproducido en este libro), en el que el autor analiza la importancia de este segmento profesional en la obra del maestro canario de la novela, o «El delirio: una aproximación» (1982), artículo que pretende profundizar en la relación que existe entre el delirio y el mundo del arte. Una breve cita de este último trabajo puede servir como botón de muestra de las inquietudes médico-literarias de Carlos Pinto Grote:

Necesariamente, y no porque quiera hacerlo, tengo que referirme a esa parte, en la explicación del Delirio, a la que todos los autores pasados y presentes hacen mención: me refiero a las relaciones entre arte, literatura y Delirio [...]. El carácter propio de la obra surrealista es proyectar lo imaginario contra lo real, bombardeándolo hasta quebrantar la misma estructura de la realidad y hacer transparentar bajo o sobre los objetos, que han llegado a ser simples apariencias, el fantasma erigido en sobrerrealidad. El antirracionalismo, el antirrealismo, la búsqueda sistemática de la poesía del absurdo, de los encuentros automáticos entre palabras y formas, el humor negro y la subversión constituyen los caracteres más típicos de estas formas estéticas.

La actividad pública: de la conferencia al ensayo

El papel jugado por Carlos Pinto Grote en relación con las actividades literarias ocupa un lugar destacado y no se reserva al mundo de la lírica, pues sus inquietudes intelectuales le hacen cultivar variados géneros, desde la poesía y el relato, que ocupan un lugar central en su trabajo, hasta el ensayo literario, en forma de artículos de opinión, conferencias, prólogos, pregones, ediciones, etc. Esta última faceta, constante a lo largo de toda su vida, ha sido, no obstante, la que hasta ahora no se ha recogido en libro.

Para entender su faceta ensayística hay que ahondar en su interés por el mundo de la cultura, que hizo que desde muy pronto apoyara u organizara la celebración de actos culturales con invitados de relevancia en el mundo de la literatura o del pensamiento. Su papel, en unos casos, fue el de agasajar a las personalidades que acudían a la isla a impartir conferencias; en otros, el propio Carlos Pinto Grote fue el encargado de la presentación de los intelectuales.

Este tipo de eventos resultó un estímulo indudable para desarrollar la ingente labor de escritura ensayística del autor, como afirmamos al principio, por lo que puede resultar ilustrativo mencionar algunos momentos relevantes de su biografía, sobre todo aquellos que sirvieron para perfilar desde muy temprano su vertiente intelectual. Entre esos eventos podemos destacar la llegada a Tenerife en febrero de 1953 del eminente filósofo Julián Marías para impartir unas conferencias en la Mancomunidad Pro-

vincial de Tenerife, con Pinto Grote como anfitrión. Otros ejemplos importantes de esa década fueron las respectivas visitas de Camilo José Cela y de José María Gironella. Pero merece una consideración aparte la invitación cursada a Vicente Aleixandre para dar unas conferencias en mayo de 1957 en el Círculo de Bellas Artes, momento a partir del cual ambos escritores inician una estrecha amistad traducida en una amplia correspondencia, y en la admiración que el escritor canario profesa hacia la obra del poeta sevillano. En el año 1958 otra destacada figura de las letras llega a Canarias. Se trata de Dámaso Alonso que, tras ser presentado por Carlos Pinto Grote, pronunciará en la Mancomunidad de Cabildos de Tenerife una conferencia sobre la novela española de los Siglos de Oro. También es digna de mención la presentación realizada por el poeta a Leopoldo de Luis en el Círculo de Amistad XII de Enero en el año 1964, pues a partir de esos años el crítico y poeta cordobés prestará especial atención al fenómeno poético en Canarias. Aunque algunos de los textos de presentación escritos por Pinto fueron publicados eventualmente en la prensa y otros figuran en el archivo familiar del poeta, un buen número de ellos (notas manuscritas o mecanografiadas) han desaparecido irremediabilmente.

Algunos de los intelectuales arriba mencionados pasaron por la tertulia de la casa de Carlos Pinto Grote. Además de ellos, como ya mencionamos en el apartado anterior, visitaron la tertulia Miguel Ángel Asturias, José Ferrater Mora, Alejandro Casona, Luis Felipe Vivanco, Zamora Vicente, José Luis Aranguren,

Javier Muguerza, Emilio Lledó, Luis Rosales, Juan Marichal, Néstor Luján y un largo etcétera.

Sin embargo, la dimensión más notable del quehacer ensayístico de Pinto la representan los trabajos preparados expofeso para desarrollar un tema específico en público en forma de conferencia. Algunas de esas intervenciones arrojan luz, indudablemente, sobre su trayectoria poética, ya que exponen su pensamiento de un modo diáfano y son indicativo de las inquietudes y preferencias literarias y filosóficas del autor. Cronológicamente, se señalarán algunos de esos trabajos, ya que brindan un contexto a la selección ofrecida en este libro.

En diciembre de 1950 Carlos Pinto disertará sobre Nietzsche con un trabajo titulado «Luz nueva en la poética de Nietzsche». Por primera vez, y significativamente, el autor relaciona su propio pensamiento poético con la filosofía, disciplina que de algún modo ofrecerá concomitancias con el carácter reflexivo de las obras líricas del poeta. En 1952 pronuncia una conferencia titulada «Alonso Quesada o la intimidad» que es probablemente la disertación más extensa que conocemos sobre el autor grancanario después de su muerte en 1925. Este artículo ofrece, además, una visión quesadiana peculiar, pues está tamizada por la perspectiva psicológica. En 1953, en el «Curso sobre arte contemporáneo» organizado por el Círculo de Bellas Artes de Tenerife, presentará un trabajo titulado «Raíz de nuestro mundo poético», nuevamente una reflexión sobre pensamiento y poesía, esta vez sobre la esencia de la poesía contemporánea. De 1954 es la conferencia «El sentimiento de la angustia en

la poesía de Miguel Hernández», en la que el autor descubre una de sus preferencias literarias abiertamente reconocida. En 1956 aborda, en un curso de Literatura Canaria, la figura del malogrado escritor tinerfeño José Manuel Guimerá (1896-1949), quien en vida había publicado su correspondencia con Pedro Pinto de la Rosa. En 1961 pronuncia en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife la conferencia «Nicolás Estévez o la dignidad», trabajo en el que rehabilita el pensamiento y la personalidad de este autor canario estigmatizado por algunos sectores de la intelectualidad insular. En 1962 volverá sobre Guimerá Peraza con un trabajo titulado «José Manuel Guimerá o la sencillez». En el año 1964 pronuncia en el Ateneo de La Laguna y en El Museo Canario una conferencia titulada «El Cancionero de Unamuno: ensayo de comprensión». Una vez más la esencia de la poesía es considerada en el quehacer del poeta. En 1968 participa en el Primer Congreso de Escritores celebrado en San Sebastián, evento polémico entonces pues en él había reivindicaciones sociales y de libertad. Son bastante explícitas las palabras de Carlos Pinto Grote concedidas en una entrevista: «Se elevó un acuerdo unánime del Congreso pidiendo la abolición total de todas las formas de censura. Asimismo, se pidió seguridad social para los escritores. Estos, por el mero hecho de ser profesionales, han de tener esos derechos de los que todo ciudadano es objeto por trabajar».

La bibliografía de Carlos Pinto Grote sobre temas literarios es extensísima. Como muestra de los variados motivos tratados por el autor en diversas

épocas de su trayectoria vital señalaremos solo algunos: «*Historia del corazón*, un libro de Aleixandre», reseña que revela el interés de Carlos Pinto Grote por el poeta andaluz; «Notas sobre dos poetas actuales de Hispanoamérica: David Valjalo y Dukardo Hines-trosa», texto que pone de manifiesto la amplitud de lecturas de nuestro poeta; «Sobre la novela española de ciencia ficción», donde se reconoce una afición por este subgénero literario que el propio escritor pondrá en práctica en algunos relatos suyos; «Notas sobre un poeta», artículo en el que revisa la obra de un poeta canario de una promoción literaria posterior a la suya: Fernando Garcíarramos; o «El campo poético. Una indagación sobre la poesía en Canarias», artículo que resume la postura del autor sobre la literatura canaria, que también reproducimos en esta antología.

Cabe destacar que, en el momento culminante de su carrera literaria, ya en la década de 1990, Pinto Grote llegó a publicar algunos libros de ensayo. *Juan Ismael. Ocultaciones* (1992), *Todas las islas, Canarias en la poesía* (1992) y *Santa Cruz de Tenerife: dos historias de una ciudad* (1994), que es el pregón de las fiestas de la capital tinerfeña pronunciado por el autor el año anterior.

La ensayística de Carlos Pinto Grote no se detiene en el artículo literario dedicado a autores, artistas o filósofos, sino que abarca variados temas de dispar alcance. Durante años, sus colaboraciones en prensa se desempeñaron en funciones de columnista, con series dedicadas a cuestiones políticas, aspectos de la vida cotidiana y de la vida social, etc., principal-

mente en periódicos como *La Tarde*, *El Día*, *Diario de Avisos* y *La Gaceta de Canarias*. Sin duda alguna, el magisterio de Michel de Montaigne se rastrea en estas series de innumerables artículos en los que, con un fondo filosófico, el autor va desvelando su pensamiento interior sobre diversos aspectos de la vida. Se trata de una amplia gama de escritos con multitud de temáticas y orientaciones, que constituyen una buena parte de la prosa ensayística de Carlos Pinto Grote. Sirvan como ejemplo algunos de los títulos (de entre los cientos de escritos publicados por el autor a lo largo de más de cinco décadas) para hacernos una idea de la variedad de temas y enfoques de su labor ensayística: «Los pintores, la pintura» (1950), «La obligada palabra» (1951), «El camino de la pintura» (1952), «Carta a Domingo Pérez Minik» (1953), «Educación infantil y arte» (1956), «Llanto por la muerte de Albert Camus» (1960), «Meditación sobre la acuarela» (1962), «Carta a Luis Diego Cuscoy» (1968), «Puerta al futuro» (1971), «Un caballero inglés» (1981), «La democracia de las alturas» (1982), «El silencio del intelectual» (1983), «De la sanidad» (1986), «De los elegibles» (1986), «El último atelier» (1987), «Los nuevos leprosos» (1990), «Matemática e intelectualidad» (1990), «La prensa tiene mala prensa» (1990), «Sobre la televisión» (1990), «Meditaciones sobre la música» (1990), «Sobre la filatelia» (1990), «Acerca de la eutanasia» (1990), «Creación o enterramiento: un problema social» (1990), «La decadencia de la soledad» (1990), «El teléfono» (1990), «En torno a la vejez» (1990), «De los viajes y el viajar» (1991), «De la guerra» (1991), «Algo sobre el

feminismo» (1991), «La docencia: esa alta ocupación» (1991), etc.

En 2006, la editorial Idea publica una recopilación de artículos que Carlos Pinto dio a la prensa en *La Opinión de Tenerife* en dos series distintas (2001 y 2005). La edición, titulada *Al encuentro del escritor perdido y otros escritos* y prologada por Antonio Álvarez de la Rosa, consta de 31 dibujos realizados por el artista Antonio Münzenmaier. Algunos de estos artículos, publicados previamente entre 1990 y 1991 en *Diario de Avisos*, aparecen en nuestra antología a partir de las versiones definitivas que el autor entregó a *La Opinión de Tenerife* en 2005.

Bibliografía

De Carlos Pinto Grote

Libros de poesía (primeras ediciones)

1954: *Las tardes o el deseo*, [Imprenta Lezcano], Las Palmas de Gran Canaria.

1956: *Las preguntas al silencio*, [Goya Ediciones], Santa Cruz de Tenerife.

1956: *Elegía para un hombre muerto en un campo de concentración*, Goya Ediciones, Santa Cruz de Tenerife.

1957: *El llanto alegre*, [Imprenta AFRA], Santa Cruz de Tenerife.

1963: *Muda compasión del tiempo*, [col. Tamaragua], Las Palmas de Gran Canaria.

1964: *Siempre ha pasado algo*, col. Mafasca, La Laguna de Tenerife.

1965: *Como un grano de trigo*, El Bardo, Barcelona; y en *Papeles de Son Armadans*, Madrid-Palma de Mallorca, pp. 315-334.

1967: *En este gran vacío*, Ínsula, Madrid.

1967: *Sin alba ni crepúsculo*, El Bardo, Barcelona.

- 1973: *Oneirón*, Peñíscola (col. Milano al Viento), Barcelona.
- 1974: *Unas cosas y otras*, Planas de Poesía, Las Palmas de Gran Canaria.
- 1977: *Solo el azul*, Taller de Ediciones J. B., Madrid.
- 1978: *Los habitantes del jardín*, edición no venal, La Laguna de Tenerife.
- 1981: *Estío*, Mafasca para Bibliófilos, Las Palmas de Gran Canaria.
- 1981: *Tratado del mal*, Aula de Cultura-Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife.
- 1982: *De los días perdidos*, Caja General de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife,
- 1983: *Poemas a un cultivador de opio*, col. Poéticas, Santa Cruz de Tenerife.
- 1984: *Cantatas*, Ayuntamiento de La Laguna, La Laguna de Tenerife.
- 1989: *La trampa de la noche*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife.
- 1995: *Tienda de antigüedades*, Café Central, Barcelona.
- 1997: *Días sin ti*, Ediciones Baile del Sol, Tegueste (Tenerife).
- 1998: *El destino de la melancolía*, Caja de Ahorros de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife.
- 2004: *Aprendizaje del silencio*, Baile del Sol, Santa Cruz de Tenerife.
- 2008: *De los días perdidos*, Baile del Sol, Santa Cruz de Tenerife.
- 2011: *A solas, sin testigo*, Baile del Sol, Santa Cruz de Tenerife.

2013: *Mundo de la memoria*, Idea, Santa Cruz de Tenerife.

Novelas

1998: *Los papeles de Abilio Santos*, Centro de la Cultura Popular Canaria, Santa Cruz de Tenerife.

1999: *El recital de Pedro Gonzaga*, Alhulia, Granada.

2006: *Los hombres se van*, Baile del Sol, Santa Cruz de Tenerife.

Libros de relatos

1956: *Las horas del hospital. Relatos mínimos*, Santa Cruz de Tenerife. *Cuatro cuentos extraños*, Santa Cruz de Tenerife. Publicados luego conjuntamente en 1966, *Las horas del hospital y otros cuentos*, Madrid.

1981: *Inercia*, Pre-textos, Valencia.

1984: *Un poco de humo y otros relatos*, Excelentísimo Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife.

1986: *Objetos de desván y trajes de pasamanería (relatos)*, Caja General de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife.

2004: *Cuentos*, estudio de Erminda Pérez Gil, Septem, Santa Cruz de Tenerife.

Libros de ensayos

1992: *Juan Ismael. Ocultaciones*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias. Santa Cruz de Tenerife.

1992: *Todas las Islas Canarias en la poesía*, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife.

- 1994: *Santa Cruz de Tenerife: dos historias de una ciudad*, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife.
- 2006: *Al encuentro del escritor perdido y otros escritos*, con 31 dibujos de Antonio Münzenmaier y prólogo de Antonio Álvarez de la Rosa, Idea, Santa Cruz de Tenerife.

Antologías que recogen su obra

- 1964: *Poetas de las Islas*, selección de Jesús María Godoy, La Laguna, Colegio Mayor San Agustín.
- 1967: *Verde Yerba*, fascículo 6, Barcelona.
- 1969: «Poesía de Tenerife», *Caracola*, n.º 205-206, Málaga, noviembre-diciembre.
- 1970: *96 poetas de las Islas Canarias (siglo XX)*, edición de José Quintana, Comunicación Literaria de Autores, Bilbao.
- 1971: *Antología breve de poesía canaria*, Gráficas Urquina, Madrid.
- 1972: «Algunos poetas canarios... y la muerte», selección de Alfonso O'Shanahan, *La Provincia*. Edición del 2 de noviembre.
- 1983: *Poetas tinerfeños de ahora*, edición de Luis Ortega y Alberto Omar, Centro de la Cultura Popular Canaria, Santa Cruz de Tenerife.
- 1986: *Poesía Canaria 1940-1984: antología*, edición de Sebastián de la Nuez, Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife.
- 1986: «Muestra de poesía canaria», nota introductoria de Jorge Rodríguez Padrón, *Peña Labra*, Santander.

- 1989: «Una sumaria antología», selección de Sebastián de la Nuez, *El Urogallo*, diciembre 1988-enero 1989.
- 1989: *Los mejores poemas de ayer y de hoy*, edición de Félix Casanova de Ayala, Centro de la Cultura Popular Canaria, Santa Cruz de Tenerife.
- 1992: «50 años de poesía canaria», *Zurgai*, Bilbao, junio, p. 25.
- 1992: «Poesía canaria contemporánea (antología)», *Fetasa*, n.º 9, pp. 118-121.
- 1995: *El Bardo (1964-1974). Memoria y antología*, edición de José Batlló, Amelia Romero editora, Barcelona.
- 1997: *II Congreso de poesía canaria. Hacia el próximo siglo*, Ateneo de La Laguna-CajaCanarias, Santa Cruz de Tenerife.
- 2004: *Antología poética*, edición de Oswaldo Guerra Sánchez, Centro de la Cultura Popular Canaria, Santa Cruz de Tenerife.
- 2021: *Antología de Carlos Pinto Grote*, edición de Oswaldo Guerra Sánchez, Academia Canaria de la Lengua, Santa Cruz de Tenerife.

Sobre Carlos Pinto Grote

- Arencibia, Yolanda (1989). «La trampa de la noche y la unidad temática de Carlos Pinto», *Canarias* 7. Edición del 11 de junio.
- Casanova de Ayala, Félix (1976). *Resumen de una experiencia poética*, Aula de Cultura de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, pp. 105-108.
- Checa Fajardo, Plácido (1995). *El coloquio de los tiempos. Carlos Pinto Grote*, Centro de Profesores de

- Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
- Díaz-Plaja, Guillermo (1967). «En este gran vado de Carlos Pinto Grote», *A.B.C.* Edición del 11 de mayo.
- Díaz, Rubén (1991). «Carlos Pinto Grote: nunca debemos olvidar que otros escribieron antes», *Diario de Avisos*. Edición del 26 de mayo.
- Doreste, Ventura (1977). «Sobre Carlos Pinto Grote», *Ensayos Insulares*, Ediciones Nuestro Arte, Santa Cruz de Tenerife, pp. 139-152.
- Garciasol, Ramón de (1968). «Notas sobre la poesía de Carlos Pinto Grote», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º. 218, febrero, pp. 378-395.
- González Déniz, Emilio (1996). «Carlos Pinto. Un inglés que vive en Tenerife y escribe en castellano», *Canarias* 7. Edición del 21 de julio.
- Guerra Sánchez, Oswaldo (1998-1999). «Rilke y Heidegger: poesía y pensamiento en la obra de Carlos Pinto Grote», *Philologica Canariensis*, n.º 4-5, pp. 109-128.
- Guerra Sánchez, Oswaldo (1999). *La obra poética de Carlos Pinto Grote: ensayo de interpretación*, Cabildo de Lanzarote-Elguinaguaria, Arrecife de Lanzarote.
- Guerra Sánchez, Oswaldo (2004). *Carlos Pinto Grote, Antología poética*, Centro de la Cultura Popular Canaria, Santa Cruz de Tenerife.
- Guerra Sánchez, Oswaldo (2018). «El hogar de la cultura», *Dignidad creadora y lecturas de cabotaje*, Mercurio, Madrid, pp. 198-200.

- Luis, Leopoldo de (1967). «Un poeta canario», *El Universal*, Caracas. Edición del 23 de abril.
- Luis, Leopoldo de (1974). «Prólogo», en Carlos Pinto Grote, *Unas cosas y otras*, Planas de Poesía, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 5-10.
- Miró, Emilio (1967). «Victoriano Crémer. Carlos Pinto Grote. Miguel González Garces», *Ínsula*, n.º 251, Madrid, p. 4.
- Nuez Caballero, Sebastián de la (1987). «Carlos Pinto Grote: escritor canario y europeo», *Jornada*. Edición del 1 de agosto.
- Nuez Caballero, Sebastián de la (1992). «La poesía contemporánea de Canarias: Dos generaciones de posguerra (1940-1960)», *Zurgai*, Bilbao, junio, pp. 10-23.
- O'Shanahan, Alfonso (1974). «Carlos Pinto Grote y sus sueños», *La Provincia*. Edición del 3 de enero.
- Padorno, Eugenio (1968). «Notas sobre la poesía de Carlos Pinto Grote», *Diario de Las Palmas*, suplemento *Gaceta de Cartel*. Edición del 16 de marzo.
- Páez Martín, Jesús (1996-1997). «Poesía: de la posguerra a los setenta», *Quimera*, n.º 153-154, diciembre-enero, pp. 119-123.
- Pérez Minik, Domingo (1974). «Los sueños de Carlos Pinto Grote», *El Día*. Edición del 24 de noviembre.
- Pizarro, Alberto (1991). «Carlos Pinto Grote: sin alba ni crepúsculo», *Fetasa*, n.º 4-5, Santa Cruz de Tenerife, pp. 171-182.
- Pizarro, Alberto (1992). «Carlos Pinto Grote: El universo contrapuesto», *Zurgai*, Bilbao, junio, pp. 36-39.

- Rodríguez Padrón, Jorge (1974). «Pinto Grote en Planas de Poesía», *La Provincia*, suplemento *El Cronopio*, n.º 126. Edición del 18 de agosto.
- Rodríguez Padrón, Jorge (1974). «Dos nuevos libros de Carlos Pinto Grote», *El Día*. Edición del 6 de octubre.
- Rodríguez Padrón, Jorge (1983). «Ochenta años de literatura, 1900-1980», en AA.VV., *Canarias siglo XX*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 101-152.
- Rodríguez Padrón, Jorge (1991). «Carlos Pinto Grote y Domingo Velázquez: dos poetas marginales», *Lectura de la poesía canaria contemporánea*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 401-413.
- Senante, Fernando (1991). «Carlos Pinto Grote: la poesía como salvación», *Diario de Avisos*. Edición del 23 de mayo.

Cronología

1923. Nace en La Laguna (Tenerife), el 10 de octubre.

1931-37. Entre 1931 y 1937 reside en la calle del Jardín, sede de la Junta de Canarias por aquella época.

1940. Obtiene el título de Bachiller y la Reválida en el Instituto de Canarias de La Laguna.

1941. Obtiene el título de Maestro por la Escuela Normal de La Laguna, que ejercerá por un breve espacio de tiempo.

1942. Inicia estudios de medicina en Cádiz.

1943. Internado en Microbiología, que le permite obtener unos ingresos para costear los estudios.

1945. Primeros poemas en la revista *Mensaje*, dirigida por su padre Pedro Pinto de la Rosa.

1946. En julio, después de realizar los cursos correspondientes en un menor número de años, se licen-

cia en medicina y cirugía. En octubre se traslada a Madrid para comenzar sus estudios de doctorado en la especialidad de Psiquiatría.

1947. El 12 de abril fallece el padre del escritor a los 49 años, lo que provoca su regreso a la isla precipitadamente.

1948. El 1 de mayo se casa con Delia Trujillo, de cuya unión nacerán dos hijos, Carlos Eduardo y María. Abre una consulta como psiquiatra en Santa Cruz de Tenerife.

1950. Dicta en El Museo Canario la conferencia titulada «Luz nueva en la poética de Nietzsche».

1951. Entra a trabajar en el Hospital Psiquiátrico de Tenerife.

1953. Participa en el Curso de Conferencias sobre arte contemporáneo, en Tenerife, con la conferencia titulada «Raíz de nuestro mundo poético». Comparte escenario de lecturas poéticas en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife con Arozarena, García Cabrera y Julio Tovar, entre otros.

1954. *Las tardes o el deseo*, poesía. Dicta la conferencia titulada «El sentimiento de la angustia en la poesía de Miguel Hernández».

- 1955.** Conferencia en el Instituto de Estudios Hispánicos (Tenerife) titulada «Juan Ismael: el surrealismo, la pintura».
- 1956.** Se traslada a vivir a su casa de la infancia, en la calle Molinos de Agua (actual Hermano Pedro), en La Laguna. Publica *Elegía para un hombre muerto en un campo de concentración* y *Las preguntas al silencio*. El mismo año aparecen dos libros de cuentos: *Las horas del hospital* y *Cuatro cuentos extraños*. Conferencia en El Museo Canario titulada «J. M. Guimerá, estilista».
- 1957.** *El llanto alegre*, poesía. Visita de Camilo José Cela en mayo a Tenerife, presentado por Carlos Pinto Grote. El poeta acoge también, en meses sucesivos, a Vicente Aleixandre y a José María Gironella.
- 1958.** Presenta a Dámaso Alonso en la Mancomunidad de Cabildos, Santa Cruz de Tenerife.
- 1960.** Académico Numerario de la Real Academia de Medicina de Tenerife desde el 18 de junio.
- 1961.** Conferencia: «Nicolás Estévez o la dignidad». Círculo de Bellas Artes de Tenerife.
- 1962.** Conferencia inaugural de la exposición de Juan José González y José Luis Fajardo. A lo largo de este año pronunciará las siguientes conferencias: «José Manuel Guimerá o la sencillez», «Medita-

ciones sobre el arte de hoy», «Meditación sobre la acuarela» y «Alonso Quesada o la intimidad».

1963. *Muda compasión del tiempo*, poesía. Catálogo de la exposición fundacional del grupo *Nuestro Arte*. Publica *De los días perdidos*.

1964. *Siempre ha pasado algo*, poesía. Conferencia titulada «El cancionero de Unamuno: ensayo de comparación». Presenta a Leopoldo de Luis en el Círculo de Amistad XII de Enero (Tenerife). Participa en el recital de poesía intergeneracional del Colegio Mayor San Agustín de La Laguna.

1965. *Como un grano de trigo*, poesía. Importantes lecturas poéticas en el Colegio Mayor San Agustín y en el Ateneo de La Laguna con Agustín Millares Sall y Pedro Lezcano. Premio Antonio de Viana por el poema «La balada del mar». Conferencia «Los presupuestos históricos de todo arte».

1966. *Las horas del hospital y otros cuentos*.

1967. *En este gran vacío y Sin alba ni crepúsculo*, poesía. «Anotaciones sobre nuestra problemática artística», conferencia.

1968. Se celebra el Primer Congreso Nacional de Escritores, con la presencia de Pinto Grote. Firma el manifiesto a favor de la abolición de la censura.

- 1969.** En el Paraninfo de la Universidad de La Laguna participa en una crucial lectura poética junto a Pedro Lezcano, Agustín Millares Sall y Pedro García Cabrera.
- 1970.** Premio de Humanidades del Colegio Médico de Tenerife. Conferencia en el Sanatorio Psiquiátrico titulada «Los libros».
- 1971.** Lectura poética en Madrid, en el Ateneo Científico y Literario, presentado por Leopoldo de Luis.
- 1973.** *Oneiron*, poesía. Presenta la exposición de Carlos Capote en Tenerife.
- 1974.** *Unas cosas y otras*, poesía. Accésit del Premio Tomás Morales.
- 1976.** Primer Congreso de Poesía Canaria (Tenerife), con la participación activa del autor.
- 1977.** *Solo el azul*, poesía.
- 1978.** Cierra la consulta privada como psiquiatra. Publica *Los habitantes del jardín*, *plaque*.
- 1981.** *Tratado del mal*, poesía, y *Objetos de desván y trajes de pasamanería*, prosa. Premio de poesía Pedro García Cabrera por *De los días perdidos*.
- 1983.** *Poemas a un cultivador de opio*, poesía. Recibe el Premio Ciudad de La Laguna por *Cantatas*, que

será publicado al año siguiente. En junio presenta a Vallejo Nájera.

1984. *Un poco de humo y otros relatos.* Presenta *Veintiún poemas* de Ventura Doreste.

1986. *Objetos de desván y trajes de pasamanería,* prosa.

1989. *La trampa de la noche,* poesía.

1991. Recibe el Premio Canarias de Literatura.

1992. Publica en libro de ensayos *Juan Ismael. Ocul-taciones.* Ve la luz *Todas las islas, Canarias en la poesía,* ensayo. Aparece *A solas, sin testigo,* poesía.

1994. Publica *Santa Cruz de Tenerife: dos historias de una ciudad.*

1995. *Tienda de antigüedades,* poesía.

1996. Premio Pedro García Cabrera por su poemario *Destino de la melancolía.*

1997. Publica *Días sin ti,* poesía, y *El destino de la melancolía,* poesía.

1998. *Cantos para una desolación,* poesía. *Los papeles de Abilio Santos,* novela.

1999. *El recital de Pedro Gonzaga,* novela.

2001. Medalla de Honor de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

2003. *Aprendizaje del silencio*, poesía.

2004. *Antología poética*, edición de Oswaldo Guerra Sánchez, publicada por el Centro de la Cultura Popular Canaria.

2006. *Los hombres se van*, novela.

2010. Hijo Adoptivo de Santa Cruz de Tenerife.

2013. *Mundo de la memoria*, poesía.

2015. Fallece en La Laguna el 3 de junio.

2021. *Antología de Carlos Pinto Grote* publicada por la Academia Canaria de la Lengua.

Criterios de edición

La obra poética y narrativa de Carlos Pinto Grote es ampliamente conocida, ya que cuenta con ediciones relativamente recientes en Ediciones Idea y Baile del Sol, así como con una extensa bibliografía pasiva para comprender parcial o globalmente sus textos más conocidos. La última publicación sobre el autor es *Antología de Carlos Pinto Grote* (Academia Canaria de la Lengua, 2021, edición de Oswaldo Guerra Sánchez), que contiene no solo poesía sino también narrativa breve.

Esta edición, sin embargo, responde a la necesidad de conocer esa otra faceta del autor —la ensayística— hasta ahora apenas recogida en libro —solo se han publicado algunos artículos en el volumen *Al encuentro del escritor perdido y otros escritos* (Santa Cruz de Tenerife, Idea, 2006), como ya adelantamos— y, por tanto, prácticamente desconocida para lectores actuales. Por ello, hemos querido ofrecer una panorámica de este tipo de trabajos teniendo en cuenta la enorme variedad temática y estilística que ya adelantamos en el estudio preliminar.

Como es sabido, el género del ensayo debe poseer una dimensión literaria y hasta cierto punto subjetiva, siempre con finalidad estética, que lo aleja del trabajo científico o divulgativo. De hecho, Pinto Grote, además del artículo científico (circunscrito a su profesión médica), cultiva distintos subgéneros en el marco del ensayo tradicional, como la conferencia, la epístola, la reseña, el artículo de opinión, etc.

Hemos intentado mostrar esa variedad, tanto temática como estilística, en este libro, como muestra de ese quehacer que ocupó al autor durante toda su vida. Las tipologías textuales que hemos tenido en cuenta para la realización de esta antología se pueden sintetizar en estos puntos:

- A. Artículos y conferencias sobre temas literarios, artísticos, filosóficos o sociales.
- B. Artículos de opinión sueltos o pertenecientes a series periodísticas.
- C. Reseñas de libros.
- D. Epístolas literarias.
- E. Ensayo poético.
- F. Prólogos.
- G. Otros (pregones, pinceladas biográficas, homenajes, etc.).

Se excluyen, por tanto, artículos profesionales sobre medicina o salud en general. Hemos querido, además, incorporar en un apéndice un trabajo que solicitaron a Carlos Pinto Grote sobre su casa en 1990 para la revista *Sauermann*. El autor quiso firmarlo precisamente con el seudónimo con el que empezó

a publicar ensayos en prensa desde 1950, García Viegas. Resulta interesante como apoyo para comprender su biografía e ilustra (y complementa) el ensayo de cariz memorialista «Se trata de nostalgia» (1997).

Por otra parte, hemos añadido, como colofón, una entrevista inédita realizada al autor en 1993 en la que habla de cuestiones que no solo han sido fundamentales para conformar su poética, sino también su pensamiento literario en general (gustos estéticos e influencias, vínculos generacionales, intereses filosófico-religiosos, etc.).

El material se dispone cronológicamente, teniendo en cuenta que, de algunos trabajos, hay versiones orales de distintas épocas, como veremos a continuación. En estos casos, el material inédito aparece fechado de acuerdo con la referencia en prensa correspondiente. En algunos casos encontramos distintas versiones publicadas a lo largo de los años de un tema recurrente en el autor, que finalmente se vio impreso con variantes (hasta tres veces en varias décadas). Hemos optado por el texto de última datación, aunque hemos consignado la fecha inicial para que no se desdibuje la cronología de gestación.

Nos ha parecido interesante escoger el trabajo titulado «Pasión del mar» (1953) para dar título a todo el conjunto, no solo porque se sitúa cronológicamente en los albores de la producción ensayística del autor, sino por su temática y tono literarios, a caballo entre la prosa narrativa, la poesía y el propio ensayo literario.

«Alonso Quesada o la intimidad» es, en origen, una conferencia que ha permanecido rigurosamente inédita hasta 2025, en que la publicamos con motivo del centenario del nacimiento de Quesada (1925-2025) en la *Revista de la Academia Canaria de la Lengua* (RACL, n.º 6). En el documento mecanografiado original aparece consignada la fecha del 19 de diciembre de 1952. Según la prensa de la época (Las Palmas de Gran Canaria, *Falange*, 18 de diciembre de 1952), la conferencia se pronunciaría en el Club de Universitarios de Las Palmas al día siguiente, a las 19:30 de la tarde. Se trata de un trabajo extenso que alumbra, de manera muy temprana, la concepción histórico-literaria del autor, su adscripción a movimientos estéticos, con atrevidos enjuiciamientos a poéticas y militancias del mundo literario.

«Raíz de nuestro mundo poético» es una conferencia, inédita hasta ahora, pronunciada por el autor, según la prensa de la época, en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife el 27 de enero de 1953 (*Curso de conferencias sobre arte contemporáneo*, Santa Cruz de Tenerife, *El Día*, 28 de enero de 1953; *Disertación del Dr. Pinto Grote*, 28 de enero de 1953). Es un artículo muy personal, pero valioso para entender no solo la poética del autor, sino determinados cuestionamientos literarios de la literatura hispánica de las décadas de 1940 y 50, en relación con lo metafísico y lo religioso.

«Pasión del mar» aparece publicado en el número 2 de la revista tinerfeña *El Mirador*. Hemos querido que dé título a este libro por la singularidad de su contenido, ya que se trata de un ensayo literario muy

personal que aborda un tema recurrente en la obra del autor: el mar.

«Breve meditación sobre la pintura» se publicó en *La Tarde* (Santa Cruz de Tenerife), el 29 de abril de 1953. Se trata de una breve reseña sobre la exposición del pintor Alberto Brito en la que el autor expresa interesantes opiniones sobre el papel del crítico y del espectador en el proceso de interpretación de una obra de arte.

«En el centenario del nacimiento de Sigmund Freud» ve la luz en el periódico *La Tarde*, de Santa Cruz de Tenerife, el 5 de julio de 1956. El trabajo ilustra la fascinación que todavía en esos años se sentía por uno de los padres de la psiquiatría moderna y fundador del psicoanálisis. Se trata de una de las dos referencias explícitas a la profesión médica (junto al ensayo sobre los médicos en Galdós), que hemos incluido en este repertorio.

«Llanto por la muerte de Albert Camus» es un emotivo escrito elegíaco con motivo de la muerte del escritor argelino en accidente de tráfico. Fue publicado en *La Tarde* el 9 de enero de 1960.

«Don Nicolás Estévez o la dignidad» gira en torno a uno de esos autores predilectos del autor durante toda su vida. De hecho, la versión reproducida aquí es la última que sobre el prócer canario Carlos Pinto Grote perfiló durante tres décadas, con una primera en 1961, a partir de una conferencia leída en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife, y esta última de 1989. Sabemos, además, que la primera versión fue publicada con el mismo título el 30 de noviembre de aquel año, pero Pinto Grote había leído versiones

anteriores en distintos lugares de Tenerife y Gran Canaria.

«La exposición *Nuestro Arte*» es el texto de presentación de este movimiento artístico nacido en Santa Cruz de Tenerife en 1963. Se trata de un trabajo de vital importancia porque ilustra el compromiso de Carlos Pinto con el arte canario y singularmente con las vanguardias del momento. Apareció publicado en *La Tarde* el 31 de octubre de 1963.

«Carta a Luis Diego Cuscoy», publicada el 4 de julio de 1968 en *El Día*, muestra el interés que las antigüedades canarias despertaban en Pinto Grote, cuyo botón de muestra más elocuente es su célebre poema «Llamarme guanche», publicado en Mafasca en 1964. Es un ejemplo, además, de la práctica del género epistolar tan caro al autor a lo largo de la vida.

El interés del artículo-reseña titulado «Notas sobre un libro reciente de Domingo Pérez Minik» (*El Día*, 16 de octubre de 1968) se cifra en dos niveles: la capacidad de Pinto Grote para abordar la crítica de un libro y la reflexión metacrítica que el propio autor hace en la primera parte del ensayo.

«Algunas notas sobre la traducción y el traducir» (*Avisos de Cultura*, Santa Cruz de Tenerife, 5 de septiembre de 1981) es una incursión del autor en el mundo de la traductología. Es sabido que ha tenido siempre predilección por la literatura inglesa. Desde la década de 1970 y durante mucho tiempo hizo numerosos viajes a Gran Bretaña, cuya cultura (y especialmente la literatura) admiraba. En este trabajo nos presenta el poema «Or», del poeta inglés Scupham.

En «Los médicos en la novela de Galdós» (*I Centenario de la Real Academia de Medicina de Santa Cruz de Tenerife*, Madrid, 1981) Pinto Grote hace una incursión en la novelística de Galdós, de cuya lectura se declara un lector empedernido, para señalar la gran importancia de la medicina en la obra del escritor canario, ya sea mediante la presencia de autores reales del mundo de la medicina, desde los clásicos a los actuales, o a través de personajes ficticios que desempeñan la profesión médica.

«Perfil de Ventura Doreste» muestra otra faceta ensayística amistosa, cercana, casi un panegírico de una persona amiga. Fue escrito expresamente para servir como prefacio para el libro del mismo autor titulado *Veintiún poemas*, aparecido en la célebre colección El Arca en 1984. Posteriormente, Pinto Grote lo publicó en *El Día*, el 21 de julio de 1985.

De entre los artículos breves de opinión hemos querido seleccionar el penúltimo de la serie *Reflexiones de un elector* (número 9), titulado «Del centralismo», aparecido en 1986 en el *Diario de Avisos*, para así apreciar esta otra faceta de Carlos Pinto Grote presente durante toda su vida. Sirva, también, como muestra representativa, el perteneciente a otra serie posterior (*Escrituras*, último número) titulado «La unidad europea y la cultura», publicado el 13 de enero de 1991 en *Diario de Avisos* (Santa Cruz de Tenerife).

«La dificultad de la escritura» se publicó en *La Gaceta de Canarias* el 21 de mayo de 1990. Contiene interesantes reflexiones no solo sobre la tarea íntima de escribir (el uso del lenguaje, la comunicabilidad, la soledad...), sino también en torno a elementos del

hecho literario como el receptor o, en particular, el papel del crítico.

«Recuerdo y notas sobre el surrealismo» parte de una versión publicada en *El Surrealismo entre viejo y nuevo mundo* (Gobierno de Canarias, 1989) que aparece finalmente en el *Diario de Avisos*, el 15 de septiembre de 1991. A medio camino entre la escritura memorialista (recuerdos de primera mano del autor en la I Exposición Surrealista de Tenerife) y el ensayo, el texto constituye un documento de primer orden para comprender la importancia de ese momento estético para las Islas Canarias.

«El campo poético. Una indagación sobre la poesía en Canarias» apareció en el volumen colectivo *Encuentro de escritores canarios* (Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1994, pp. 73-80), a partir de una conferencia leída por el autor en el evento del mismo nombre celebrado en La Gomera en noviembre de 1992, en el que participaron autores como Juan Manuel García Ramos, Yolanda Arencibia, Sebastián de la Nuez, María Belén Castro, Maximiano Trapero, Ángel Sánchez, etc. Interesante aportación del autor en la que, ya casi al final de su trayectoria poética, hace balance de los derroteros de la poesía canaria desde su particular perspectiva.

«La gran obra mágica de Juan Ismael» es la culminación de numerosos acercamientos realizados por el autor en torno a la figura del gran pintor Juan Ismael, amigo de la familia Pinto y muy cercano, durante toda su vida, a Carlos. En 1992 la Viceconsejería de Cultura del Gobierno de Canarias le encarga, en

el marco de la serie *La era de gaceta de arte*, la redacción de esta monografía dedicada al pintor canario. Hemos extraído el texto que más se ajusta al ensayo artístico de los contenidos en el libro para ejemplificar no solo el conocimiento del autor sobre arte, sino específicamente sobre Juan Ismael.

«Se trata de nostalgia» fue un texto encargado por quien esto escribe con motivo de la celebración del 30 aniversario (entre 1996 y 1997) de la publicación de la antología poética *Poesía Canaria Última* (1966). En aquellos días se reunieron en Las Palmas de Gran Canaria numerosos poetas, no solo los que formaron parte de la antología, sino otros (como Carlos Pinto) que fueron testigos y hasta mentores de aquel movimiento poético en sus orígenes. El texto se publicó posteriormente en un libro de 2002 bajo el título *En torno a Poesía canaria última* (editado por Eugenio Padorno, Guillermo Perdomo y Oswaldo Guerra Sánchez, Cabildo de Gran Canaria), aunque la versión que aquí reproducimos es la original mecanografiada por el autor con correcciones insertadas a mano.

Los últimos cuatro artículos pertenecen a dos momentos finales de la larga trayectoria ensayística del autor, en los que mantuvo las columnas literarias publicadas en *La Opinión de Tenerife* en 2001 y 2005, tituladas *Al encuentro del escritor perdido* y *Escritos*, respectivamente. Muestran dos facetas que siempre apasionaron al autor: la historia literaria, en concreto la biografía, y la cotidianidad, que vive de una temática variada, desde la política hasta cuestiones sociales de todo tipo. Los títulos son, en orden cronológico:

«J. K. Huysmans», 15 de diciembre de 2001; «Aldous Huxley», 29 de marzo de 2001; «La docencia, esta alta ocupación», 8 de enero de 2005; «La prensa tiene mala prensa», 22 de enero de 2005; «Sobre la música», 12 de marzo de 2005; y «Utilidad de escribir la memoria», 16 de abril de 2005.

**PASIÓN DEL
MAR Y OTROS
ENSAYOS**

1. Alonso Quesada o la intimidad (1952)

Si he querido hablar de este poeta vuestro, aquí, no ha sido por halagar oídos ni suscitar comentarios. Tampoco por un deseo de notoriedad; menos aún por tener un número elevado de oyentes. He querido hablar aquí de don Alonso Quesada porque me encuentro con él cada vez que llego a esta ciudad, porque le veo en las calles y le siento vivir en este ambiente salino e íntimo de una ciudad dormida, o despierta, a la orilla de este mar que, como dijo Rafael Romero:

... refrenó la angustia
del corazón el día que mis años
mozos se hallaron solos, sin camino,
frente a la inmensidad de tu silencio.

Porque hablo aquí y digo aquí cosas vagas sobre el poeta, he de decirlas en tono menor y sin pretender nada. Perdonadme: pretendo solamente sentirme más cerca de vosotros que lo conocisteis y lo habéis leído tantas veces, más que yo mismo.

Siempre, desde mis primeras lecturas poéticas, me atrajo este hombre como una voz sutil y amargamente transparente. Ahora, cuando llevo muchas horas vividas en unión íntima con sus libros, con él, por tanto, me he dado cuenta de ese «algo» indescriptible

que sus palabras poseen, me he dado cuenta exacta de la significación de la palabra intimidad.

Frente a Tomás Morales, el poeta del exterior, de la forma, aparece Alonso Quesada. Rafael Romero es el poeta de la intimidad y del hogar. Pero no hemos de creer en que, por ello, precisamente, por esa dolorosa intimidad, deja de tener el poeta una voz universal.

No hay, ni siquiera en *La Umbría*, ese localismo encerrado, con su problemática en tono menor, tan frecuente en los poetas cercados, cortados por el ambiente que les ha tocado vivir.

Alonso Quesada trasciende su intimidad universal izándola.

Para seguir un orden de exposición, una metódica, aunque soy un cordial enemigo del método, no tengo otro remedio que encerrarme en la ficción y en el aburrimiento de lo sucesivo, de lo regular, de lo previsto. Y, aunque mi imaginación se vaya detrás de una idea encantadora, en pos de lo imprevisto, que es la voz de lo infinito siempre, he de hacerla retornar al cauce rígido del fluir lógico y ordenado del pensamiento.

El primer fenómeno que aparece en el poeta, apenas le conocemos, es el de su nombre.

Se llamaba Rafael Romero. ¿Efectivamente era este su nombre? Yo diría que lo llamaban, lo nombraban así. Porque Rafael Romero era en una misma encarnación humana, un conjunto de nombres y de hombres. El tranquilo poeta, el hombre humilde de oficina y números, el autor teatral, el cronista lírico,

el delicado y fino humorista. Rafael Romero, Alonso Quesada, Gil Arribato y Felipe Centeno. ¿Qué entraña esa distinta manera de nombrarse?

Es de gran interés psicológico el estudio de los seudónimos, de los falsos nombres que adoptan los hombres para enseñarnos sus obras. Siempre han existido estos nombres que ocultan, que velan, que difuminan a una persona. Rafael Romero no tenía, o no creía tener, nombre suyo. Por ello tuvo tantos nombres arrancados de los demás o creados por él para construir una muralla fuerte, para rodear su intimidad y encontrarse.

¡Qué interesante es siempre hallar este fenómeno de la busca en los poetas! A través de sus obras, unas veces, por un ligero y sutilísimo detalle, comprendemos o mejor intuimos ya que el pensamiento lógico no interviene en este acto de conocimiento, lo que ha buscado el poeta, ese algo inefable y que se escapa cuando ya cree tenerlo seguro, ese insignificante trocito de verdad cósmica, ese átomo de Dios en el que está toda la paz ansiada, esa partícula inencontrable del infinito que es, afortunadamente, así, inhallable, porque si no lo fuera, la obra humana no tendría posibilidades ni pasión. Rafael Romero se evade de sí mismo llamándose de muchas maneras, para encontrarse en él mismo, para ser uno, un único hombre. Solo pasión enterrada y honda en la forma sencilla de sus poemas.

Siempre es el poeta una persona, en el sentido griego de la palabra, una máscara, un no ser en sí, un diluirse entre los nombres. Él es un hombre plural con todos los sentidos y con un solo sentido profun-

damente esotérico, el de su intimidad. Detrás del nombre falso está siempre o debe estarlo el núcleo íntimo del hombre, pero hábilmente disimulado.

¿Por qué el seudónimo? ¿Es que no gusta el propio nombre? ¿Es timidez? ¿Es un ponerse en una nueva personalidad y ser detrás del nombre lo que se quiere ser? Rafael Romero. Un nombre brillante y evocador, una mezcla de cielo y de Andalucía, un nombre de poeta, de hombre valiente.

Aquí está Rafael Romero. ¿Quién no volverá la cabeza al oír un nombre así, en la calle o en el café? Sé que no era tímido el poeta porque así me lo han dicho hombres y mujeres que le conocieron. Entonces me pregunto: puede ser una máscara, un velo tendido, ante la verdad íntima. También puede ser una esperanza de llamarse y encontrarse único y distinto, una busca también del yo perdido en el mar de la angustia. Puede ser todo esto. Pero, para mí, estos seudónimos de Rafael Romero son solo una defensa frente a la vida, una lucha con el fenómeno de la adaptación, una coraza protectora del yo frente a los hombres.

Por otro camino, es una broma gastada a la muerte. «¿A quién me llevaré de ellos?», se preguntará la muerte el día señalado en el destino, el día o el instante en que el hombre pasa de la vida palpable a esa otra nueva vida que llevará el muerto en la memoria de los que esperan la llamada. «Su memoria ya no es de él, que es mía», nos dice cuando habla de su *dear* Rowe. La ironía del poeta era inmensa, como una sonrisa de niño que sueña en algo, en todas esas cosas vagas que sueñan los niños y de las que nosotros

solo sabemos que son dulces por la sonrisa con que las señalan.

Pero no preguntemos más. El poeta nos dice por qué cambia de nombre. Lo escribe una y otra vez. Entre los poemas se nos escapan las frases fundamentales. Si leemos despacio hallamos la razón de su intimidad, y de ese otro algo indefinible que lo llena todo en Alonso Quesada como llena la vida de todos los poetas enraizados en la tierra: esa posibilidad de realizarse que llamamos angustia.

Pues qué soy yo sino barro frágil
y qué es mi cuerpo sino orza de barro
con miel de sueño
en las entrañas.

En ese barro frágil pone el nombre. La miel de sueño no se cambia porque la orza sea otra. Como a Cina, aquel poeta perseguido en el *Julio César* de Shakespeare y al que un centurión ordena «arrancarle el nombre del corazón y dejarle marchar», nuestro poeta se arranca el suyo y lo dispersa.

Entonces se convierte tan solo en una voz que habla desde lo más profundamente humano, desde la eternidad infinita del ser. Desaparece el nombre y desaparece para guardar la intimidad, para no ser el Rafael Romero de su familia, el otro Rafael del amigo, el solamente Romero del conocido, el señorito Rafael, don Rafael. Para no ser distinto. Para ser una multitud de nombres y una multitud de personalidades, para entorpecer a los devoradores de hombres,

cuyo conjunto se llama ciudad, y darle una presa multiplicada, un espejismo de personalidades.

Para poder ser él mismo y, también, por su angustia: «Para anularme, lejos», como nos dice en un poema. Es crucial para el poeta el encuentro con la angustia, con esa forma de existencia inacabada, solo privativa del hombre, con esa incertidumbre de sí mismo que le abre ilimitadas posibilidades. Con esa seguridad de la nada que tiene siempre un poeta, voz eterna y ancestral de lo humano.

Y así subí tan dulcemente ahora
que el tránsito fatal fue como un sueño de niño.
La muerte no es nada.

Nos afirma su angustia irrefrenable y ese su deseo de intimidad, suya, genuina y sinceramente amarga. Más tarde nos dirá:

Grito de mi cabeza
que estás rebotando loco
entre las recias paredes
del cráneo maldito.

Porque no puede con la enorme carga, porque su corazón «es ya apenas importante en la línea sentimental de las cosas», porque su camino es mañana: y él mismo es mañana, es decir, posibilidad, albarrenacer en la pureza de lo cierto y en el olvido de su vida: «Voy sobre ti para anularme, lejos».

El lino de los sueños es la apología de lo trivial, el encanto de lo íntimo llevado a su más alto clímax, es

su autobiografía dolorosa de la que se sonríe a cada instante, amargamente. Se afianza en lo cotidiano para evadirse de lo que más tarde va a decirnos en ese maravilloso poema que se llama *La Umbría*. Me pregunto si ha sido alguna vez llevado a la escena. Casi puedo asegurar que sería imposible hacerlo, aun con los recursos que posee hoy el teatro. *La Umbría* es lo trágico. Una cima de lo trágico solo comparable a *La intrusa* de Maeterlinck, a la que sin duda alguna supera. Si en *La intrusa* el personaje principal es la muerte, esa muerte que ve el abuelo desde que comienza la obra, en *La Umbría* aparece otro personaje que está presente ya, que vive en nosotros desde que abrimos el libro, que nos llena desde la primera línea leída: otro personaje también femenino y sutil, como la muerte. Se llama —he aquí un ejemplo del poco valor expresivo de la palabra humana— *angustia*.

He aquí que don Alonso Quesada topa con la angustia en su viaje por el íntimo universo creativo. Pero esto es un entuerto que no logra deshacer. Y aquí está *La Umbría* para demostrarlo.

Solo hay en este poema una figura vitalmente fuerte: Juan Conforme, para el cual «todo es vida». Moldea el hierro en la fragua y así es su existir, como el brazo que golpea el yunque. Los demás personajes viven a través de la enfermedad. Toman la enfermedad como una forma de existencia y moldean esta a través de su conocimiento del mundo como padecer y sin posibilidades de realidad. De aquí que esta enfermedad que llena *La Umbría*, la casa, el campo de los alrededores, que conforma a los hombres sanos de una manera nueva y extraña, es solo el *leitmotiv*

de la sinfonía que ejecuta Rafael Romero. Porque también, sin la enfermedad, *La Umbría* sería trágica, dolorosamente angustiada.

Hay, en el poema, un alto sentido religioso, con una religiosidad medieval: la del alma que quiere romper los lazos que la anudan a la podredumbre, que necesita espacio, que no quiere cortinas viejísimas de damasco polvoriento para quitar el frío a la única, a la última esperanza. Esa es la maravilla metafórica de la escena en la que las hermanas buscan una manta para abrigar a Gabriel, el niño, y lo cubren con una viejísima cortina que, al ser arrancada, los llena de polvo. ¿Se dio cuenta Rafael Romero de que Gabriel quiere decir *anunciador*? ¿Vio claramente el simbolismo de llamar así a un niño que es posibilidad absoluta? Este es el momento de la entrega máxima. Después de esta escena, la precipitación en la desesperanza es rápida y certera. Y Salvadora, que lo comprende, busca el amor como único asidero y camina en la noche perseguida por el misterio.

En algunos pasajes, *La Umbría* tiene la altura de un auto sacramental. Cuando el perro César dialoga con Salvadora, lo poético alcanza calidades extraordinarias y el símbolo de la conciencia surge en las palabras del animal que ve más allá de ese inconsciente de la hermana que busca el amor como salvación, aun sabiendo que el final solo puede ser la nada y la desesperanza.

En *La Umbría* todo es espera. Esperanza indefinida, castillo aéreo, frenesí de libertad interna, saeta hacia el azul, alma en fuga. *La Umbría* es don Alonso Quesada, un don Alonso Quijano de la Isla seca. Que

no pueda perdonar «esta condena de isla y de mar, Señor». Que no sabe lo que busca. Y que nos dice:

Ted se agolpa en la existencia mía
sin llegar a fundirse. Ahíto de silencio
las divinas palabras se precipitan
en lugar de brotar por el camino secreto
que tiene el alma, hacia la recóndita cripta
del sueño, y de la nada infinita.
¡Palabras! Yo no sé lo que busco
ni si es de puro amor o de rencor impuro
la llama que ahora siento arder en el alma
ni si es pensativa, o desesperada mi razón maldita
ni si mi ánima es codiciosa o esquivia.
Sobre el mar que mañana me llevará de nuevo
a las playas remotas
donde retuerce su esterilidad mi vida
tiendo los brazos y el sollozo inmenso
del mar, agranda mi sollozo humano.

Pero hay más aún. En la voz y en el pensamiento del poeta está la verdad y no en vano la psicología ha aprendido tanto en sus fuentes. Los poetas tienen el secreto del mundo y de las cosas y del ser del hombre. Sus metáforas o sus símbolos han de ser interpretados a la luz de nuestra historicidad para extraer de ellas las verdades esenciales que poseen.

Alonso Quesada, que en *El lino de los sueños* nos escribe su biografía de isleño, atisba una posibilidad de ser algo o de llegarlo a ser, que es distinto. Más tarde, cuando ve la imposibilidad de ello, no por sus limitaciones intelectuales sino por su situación vital,

se convence de su vano intento de llegar a ese final que íntimamente anhelaba y entonces se vuelca autobiográficamente en *La Umbría*. ¿Qué son sus personajes sino trasunto de su yo? Él se sabe complicado en el asunto de su vida, en el negocio de su existir. Sabe también que las almas sencillas no tienen jamás la enfermedad de *La Umbría* y por ello, uno de sus personajes, el del médico, le dice a la sirvienta «nada se os pegará. El mal es demasiado fino para vosotros, no tengas miedo».

Buscar a Dios en el camino sencillo del rezo, de la murmuración o de la misa del domingo a nada compromete. Pero buscar a Dios como lo hace don Alonso Quesada es difícil porque es buscarlo en un buceo espiritual a profundidades abisales y allí, entre las algas de los peces, queda el individuo perdido y Dios inalcanzable. Don Alonso, que se sabe perdido, intenta cubrir su esperanza con las viejas cortinas de damasco que son la tradición. Pero el damasco solo es cortina o tapiz o tela para muebles de patas retorcidas. Es frío y de un rojo como la sangre de los muertos. Rafael Romero sale de la isla buscándose. Y no se halla porque su ser ha quedado aquí. Porque él tiene que levantarse cada mañana y saberse condenado a mar y a tierra seca. Porque necesita palpar esa tierra y decirse: aquí está mi raíz, y también mi tumba.

Pero dejemos *La Umbría*. Una tarde ociosa y tranquila de La Laguna, me hallaba en la biblioteca de mi abuelo y, sin ganas de leer nada concreto, revolvía libros, hojeaba viejos manuscritos y leía algún que otro poema de Garcilaso, que siempre ha sido uno

de mis clásicos castellanos preferidos. Por azar abrí un pequeño volumen encuadernado en rojo. Había en la primera página esta dedicatoria:

El desaparecido Felipe Centeno, amigo cordial de Alonso Quesada su amigo de Vd. admirado, querido Carlos Cruz, tiene el alto honor de dedicarle este libro único desde una regocijada ultratumba.

Felipe Centeno

El libro tenía dos partes, *Crónicas de la ciudad* y *Crónicas de la noche*, escritas por don Felipe Centeno o don Gil Arribato, como antaño fue el verdadero nombre del cronista. La edición era de 1919. Pocas veces en mi vida he reído tanto como leyendo a don Felipe Centeno.

Me admiró la penetración psicológica del autor al describir los tipos y los casos que en su tiempo tenían lugar en esta ciudad de Las Palmas. ¡Cómo conocía a su gente!

Leeré de él solo una crónica de la ciudad breve y ligera. Ella dirá más de lo que yo pudiera decir sobre el ingenio y el humor de don Felipe Centeno, también llamado Gil Arribato, Alonso Quesada y Rafael Romero.

ROBAINA ESTÁ MOLIDO

Cuando un ciudadano isleño está molido, hasta las estrellas desaparecen de emoción. ¿No habéis oído quejarse al ciudadano un sábado a

la tarde? El ciudadano llega cansado de su paseo y se echa en un sillón y dice:

—Estoy molido.

La familia, entonces, se estremece. Este molimiento del ciudadano es de una gran trascendencia. Representa que tiene por lo menos dos callos y que viene del Puerto. Siempre que se viene del Puerto hay molimiento. A veces, el ciudadano llega del Casino donde ha estado sentado toda la tarde, y aunque haya reposado bien, se encuentra molido. Lo dice así, oído:

—¡Qué molido estoy!

Otro día, el ciudadano se muele de verdad y entonces el quejido es enorme. De molimiento pasa a muerte:

—¡Estoy muerto!

Pero generalmente no está el ciudadano más que molido. Si es cónsul y tiene que asistir a una función religiosa, a una de esas funciones largas y nutridas, el ciudadano no almuerza cuando vuelve.

—¿Pero hombre, por qué no almuerzas?
—le pregunta su esposa.

—Es que estoy molido —responde el ciudadano—. Se me han quitado las ganas. El olor del incienso me ha dejado molido.

La esposa no comprende bien cómo un olor tan amable y tan sagrado puede moler nada. La esposa sabe que solo muele el molino, pero, como el esposo asegura que muele también el incienso, ella se calla y no medita, ni pregunta más.

Si el ciudadano es comisionista y se pasa el día sentado sobre un saco de garbanzas en la tienda de su cliente, cuando a la noche vuelve a la casa, llega triste, rendido, fatigado.

—¡Qué molido estoy, hija!

—Habrás trabajado mucho.

—No, no he hecho nada. Me he pasado el día sobre un saco de garbanzas, pero estoy rendido, como si me hubieran dado una paliza enorme.

Si el ciudadano no es nada, y se levanta a las doce y se acuesta temprano y se pasa el día ora en la puerta del Casino, ora en la Plazuela, ora en el muelle, y es además hombre sano y rico y dichoso, también regresa a su casa molido. También lo muelen unos poderes misteriosos, mágicos. Este ciudadano, si recibe una cantidad de aire mayor que otro día cualquiera, dirá luego que está molido; si habla con cuatro personas en vez de tres, como habló el día anterior, se encontrará molido al final del coloquio y tendrá que acudir a la cama o al sofá enseguida.

Si el periódico trae una noche más telegramas que de costumbre, el ciudadano se molestará. Todo él estará lleno de dolores, al acabar la lectura. Y así el ciudadano se encontrará molido hasta en el ataúd.

¿Por qué estarían molidos siempre estos buenos hombres? ¿Por qué, si no hacen nada, si no caminan, si no corren, si no trabajan, están tan molidos?

¿Es que ellos han nacido ya molidos del vientre de su madre? No, no. Es solo el espíritu lo que está molido. Lo ha molido un molino negro y silencioso que mueve el diablo. Su espíritu crítico tenía un no sé qué de anglosajón, una seriedad en la ironía sencillamente perfecta. Generalmente el ironista suele ser un hombre resentido, un hombre que, como indica la palabra, ha sentido dos veces el mismo fenómeno y lo ha incorporado a su yo como parte indivisible del mismo. Por ello, el ironista o el escritor que de esta manera se expresa, deja en el lector un resabio de amargura y de descontento difíciles de alejar.

Pero Quesada tiene una extraña manera de ironizar, una manera perceptiva de ironizar y decir las palabras que lo alejan enormemente de lo vulgar y manoseado. Habla en el lenguaje sencillo y le deja su propia gracia natural. Los comentarios son breves, pero certeramente justos. Cambió de nombre para escribir sus crónicas. Porque no puede ser Alonso Quesada, réplica de Quijano, el que escriba sobre lo diario y lo intrascendente. Es este cambio de nombre una defensa, como ya hemos dicho, y es también más que todo eso: es el olvido de la vida seria y vulgar que vivía; es un desvivirse de la angustia que le llenaba los plasmata desde el nacimiento de su conciencia, desde que comenzó a vivirse.

Su otra obra, enormemente sentimental, es *Smoking Room*. Los hermanos Millares Sall la publican en el año 1949 en la Imprenta de Pedro Lezcano. Digo que es su otra obra enormemente sentimental, porque en ella puso Alonso Quesada la pena por los ingleses de la colonia. En cada palabra surge esa pena

por ellos, por los extranjeros, tan lejos de su patria que les dio el oro y la seguridad de la escuadra, pero que les cercenó a flor el fermento de la inquietud. No los odia ni los ama, le sucede algo peor con ellos: le son indiferentes. Porque ve sus almas llenas de números y oye sus voces estereotipadas cada vez más parecidas al carrillón de Westminster, lleno de frialdad y de consciencia exacta de su cometido, sin permitirse nunca cambiar el sonido de sus campanas o el elevar la voz, siempre como el alma de los ingleses, llena de Shakespeare comentado y de discursos parlamentarios.

Hasta aquí nuestro Alonso Quesada. Nuestro descuidado Rafael Romero, del que solo se han ocupado el Gabinete Literario al editar su obra *Los caminos dispersos* y los hermanos Millares Sall, como ya dije. Su trascender a la poesía nacional es escaso y creo que nosotros, los isleños, somos los culpables de la escasa valoración que este poeta merece. Don Miguel Unamuno y Gabriel Miró sí sabían quién era, y no solo en los prólogos de sus libros sino en sus vidas. Alonso Quesada aparece como una real personalidad de la poesía y de las letras de Hispania.

Tal como aparece en las antologías, Alonso Quesada es un hombre oscuro. Dice Sainz de Robles: «Su poesía es profundamente melancólica y enfermiza. Canta al mar como asustado por el mar y canta con un acento menor que llega al ensimismamiento». Quizá en este párrafo que le dedica Sainz de Robles no haya sino una palabra exacta: «ensimismamiento». *En Sí Mismado*. Es decir, viviéndose, sintiéndose

existir aquí y ahora. ¿Es que el antólogo creía que Alonso Quesada podía escribir de otra manera?

Más tarde dice del poeta: «Tiene ecos de ironía resignada». ¡Qué escaso conocimiento del poeta y qué pobre opinión sobre el hombre que nunca fue un resignado, como nos lo enseña toda su obra atormentada y buscadora! La verdad de nuestro poeta que es universal solo pueden aprenderla en toda su plenitud los isleños de esas «Tierras de Gran Canaria secas, en mi niñez tan luminosas», los habitantes de las islas todas que son como «Campos, eriales, soledad eterna, honda meditación de toda cosa». Por ello debemos decir, explicar, encontrar al poeta y ponerlo en su exacto valor. Porque nadie llegó más a la entraña de nuestro ser que don Alonso Quesada con sus poemas y sus palabras.

Llegamos ahora a *Los caminos dispersos*. ¡Tendríamos que decir tanto de este libro, leerlo tantas veces, pensar de tal manera sobre él que no habría tiempo ni tendría yo lugar aquí, y menos capacidad crítica para comentarlo debidamente! Solo voy a señalar la importancia de los poemas que contiene. La doble importancia que posee este libro para llegar a la entraña del poeta y para la poesía canaria.

Una de las citas dice así: «Sin pasión, el hombre no es más que una fuerza latente, una posibilidad». Esto lo dice Enrique Federico Amiel. Después comienzan los caminos a ser vividos y cruzados por el poeta, estos caminos en los que cada piedra tiene su sentido oculto, cada árbol su sombra justa, cada recuerdo su exacto límite y lo angustioso llenándolo

todo, el aire, el polvo, las estrellas. Por estos caminos
va don Alonso Quesada:

 Mi frente lleva
 lleva la huella de la noche eterna
 que cruza tercamente sigilosa.

En estos caminos y en cada hora, el encuentro, el
recuerdo, el amor, una pura mujer a la que no conoce
y con la que sostiene un largo diálogo, dando a la
poesía esa manera coloquial, tan grata a nuestros
oídos y a nuestros sentimientos. Escuchad:

 ¿Quién eres tú, mujer? ¿Crees que pasa
 mi corazón alegre porque sonrío y te miro?
 ¿Sonríes tú también y no puedes creerme,
 tal que si fueras mi secreto mismo...?
 Y es que no sabes que mis horas pasan
 heridas por las manos del camino
 y que el dolor me alegra porque el alma
 perdió el dolor o lo creyó perdido.
 El alma se halla conformada solo
 pues que no sirve corazón sin pena:
 porque la tiene se contenta el mío.
 Mujer: se han de mirar los corazones
 ajenos con el propio; pensativo;
 que el tuyo aprenda a amar mi amarga historia,
 que el llanto aprenda su dolor conmigo;
 que tengas sangre bajo el pie que hallaran,
 las piedras duras, por hacer camino...
 Y luego, ven. Yo seguiré mi ruta.
 andando, andando, con mi amor furtivo...

Después otra mujer dorada y triste viene, y más y más mujeres aparecen al principio del camino, quizá las mismas que más tarde van a ser enterradas en un alba de otoño, temerosamente. Las mismas que fueron silenciosas, las mismas que fueron eternamente en la ventana de sus insospechados amores y que murieron de ese mal desconocido que todos supersticiosamente callan.

Esos dolorosos caminos de Rafael Romero son una contenida angustia, un desesperado gritar, un apasionado llanto. Son caminos del invierno en los que aparece la muerte como descanso y como liberación definitiva de su torturado espíritu. Es la última defensa. La afirmación de su ser, muy pronto, es la angustia apasionada, porque él es un hombre con pasión y coartado. Y de aquí salen esas desgarradoras palabras, que son sangre viva en lucha con la urgencia de la agonía:

Tiempo para contar estrellas en la noche
y quedar noche aún para esperar el alba.

Noche, precisamente noche, negrura eternamente vivida esperando, esperando siempre, en toda su vida, en toda su obra, el alba que no llegará jamás, porque la aurora es la muerte del poeta.

Es el final. Más podría decir, más quisiera hablar. Pero Alonso Quesada me escucha desde su regoci-

jada ultratumba. Posiblemente se reirá de mí, de mis palabras, de mis opiniones sobre él y sobre su obra. Quizá me diría con la eterna sonrisa de siempre: No, querido amigo, no. Yo fui un hombre sencillo que viví una vida tranquila, con mis problemas y mis alegrías. Jamás tuve angustia de nada. Escribí mis versos y mis prosas por entretenerme, sin otro motivo. Es demasiado complicado lo que dices. Yo tendré que contestar. Lo siento mucho, don Alonso Quesada. Lo que he dicho de usted aquí y ahora es la verdad. No será su verdad. Usted era un hombre que le quitaba importancia a sus cosas. Yo procuro dárselas. Puede reprocharme la torpeza al decir mi razón, mi vaga y aburrida palabrería, el poco interés que para sus hermanos de las islas tienen sus obras. Como yo soy también un hermano de la isla, puede acusarme de todo ello. Pero ahora en que, arrepentido de mi pecado, he hablado de usted perdóneme el haberlo hecho tan mal. Este perdón también lo pido a quienes me han padecido durante este tiempo de mi charla. Pero, mi querido don Alonso Quesada, a mí también, como al licenciado cervantino, picome usted de decir mi razón con las palabras y los pensamientos más justos y más sinceros.

Bibliografía

[Tal como consta en la copia mecanografiada]

Los caminos dispersos. A. Quesada. Ed. Gabinete Literario. Prólogo de G. Miró. Las Palmas, marzo 1944.

- Historia y antología de la poesía castellana.* Federico Carlos Sainz de Robles. Ed. M. Aguilar, Madrid 1.^a ed. 1946.
- Obras completas de Shakespeare.* Trad. L. Astrana Ma[r]ín. Ed. M. Aguiar. 38.^a ed. Madrid. 1933. Pg. 1030. Julio César. Acto III, esc. III.
- Crónicas de la ciudad y de la noche,* escritas por D. Felipe Centeno o Don Gil Arribato, como antaño fue el verdadero nombre del cronista. Tipografía del Diario. 1919. Las Palmas de Gran Canaria.
- El lino de los sueños.* Por D. A. Q. prólogo de don Miguel de Unamuno. Madrid. 1915. Imp. Clásica Española.
- Smoking Room. Cuento de los ingleses de la colonia en Canarias.* Alonso Quesada. Manuel Millares Sall. Planas de Poesía IV. Imprenta Lezcano. Las Palmas de Gran Canaria. 1946.
- La Umbría.* Alonso Quesada. Publicaciones Atenea. Volumen 22. Teatro. Madrid. 1922.

2. Raíz de nuestro mundo poético (1953)

Hablar de poesía de una manera unilateral, hablar de poesía contemporánea exclusivamente, no satisface en manera alguna mi opinión sobre el concepto de poesía. Desmembrar una unidad tan segura y justa en sus posibles partes, solo puede hacerse ante el problema del estudio minucioso y analítico de un tema tan extenso y universal.

La poesía es un todo, una concreción sin partes que la formen y la construyan. Artificialmente nosotros podemos separar momentos poéticos, cuyas características especiales se aparten de la línea de destino de lo poético, unas veces dirigiéndose al fondo de ese destino y otras elevándose a la altura celeste, pero sin dejar nunca de tener un firme contacto con todo lo que conocemos con el nombre de *fenómeno poético*. Así las cosas, podemos hablar de poesía contemporánea, de poesía romántica, de poesía clásica, porque en el fondo de estas definiciones de la poesía está el tácito acuerdo de nombrarla en relación con épocas históricas.

Pero si nuestro punto de partida en el estudio de la poesía es el de los estilos o el de las tendencias, momentáneas y ligadas igualmente a la evolución histórica de la cultura humana, los nombres serán otros y así, la poesía, una sola, eterna, definible como la más alta sabiduría del hombre, la que más puede

acercarlo a Dios, se torna plural, vana y capaz de poder realizar sobre ella, sobre una o algunas de sus modas, un estudio más o menos lógico, más o menos metódico, exacto a veces, si se pretende estudiar la obra de uno de los ejecutores del mandato poético universal. Que ni así llegamos a la base firme de la poesía, apenas puede ser discutido. Ya es difícil estudiar al Hombre. Más aún lo es pretender averiguar el motivo que lo hace convertirse en poeta. Infinitamente difícil o imposible intentar ver qué es aquello que ejecuta y que llamamos *poesía*. En verdad, la esencia se nos escapa, se evade cuando queremos llegar a su entraña. Porque entonces es solo fuerza, fuerza vital, energía, llama, potencia suma, soplo divino y solo esto: como un viento de Dios. ¡Y Dios está tan lejos todavía!

Pero demos nuestra conformidad a la obra del Hombre, porque es obra nuestra y de todos, siempre. Demos aquiescencia a las divisiones que definen momentos poéticos concretos y así podremos hablar ahora y aquí de poesía contemporánea, de ese tiempo que va y pasa de Rubén a nosotros, de ese mundo poético que vivimos y en el que yo pretendo levantar un poco la niebla que lo cubre: tan poco que quizás solo atisbemos su grandeza y su maravilla. O tal vez su terrible herida, su inmenso desconsuelo, su llanto seco de mujer que sufre al dar a la vida del mundo otro corazón.

Tenemos que agradecer a Rubén el habernos liberado de la cárcel en la que se debatía «aherrojado y vencido» el puro pensamiento. En la lóbrega mazmorra del procedimiento métrico, de la forma dada

y aceptada ya como algo de un valor formal y definitivo. Agradecerle su fuerte impulso renovador de las formas poéticas, y quizá también ese hálito de libertad que nos dejó en herencia. Él nos ha permitido avanzar, pero al propio tiempo su impulso nos ha cortado el camino. Porque para Rubén el hombre es un héroe formado y vital. Es un héroe vivo, un héroe capaz de recibir toda la alegría de los demás hombres, todo el agradecimiento y el cariño de los suyos. El héroe vivo es, por esto mismo, un hombre con un límite definido, un hombre existencialmente acabado, construido, sin posibilidad ya.

Este héroe de Rubén no nos sirve. Nosotros queremos al héroe muerto y logrado. Queremos al héroe en la tierra, viviendo con ella y para ella. Queremos un hombre con una *posibilidad espiritual*, con la misma fuerza de la tierra. Este hombre que buscamos, muerto, como una base para edificar una existencia nueva del mismo, es lo que no está en Rubén, lo que nos ha retrasado el desarrollo de un mundo y de una vida poética terriblemente angustiada, pero por eso mismo creadora y cierta.

En 1945 el poeta Ildelfonso Manuel Gil escribió:

Porque tu impasibilidad me duele,
quiero escuchar tu voz eterna y muda,
O madre tierra, tú que igual acoges
la carne destrozada y el hierro que la hiere.

Dime, ¿no se ha embebido aún tu sede eterna
de sangre, tu hambre eterna
de carne y hueso, vidas apagadas

que reclamas, que exiges tú lo mismo
que el agua de los ríos y las lluvias
y las caídas hojas del otoño?

¿Resbala sobre ti el dolor humano,
o te duele y escarba las entrañas
cual la raíz de un árbol al secarse?

Yo quiero preguntarte por un destino de hombre
que se quebró a tu vista, en ti apoyado,
como rama arrancada de su tronco,

Tú no sabes quién era, madre Tierra,
y aunque mi voz se ahogue en tu silencio
te contaré su historia.

Dile al agua
que suene tristemente como llanto,
y al germen soterráneo que trabaja
lento y sin tregua como los latidos
de un pobre corazón que sangra y sueña
dile que beba zumo de su sangre
y que respire el ansia que aún le queda
encerrado en el pecho y en la frente.

Se llamaba... Nada importa su nombre.
Había una palabra concretando
el Mundo vario y uno de su vida.
Tenía ¿cuántos años...? Los que fueran.
Tú no entiendes de nombres ni de tiempo,
la fugaz rosa y la perenne encina
son en ti iguales.

Había en él hondo calor de vida
y a su pecho otros pechos se acercaban.
Madre, hijos, mujer, eran conceptos
bien aprendidos en la propia sangre.
Era un ser destinado a la alegría,
a la vida sencilla de la paz y el trabajo.

Era uno más entre la larga hilera
de hermanos que marcharon a la muerte,
y sobre ti cayó.

¿No le viste caer a aquella tarde,
una cualquiera y a imprecisa ahora?
¿No sentiste su cuerpo que caía,
y aquel río de sangre, y el quejido
que fue el último signo de su vida?

¿Le dejaste morir sin conmoverte
o te dolió su muerte como duele
a tu entraña la espiga que se agosta?
Yació olvidado sobre ti. ¿No viste,
Tierra, su cuerpo, sus heladas sienes,
sus secas venas donde ya callaban
los hondos ruisseños de la vida?

Airadamente te pregunto, Tierra,
¿por qué le devoraste y lo escondiste
hecho barro en tu entraña?

Debía haber quedado eternamente
como cayó, bañado en sangre y roto,
aliento muerto y porvenir cerrado,

sueño perdido y sangre derramada
sobre tu impasibilidad,
y en vuelo
crecer y abrirse sobre los silencios
en hondo grito, en implacable grito
contra la guerra, contra aquellos hombres
duros y fríos que abren las esclusas,
por donde corre el río desbordado
de la sangre a los mares de la muerte.

«Al soldado desconocido»
(en *Poemas de dolor antiguo*)

Este soldado desconocido es nuestro héroe. Sin nombre, sin edad, destinado a la vida sencilla. Pero cayó en la tierra y murió. Y el poeta pregunta a la tierra por qué lo devoró y lo hizo barro. El poeta aquí no supo decir la verdad: nuestro héroe desconocido es posibilidad infinita. Ni siquiera podemos nombrarlo.

La queja nuestra, de toda la poesía histórica e historiable, está en las palabras de Ramón de Garciasol. Escuchémoslas ahora porque en ella se resumen todas las cuestiones que Rubén no supo y que nosotros sí sabemos ahora:

QUEJAS A RUBÉN DARÍO

Por todos quiero hablarte hoy a ti, Rubén Darío,
porque es hora madura para decir verdades
desde este honroso puesto donde sangro y sonrío
manadero consciente de tantas claridades.

Quiero varonilmente decirte que las rosas
están desatendidas y solas justamente,
que nuestra sangre fluye por más rotundas cosas
y más altos luceros se encienden tras la frente.

Es llegada la hora, óyelo bien, maestro,
de jugarse la vida completamente en serio
y validar con brío del corazón más nuestro
un mundo sin marismas de poesía y misterio.

Ha llegado el momento imponente y sin par
de romper con las modas, con las falsas canciones
con que se entretuvieron en tus tiempos los cantos
y oponer a lo enteco razón de corazones.

Pero ya nunca, oídlo con el sentido claro
que os da el haberos muerto para siempre jamás
volverá el hombre a verse para sí tan avaro,
tan fuera de sí mismo como vosotros. Mas:

Estamos orgullosos, aunque os recriminamos
de estar en la pelea primeros y seguros,
pero porque os queremos y en vuestra lengua
[hablamos,
sentirnos en justicia y ser fielmente duros.

No negamos la sangre que nos viene de casta,
que al fin la vida os debe nuestra vida de penas
y esperanzas más fuertes; mas sabed que no basta
sentiros como padres presentes en las venas.

El mundo tiene hoy alma y el alma es pura llama,
y en los pulsos del hombre hay soles inspirados.
En vuestro pobre tiempo se moría en la cama
y se iba ante la muerte con los ojos vendados.

De tú y de igual, a hablar nos da derecho
este esfuerzo gigante, con los héroes más altos
porque tenemos bosques de fe poblando el pecho
y mares de esperanza forjando nuestros saltos.

Pero tu voz andina de alientos oceánicos
no empleaste como era tu ley en la batalla
de ahorrar, Rubén Darío, sacrificios titánicos
porque no sea el cosmos un jardín de metralla.

Tú has podido, Maestro, como nadie hasta entonces,
remover las conciencias con fuego en tus versos,
y repicar peligros con los más bronces
de la palabra humana, y sobre los universos.

Por eso a ti, Darío, me dirijo violento
desde el duro combate florido de balazos,
y al tiempo que te increpo, decirte que te siento
vendarme por las sienas, erguido entre mis brazos.

Piensa que no nos duele vivir como nos toca,
sino el que no podamos decir de nuestros muertos
de otras generaciones, llenándonos la boca,
lo que dirá la Historia de nuestros hechos ciertos.

Pero cuando la hombría responde a la llamada
dando su paso al frente de tan perfecto modo,

al no ser para siempre no se ha perdido nada,
definitivamente se está ganando todo.

Rubén nos detuvo pese a lo que nos dio. Pero ahora lo estamos «ganando todo», como dice el poeta. Rubén es solo el gran hierofante, el litúrgico casi puro, tradicional a pesar de su modernismo. En él no hay raíz, solo ramas y flores, frutos hermosísimos, pero de gusto antiguo como el de las manzanas guardadas largo tiempo, un poco secas, un poco cadáveres de fruta perfectamente conservadas.

Por todo esto, Rubén no representa para la poesía contemporánea ningún *a modo de* tiempo-eje jasperiano, contra lo que pudiera creerse a primera vista, y así lo contemporáneo no es exactamente Rubén, no es ni siquiera Antonio Machado, ni Juan Ramón, ni García Lorca, aunque en ellos esté quizá el germen, cosa que tampoco creo muy firmemente. Lo contemporáneo, el *mundo poético* nuestro, aquí y ahora, no está conformado por los altos poetas anteriores al año crucial para la poesía. Un año o un instante que en la vida del mundo de los versos es igual uno que otro. Me refiero al año 1935.

¿Qué razones tengo para pensar así y decir esto que pienso? Yo busco también un punto de partida artificial para mi discusión, para el desarrollo de un concepto nuevo en lo poético, pese a que González Ruano diga que la poesía no ha evolucionado casi nada, o nada.

En 1935 aparece un libro de poemas en prosa con un título trascendental por lo que significa. El poeta se llama Vicente Aleixandre y el libro *Pasión de la*

tierra. Se ha dicho que es un poeta surrealista y se han dicho muchas cosas más. Cuando publicó su segunda edición de este libro, que editó inicialmente en Suramérica, me dijo: «Nada tengo que añadir a mi libro, cada día es más actual y cada día lo siento más dentro de mí porque amo más a la tierra». Por entonces (1935), Neruda titula otro de sus libros *Residencia en la tierra* y, desde aquí, está la palabra *tierra* en una multitud de libros de poesía, unas veces como título, formando parte del mismo, o como *leitmotiv* de los poemas que aparecen o de los poetas que los escriben.

No pueden interesarnos los *ismos* que llenan la poesía desde 1935 hasta hoy. Tampoco deben interesarnos los anteriores. Todos los *ismos* obedecen a algo inauténtico desde el punto de vista de la verdad. Por ello todos aparecen previo manifiesto: *¡Queremos hacer esto o aquello, hablar así o de esta otra manera, nuestro concepto es este, ¡que es el único cierto! ¡Hemos roto las cadenas de aquí y de allá...!*

Que hay excepciones no tenemos que decirlo. Pero estas son escasas y contienen de la verdad del arte solo un poco de esa verdad. Por ello mismo quiero llevar al ánimo de ustedes una razón formal de nuestra poesía. No he de referirme exclusivamente a la poesía de habla castellana. En Francia, en Alemania, en Inglaterra, en Europa, en fin, la obra poética que toma su partida en torno a 1935, es distinta de la anterior, podría decirse que completamente distinta. En Norteamérica, como es natural, la poesía es débil, naciente, y casi siempre de raíz extranjera. Hablar de la poesía actual americana, norteamericana, es hablar

de la poesía negra, tan ancestral y simbólica, polarizada en lo social hoy casi por completo. Y es que Norteamérica carece de raíz poética, porque esta es la sangre vernácula mojado la tierra, los cadáveres alimentando árboles, los ojos vacíos, las calaveras y los huesos sepultados, y todos los alientos finales de los muertos. Europa es rica en todo esto, inmensamente rica en dolor, sangre, muerte y angustia, y por ello incalculablemente rica en poesía.

Debo hacer un inciso en mi metódica de exposición. «No acierto a comprender que un joven pueda decidirse a ir a caballo al pueblo inmediato, sin tener miedo a que el tiempo de la vida corriente y de transcurso feliz no sea tan corto absolutamente para semejante viaje». Estas palabras, que fueron puestas en boca de un viejo por ese monumental poeta que fue Franz Kafka, expresan, según Friedrich, una de las situaciones típicas de la lírica moderna, o sea, la de no llegar a la meta más inmediata. Cabría preguntarse qué es una *situación* en poesía y cuál es su meta más inmediata; quizá de este modo pueda llegarse a una explicación de por qué es distinta la poética actual o bien de por qué los críticos ven la actual poesía de distinta manera también.

Como pueden ustedes apreciar, hablar de poesía es solo hacer preguntas cuyas respuestas están lejanas y, lo que es peor, son inexactas y no conducen a ninguna parte. Estimo que el camino de la explicación y de la comprensión acerca de lo poético es precisamente un mal camino para llegar a conclusiones, conclusiones que, por otra parte, tampoco sirven de nada.

Así las cosas, vamos a ensayar una meditación sobre la poesía actual, sobre nuestra lírica —que no es sino parte de la universal—, y ver, al final, si puede llegarse a ideas claras sobre la misma o, al menos, a conceptos que nos sirvan para entendernos cuando hablamos de poesía.

El poeta es un hombre como cualquiera. Me interesa que lleguen ustedes a esta convicción, que no imaginen que el poeta es otra cosa distinta. En este hombre hay, como en todos, maldad y bondad, tristeza, alegría, amor y desamor. Su única diferencia con los demás está en un pequeño detalle: el mundo en el que ese hombre vive puede en un instante ser otro, novísimo y recién creado. Es la evasión lo que le caracteriza, la evasión no como huida, sino como acercamiento a la raíz de cada cosa y, trascendiendo cada realidad, sin dejarla de vivir como realidad al mismo tiempo.

Esta evasión está hecha de una materia de sueños y la puerta por la que el poeta sale a ese mundo poético tiene mucho de mágico. Quizá el mundo poético sea solo lo mágico que hay en el hombre, lo recóndito y ancestral, lo misterioso. Quizás sea un mundo en una dimensión paralela, al que hay que llegar con el pensamiento y la idea de mano de las palabras, esas secretas y oscuras guadoras del espíritu. Hablemos, pues, primero de esas guadoras, porque mucha parte del éxito en el viaje depende de ellas.

La palabra, esos convencionales sonidos que soportan las ideas del hombre cuando de uno a otro pasan; ese tácito acuerdo del llamar a las cosas de uno u otro modo, interpretando un sonido como

algo determinado y real; esa paradoja que es la palabra escrita cuando ninguna voz puede ser escrita porque, al serlo, pierde lo vital, lo esencial de la voz, convirtiéndose en una voz potencial y como pasando a ser una cosa pública y sin exactitud en lo existente; esto que es la palabra solo tiene un exacto sentido dentro de lo poético.

Porque en un mundo conformado a la manera de la poesía, en ese mundo poético cuya visión ha tenido uno de nuestros más grandes poetas contemporáneos —Vicente Aleixandre—, la voz, si es el poeta quien habla, posee todo lo que él mismo ha puesto en cada palabra y el verdadero sentido de la pura *palabra-idea*, como podemos llamar la palabra poética.

No es la idea transformada en palabra, dentro de una lógica de la lengua, de una expresividad sonora acordada. Es la palabra que, aparte de sus valores dados, de sus significaciones, de su reglamentación como nueva palabra en sí, pone algo suyo en el pensamiento que se expresa.

En el pensamiento del poeta hay, por una parte, el pensamiento mismo; por otra, la palabra en sí, que lleva otro contenido en relación dependiente o contraria al pensamiento dado. Pero esto, en realidad, es secundario para el poeta, porque él inconscientemente ha dado el justo tono a la voz, a la palabra-idea como unidad que reúne todos los valores de un símbolo verbal.

La palabra se convierte, de este modo, en algo que no es palabra en sí, sino palabra más contenido formal de ella. A esto lo llamamos metáfora.

Pero no con el concepto vulgar sino con el propio. Traslación o llevar después. Después de algo que ha pasado y que ha sido presente, llevar ese después a la intemporalidad, al presente eterno. La psicología de la metáfora está poco estudiada, pero sí podemos obtener una conclusión: el lenguaje metafórico establece un género de comunidad mental. Y los poetas, que ya lo han sabido, hablan este lenguaje universal que se produce en toda la amplitud de la humanidad.

Desde Quintiliano, el primer gran metafórico, hasta nuestro tiempo, los poetas han llenado metafóricamente sus poemas. Ahora bien, ¿de qué mundo han desprendido esas metáforas? ¿De qué conceptos o de qué tendencias?

La metáfora se desprende de la raíz existencial histórica. Esta es la razón de que la raíz de nuestro mundo poético sea tan distinta y de que en la nuestra no estén los poetas anteriores al 35, creadores, sí, pero de raíz antigua y seca, por lo alta, por ser casi rama ya, por no estar en esto que es lo fundamental de nuestro momento poético y que se llama la Tierra.

Hoy he de hablarte solo de la tierra.
Levanta, pues, el corazón y escucha
su desolada carga de jacintos
la vasta invitación de sus riberas.

¿Es algo más que un mar insinuado,
que un corazón? Su soledad extensa,
¿es algo más que un tránsito bellísimo
dentro del cual transcurren las estrellas?

Como una aportación a la alegría
sus torres hermosísimas despliegan
sus valles y sus alas junto al sueño.
El canto reproduce sus laderas.

Dulce es su nombre y la palabra amarga.
Tiene su golondrina cada pena.
Descansa ya la frente. Hoy he empezado
a hablarte lentamente de la Tierra.

Sí, hay que hablar de la tierra. El hombre, en su lucha a través del tiempo y de la historia en su busca eterna, ha mirado las estrellas y el cielo preguntando. Ha buscado a Dios y, pocas veces, ha encontrado a Dios. Otras, ha creado nuevos valores y en ellos ha pretendido encontrar un firme asidero, un escalón hacia la verdad...

El hombre está cansado. Al mirar atrás solo halla incertidumbre, inseguridad, vacío. La vida se ha tornado difícil. El año 1935, repetimos, es un año crucial para el universo poético y también para el resto del universo, diríamos.

El hecho de que hablemos tanto de la angustia y de lo angustioso tiene su razón de ser. Si no, como dice López Ibor, no hablaríamos de ello. La vida ha pasado de vida a existencia. La existencia está llena de posibilidades de libertad interna, que la externa es solo un espejismo de libertad. Pero nuestra libertad es solo eso, *posibilidad*. Y, por ello, duda, y por lo mismo, angustia.

He aquí que el poeta topa con la angustia clara y conscientemente. El poeta eterno ve ahora con más

claridad al hombre, después de haber pasado siglos buscándolo. Es este un encuentro con el trágico huésped interior que solo dice la verdad. Pero el poeta ha comprendido. Hay que perder todo eso para ganarlo todo. Pero lo fundamental de nuestro mundo poético es el descubrimiento del hombre mismo, del hombre en la Tierra, del impulso telúrico, cósmico y ancestral que lo aguanta.

El reconocimiento del pecado es el pecado mismo y aquí viene la angustia a perdonarlo a cambio de ella misma. Aquí viene ese «rayo que no cesa» de Miguel Hernández, que «toma de mí su nacimiento y en mí mismo ejercita sus favores». Se lucha y no acaba la lucha. Como el héroe griego que, al caer en la tierra, renacía con fuerzas nuevas, la poesía ha caído en la tierra y ha creado, por así decirlo, una nueva mística, más cercana a Dios, porque toda mística anterior se desenvolvía en el espacio y en el tiempo y ahora solo se desarrolla aquí en la tierra, en los pies de Dios mismo. Ya hemos visto los pies de Dios. Su cuerpo se pierde en la altura, sí, pero hay algo tangible: la Tierra. ¡Por fin estamos en el camino hacia Dios y desde sus plantas iremos a sus ojos!

El poeta vuelve a la tierra, la toca cada día y vive en ella y para ella. Como la sabe sangre, cantará la sangre y dirá: «de sangre en sangre vengo». Como la sabe muerte, la acaricia. Como la sabe madre, podrá decir un día, cuando su propia madre carnal vaya a la tierra, «tu primer corazón, quieto, se enfría». Y lo dirá en el lenguaje poético más alto de todos los siglos del hombre.

En la tierra está a todo. Por ello la expresión del poeta de nuestro tiempo, repito, de este *ahora* y de este *aquí* históricamente visto, es más profunda, más biológica, más total y más simple. Puede decirse todo con la palabra justa, plena de sentido simbólico, pero perfectamente comprensible para el hombre de hoy.

El valor de nuestra poesía es ese: haber hallado un seguro fondo, haber empezado a construir por los cimientos este edificio que se desmoronaba y que calaba el agua de la desilusión. Dura es la tierra del poeta hoy. Porque pasó la época de la rosa, si la rosa no es sangre amasada con tierra y dolor. Porque pasó la época de lo social, si lo social es solo lo político y el bienestar cómodo y tranquilo en un sillón frente al hogar, mientras afuera hay tormenta. Porque pasó la época también de la vana palabrería vacía. Porque ha pasado el tiempo y hay que estar de pie y morir de pie sin otra tradición que la de nuestra existencia de hoy. Y el poeta de hoy sabe su deber. A un muerto hay que enterrarlo y plantar un rosal sobre su cuerpo o un cardo violento para que este muerto termine de realizarse, un día, en un olor sutil o en un vivo dolor de otro hombre.

Esto lo ha visto el poeta de nuestra hora con claridad segura. Y si canta al amor, canta con una voz apasionada en cuerpo y alma donde el instinto es tan fuerte como la intelección del instinto mismo. Nombra las cosas en su justo valor y la primera mentira la ha transformado en la última verdad de un mundo imaginado, pero real, aunque sea una paradoja. Oigan la verdad de ello en el poema de Carlos Bousoño titulado «Dios y la tierra»:

Porque el alma no es pura. Puros, los horizontes;
pura, la tierra; pura, el agua; puro, el fuego.
Son puros los barrancos y son puros los montes
que beben vida y rayo con la boca del Dios ciego.

Nuestro mundo poético no tiene oscuros recovecos. Es todo claro, con la luz cegadora del mediodía, del gran mediodía de Federico Nietzsche. Las aristas son duras y las sombras justísimas y también luminosas: «la sombra es otra luz / viva mi cansada».

Este es nuestro mundo, en el que hacemos cada día en nosotros mismos, lleno de la tragedia de existir en sí. No nos sentimos vividos por la época. Somos los creadores de la época. El poeta está creando su mundo, ajeno a lo que pasa, al caos, a la crisis, al progreso. Si la historicidad actual conformara la poesía, esta sería distinta. Cada hombre responde a su época. Ahora no: nuestra época de poesía responde al poeta que les da forma.

De aquí su valor trascendental. De aquí su gran importancia como fenómeno de la evolución del pensamiento humano y de la cultura, a los que añade un cálido principio mágico, renovador y auténtico.

Estamos viendo cómo la poesía da una pauta eterna, antigua, sí, pero olvidada. Estamos viendo el recuerdo de un pequeño detalle, un detalle sin importancia para la vida, un detalle que se llama hombre, en el exacto valor de la palabra al decirla, no como la antigua usanza. Hombre sin adjetivo, pero perfectamente situado en el tiempo y en el espacio: hombre en la tierra.

3. Pasión del mar (1953)

*... el mar nuestro
de cada día
dánosle hoy.*

Desde la isla el mar es distinto.

Un hombre de tierra adentro, de tierra sola, de páramo y llanura, viviendo frente al polvo, frente al sol, frente al viento, conoce tan solo, del agua, el movimiento del río y la frescura de la lluvia. Su memoria está llena de la tierra inmensa e infinita, y el azul solo es el azul de un cielo. Un hombre de tierra adentro ve el mar, mira el mar, y si en su espíritu vibra en ese instante el resonador del arquetipo, de la imagen ancestral y eterna del mar, siempre, en el fondo de cada hombre, sentirá su sangre latir con más fuerza quizá o su corazón le dice en latidos rápidos que se halla ante lo inmenso, ante lo infinito, definitivamente puro y azul.

Si el arpa eólica que vibra al viento de lo desconocido y construye la melodía interior de este hombre no puede dar sonoridades, solo el asombro llenará el alma, el asombro frío y fugaz, como una suave brisa de invierno.

Para este hombre, así, el mar no tiene significación concreta. Lo separa de su vida como algo externo y que no merece ser vivido.

Para él no existe la soledad de la tierra y el mar puede ser símbolo de la soledad.

Tierra al mar. Tierra a las naves.

La firmeza de su planta en tierra deja una huella firme y rotunda. La tierra es perenne e igual. Solo puede moverla un cataclismo.

Pero este hombre ve en el mar un constante cataclismo de espumas y olas, diferente en el tiempo y como el tiempo irrecuperablemente cierto.

Si alguna vez navega, sueña en su lecho quieto y seguro, en la calle, en el ladrido del perro cercano, en los mil ruidos de la noche en tierra.

Distinto es el mar desde la isla.

El hombre de la costa firme del continente, asomado al mar lo vive, lo lleva eterno en sus ojos y moja sus manos en el agua incomprensible y salada. Conoce el horizonte del mar, conoce también el río y la lluvia.

El mar es como una nueva forma del agua. Agua también, se dice.

En insegura dualidad vive el hombre de la costa, amparado en la roca y frente a lo azul. Ve el mar como amigo y como enemigo.

El mar se ha llevado a su hijo. Su barca está varada y sin fuerza en los remos cansados y agrietados por el sol.

La arena de la playa recoge las olas y los muertos. Sepulcro azul será el mar para este hombre, y también amigo si le da sustento.

Conoce los caminos del mar y los cruza con miedo. Ama y odia al mar. Lo llama el mar y la mar.

Duda es el mar para un hombre en la costa.

Desde la isla, el mar es distinto.

El hombre de la isla no vive al mar, jamás lo ha visto, nunca lo ha mirado. A veces no sabe que el

mar es salado o azul. Y es que tiene en su génesis, en toda su substancia, algo que solo posee el hombre de la isla, y que no es un sentimiento, ni un amor, ni una querencia.

Ilógica manera parece rodear la vida de un hombre de isla. Porque frente a lo definible hay eso que existe sin presencia y que solo como leve reflejo aparece en el poeta raptor de lo altísimo y de lo misterioso. El mar para un hombre en la isla es una pasión, una forma de pasión de ánimo, azul, salada y sin límites.

El mar es un aliento de Dios en el alma nuestra. Sin sexo definido. «El mar... la mar». Andrógino que oscurecen las noches sin límite de la isla y que, penetrado en el instinto del hombre, lo llenan de luz y armonía universal.

Camino sin límite que nos lleva al mundo, sin rutas fijas y con todas las rutas en posible quehacer, sin huellas de perennidades. El mar nos acerca a nosotros, a los hombres de la isla, y de cada isla de este mundo nuestro, a todos los hermanos de otros meridianos, de otros puntos pequeños en una carta marina.

Soñamos el mar. La voz alta del poeta está llena de olas, que murmuran el sueño de la vida.

Mira adentro, en esa noche cerrada, por la valva del párpado.

El ojo del que sueña es una activa medusa, un molusco lumínico de las profundidades lumínicas. Mira adentro y ve la vida que anhela los mares, las plantas anhelando la aurora para vivir la isla, para sentirla bajo el peso del cuerpo, los brazos anhelando transformarse en navíos, siempre en ruta y con el trapo suelto al viento y a la tormenta.

Desde la isla el mar es distinto, definitivamente distinto.

Desde la isla el mar es solo una pasión, una pasión azul, eterna y con todas las posibilidades haciéndose, realizándose.

Por eso digo que desde la isla el mar es distinto.

4. Breve meditación sobre la pintura (1953)

Cada día se hace más presente la dificultad de concretar un juicio crítico sobre las cosas. Y si esta se llama pintura, escultura o poesía, entonces las dificultades son lo suficientemente crecidas como para que las conclusiones críticas sean, desde el principio, un completo error. Quiere esto decir que, sin duda alguna, se impone hacer la crítica de la crítica como primera premisa considerativa frente al problema.

Por todo ello se ha pasado de una manera minuciosa y detallista de juicio a esa otra forma de ver, de aprender las cosas sintéticamente, en su totalidad, pensando que de este modo el error crítico es siempre menor, puesto que en conclusión no es una suma de observaciones erróneas como en el anterior proceder.

Objeciones infinitas tiene esta opinión, pero si con ella obtenemos un resultado más cercano a la verdad, poco importa que el método filosófico sea deleznable. Erróneos empirismos han constituido verdades incontrovertibles muchas veces.

Así, yo puedo exponer mis ideas sobre la pintura de Alberto Brito desde este punto de vista sin creer, naturalmente, en la universalidad de mis conclusiones, aunque sí en la verdad mía de las mismas.

Brito es un pintor en evolución. Al considerarlo así adelantamos la no perennidad de su obra actual y

precisamos que ella es ahora un paso, una posibilidad de realizar su obra definitiva.

El pintor tiene una posibilidad positiva, bien encauzada y dirigida a un fin que está expuesto valientemente en los retratos que nos enseña.

Lo fundamental es emprender el camino y enfrentarse con sus dificultades. Alberto Brito sostiene una lucha para lograr una visión propia de las cosas en la que, aunque plenas de realismo, aparezcan nuevas y distintas.

No puede negarse en este pintor un estilo propio y una constante preocupación por conseguir plasmar en los retratos ese fino detalle fisionómico que da la clave de la personalidad del modelo.

Los ojos del pintor ven algo imperceptible y su misión es dárnoslo, a través de la técnica, en una pincelada o en una sombra. Veamos un retrato que se titula *Juegos de cartas*. Sobre un dulce y grato fondo amarillo, suavemente cálido, una figura quieta, que piensa en otra cosa, que permanece ausente dentro del juego solitario. ¿Dónde está el secreto de la tranquilidad, de la soledad, de la ausencia en esta obra?

Hay algo que se ha puesto en la obra para convertirla en arte y que posiblemente desaparecería en una reproducción o en una copia.

¿Pone también algo el observador de ella para convertirla en obra de arte?

La pintura es un diálogo silencioso e íntimo compuesto por dos monólogos: el del pintor y ese otro que nace en el observador ante la obra de arte.

En este diálogo de hoy, frente a la obra de Alberto Brito, su monólogo es ciertamente lleno de interés

porque nos dice muchas cosas nuevas y las dice con palabras propias llenas de dificultades. No es un balbuceo, sino una voz firme en la que habla una vez dirigida hacia el futuro y plena de sentido, de buen sentido pictórico.

Al dialogar con el pintor, mirando sus desnudos, sus retratos y sus paisajes, nos damos cuenta instintivamente de que muchas frases se nos escapan, pero que otras nos aparecen claras y perfectas haciéndonos llegar al convencimiento, casi a la certidumbre, de que, en un nuevo diálogo, hallaremos la misma voz, pero aún más depurada, más perfecta, y he aquí lo verdaderamente importante: más alta, siempre más alta, o lo que es lo mismo, más sutil, más profundamente humana.

5. En el centenario del nacimiento de Sigmund Freud (1956)

«Siempre resulta cómodo descansar la indignación y el resentimiento que nos alcanza al meditar sobre la importancia frente a nuestra problemática interna en aquel que nos la señala». Con estas palabras puede sintetizarse el gran odio que Sigmund Freud hizo crecer entre esos personajes innominados de la historia y que se llaman pueblos, naciones, razas.

La historia, como todo parto del intelecto de los hombres, ya que pensar en un acaecer sin hombre es creer en la existencia de la nada (la nada existiendo es una sutil paradoja de don Jean Paul Sartre); la historia, repito para no perder el hilo de este cuento, ha pretendido amontonar sobre Freud un cúmulo de vaciedades llenas de lodo y basura, por el solo hecho de que el genial judío vienés era eso fundamentalmente: genial, judío y vienés.

Y parece mentira que los hombres se hayan ocupado de hacer esta historia que, por otra parte, no va a influir en el enorme edificio psicológico que Freud construyó con los materiales que se le ofrecieron más a mano: las desconocidas profundidades del ser humano.

Lo que más daña es ver que ese edificio está hecho de podredumbre, todo lo desagradable que se quiera, pero cierta. Porque si el hombre no es ángel ni bestia,

tiene de los dos entes, y duele saberse bestia y además es molesto que nos lo digan.

También dijo Freud que éramos sujetos perfectibles, pero lo dijo insultándonos, y por ello no le creemos y fabricamos una acerba crítica que, alcanzando a la masa, le hace por ello más acerba y más crítica.

Alarmados por las atrevidas concepciones freudianas, los claros varones de principios de siglo se rasgaron las vestiduras y lanzaron su anatema sobre lo que hoy, si hacemos una comparación con la literatura, con la novela de todos los días, nos parece inocente especulación de cándida juventud.

Porque no otra cosa es Freud y su obra al lado de la estúpida morbosidad de cualquier novela de Françoise Sagan, Sartre o Cela, pongo por caso; autores que, por otra parte, parecen desconocer a Huysmans, quien ya trató muchos de los temas que aquellos desarrollan con más crudeza y, desde luego, con mucho mejor estilo literario y novelístico.

Piénsese también que Freud recubrió la suciedad, convirtió la suciedad en figura mitológica, y quisiera-se o no, la llenó de poesía. Aquí están Edipo y Electra, vivos aún y, desgraciadamente, vulgarizados los dos.

Y da pena ver a los intelectuales combatiendo a Freud, que nos habló en científico y poético, alabando al señor Sartre, que nos habla en *vómito*.

Y esto es lo que más indigna.

Claro que algo parecido ocurrió con Nietzsche. Sus ideas, recogidas e interpretadas por el partido nazi con una osadía inconcebible, hicieron que un norteamericano, el señor Crane Brinton, escribiera una deleznable biografía cuya peregrina tesis era

la siguiente: Federico Nietzsche fue el culpable de la Segunda Guerra Mundial (2 WW en el lenguaje técnico castrense).

En el centenario del nacimiento del gran explorador de la psique humana, hemos de recordarlo con claridad y con agradecimiento. Fuera de toda ortodoxia, la humanidad tiene que reconocer lo fundamental de su aportación al conocimiento del hombre. Acertadamente titulaba el profesor López Ibor en su libro: *Lo vivo y lo muerto del psicoanálisis*. Porque es cierto que en toda la teoría de Freud hay algo que ha periclitado, pero también hay algo que está vivo ya para una eternidad.

Es inútil que hablemos de la personalidad de Sigmund Freud. Todo quizá está dicho sobre ella. Cientos de biografías, miles de artículos, incontable número de conferencias y disertaciones. Cada una de ellas lleva el elogio o la censura. Nunca está ausente la pasión cuando de Freud se habla.

Pero todo ello nos conduce a la paternidad de sus ideas. También Miguel Servet murió en la hoguera y no estaba equivocado. Indudablemente fue cómoda esta postura sorpresiva para aquellos que lo condenaron. Decir la verdad tiene sus inconvenientes.

Freud dio a sus semejantes una teoría que explicaba una serie de problemas, hasta él planteados superficialmente y desde luego no resueltos. El valor indudable de sus descubrimientos hizo cambiar la faz de la psicología convirtiéndola en un organismo vivo, útil y poderoso, en manos de los hombres de ciencia. Pero como la claridad de su palabra hería los sentimientos de una época histórica, esta época se

dedicó a combatirlo aduciendo para ello su peculiar personalidad principalmente, e intentando ridiculizar sus teorías, cuando no pretendiendo olvidarlas o atacándolas sin conocimiento de causa.

Todo ello solo sirvió para que Freud marcara el paso a una nueva visión del hombre, dura y terrible, pero justa y cierta.

Por ello hoy, cuando han pasado cien años de su nacimiento, debemos sin acritud mirar al hombre —austeridad y trabajo— y a su obra, fundamental aportación al conocimiento de la psicología humana. Y al mirar, hacernos la pregunta: ¿hemos sido justos con él y con su obra? En nuestra recóndita intimidad diremos: no. Y entonces pensaremos que ha llegado la hora de arrepentimientos. Porque hay siempre que dar gracias a Dios, tanto por lo bueno como por lo malo que nos da. Hemos venido a realizar un trabajo cuyo final, cuya razón desconocemos.

Freud será para muchos un obstáculo; para otros, una facilitación de la labor. En cualquier caso, ha creado una problemática desde la cual el hombre aparece más cercano. Solo por ello merece el respeto y la atención más justa. Nuestra deuda cara con Sigmund Freud seguirá perennemente siendo, dentro y fuera de la historia.

6. Llanto por la muerte de Albert Camus (1960)

El cerebro mejor organizado de nuestro tiempo no piensa ya.

En este cuerpo inerte, en el que no se marca ya una bofetada —son palabras suyas—, latía el más grande corazón, alentaba la mayor ternura, brotaba día a día el grito más crudo y fuerte, la palabra más libre y honrada y sobre todo la esperanza más alta para el hombre en crisis.

Albert Camus, el gran explosivo intelectual mediterráneo, yace quieto y horizontal, sin que la sangre se oree ya con el aire fresco de la próxima madrugada.

El llanto no es bastante.

Además, es necesaria la oscuridad, el silencio y el escalofrío. Se precisa una meditación. Las palabras de poco sirven. Hay que desgarrar el alma y hacerla sangre.

Y también gritar para decir que no estamos conformes con su muerte, que no puede entrar la resignación en nuestro pecho.

Esto es poco también, porque los límites de la pena los crea cada condenado, no los jueces. Y no es hora de juzgar sino de comprender. «Comprender es, ante todo, unificar», nos dice.

Pero el hecho es este: ha muerto el hombre que no quería solo la justicia sino una razón para existir. Una razón sin calificativos, sin una esperanza tras-

cedente, fuera de toda problemática religada, una razón no absurda —filósofo de lo absurdo le nombraban al menos absurdo de los filósofos de todos los tiempos— sino tan real como la luz.

«Toda la cuestión consiste en saber si uno puede vivir con sus pasiones», escribe. Y después, en otra de sus obras, expone toda la tragedia del hombre en una frase única: «continuar, esto es lo difícil».

Porque, para quien cree, todo está dado en la trascendencia y, para quien no cree, no es la desesperación lo que está al final. Está solo el deber y la alegría. Así pueden reunir su pensamiento: «el esfuerzo mismo para llegar a las cimas basta para llenar un corazón de hombre. Hay que imaginarse a Sísifo dichoso». Así es como Rieux, el protagonista de *La peste*, en su diálogo con Tarrou, da su razón de existir.

Solo el deber. Lo demás no le importa. «Todo es cuestión de tomarlo o dejarlo», dice Clemente en *La caída*. Porque «los hombres no se convencen de nuestras razones, de nuestra sensibilidad y de la gravedad de nuestras penas, sino cuando nos morimos. Mientras estamos en la vida nuestro caso es dudoso».

Albert Camus ha contribuido más que ninguna otra cabeza humana a que el caso del hombre no sea dudoso sino preciso y cierto. Y comprender esto ha costado a la humanidad el tiempo que va desde su nacimiento como tal a las palabras y las ideas de Albert Camus.

En sus polémicas con Sartre, con Marcel, con los comunistas, nos enseñó Camus la honestidad más alta, literaria y humana. Y en su vida, de una pureza

total, nos enseña cómo puede el hombre vivir con sus pasiones y ser puro.

Llorar, pues, no es bastante.

En 1958 lo invité a venir a Tenerife. Me respondió con estas líneas que reproduzco:

Cher ami:

J'ai été très touché par votre genereuse proposition. L'envie de connaître les Canaries ne me manque pas, mais il m'est imposible. Merci beaucoup.

Albert Camus

7. Don Nicolás Estévanéz o la dignidad (1961)

Esto es un *entretien*, ni siquiera una conferencia y menos una investigación. Después de la magnífica obra que el gran escritor y polígrafo canario, mi buen amigo Marcos Guimerá Peraza, ha dedicado a Estévanéz, poco se puede añadir. Pero hablar de don Nicolás y recordarlo es siempre un quehacer gratificante y aleccionador.

Puede parecer extraño que un hombre de hoy pierda un poco su mundo y se traslade al pasado, más si este hombre tiene a cuentas una tarea que no guarda relación alguna con ese pasado ni con sus centros de interés, distantes incluso de sus aficiones más queridas. No hablaré de don Nicolás como poeta —que lo fue— sino como hombre y como político. Don Nicolás, aunque escribió versos, no hizo otra poesía que la de la política, aunque esta, si de algo carece, es de poesía. Pero en don Nicolás ambas cosas podían fundirse, como ya veremos.

Y si hablo de la política en don Nicolás es por no caer en el materialismo cínico que, como dice Huxley, es la excusa del hombre inteligente para no hacer nada en una situación intolerable.

El tiempo, ese exactísimo corrector de pruebas de la vida, me trae a Estévanéz para que, con mi visión de hombre situado en este instante del mundo, en el que todo aquello por lo que don Nicolás alentaba está

en crisis, lo enjuicie y lo compare, teniendo solo por tabla de valores la hombría y la verdad que nuestro hombre profesaba.

Sería de un gran interés —y aquí queda el tema señalado— estudiar el porqué de la fecundidad intelectual de un tiempo como el que vivió Estévez. En el mundo nace algo que se independiza de las nacionalidades y crece dando una montaña de cultura posteriormente no alcanzada. Esta especie de Edad del Oro de la inteligencia concluyó un día de este siglo en Hiroshima.

No nos vayamos por las ramas. ¿Por qué se escoge a un personaje y se medita y se escribe sobre él? A veces —las más— porque leyendo sus obras, sus memorias o su diario, hallamos en sus opiniones pie para exponer las propias, o bien para hacer sugerencias que dan origen al planteamiento de problemas que no hubieran tenido lugar si tal lectura no se hubiera hecho.

En el caso nuestro, hartos de contemplar un panorama político sin cohesión, quisimos enterarnos de si era la idea o el hombre lo que faltaba. Nos dio entonces por volver atrás la mirada a sabiendas de que no perderíamos a Eurídice en el intento.

Entonces encontramos a don Nicolás. Dentro del ámbito de su tiempo se nos destaca por su pureza de ideas, por su honestidad, por su inquebrantable fe en los principios democráticos y republicanos a los que sirvió por encima de su bienestar, por sobre su vida misma algunas veces. Esto nos movió a estudiarlo. Esto y el que fuera canario y el que dijera «Santa Cruz de Tenerife es mi verdadera patria».

Don Nicolás nace en Las Palmas de Gran Canaria allá por el año 1838 en el edificio que ocupó la Inquisición Provincial. Él dice en sus memorias que: «Nadie me tachará de demagogo porque sienta deseos de arrasar hasta la casa paterna».

¡Qué diferente visión del fenómeno inquisición tenemos, don Nicolás! La inquisición fue un agradable fin de semana para la vida si la parangonamos con las matanzas de hoy mismo y el cardenal don Fernando Niño de Guevara, un pobre infeliz buenísimo —que no condenaba a nadie sin un juicio real o amañado— si lo comparamos con cualquier guardián de uno de los campos de concentración repartidos por el mundo.

Don Nicolás viaja niño en el Macacoa a Tenerife y aquí vive ya. Olvida su suelo natal, pero tiene su pasión por Canarias sin que podamos nunca saber por qué los hombres tienen pasión por la tierra donde vieron el sol, aunque se separen de ella al día siguiente, cuestión esta que tiene su importancia. Al andar por el mundo se lleva la tierra dentro y se es, quiérase o no, de esa tierra, aunque no se conozca el idioma, como cuenta nuestro hombre que le pasaba a Blanc, el historiador, nacido en Madrid, pero más francés que Francia. Don Nicolás fue canario y no dejó de serlo ni en su muerte. La goleta Macacoa se hundió cuando hubo dejado a don Nicolás; esto hay que tenerlo presente y recordarlo luego.

Me unen a don Nicolás muchos lazos, y desde su «regocijada ultratumba» como diría don Felipe Centeno, don Alonso Quesada, don Rafael Romero, que tantos nombres tenía el poeta, desde allí, digo,

se sonreirá al ver al tataranieto de su profesor don Juan de la Puerta Canseco, o al nieto de su amigo, don Pedro María Pinto de la Rosa, hablar de él y de su vida en la ciudad en la que vivió infancia y juventud: La Laguna.

Discurre la infancia y casi la primera juventud de don Nicolás en Tenerife. Veraneaba en San Diego del Monte, magnífica propiedad, posesión de su abuela, uno de los más encantadores retiros que pueden darse a un hombre. Desde entonces data la amistad con mis antecesores y siempre oí decir a mi abuelo que «eran como de la familia». De aquel tiempo es el descubrimiento de la inscripción en la ermita ruïnosa que decía «El republicano José Antonio Pérez Carrión» y que don Nicolás cuidaba y remozaba cada verano para que no se borrara. Por cierto, que conoció al tal Carrión en Cuba, que seguía siendo republicano y del que se decía que estaba loco porque se había declarado abolicionista de la esclavitud. Se hicieron muy amigos.

Dejemos a don Nicolás en San Diego, descansando un poco, y asomémonos a su época, principalmente a la política en su tiempo de juventud. Casi con él comienza la época que se ha dado en llamar de la Revolución Española, cuyos primeros chispazos tuvieron lugar en el año 1868, reinando aún Isabel II, o mejor diríamos, dejando de reinar, pues a decir de los historiadores ella tuvo la culpa de todo, que no lo creo así porque también otros la tuvieron, pero esto no tiene mayor importancia. Lo cierto es que en España se puso de moda entonces la conspiración.

Aquellos progresistas republicanos que enlutaban a sus hijos cuando moría uno que era de los suyos —como le pasó al propio don Nicolás cuando el fusilamiento de Zurbano—, se dedicaron al bello deporte de la conspiración y se conspiraba a troche y moche. Como tenían poco que hacer, mataban el tiempo conspirando, y como la cosa no pasaba de ahí, la verdad era que el gobierno los dejaba hacer.

La última mitad del pasado siglo XIX en España tiene, vista desde nuestro tiempo, un sabor a francmasonería, a bombas Orsini y a conspiraciones. Todo un estilo encantador salpicado de anécdotas parlamentarias y sublevaciones insignificantes. La democracia —entonces republicanismo o progresismo— estaba en las manos de caballeros graves enlevitados que se paseaban los domingos por fuera de la iglesia a la que no iban —porque la misa ya se la sabían— hablando de sus cosas, de la política nacional o local, mientras las damas rezaban y educaban a sus hijos en el santo temor de Dios.

Hasta qué punto el ambiente estaba lleno de progresismo nos lo indican las anécdotas que cuenta Baroja en su libro *Juventud, egolatría* que, aunque no exactamente dentro del tiempo que relatamos, pero sí cercano a él, son una prueba de nuestras afirmaciones, porque con Baroja intentó pelearse Dicenta, ya que había afirmado el primero que Dicenta no tenía ideas revolucionarias. Claro que, al final de todo esto, se encontraba la calle tan saturada de revolución que apenas con una insinuación apareció esta.

Sería interesante poder estudiar de entonces, como al final de la Guerra Civil Española hizo Emilio

Mira, la psicología del revolucionario de aquel tiempo, pero no puedo detenerme en ello. Basta decir que la mayoría eran caballeros y hombres de verdad.

Volvamos a nuestro don Nicolás. Era republicano desde pequeño, según nos dice, pero escogió la carrera de armas y en 1852 embarcó en el Rianzares, rumbo a Cádiz, desde donde marchó a Toledo y en enero del 53 era cadete de Infantería. Anotemos que el vapor Rianzares prosiguió su viaje y aún no ha llegado a puerto: naufragó. Este es el segundo barco que hunde don Nicolás. Y no fue el último.

Hasta el 57 hace Estévanez vida castrense, y ya con el grado de teniente es destinado a Llanes. Por cierto, que en Santander, de paso a Gijón, perdió el barco y tuvo que ir por tierra hasta Cangas y no fue a Gijón. Pero si él no fue, tampoco fue el barco, que se perdió. Y este es el tercer naufragio frustrado de don Nicolás, solo que esta vez casi lo consigue. El baúl, que era toda su hacienda, quedó en el barco. De Cangas pasó a Llanes donde estuvo algo más de un año y desde allí fue destinado a Zaragoza. Y el 22 de diciembre del 59 desembarca en Ceuta y *hace la guerra al moro*. En sus *Episodios africanos* está todo y más de lo que yo podría decirles a ustedes.

En el 63, a los 25 años, viene a Tenerife y desde aquí hace varios viajes a la Península en comisión de servicio. Nos cuenta cómo subió al Teide en una ocasión durante su estancia:

Diez o doce amigos que no habíamos hecho nunca la ascensión al Teide, entre ellos los Antequera, Vicente La Roche y yo, la efectuamos

en el mes de agosto con más requisitos y más preparativos que si se hubiera tratado de ir al Polo y de invernar en los hielos. Profusión de capas y de mantas, de conservas y licores, de herramientas y de medicinas. Particularmente uno de los expedicionarios, mi amigo Frasco León, estaba preocupadísimo con los efectos del sol a semejante altura y en estación semejante; y para precaver los daños que temía, adquirió en una botica la untura recomendada por cierto explorador inglés o ruso que la había usado con éxito en América, en África y en Asia. La tal untura la llamaba León «Ungüento del Himalaya» y con ella se embadurnó la cara, según indicación de la receta. El resultado fue que los otros, sin ungüento alguno, volvimos sin novedad, en tanto que León, untado y todo, descendió del Teide sin nariz, pues la manteca del Himalaya, derretida por el sol tinerfeño, se la convirtió en una fritura. El sacrificio nasal no se le olvidó en su vida al bueno de León, pues se llevaba la mano a la exnariz cada vez que se le hablaba del Teide. No describiré la ascensión, pues ya lo han hecho, mejor que yo lo haría, centenares de viajeros. Solo diré que no he visto jamás un espectáculo tan singularmente bello como el del amanecer presenciado desde el pico.

Corre el año 64. Marcha a América con los Cazadores de Antequera. Paso por alto esta otra guerra. Don Nicolás se casa en el 67. Este mismo año fallecen dos

hermanos suyos y dos hermanas. Viaja entonces de julio a octubre del 67. Y en el 68 se separa del ejército y dice:

Consideré desde entonces que estaba desligado de toda obligación para con el gobierno, y libre ya de escrúpulos me puse a conspirar: oficio nuevo y lleno de encantos para mí, que era admirador ferviente de los carbonarios y soñaba en conspiraciones internacionales con Manzini, Kossout, Blanqui, Félix Pyat, Víctor Hugo, Crispi, Cluseret... Bien pronto me convencí de que la esfera de acción de nuestros más temibles revolucionarios no pasaba del puente de Toledo y hube de resignarme a oír contar las hazañas de Becerra, los planes disolventes de Sagasta y los grandiosos proyectos financieros de Madoz y Figuerola, hacendistas de la revolución que iban a dejar tamañito a Mendizábal.

Este año de 1868 es el de máxima conspiración. Las hojas clandestinas circulaban profusamente. Es la época de las reuniones del Café del Siglo y el Suizo. Se mascaba la revolución. En julio sale don Nicolás para Londres a entrevistarse con Prim, el mismo al que —durante su estancia en las Antillas y con motivo de un documento de desagravio a la Corona en el que se le nombraba cobarde— defendió con sus palabras y su gesto de negarse a firmar tamaña infamia ante el propio general Valmaseda: «Mi general, he venido a firmar el redundante ofrecimiento de servir a la

legalidad; pero tal como viene he manifestado a estos señores que no firmo. Yo no acostumbro a injuriar y menos que a nadie a los ausentes y nunca llamaré cobarde a don Juan Prim porque me consta a ciencia cierta que no merece tan denigrante calificativo». Así se las gastaba nuestro don Nicolás.

A su paso por París se encontró con que los exiliados españoles se combatían entre sí y que cada hombre tenía una camarilla y que se decían horrores. Prim le dijo: «En España no hay republicanos, sino cuatro ilusos como usted».

Don Nicolás fue correo del general y el 29 de septiembre estaba en Madrid para celebrar el triunfo de Alcolea —según él, militarmente un simple ataque frustrado—. Aquello en verdad no entusiasmó al buen don Nicolás, hombre drástico en sus convicciones y cuando quiso gritar «Viva la República» tuvo que ejercitar el primer derecho que acababa de conquistar. El derecho a la fuga. Y bien de prisa, añade.

Aquello era un caos porque nadie se ponía de acuerdo y don Nicolás tomó al finalizar la noche del día 29 una copa de aguardiente y un buñuelo: el «buñuelo simbólico», dice. Y vuelve a vestir el uniforme. Ahora es ya comandante, pero de reemplazo, la Monarquía no era, ciertamente, de su agrado.

Conspirando fue a dar a la cárcel en aquel intento absurdo de proclamar la República Federal. Órdenes y contraórdenes hicieron fracasar la intentona revolucionaria poniendo a don Nicolás en un serio aprieto pues al querer fugarse de la prisión por poco pierde la vida. La Guardia Civil, a la que elogia en sus memorias, se portó con él caballerosamente, no

atándolo como había ordenado el Gobernador Demócrata de Salamanca. Corrían entonces los últimos meses del año 70.

Asesinato de Prim. Llega don Amadeo de Saboya. En este periodo las actividades conspiratorias de Estévanez no cesan. Pero tampoco deja por eso de ser militar, aunque se encontrara en situación de reemplazo. Junto a unos amigos funda el Ateneo Militar en el que se dieron extraordinarias conferencias.

Era tan grande la fidelidad de don Nicolás al ejército que podemos decir que nunca intentó nada contra el gobierno mientras en tal situación estuvo, cualidad esta que le ha valido en la posteridad la consideración de todos, consideración que ya tenía entonces en gran manera porque don Nicolás rayaba en lo exagerado en estas y en muchas otras cuestiones. De todos modos, les diré su opinión sobre el caso, con sus mismas palabras: «El militar a quien sorprende un alzamiento debe cumplir como un soldado. Un militar no tiene más remedio que batir a los sublevados o sublevarse él mismo». Y él, siendo militar, jamás se pronunció porque era algo contrario a su dignidad de militar, de hombre y de español.

Y nuevamente hétenos a don Nicolás en activo y pidiendo un destino a Cuba que le es concedido. Esta vez no naufraga el barco. Ocurren entonces aquellos sangrientos y desgraciados sucesos que tan en entredicho pusieron el nombre de la Patria. Me refiero a la matanza de aquellos estudiantes habaneros. Estévanez no puede más y abandona definitivamente el ejército. En aquella ocasión escribe:

Sí, la fría razón podrá decirnos que la Patria es una convención, un artificio; que las fronteras no son inmutables; que así como se muere por casualidad en cualquier parte del mundo, también se nace en cualquiera otra por pura casualidad. Pero la razón no puede nada contra el sentimiento, y yo no podía renegar ni prescindir de una Patria por la que siempre he sentido algo semejante a la veneración. ¿Es una insensatez? ¿Es un absurdo? Conforme; pero que me arranquen las entrañas, porque en ellas, y no en el raciocinio, está lo que tengo de patriota.

El patriotismo fue, precisamente, lo que me hizo abandonar la Isla de Cuba. Yo no podía permanecer en ella. Si hubiese permanecido, seguramente hubiera acabado mal; antes que la Patria están la humanidad y la justicia. Por otra parte, el ejército en La Habana carecía de fuerzas para resistir a los voluntarios, para desarmarlos, para disolverlos, para exterminarlos si era menester, en desagravio de España. Pero pudo a lo menos protestar de la conducta de los voluntarios, y no lo hizo; lo que hizo entonces, como antes y después, fue prodigarles inmerecidas lisonjas que constan en documentos públicos. Una vergüenza.

Pasarán los años y los siglos, subsistirá el borrón, la mancha indeleble que echaron torpemente sobre España los cobardes asesinos. Y caerá también sobre el honrado ejército español,

por no haber querido o no haber podido refrenar los desmanes de las fieras.

Los batallones de voluntarios de Cuba se componían de españoles y de cubanos adictos, gente en general tosca y grosera.

En algunos pueblos prestaron buenos servicios a España y se batieron bien; pero en las ciudades grandes, y en La Habana particularmente, no hicieron más que perturbar con sus exigencias, con sus abusos, con sus crímenes. Tenían por toda excusa el patriotismo inconsciente, y bien dirigidos habrían podido ser útiles. Pero sus jefes, sus consejeros, sus guías, los que los azuzaban a perpetrar todo género de enormidades, eran los viles negreros, piratas enriquecidos, y algunos abogados charlatanes y ciertos defraudadores del Estado, corruptores de los funcionarios, que se valían de las masas para sus fines políticos y para sus negocios. Hasta para delinquir invocaban el honor de España. Lo que el honor de España reclamaba no era sangre de inocente, ni siquiera de culpables, sino justicia, humanidad y honradez. Hubiéralas habido y no seríamos, como lo seremos, execrados por la historia.

Embarca en la goleta yanqui Star en la que está a punto de perder la vida, pues también se hundió. Fue recogido por un mercante americano que le llevó a Cabo Haití, desde donde se trasladó a Santomás. No encuentra al cónsul, pero entrega a un empleado su escrito para el rey solicitando su licencia absoluta.

Dice don Nicolás para justificar la pérdida de la carrera que tan grata le era: «Pero me había persuadido al fin y al cabo de que no se puede pertenecer a la milicia cuando se antepone la propia conciencia a todas las leyes, a todas las ordenanzas, a todos los prejuicios, de profesión y escuela».

De Santomás regresa a la Patria. La República del 73 se proclamó, todo estaba preparado para ello. En las elecciones del 2 de abril, don Nicolás es elegido Diputado por La Latina. Solo que antes de esto hemos de prestar atención al episodio aventurero más importante de la vida de Estévanez: me refiero a la insurrección del General Contreras, que tan mal fin tuvo y en la que Estévanez tomó parte decidida. Lo que él llama «Mi campaña de Despeñaperros» fue una inútil resistencia y la «partida» de Estévanez se hizo famosa, hasta que el 30 de diciembre del 72, sin recibir noticias de Contreras y disuelta la partida, por aburrimiento de todos, regresa don Nicolás a Madrid y se esconde en su casa —todo el mundo sabía que allí estaba, hasta la policía— y el 11 de febrero se proclama, al fin, la República.

El 24 de febrero llega la primera crisis del Gobierno. Figueras le llama a la una de la madrugada y tiene que tomar, casi a la fuerza, el mando civil de Madrid. Estévanez se dio cuenta de que la República aún no estaba madura. El vecindario era hostil y si se sostuvo él mismo respetándosele y haciéndosele justicia, fue porque dio pruebas de su imparcialidad y buen sentido. A los pocos ataques de la prensa contestaron precisamente los militares —el brigadier

Mogrovejo, carlista de inclinaciones—, defendiendo a don Nicolás en todos los sentidos.

La república española no fue bien acogida en Europa y se la combatió duramente. Esta fue una de las principales causas de su caída. Esta y la absurda visión de los políticos de aquel tiempo, que todo lo querían solucionar a base de un parlamentarismo oratorio que dio origen a multitud de frases altisonantes, pero a ningún resultado efectivo en cuanto a los destinos nacionales. Nuevas elecciones en mayo. Don Nicolás es elegido diputado por Baeza, Orgaz y Santa Cruz de Tenerife. Después ocupa el cargo de ministro de la Guerra, pero como hubo seis en la República aquella, resulta que don Nicolás fue el que menos ocupó el cargo —tres semanas— y solo pudo hacer tres cosas: disolver los cuerpos francos, nombrar una comisión reorganizadora del Ejército y crear la Medalla de Cuba. Los cuerpos francos se disolvieron y la Medalla tuvo efectividad, pero el ejército no pudo reorganizarse porque en esto ya don Nicolás había dejado de ser ministro.

Poco después el golpe de Pavía. Y luego el exilio. Pasó entonces don Nicolás a Portugal con su familia. Allí vivieron, en Lisboa, Oporto y Coímbra hasta que, por las intrigas del representante de España en la nación lusa, le fue ordenado salir del país en brevísimo tiempo, teniendo que embarcar para Inglaterra y desde allí trasladarse a París. De nadie pudo despedirse y únicamente le acompañaron los amigos más íntimos en sus últimos días lusitanos. Antero de Quental le envía su adhesión más cariñosa. Siempre los poetas estuvieron de su lado, allí y en todas partes,

porque el propio don Nicolás lo era en cualquier acto de su vida, como buen idealista.

Si no me refiero con más atención a los sucesos que por aquel entonces tenían lugar en España, es por no cansarles y sobre todo por no desdibujar la figura de Estévanez con comentarios, si bien interesantes para el conocimiento histórico de nuestra patria, no son halagüeños para ella. Estévanez ha comenzado su exilio y merece la pena que nos detengamos un poco en esta situación vital de nuestro personaje.

Francia, Portugal, Italia e Inglaterra, las tierras calientes de África, América y todos los países del mundo han visto la tragedia del español exiliado. Le han visto conformarse y esperar con el mismo gesto digno, sobrio y elegante. Le han recogido muchas veces el cuerpo y lo han conservado en la tierra, aunque de un extranjero se tratase, porque las patrias son siempre las tierras en las que se viven los dolores y las esperanzas.

El exiliado siempre hace esta meditación: «Otros hombres más fuertes te han arrojado de la patria, pero ¿qué dirán de ellos y de ti los hombres del mañana?». ¿Están seguros de ser ellos los que tengan razón en ese mañana mismo? La voz del perseguido, si sabe tener la razón que la persecución da, hasta al que no tiene razón, esa voz es, a la larga, la que más alto suena.

La guerra civil es siempre una de las mayores calamidades que pueden caer sobre un pueblo. Pero una vez que esta se ha producido, lo único positivo que queda para el hombre que por esa causa ha perdido el hogar —cosa en verdad particularmente penosa

para el español— es el vivir en el extranjero y la experiencia de esa vida que puede servir ulteriormente para más altos fines.

Don Nicolás se puso a vivir en París, donde había ya otros canarios, que si no como exiliados, casi como eso vivían. Allí estaba, entre otros, don Elías Zerolo, que dirigía por aquel entonces una publicación enciclopédica. Cuenta Baroja, con su acritud de siempre, que don Elías no le quiso dar trabajo a su llegada a París y que le pareció un hombre infeliz y lleno de miedo. Pero como Baroja no ha dejado títere con cabeza en sus memorias lo razonable es creerlo a medias.

Pero nos es útil don Pío para nuestro conocimiento de Estévanez, ya que este fue gran amigo y protector suyo, aunque esto no lo diga Baroja, seguramente por no querer agradecer nada a nadie, que él era así y la verdad muy otra, pues a don Pío le ayudó Estévanez muchas veces.

Veamos lo que nos dice el buen don Pío de don Nicolás:

Don Nicolás Estévanez era un buen amigo mío. En las temporadas que iba a París solía verle todas las tardes en el café de Flora del Boulevard Saint-Germain. Cuando escribí *Los últimos románticos* y *Las tragedias grotescas*, Estévanez me daba datos e indicaciones de la vida de París durante el segundo imperio. La última época en que le vi, el otoño de 1913, solía ir al Café con un papel con notas, para recordar anécdotas que quería contarme.

Lo estoy viendo en el Café de Flora con sus ojos azules, su perilla larga y blanca y sus mejillas todavía sonrosadas, siempre tranquilo y flemático. Una vez le vi exaltado; fue un día en que Javier Bueno y yo le encontramos en un Café de la Avenida Orleans, próximo al «León de Belfort».

Bueno le preguntó acerca del atentado de Morral, y Estévanez se descompuso. Luego un anarquista me dijo que la bomba que lanzó Morral en Madrid la había llevado Estévanez desde París a Barcelona, en donde se embarcó para Cuba, con el permiso del Duque de Bivona.

Supongo que esto es una fantasía; pero tengo la seguridad de que Estévanez sabía antes del atentado que este se iba a cometer.

De todo lo que he leído sobre Estévanez puedo encontrar un denominador común: nadie que se ocupe de él tiene una sola palabra de agravio o mala intención. Lo que nos lleva de la mano a una conclusión cierta: don Nicolás no tenía enemigos o si los tenía eran estos de tanta caballerosidad que nunca dijeron nada sobre sus errores, que realmente no fueron muchos.

Toda la estancia de Estévanez en París está plagada de anécdotas que no voy a contarles a ustedes. Creo que tiene un mayor interés contar un poco la personalidad de este hombre digno, republicano, y hasta revolucionario, que lo dejó todo por una idea, que hasta el final sostuvo convicciones justas, para el

cual el militarismo era una fuerza cuando estaba bien dirigida y útil para la nación siempre que no tomara derroteros equivocados, algo que casi siempre pasa cuando los hombres, sean los que sean, hállanse en el poder.

La situación de don Nicolás durante su ministerio fue privilegiada, porque tenía a su lado al ejército y porque pudo haber dado un golpe de Estado. Pero primero es la dignidad humana y después las propias apetencias e incluso las públicas si este choca con las convicciones arraigadas en la sangre.

Cuando todavía el honor era algo valorado, cuando un ministro como don Nicolás se negaba a cobrar su sueldo como tal y cuando a los ministros de Hacienda, como así ocurrió una vez, había que enterrarles de caridad, las cualidades de don Nicolás no parecían tal vez muy fuera de lo corriente. Desde nuestro prisma temporal, lo que no quiso hacer Estévanez se nos aparece como la misma dignidad en persona y en el fondo añoramos aquellos tiempos, relativamente tan cercanos y tan distintos.

Y ahora tengo que hablar del «zoon Politikon», del hombre político. La elección objetiva que nos brindan los políticos de nuestros días, en todo el mundo, es esta: comienzan como bandidos disfrazados, inescrupulosos labrando la ruina, la muerte y la esclavitud de sus competidores y soportando desesperadamente —hasta tanto— lo peor que sus competidores pueden hacerles.

El bribón afortunado recibe un trato distinguido y cristiano. No solo es perdonado, es idolatrado, respetado y considerado. Solo faltaría que le adorasen.

Él mismo empieza a idolatrarse, a respetarse, a tratar de merecer el trato que recibe. Predica, escribe libros edificantes, da consejos para los jóvenes y finalmente persuade de que prosperó siguiendo esos mismos consejos. Funda instituciones y muere dejando un testamento que es un monumento a la moral y a la generosidad. Y todo ello ocurre sin que nadie alce la voz.

Digamos más: el respeto universal por el poder y el dinero es el único promisorio de nuestra civilización, si algo no ocurre. Porque lo que hacía don Nicolás, hallar en cada lugar la ocasión para trabajar por la libertad y la democracia, aunque se reconozca muchas veces que este no tiene dónde apoyarse, es casi imposible que ocurra hoy.

El hombre no puede ser caballero en estos días, aunque quiera, dice Shaw. A ello hay que oponer un rotundo mentís. Pero para lograr la empresa hemos de hacer el sacrificio.

El político de hoy no tiene más razones que la fuerza y el temor. Y su base, como dice «Undershaft», el genial personaje de *La comandante Bárbara* de Shaw, es la siguiente: «No sabe nada. Cree que lo sabe todo. Eso señala indudablemente hacia una carrera política. Que no sepa el lado derecho de tu cerebro lo que piensa el lado izquierdo. Aprendí en Oxford que este es el secreto del extraño poder que posee el político para hacer partido de dos lados opuestos», dice Shaw.

¡Qué difícil es encontrar hombres políticos que no tengan el deseo de mando, el afán de un lucro casi siempre encubierto, la oculta venganza personal

como fin! Pasiones del ánimo son estas, humanas, al fin y al cabo, pero que encierran lo peor del hombre. Cabría preguntarnos por el cambio que un hombre experimenta cuando tiene poder, aunque solo sea insignificante cualitativamente.

El opuesto a quien sufre este cambio es precisamente don Nicolás. Hay que leer un manifiesto al pueblo de Madrid cuando era Gobernador Civil, en el que no ordena como puede verse:

Hago saber: que hallándose interesada la honra de la democracia en que ningún exceso empañe la majestad de su victoria y conviniendo a los intereses de la Provincia que el Gobierno y las autoridades puedan dedicar su tiempo al desarrollo de reformas salvadoras prevengo a todos bajo la responsabilidad de cada uno lo siguiente:

Los agentes de mi autoridad protegerán en su derecho a todos los ciudadanos que, llenando las prescripciones de la ley, hagan manifestaciones en cualquier sentido.

Toda manifestación que siendo armada parezca imposición será disuelta por los agentes de mi autoridad.

No creo que leamos algo parecido ya, nunca. Este era don Nicolás, el político y el anarquista, como también ha dado en llamarse por algunos. Este era el hombre que jamás usó la fuerza, aunque la tenía, porque con ella coartaba la libertad.

Don Nicolás viajó todavía hasta el 1913. Ya en este año se asentó en París, donde murió. Estuvo en Las Palmas en el año seis y visitó su casa y la iglesia en la que fue bautizado.

Preguntémosnos ahora, en la tranquilidad del hombre que ve las cosas lejanas, cuáles eran las convicciones políticas de don Nicolás Estévez. Porque no cabe duda de una cosa: situados en un punto de la historia, es posible enjuiciar el pasado con cierta alegría y falta de un sentido crítico.

Figurémosnos a don Nicolás, republicano a machamartillo, desde su infancia, educado en el respeto hacia la libertad de los hombres, meditando y pensando, desde su puesto ministerial sobre el quehacer de un gobernante en una nación empobrecida y desunida. ¡Qué problemas se presentarían a su solución y cuántas veces las soluciones no podían ser tomadas porque lesionaban los intereses de la nación! Una vez que le preguntaron a don Nicolás que para qué quería la libertad contestó: «Para hacer lo que me dé la gana, siempre que con ello a nadie pueda dañar». Y el gran ejemplo suyo fue siempre ese; no dañar a nadie, porque desde su individualismo él se veía dañado también en sus convicciones, si hubiera pensado lo contrario o lo hubiera ejecutado.

Y es que Estévez era también poeta y escritor. Tenía de cada una de estas personalidades mucho en su sangre. Todos ustedes conocen sus escritos y algunos quizá hayan leído los «fragmentos» de sus memorias que comenzó a publicar en *El Imparcial*, corriendo el año 1899. Más raro es que se conozca el *Diccionario Militar y los episodios de la Guerra y la*

Milicia. Estévez, como escritor, es ameno, con un estilo personal y lejano a todo preciosismo. Sus libros se leen como una novela y el interés con que cuenta las cosas, salpicándolas de anécdotas y ocurrencias, es grande siempre. Describe bien los temas que trata y no aparece en sus escritos, ni en instantes en los cuales el lector lo encontraría justificado, el menor reproche o palabra desagradable que pudiera herir a alguno de los personajes, porque su dignidad lo era todo para él.

Vamos llegando al final. Canarias ha tenido y tiene grandes hombres, políticos, poetas, escritores, pero quizá no hay entre todos ellos uno con la personalidad y la fuerza de don Nicolás Estévez. Aventurado es afirmar esto, pero si nos preguntáramos para qué sirve la vida y la contestación fuera la más lógica: para vivirla, podemos entonces decir que don Nicolás es uno de los pocos canarios que ha sabido hacerlo y que lo ha hecho con la más profunda y seria dignidad. Ortega dice que la vida ha de ser vivida seriamente y más seriamente que como Estévez la vivió difícil es hacerlo.

Podemos ponerlo como ejemplo a todos. Creía en sus convicciones políticas y las sostuvo siempre. Los enemigos le reconocen su valía. Fue fundamentalmente bueno y siempre un hombre de honor.

Es una pena que haya sido yo quien haya hablado de don Nicolás Estévez, porque lo he hecho muy pobremente. Pero como siempre he creído que es necesario aprender en el trabajo decidí hacerlo. He aprendido, estudiando a don Nicolás, lo que puede ser un hombre, un ejemplo único de hombre, que

debe estar presente si queremos alcanzar la dignidad que fue la conducta ineludible de este canario impar, para el cual la libertad y la república estaban por encima de todas las cosas.

8. La exposición *Nuestro Arte* (1963)

Cuando Fiedler dijo que la forma artística no es un algo anterior que se trata de imprimir en la materia, sino que solo tiene forma en la materia, sentó un principio que los críticos de arte olvidan con demasiada frecuencia. Todo el problema de la pintura y de la escultura parece centrarse hoy, a los ojos del profano, en la lucha de un par antitético de fuerzas: la figuración y la no figuración. Ambas tendencias plantean sus cuestiones y se combaten duramente, aportando cada una de ellas sus razones que no son, las más de las veces, sino meras justificaciones de posturas totalmente artificiosas. Con ello solo se consigue establecer un clima de incertidumbre, en el cual la discusión, y no el diálogo, conduce a complicar la visión del mundo del arte y el arte mismo.

Y con esto hay que acabar. Las frases «pues no entiendo este cuadro» o «no sé lo que esta obra significa» tienen que ser desterradas del léxico del contemplador porque, si no las ha utilizado nunca frente a Velázquez o Goya —tan cargados ambos de significación y de oscuridad—, ninguna razón hay para que las pronuncie delante de una obra de arte de *nuestro tiempo*, sea de la tendencia que sea.

Vayamos a contemplar el arte sin prejuicios, sin posturas, con la inocencia del contemplador. Y, después, meditemos para sacar de este meditar con-

secuencias e ideas nuestras, no las viciadas por un razonar lógico o intuir mágico, ambas incompletas y, casi siempre, por unilaterales, falsas. Entonces, quizá la obra de arte nos dé sus secretos, llegando así a comprender que todo estilo, todo *ismo* y toda tendencia son cosas que están siempre en relación con el momento histórico vivido. Por otra parte, tenemos que darnos cuenta de que el arte avanza a saltos. Que el valor de las reglas de arte está en la producción de quien lo hace y no en el conformismo de quien las recibe (Fiedler).

En esta exposición que el Museo Municipal recoge, están los nombres de pintores y escultores de nuestro tiempo que, por encima de todo compromiso, de todas las posturas acomodaticias, de todas las acerbas críticas y comentarios, han hecho y hacen un arte personal, honesto y sincero, acorde con todo lo que en el mundo del arte está hoy vigente, a la altura de cualquier otra nacionalidad. Cada uno hace su obra según las reglas del arte, conociendo la materia en la que trabaja y sacando de ella todo lo que en ella se encierra, pero sin adocenamiento, con una huella personal que hace mirar *nuestro arte*, no con esperanza, sino con una plena y absoluta seguridad.

Aquí está el mundo plural de Pedro González, en su pintura de una profunda complejidad analítica, donde la libertad se nos enseña con una absoluta pureza como si existiera en un universo lleno de posibilidades infinitas. El mundo de Pedro González parece brotar en su pintura sin problemas, como una aparición, y con una técnica sutil y casi inaparente. Sabemos que, cuando la técnica se alzaprima en un

cuadro, ella misma destroza lo más importante de la obra de arte. Y en esta utilización medida de lo técnico está, las más de las veces, el secreto de una buena obra. En Pedro González hemos encontrado una difícil armonía entre el hacer y el dejar de hacer, entre las formas y el espacio que entre ellas queda. Esto es tan fundamental que se me antoja una de las características más personales del pintor.

Decía Darío Buro que el artista termina cuando descubre su lógica. En ese pintar de Enrique Lite aparece el acto de fe, la creencia en la representación de las cosas alejadas de su lógica personal. La elocuencia de su expresividad convierte el mundo de las cosas diarias, de las formas dadas, en meras alusiones a la realidad. Diríamos que el cuadro es para Enrique Lite un acuerdo personal entre su realidad y las realidades ajenas. Un acuerdo centrado siempre en la verdad interior del artista y que es como un fecundo y estremecedor diálogo entre su ser y su existir.

Creo que esta es una cuestión muy importante: el diálogo entre el ser y el existir del artista. A través de él podemos llegar a concepciones del arte tan entrañablemente sociales como en Manuel Casanova, capaz en su pintura de trascendernos el instante, haciendo de él un profundo motivo de meditación. Casanova nos hace guardar en la memoria aquello que pinta e incluso en muchas de sus obras nos enseña en momentos de la realidad captados en una especie de impresionismo temporal que no tiene nada que ver, naturalmente, con el impresionismo como quehacer pictórico.

Y frente a este acontecer, Manuel Villate, en el cual la realidad se deshace de lo anecdótico, se encarna en la materia de su pintura, que cuida con una dulzura y una fruición íntima y gozosa. Así, puede darnos una obra construida y meditada en la que, sin embargo, todo parece hecho sin preocupación alguna. Pero advirtamos la búsqueda de matices y entonces veremos que no es su obra un resultado de primer intento, sino que tiene en sí una lenta maduración.

Víctor Núñez, en su trayectoria evolutiva, ha conseguido, sin duda alguna, después de una decantada meditación, que su pintura no invoque ni en sus fines ni en sus medios las apariencias visibles del mundo visible. No la invoca en sus fines porque no se propone representar en grado alguno estas apariencias, ni en sus medios, porque no la realiza con elementos exteriores, sino a partir de línea, color y forma carentes de toda relación imitativa.

Con él, Eva Fernández, dejando a un lado su pintura anterior, representativa de un momento evolutivo en su anterior quehacer, atraída por el mundo novísimo que la no figuración aporta a nuestro conocer, recorre los caminos del color y la forma que la rodean y va buscando en su obra una nueva forma de comunicación, más acorde con el lenguaje de nuestro tiempo.

Este reconocimiento de nuevo lenguaje aparece en la pintura de Isabel Nazco donde el deseo de crear no es únicamente un deseo de hacer pintura, sino también de encontrar la verdad de la pintura en la más pura invención. Decía Carmen Aznar que la peor escultura es la que puede hablar y que la mejor

es aquella cuya carne parece de mármol. Enfocaba así la crítica la escultura moderna y su dirección con poca elegancia, a nuestro entender. Lo que la escultura quiere decirnos no está en relación con una forma dada ni con una materia prevista; es forma y materia en tan indisoluble matrimonio, que no podremos nunca distinguir lo que en la obra de arte pertenece a cada una. Por ello es tan difícil acercarse a la moderna escultórica sin prevenciones o conceptos dados desde siempre.

Porque en nuestra cultura actual, y excelentes ejemplos de ello son María Belén Morales y Juan José González, el problema de lo que no es materia y de lo que no es forma ha adquirido un importante y fundamental papel. Tan importante es lo que está como lo que no está. Nuestra escultura deja pasar el espacio entre la materia, descubre el valor que tiene la ausencia en todo crear. En María Belén Morales, la escultura tiende hacia la curva universal. Nos habla de toda la belleza de lo que se expande y nos hace hablar de lo que olvidamos siempre: la armonía. Juan José González nos grita desesperadamente, nos hace —¡y qué importante es esto!— caer en la cuenta de que el mundo también es un caos incomprensible en el cual el hombre vive sujeto a los caprichos de los dioses, pero que este mismo hombre solitario es capaz de conducir a las fuerzas desatadas hacia un fin propuesto. Sus obras crean una síntesis donde lo natural —en el más amplio sentido de la palabra— y la expresión de la mano cobran su más alto sentido. Él nos ha enseñado a ver la forma escultórica en su

prístina sencillez, y es, en parigual manera, el más y el menos realista de nuestros escultores.

Creo que estamos ante una muestra de arte ciertamente excepcional en nuestro ámbito. Creo también que a partir de aquí el camino está claramente definido. Estimo que es un deber de todos ayudar a nuestro arte actual intentando ser contempladores y no comprendedores. Piénsese que aún no comprendemos el universo, pero lo contemplamos.

9. Carta a Luis Diego Cuscoy (1968)

Querido Luis:

Difícilmente un profano como yo en materia arqueológica podrá glosar tu libro, hablar sobre lo que en él se dice sin caer en error o pedantería. De estas cosas, como de tantas otras, sé poco, pero ha sido un motivo de interés constante para mí todo lo que sobre el pueblo guanche se prejuzga o discute.

Por ello, apenas vi los guanches, dejé para otra ocasión lecturas que me ocupaban y dediqué mis tardes —tres bastaron— a leer atentamente todo lo que tú dices de cómo fueron los hombres de nuestra isla.

No sé si es posible en un libro de arqueología armonizar tan certera y sabiamente lo científico, lo literario y lo poético dando a cada parte su razón más justa, como en esta obra tuya.

Lo que sí quiero decirte es que después de leer *Los guanches* me han dado ganas de caminar las rutas de los pastores y ver así la isla, como ellos la vieron, como tú la has visto: pura, limpia, llena de esos secretos que tan bien has sabido desentrañar.

Ahora me ha nacido del corazón la gana de descubrir una pequeña cueva en la que pastores labraron molinos y tabonas en largas horas de calma, mientras los rebaños pastaban en el prado común. Hay una hora para derribar los mitos y decir la verdad.

Creo que con este libro tuyo comienza esa hora y debemos agradecértelo. Por descontado daba que un libro escrito por ti tendría un vigor documental y un excelente estilo literario, pero he de confesarte que no me parecía motivo de emoción ni removedor de oscuros y misteriosos recuerdos, allá en el hondón del inconsciente colectivo.

Pero línea a línea y como si ellas fueran señalándome el camino, mis pasos recorrían las galerías interiores que vienen a dar a la gran llanura donde los viejos guanches habitaban en la tranquilidad de la tarde, en el círculo del tagoror, sobre las simples cosas que forman la vida.

Y me he encontrado allí, acariciando la larga añe-pa de algún noble y pensando en volver a la cueva, apenas la luz iba para soñar en la paz.

Sí. Ya sé que todo esto es más o menos poético. Pero he leído tu libro como un largo poema en el que la tierra, la isla, es su principal protagonista.

Lo sabio es adaptarse a ella y adaptarla, como bien dices. Y así en ese capítulo bellísimo sobre los límites de los menceyatos, encuentro la mejor razón a tus palabras.

Más me admira —sinceramente— tu aguda penetración para, a través de pequeños y grandes hallazgos —piedras, vasijas, huesos—, ver con tanta claridad, con tan pura lógica, nuestro pasado isleño. Sí. Ya sé que esta es la misión del arqueólogo. Pero es costumbre fantasear en estos casos, dando valor a cosas que prueban una hipótesis gratuita. Generalmente se tiende a engrandecer el pasado. Y también —generalmente— esto es siempre falso.

Por eso tu libro me ha dado horas de meditación, una vez leído. Sí que el pueblo era sencillo y pobre. Humilde cuando no había orgullo frente a él. Orgulloso cuando alguien lo era.

Cada quien lea tu libro lo entenderá a su modo. Depende del entendimiento, de la gana y el talante muchas veces. Pero no se precisa buena gana ni buen talante aquí. Basta abrir la primera página del libro y adentrarnos en su ganadora lectura. Un antiguo mundo nos aparece con toda la claridad posible. Poco se necesita para vivirlo.

Basta leer, leer. Comprender entonces que todo fue así, casi sin duda.

Llegamos al final. Hay frases que se nos han quedado, punzantes, sugeridoras de meditación para siempre. «Pero nos encontramos, al tratar de analizar la cultura guanche, con que, al principio y al final, fue el silencio. Y silenciosamente se esparció por la isla y ocupó la tierra. Huellas silenciosas dejó por un lado y otro, testimonios mudos a lo que es preciso interrogar».

Un libro mío —perdona la cita— se titula *Preguntas al silencio*. Jamás —debo confesarlo— recibí respuesta alguna. Veo ahora que hay que preguntar cómo tú lo haces. Entonces el silencio contesta. Y vuelve al Pastor a decir de su vida y su paz que tú transcribes en este prodigioso libro por el que quiero darte las gracias de corazón.

Te abraza, Carlos Pinto Grote, 2 de julio de 1968.

10. Notas sobre un libro reciente de Domingo Pérez Minik (1968)

Posiblemente el ensayo crítico sobre temas literarios entraña uno de los más difíciles empeños que el escritor pudiera acometer. Las razones para que esto sea así son muchas, pero quiero señalar las significativas e importantes, para llegar a la conclusión de que, su falta, lleva consigo el bajo, bajísimo nivel que el ensayo crítico alcanza hoy en nuestra nación.

Me refiero —y solo las señalo porque sobra todo comentario una vez enunciadas— a las siguientes: a) conocimiento profundo del tema; b) información exhaustiva o lo más completa posible; c) claridad de exposición; d) objetividad expositiva; e) subjetividad analítica; f) proposiciones y conclusiones sobre la temática que motiva en el ensayo.

Seamos sinceros: pocos libros de crítica literaria cumplen estas premisas, con lo que el lector interesado acaba desinteresándose y promete no leer otra crítica que la aparecida en revistas y periódicos, la cual puede tener —y de hecho así ocurre— acertadísimas intuiciones, pero carece de lo que una larga meditación puede aportar a la claridad y análisis de un tema cualquiera.

Lo dicho sirve de prólogo al breve comentario que quiero hacer sobre el último libro de Domingo Pérez Minik, *Introducción a la novela inglesa actual*, que acaba de editar Guadarrama en Madrid.

La lectura de esta obra es un ejercicio mental realmente completo. Se inicia con los tres capítulos más interesantes que puedan leerse sobre el apasionante tema de la caída de los imperios y su consecuente literatura. En las diez primeras palabras de la obra está su contenido total. Dice Domingo Pérez Minik: «No es fácil de separar a un imperio de la literatura».

Hacer esta condicional afirmación representa un trabajo de años, un conocimiento profundísimo de la historia y de la literatura en parigual manera. Quiere decir también dar cumplimiento a esas razones significativas que señalé antes, indispensables para que un libro de crítica literaria lo sea en su completa extensión.

Y cuando llegamos al final de ese primer capítulo, desenfadado, lleno del más fino humor, profundo, analítico, aparecen unas frases que no me resisto a transcribir:

Ha pasado un Segundo Orden Mundial y ya ha comenzado para ellos (los ingleses) la hora de la verdad, de la afrenta, de la soledad, de las memorias. No hay como una isla para un acto de contrición. Aún les queda el consuelo de preguntarse, como su gran poeta Shelley, que, si el invierno llega, la primavera no puede hallarse lejos: *O wind if winter comes, can spring be far behind.*

Con absoluta seguridad no se han dicho palabras iguales acerca del imperio inglés, ni tan certeras, ni tan justas. Porque en ellas está la contrición, y tam-

bién la esperanza, una esperanza que se trasluce en la obra de Domingo Pérez Minik, pero en la que ha desaparecido la tristeza por lo periclitado —también una manera de esperanza—, para edificar un futuro en el que —son palabras de Pérez Minik— «los héroes nunca reniegan de su principio, aspiran a una identificación proletaria, intentan levantar una clase nueva sin los ladrillos que deben de su enemigo social a buen precio».

En el segundo capítulo de su libro, el estudio breve sobre España y Francia se nos antoja uno de los más completos y difíciles resúmenes que pudieran llevarse a cabo acerca de tan polémicas cuestiones. Hay que leer despacio, releer, detenerse en frases que encierran verdades como puños, aunque en el fondo no lo parezcan. Cuesta trabajo digerir cosas como estas: «de cierto modo, Pío Baroja fue un reaccionario». Pues bien, es verdad que lo fue, por más que nos empeñemos en decir lo contrario. Y basta seguir el discurso de Pérez Minik para darnos clara cuenta de que así fueron las cosas, pese a quien pese.

El tercer capítulo y el cuarto y todos hasta el final hacen que el lector retarde el paso de la página porque le da pena que el libro se termine. Claro que hay una solución: leerlo de nuevo. En esta segunda lectura le recomiendo más cautela. Sugiero que lea con toda la atención el capítulo 13: «Ficción y realidad: el asalto al tren de Glasgow», porque en estas breves líneas se encuentra el análisis psicológico del pueblo inglés más acertado que he leído en muchos años.

Así las cosas —es imposible que glose capítulo a capítulo la obra de Pérez Minik—, llegamos al final.

El capítulo 15 encierra —como lo hacían las diez primeras palabras del libro— una clave: la personalísima visión —y acertada en mi concepto— de un futuro. Pero quiero terminar estos breves comentarios acerca de la más inteligente obra crítica de los últimos diez años publicada en España, con unas palabras de su autor: «Carece de sentido segregar la historia que se hace día a día del arte de la conducta humana, de la industria, de los juegos, de la convivencia doméstica».

Por desgracia, la carencia de sentido unitario existencial es el pan de cada día. Excepciones como la de Pérez Minik nos ayudan a continuar, difícil tarea a la que hay que comprometerse si se quiere ser un hombre en la total extensión de la palabra.

11. Algunas notas sobre la traducción y el traducir (1981)

«¡Las palabras! ¡Si Ud. supiera cómo las amo!».
Dionisio en *Crome Yellow*, de Aldous Huxley

Entre «las mentiras convencionales» repetidas hasta la saciedad y que condicionan determinadas prácticas literarias, ninguna tan falta de apoyo como la señalada por este juego de palabras italiano: *traduttore, tradittore*, con el que se ha querido poner de manifiesto la falacia que la traducción de un texto conlleva. Pienso que es hora de dar el mentís más formal a dicha aseveración y reconocer que traducir es, precisamente, intentar hacer inteligibles —identificando a través del lenguaje patrones, transitivos y equivalencias culturales— las diferencias existentes entre formas de vida, procurando llegar a un completo entendimiento de estas diferencias que encierran los matices y las sutilezas de cada cultura.

Traducir no es otra cosa que poner en evidencia lo coincidente y lo diferencial entre dos lenguas. Si el lenguaje da una visión del mundo, traducir es aumentar el campo de observación. Por otra parte, hemos de convenir en que el hecho de indagar en otra lengua nos conduce a un conocimiento más amplio del universo, complementándose ambos lenguajes en su trabajo de averiguación de la realidad y la verdad de los signos.

Una dedicación continuada a la literatura anglosajona me ha arrastrado a trabajar en la traducción de la poesía escrita en lengua inglesa y he conside-

rado interesante concretar mis meditaciones en este breve ensayo, que se me antoja de una osadía cercana al absurdo, sirviéndome como excusa el que estas líneas sean entretenimiento carente de todo rigor.

Voy a comentar —apoyándome en la traducción al español de un poema de Scupham—¹ una serie de cuestiones en relación con el método empleado en la traducción y otras que puedan dar razones de la elección de determinadas palabras en el curso de la labor traductora, en la que, por descontado, doy mayor importancia a la interpretación cultural que a la literalidad de las equivalencias. Dice así, en inglés, el bellissimo poema de Scupham:

Or

To step out the drying garden
Or rest greenly under the swarming branches.
The question rest in its own equipoise
And blue weighs out its great indifference...
Droit de Seigneur: the springing sunlight,
Here, or upon the antique Malvern's Hills,
Will choose Copernicus, and Ptolemy.

To turn first page of the great in read,
Or idle down a long familiar margin.
The finger know direction as they move,
And we will take curious attention

1 [The] *Times Lit[erary] Sup[plement]*. May, 1, 1981, n.º 4074. Pág. 478. Su más reciente libro de poemas, *Summer Palaces*, 1980. [Nota del autor].

Closely to heart; observe the Brimstone's flight
Who must explore mansion for air and light.
For his crisp yellow is definitive.

To follow shadow course along the hill
Or lift the eyes to dazzle of plain sky.
We wake to ceremonial chorus, find
Each blade of grass resolving Hamlet's question,
And old cat fuddled in the border dew,
These flowers, half opened and appropriate.
On a May morning, the word is golden.

Ya en el título —que puede formar parte del primer verso— nos encontramos con la «o» disyuntiva, tanto en español como en inglés: «o esto, o aquello». Reglas idénticas presuponen identidad formal, y el título, en español, sería también «O...», al que añadiremos los puntos suspensivos para subrayar, en nuestra lengua, la disyuntividad, el sentido de elección.

El primer movimiento del traductor ha de ser el de la lectura del texto en el idioma original, con el propósito de obtener un conocimiento de su estructura global, de su sentido, porque, en nuestra opinión, de esta indagación inicial va a depender muchísimo la correcta versión final para captar la esencia: este es el problema.

Aunque el conocimiento del idioma en que aparece el texto original sea amplísimo, hay que realizar el trabajo de traducción de un modo literal primero: palabra por palabra, en una equivalencia formal que, naturalmente, nos conduce a una versión escasamente comprensible, pero que nos ayudará muchísimo

cuando, posteriormente, la elección de sinónimos, construcción de las frases y oraciones tengan lugar.

No voy a adentrarme en la discusión acerca de valores sintácticos, puntuación, etcétera, porque no es este el objeto de estas notas. Todo ello es muy interesante y puede llevarnos a un conocimiento «técnico» en la problemática del traducir, pero estimo que hemos de sacrificar la técnica, la exactitud y la objetividad, tan deseables, a la belleza de las palabras. Intentemos traducir un poema, no un texto científico.

Lo que sí importa es el conocimiento de connotaciones y acepciones, porque de este surgirá determinada elección. El trabajo no consiste en reflexionar, razonar, conocer y consultar. El diccionario es preciso; pero, si no se cuenta con la capacidad creadora, todo el quehacer será inútil o, al menos, los resultados aparecerán plagados de errores y no se conseguirá el fin propuesto.

Otra importante cuestión es la de adaptar los lenguajes al tiempo. Traducir en un lenguaje actual, si el texto lo es, y emplear un lenguaje arcaico, si el original lo posee: he aquí una «regla dorada». La estructura cronológica de ambos lenguajes debe ser la misma o caeríamos, sin remisión, en lo inaceptable.

Me he preguntado hasta qué punto el perfecto conocimiento del par idiomático sobre el que se trabaja basta para conseguir una buena traducción. Repetimos el conocido ejemplo de los esquimales y su multitud de nombres aplicados a la nieve. Por mucho que pueda conocerse el lenguaje esquimal, si no es posible establecer una convivencia jamás po-

dremos saber cómo es y qué es la nieve sobre la que nos hablan.

Sirve al traductor conocer Inglaterra, si quiere traducir del inglés a su lengua vernácula, o conocer Turquía, si su propósito es traducir del turco. Preocupa al traductor dar idea del «estilo» propio que el escritor traducido posee. ¿Puede alcanzarse esta meta? Pese a lo espinoso de la cuestión, creo que podemos responder afirmativamente.

Estilo, personalidad, cultura, lenguaje, visión del mundo, en suma, son cosas que pueden traducirse. Lo que importa es su armónica transposición, en la cual coincidencia y diferencia hallen su justa medida.

Damos ahora nuestra versión del poema de Scupham:

O...

Con decidido paso entrar en el agostado jardín,
descansar candorosamente bajo las susurrantes
[ramas.

La pregunta encierra su propio equilibrio
Y el azul abrumador su gran indiferencia.
Droit de Seigneur: la luz de un sol primaveral.
Aquí, o sobre las viejas colinas de Malvern,
Ha de elegir entre Copérnico o Tolomeo.

Abrir la primera página de lo desconocido
O caer en los ya conocidos límites familiares.
Los dedos conocen el habitual camino
Y acogeremos su indiscreto cuidado

Cerca del corazón; advirtiendo el vuelo de la
[amarilla mariposa
Que ha de explorar el aire y la luz de la casa
Antes de concluir para siempre su frágil aleteo.

Seguir el curso de la nube por la colina
O elevar los ojos hacia el despejado y deslumbrante
[cielo
Reviviendo el coro ceremonial, mientras se
[descubre
Que cada hoja de hierba resuelve la pregunta de
[Hamlet
Y un viejo gato se embriaga con el rocío
De esas flores medio abiertas y oportunas.
En el dorado mensaje de una mañana de mayo.

El poema de Scupham plantea una elección: este es su principal sentido. El poeta, utilizando un lenguaje culto, empleando pares antitéticos bien definidos unas veces, imprecisos otras, que subrayan la duda y determinan la indecisión, nos coloca frente a posibilidades y hace que meditemos sobre nuestra capacidad de respuesta.

La lectura, en inglés, no tiene dificultad alguna y ya inicialmente descubrimos las claves que sostienen el discurso poético y toda la belleza de las palabras, además de sus connotaciones culturales, muy inglesas, naturalmente.

Una vez que el traductor conoce estos extremos, ha de enfrentarse con el problema, pero si ha llegado hasta aquí, el resto no presenta graves inconvenientes; se trata de poner en evidencia lo sutil, lo nimio,

y fundamentalmente, de elegir, tal como el propio poema subraya.²

Los primeros versos apenas tienen dificultades; palabras similares para similares sentimientos. «Drying» equivale a «agostado» y «greenly» a «candorosamente»; casi no hemos de elegir. Las frases en otro idioma no pertenecientes al par idiomático básico deben, en nuestra opinión, no traducirse.

El problema se torna más complejo cuando nos enfrentamos a este verso: «To turn the first page of the great unread», que puede traducirse literalmente al español: «Volver la primera página del gran libro no leído», intercalando la palabra «libro» para mayor claridad; y como lo implícito es el intento de decidir entre lo nuevo y lo habitual, la versión que elijo es esta: «Abrir la primera página de lo desconocido». «Brimstone's flight» es exactamente 'el vuelo de Brimstone', mariposa amarilla, llamada mariposa sulfúrea en inglés, por su color amarillo azufre. La inexistencia en español de un nombre —que solo podía ser técnico— impide esta traducción.

Por otra parte, «crisp yellow», que se traduce por 'frágil aleteo' —de «crisp», 'quebradizo', y «yellow», que no solo significa 'amarillo' sino 'escandaloso'—, permite el juego de palabras, perfectamente inteligible, válido, poético y equivalencial.

Aparte de estas pequeñas variaciones, el poema puede ser traducido sin despojarle de su belleza, de

2 La elección de este poema no es gratuita. Estas «notas» casi constituyen una «paráfrasis»: o esto o aquello, en el quehacer del traductor. [Nota del autor].

su estilo, de su formalidad. Y, sin duda, hemos ampliado nuestro conocimiento de un mundo poético definido: el que por el autor se relata, como mera anécdota sustentadora de una profunda meditación sobre la esencia del elegir.

Concluiremos aquí estas breves notas. Traducir es un quehacer literario tan importante como cualquier otro: novela, ensayo, poesía, teatro y, desde luego, tan creativo como cada uno de ellos. En una perfecta simbiosis, autor y traductor —el par idiomático— dan, a través de la versión creada, un sistema de conocimiento transcultural, abierto y constructivo, que acerca a los hombres y los coloca en condiciones óptimas para alcanzar una concepción universal de la cultura.

12. Los médicos en la novela de Galdós (1985)

Recuerdo las tardes en la casa de mi abuelo —mozos los años, la curiosidad despierta, fácil la memoria y no maltrecho aún el entendimiento— cuando se leía en voz alta. Solía reunir el hombre a no más de 3 o 4 amigos en su gabinete, al que me daba entrada por ser su primer nieto, y ahí pasaba la velada tomando un cargado café —todavía hecho según las mezclas más convenientes y acostumbradas, ya que habían estado en Cuba y, al decir de ellos, en ningún sitio se sabía hacer el café como en la Peña de las Antillas; una parte, de Venezuela; otra, de *caracolillo*, y luego de Brasil, Santo Domingo y *moka*— y leyendo libros que juzgaban interesantes y amenos.

Mi abuelo era un impenitente lector. Veía yo los libros sobre la mesilla de noche y se me antojaban siempre los mismos, ya que sus cubiertas eran iguales —una bandera roja y gualda—, no llegando a entender muy bien cómo era posible leer y leer las mismas cosas sin reflejar aburrimiento. Los libros no tenían grabados y era el autor único: Benito Pérez Galdós.

Contaba mi abuelo que un hermano de don Benito, el coronel Pérez Galdós, de visita en su casa lagunera, le decía: «No entiendo, Pedro, cómo te pasas las horas leyendo esas tonterías que escribe mi hermano Benito». Al buen coronel le parecían tonterías los *Episodios Nacionales*, *Torquemada*, *Miau* y páginas así.

Un tío abuelo mío, Francisco María Pinto, escritor también, era muy amigo de Galdós. Cuando murió don Francisco, a sus 34 años, don Benito prologó sus obras, editadas por unos amigos que así quisieron darle homenaje póstumo.

También, de niño, recuerdo a mi padre leyendo a Galdós, escribiendo y leyendo sobre él y sobre personajes de sus novelas. Estos llegaron a hacérseme tan familiares que los creí seres reales y vivos y amigos de la casa.

Pero fue a los diecisiete años cuando realmente encontré a Galdós. Acababa de terminar mis estudios de bachillerato y disfrutaba de vacaciones lentas y aburridas. Los amigos se habían marchado y estaba solo en la ciudad. Era la tarde de un verano caluroso. Afuera, en el jardín, todo quieto y dormido. Subí a la biblioteca y recorrí con la mirada sus estantes. Gustaba entonces, pese a la poca edad, de pasar tiempo entre los libros, hojeando unos y otros hasta encontrar aquel que mejor pudiera complacer el estado de mi ánimo en ese instante, costumbre que ha quedado y que me proporciona descubrimientos constantes, porque entiendo que cada libro tiene su afán específico y hace vibrar el entendimiento mejor en una hora que en otra, acordando a la perfección sus páginas e ideas con los movimientos propios de la ocasión imprevista.

Y uno de esos libros hojeados se titulaba *Ángel Guerra*. Comencé su lectura: «Amanecía ya cuando la infeliz mujer, que había pasado en claro toda la noche...». Se había ido casi la luz de la tarde y encendí la lámpara para continuar leyendo. Me llamaron a

cenar más tarde. Seguí la lectura en la cama y, a las primeras luces del alba, concluía *Ángel Guerra*.

No he abandonado desde entonces a Galdós. Lo encontré aquella tarde de julio y me acompaña hasta hoy. Creo que le debo mucho de lo que he sido, escrito o pensado.

Ahora, cuando han pasado los años, la paz interior es grande y poco se espera del mundo y de sus gestiones, me atrevo a escribir sobre la obra del maestro. Que él perdone mi atrevimiento, viendo en estas meditaciones los balbuceos de aquel muchacho de 17 años que lo encontró una tarde y que sigue a su lado cuando ya le blanquean barba y sienes, tan asombrado, ahora como antes, de su enorme trabajo, de su inmensa sabiduría, de todo aquello que le hace ser, sin duda alguna, el más grande novelista español después de don Miguel de Cervantes.

Me he pasado la vida leyendo a Galdós, rele-yéndolo una y otra vez, intentando penetrar en ese inacabable y sorprendente mundo que es su novela. Vano empeño. La empresa es superior a mis modestas fuerzas. Lo entiendo, lo comprendo, pero sigue asombrándome su penetración psicológica en los personajes, hombres y mujeres que están ahí viviendo y viviéndonos, atemporales, arquetípicos seres que nos reflejan y en los que nos encontramos cada día para bien o para mal nuestro. En tal universo nos falta figura alguna, y de la del médico voy a hablar.

Tampoco es mío. Don Benito no dejó punto que tocar ni arpa que tañer en lo que el tema respecta. Los nombres de médicos que existieron o existían en su tiempo generalmente están relacionados con tesis,

citas, apoyaturas para los personajes imaginarios, etc., y supone un conocimiento de causa excepcional, así como un estudio de cada uno de ellos, lo que señala la preocupación galdosiana por la figura médica en general.

Nos da, pues, Galdós con estos nombres una visión humanística del médico, porque es lo cierto que cita a los menos científicos, pero no por ello menos importantes en la historia de la medicina.

Lleva esto a señalar que para don Benito el médico era el auténtico *vir bonus medicare peritus* clásico (amigo, consejero, confesor).

Cuando se quiere hacer un análisis de la figura del médico de cabecera, en Galdós pueden hallarse las claves que van a delimitar esta figura con la mayor justeza.

Y su análisis, que pudiera parecer superficial, aparece profundo si se tiene el cuidado de estudiarlo con cariño y detenimiento.

Quizá el trabajo más penoso de estas notas aproximativas ha sido el de llevar a cabo la averiguación de cuántos personajes médicos aparecen en su obra, ya que representa leer a Galdós en su totalidad —esto no es trabajo, sino goce—, anotando nombres como un índice. Lo hemos hecho con paciencia, sin que ello quiera decir que sea exacto y exhaustivo, pero sí puede servir de base a posteriores indagaciones.

Existen en la obra de Galdós dos tipos de médicos: reales e imaginarios. Entre los primeros, figuras como Esculapio, Galeno o Hipócrates marcan su conocimiento de una medicina clásica, histórica, en suma.

Paracelso, Van Helmont y Ambrosio Paré señalan su predilección por una concepción de la medicina mitad mágica, mitad lógica.

Y al citar a sus contemporáneos, Pedro Mata o Federico Rubio, aparece su estimación por los médicos humanistas, por aquellos que hacen de la práctica médica una dedicación total de su vida, dándola a los demás.

Es curioso que un gran amigo y médico, Manuel Tolosa Latour, no aparezca citado por su nombre, si bien sabemos que el personaje de ficción Augusto Mikis no es otro que su «doctorcillo», como lo llama frecuentemente en el dilatado epistolario que Ruth Smith recoge en su conocida obra *Cartas entre dos amigos de teatro*.

Anotamos a continuación el censo de los personajes médicos que aparecen en la ingente obra galdosiana y que no voy a leer completo a ustedes. Creo que no se ha quedado ninguno en el tintero, pero tampoco puedo asegurarlo, ya que estimo es una de las figuras —la del médico— más abundante entre las manejadas por Galdós en sus novelas.

PERSONAJES REALES	OBRA	PÁG.
Jaime Braid	<i>Torquemada en el purgatorio.</i> Primera, «Sueño hipnótico»	1071
Juan Martín Charcot	<i>Torquemada en el purgatorio</i>	1055
Esculapio	<i>La familia de León Roch</i>	769
	<i>El amigo</i>	1229
	<i>Fortunata y Jacinta</i>	453
	<i>La mula y el buey</i>	450
	<i>Alceste</i>	1300
José María Esquerdo	<i>Lo prohibido</i>	1698
	<i>Fortunata y Jacinta</i>	458
Galeno	<i>Torquemada en la cruz</i>	1002
Helmoncio	<i>¿Van Helmont? Los helmocianos</i>	
	<i>Le llamaban Helmoncino</i>	
	<i>La desheredada</i>	995
Hipócrates	<i>Marianela</i>	744
	<i>Fortunata y Jacinta</i>	453
	<i>Tristana</i>	1638
Jener	<i>Lo prohibido</i>	1739
Liebault	<i>Torquemada en el purgatorio</i>	1071
Linneo	<i>Fortunata y Jacinta</i>	167
Lombrosio	<i>Torquemada en el purgatorio</i>	1070
	<i>La voluntad</i>	780
Martín Alonso	<i>La desheredada</i>	994
Nicolás María Rivero	<i>Fortunata y Jacinta</i>	38
Federico Rubio	<i>Misericordia</i>	2025

PERSONAJES IMAGINATIVOS	OBRA	PÁG.
Alumno de medicina	<i>Tristana</i>	1640
Ruiz Alonso y Augusto Miquis		
Don Salvador Angulo	<i>El abuelo</i>	16
Guillermo Bruno	<i>Amor y ciencia</i>	1127
Bustamante	<i>Casandra</i>	162
Juan Antonio Cienfuegos Estudiante de medicina	<i>Fortunata y Jacinta</i>	202
Mariano Clavijo	<i>Sor Simona</i>	1329
Don Cosme	<i>Gerona (drama)</i>	632
Director Manicomio Leganés	<i>La desheredada</i>	976
Don Mariano	<i>(El doctor) Pedro Minio</i>	1169
Escobios	<i>Miau</i>	588
Teodoro Golfín	<i>Marianela</i>	690
	<i>La de Bringas</i>	1638
Lainez	<i>Don Alberto</i>	1882
Augusto Miquis	<i>La desheredada</i>	982
	<i>El amigo Alonso</i>	1253
	<i>El doctor</i>	1305
	<i>Lo prohibido</i>	1685
	<i>Fortunata y Jacinta</i>	294
	<i>Torquemada y San Pedro</i>	1168
	<i>Ángel Guerra</i>	1274
	<i>Tristana</i>	1629

Pepe Moreno Rubio	<i>La familia</i>	836
	<i>El doctor</i>	1412
	<i>Tormento</i>	1560
	<i>La de Bringas</i>	1608
	<i>Lo prohibido</i>	1703
	<i>Fortunata y Jacinta</i>	68
	<i>Ángel Guerra</i>	1279
Don Nicomedes	<i>Gloria</i>	37
Martínez de Castro (antiguo médico de doña Salas)	<i>Gerona (drama)</i>	625
Pablo Nomdeden		
Orfila. Estudio Médico	<i>Fortunata y Jacinta</i>	170
Pastor	<i>Antón Caballero</i>	1397
Madame de la Pilonque	<i>La razón</i>	377
Ponce	<i>Gerona</i>	632
Profesor Facultad Medicina	<i>Marianela</i>	723
Quevedo	<i>Torquemada en la hoguera</i>	
	<i>Torquemada en la cruz</i>	
	<i>San Pedro</i>	
	<i>En el Purgatorio</i>	
	(Véase otro Quevedo en <i>Fortunata</i>)	
Ruiz Alonso	<i>Tristán</i>	1638
Sánchez	<i>El amigo</i>	1254
Don Sandalio	<i>Nazarín</i>	1760
Santa Clara	<i>Santa Juana</i>	1373
José Solís	<i>Amor y Ciencia</i>	1127
Ulibarri	<i>Sor Simona</i>	1329
Zayas	<i>Lo prohibido</i>	1766

Médicos manicomio Leganés	<i>La desheredada</i>	972
	<i>La de Bringas</i>	1617
Médico senador	<i>Torquemada y San Pedro</i>	1167
Médicos afamados	<i>La sombra</i>	223
Torquemada		933
		940
		941
		954
		1050
Quevedito		1071
		1105
Torquemada y San Pedro, Miquis		1168
		1170
		1171
		1173
		1204
		1205
		15
		1121
		25

Hemos analizado el censo que aparece en las obras completas de don Benito Pérez Galdós (M. Aguilar, editor; Madrid, 1941), introducción, biografía, bibliografía, notas y censo de personajes galdosianos, por F. C. Sainz de Robles, y se nos antoja incompleto en lo que a la figura del médico respecta, lo que no quiere decir que este censo nuestro sea exhaustivo, repetimos.

Pero dejemos aquí esta mera «curiosidad», que no nos aporta en sí más que el conocimiento de la frecuencia con que el escritor precisaba de la figura

médica en su obra, y digo *precisaba* porque pienso que Galdós apoyaba determinadas características humanas en el médico como arquetipo de honestidad y entrega a los demás, hecho, por desgracia, no siempre cierto, ni siquiera en el tiempo de nuestro novelista, donde la profesión estaba sin duda alzaprimada en cuanto a valores morales.

El médico está en Galdós como espécimen nobilísimo sobre el cual recaen generalmente las cualidades más positivas en cuanto a soporte de una sociedad doliente, de unos personajes que viven su vida sabiendo que hay alguien a quien acudir en demanda de ayuda.

En el mundo galdosiano, la importancia del médico está fuera de toda duda. Se trata de un testimonio más que anota el cambio de la medicina: la aparición del científicismo como base para una práctica coherente.

Las figuras *reales* citadas por el novelista son el exponente de una nueva visión. Muy cerca están los descubrimientos de Virchow, la clínica de Charcot, las investigaciones de Pasteur. Apenas hace unos años que la tesis de la generación espontánea ha sido anulada entre los grandes fisiólogos y anatomopatólogos han hecho tomar a la medicina los caminos de la lógica y de la ciencia.

De todo ello da fe Galdós en su obra y pensamos que gran parte de sus conocimientos provienen de Tolosa Latour, aquel gran médico con el que se cartea y con el que de hecho consulta los casos.

Solo con una información de primera mano cabe explicar la exactitud de los diagnósticos, la descrip-

ción de los síntomas, los pronósticos sobre las enfermedades que los personajes del mundo galdosiano sufren en su devenir. La figura del médico es en Galdós una figura del protector y al propio tiempo la del intelectual avanzado en ideas, liberal a ultranza. Jamás en toda la obra galdosiana aparece una palabra que ridiculice al médico, y cada uno de ellos está estudiado con cuidado, con cariñoso interés.

La amistad con Tolosa Latour es de una gran importancia para encontrar la clave de esta manera galdosiana de ver al médico. «Siempre interesaban a Galdós los casos raros de enfermedades físicas o psíquicas, y su gran don de observación le facilitó alcanzar en su caracterización grandes verdades solo sospechadas por los científicos de la época».

Así, es posible leer en *Torquemada* la enfermedad de Valentinito, una meningitis descrita en su comienzo y evolución con tal exactitud y profundidad que bien pudiera creerse que el novelista la contempló y vivió muy de cerca.

Pero es la penetrante visión galdosiana de los entresijos psicológicos que una enfermedad contiene lo que realmente asombra al lector. La fuerza curativa del afecto la conocía bien don Benito. En *Ángel Guerra* (págs. 1539-1541) escribe:

Fue el médico, el cual examinó a María Antonia y puso muy buena cara cuando la vendaron... Me dijo: «cicatrizar, sí señor, cicatrizar». No lo creí, parece milagro. Nos alegramos mucho de oírsele decir y yo le pregunté: «¿curará, señor don Acedo?». Contestome con un gesto

de optimismo y un *veremos* que me llenó de esperanza.

Y en aquel punto entró el médico, que cada día se maravillaba más de lo bien que iban cicatrizando las terribles heridas de la enferma. Atribuíalo a su buena encarnadura y a la eficacia y puntualidad con que se la cuidaba. Aseguró que en los hospitales rara vez se obtienen tan excelentes y pronto resultados; que en toda su carrera clínica no había visto un caso semejante.

Para María Antonia, el cuidado de la vecina que se prestó a atenderla, «alma expansiva»... que practicaba la caridad sin ninguna petulancia, que se sacrificaba por sus semejantes, que era buena sin decirlo y hasta sin saberlo, representa la máxima solidaridad humana y por ello mismo nada más eficaz medida que el enfermo puede administrársele.

Podríamos continuar entresacando de la novelística galdosiana interesantes temas relacionados con el saber y actuar médico, pero yo no alargaría demasiado esta primera aproximación a la temática enunciada en el título de esta lectura.

Citaré, pese a ello, la extraordinaria escena de la consulta médica que tiene lugar con motivo de la enfermedad de la madre de Ángel Guerra, donde la importancia del trato al enfermo cobra un valor ejemplar. No puedo silenciar, como psiquiatra, a un maravilloso personaje galdosiano: a Isidora Rufete, ese espécimen que protagoniza *La desheredada* y que

da para todo un tratado de psiquiatría y aún sobra. Isidora es una delirante perfecta, quizás la mejor delirante de la novelística española.

Van ustedes a permitirme una breve digresión sobre el tema ya que, siendo este asunto que por mi profesión manejo diariamente, se me antoja que últimas tesis sobre el delirio pueden verse en *La desheredada*, solo que mejor expuestas por Galdós que por los psiquiatras que se ocupan del problema.

El individuo es un complejo de herencia, personalidad pre-psicótica, enfermedad orgánica, problemática sociofamiliar y problemática existencial. ¿Recuerdan *La desheredada*? Todo esto es Isidora.

Sabemos que esta división es falsa, pero aceptémosla. Si cada una de estas partes funciona armónicamente, la compensación del ser en relación con el otro, con el perimundo, se encuentra dentro de los parámetros que pudiéramos calificar de normales. Pero si por una causa se sufre un «estado de alarma» aparece inmediatamente el temor a no poder vivir en ese estado. El mundo tiende a disgregarse, y con él, el propio yo.

Hay que buscar una salida, ir a otro mundo donde sea soportable en la conflictividad o, mejor, donde esta no exista; un mundo capaz de ser entendido y donde el yo permanezca intacto. El delirio supone un intento de sustituir la pérdida inminente del yo por una nueva dinámica que impida esa pérdida. Por eso, para nosotros, el interior es un modo de salvación, el más útil para poder saber de la «noche oscura del alma».

En Isidora, la imposible construcción de una vida pobre y terrible hace de ella una aristócrata. El mundo del delirio sustituye al mundo de lo real. Su padre, que se muere en Leganés, «sin choque, sin batalla, sin convulsiones, sin defensa», que «muere bien», como dice el médico que le asiste, dice como últimas palabras: «mis hijos..., la marquesa», y son estas las que van a constituir más tarde el núcleo del delirio de Isidora.

He de terminar esta nota señalando el enorme bagaje de conocimientos que para el médico de hoy representa la lectura de Galdós, autor muy citado y poco leído. Puedo asegurar a ustedes que en Galdós encontraremos siempre respuesta a muchos de los interrogantes que hoy mismo se nos plantean en el ejercicio de la medicina. Porque las preguntas que el hombre enfermo hace son iguales a través de los tiempos: en ellas solo inquiera sobre una cuestión, que es esta: ¿somos capaces de comprender al otro que nos mira?

13. Perfil de Ventura Doreste (1985)

Desde un mundo privado en el que se solaza y cuya construcción sintáctica y estética alcanza la perfecta armonía, Ventura Doreste contempla los restantes universos y somete su observación al instrumento anatómico de la crítica. Ello significa un duro quehacer que va a remodelar la materia intelectual adecuándola exactamente a los claros fines del raciocinio y la verdad.

Escritor plural, sagaz ensayista, inefable conversador, alto poeta, traslada a su obra la sustancia estética de la que está formado.

Así, en el diario transcurrir (vestido, gesto, palabra), ese andamiaje comunicativo que es el cuerpo emite señales inconfundibles de natural elegancia, marcando sutilmente la unidad insoslayable de su impar personalidad.

Añade ese a tales condiciones —*last but not least*— un firme carácter en el que la intransigencia ante la injusticia y deshonor proclama el sólido cimiento ético que sustenta la fábrica albergadora de la comprensión, de la amistad, la ternura.

Estamos ante un hombre que conoce su oficio de habitante del mundo. Su activo escepticismo —no en vano es un profundo conocedor de Montaigne— le permite realizar incisivas indagaciones en las circunstancias de su tiempo, y de tan certero análisis extrae

—siempre en el diálogo vivaz, aleccionador profundo— la paradoja rebotante de humor, la frase justa, la opinión plena de sentido.

Horas de soledad entre libros, revistas y otros instrumentos de delectación, fecundan sin descanso los idearios y los conocimientos, dando los frutos más diversos, las mutaciones más esclarecedoras.

Dotado de una prodigiosa memoria que le facilita el hallazgo de citas, antecedentes, afirmaciones y teorías literarias, sus escritos enriquecen el conocimiento del lector atento y son capaces de insinuar direcciones investigadoras siempre profundas e interesantes.

El trabajo diario —tan alejado de sus verdaderas capacidades— le permite luego llevar a cabo el quehacer más gratificante: escribir.

Y aquí Ventura Doreste se nos muestra como uno de los más puros prosistas de nuestro tiempo. El lenguaje alcanza en su obra la más alta perfección.

Humanísimo y sensible, cultiva la amistad y hace de ella el principal tema de su vida. Hombre complejo —no es la sencillez uno de sus atributos—, vive en una tolerable soledad, pero atento al devenir que le circunda, y es solo el nimio acaecer quien altera su serenidad, siempre presente.

Ventura Doreste nos aparece —en suma— como verdadero intelectual, raro e infrecuente espécimen en este mundo incoherente que nos ha tocado vivir, enseñándonos —he aquí una alta docencia— que el espíritu humano puede, frente a los avatares del destino, mantener la razón creadora que asegura al hombre con plena claridad la construcción del universo.

14. Del centralismo (1986)

Sobre este fundamental problema vamos a reflexionar hoy. Padecemos una crónica enfermedad que está minando, desde mucho tiempo atrás, la capacidad de decisión en problemas auténticamente nuestros y en los cuales solo nosotros —la provincia, la región— hemos de tener la iniciativa. Nada es tan desalentador, ni tan deprimente para la iniciativa como el que un proyecto cuidadosamente preparado reciba el veto de una autoridad central, que casi nada sabe de él y que no siente simpatía por sus fines.

Y como esto que decimos es la norma habitual de la Administración central, o al menos tal parece, hemos de pensar que suprimir el centralismo sería, realmente, una buena opción para nuestro Archipiélago, siempre que no se crearan en el mismo otros pequeños centralismos ocultos, como por desgracia existen gracias a la desastrosa gestión de un gobierno partidista y de una oposición a la que —por lo visto— algo tan importante le tiene sin cuidado. Mientras la soberanía democrática sea remota y poco frecuente, en tanto que la administración pública esté centralizada y la autoridad se delegue del centro hacia la circunferencia, será difícil evitar este sentimiento ante los poderes existentes. Y, sin embargo, debe evitarse esta sensación de impotencia si queremos que la democracia sea una realidad para el espíritu

y no meramente una realidad para el aparato gubernamental.

La democracia no tendrá una base psicológica mientras se considere al Gobierno como «ellos», como un organismo ajeno, que sigue orgullosamente su camino y al que es natural que se mire con hostilidad, con una hostilidad impotente como de hecho nos ocurre por más que se quiera «dorar la píldora» y hacernos «comulgar con ruedas de molino».

Y valgan estas dos frases que el pueblo llano utiliza con certeza. Cuando un individuo o un grupo tiene un problema serio y no puede acudir con él a las autoridades superiores, se siente frustrado. Las dilaciones, el ir de uno a otro, las apelaciones a los reglamentos crean una sensación de impotencia absoluta. Este deseo de llegar hasta las autoridades de arriba es muy real y muy importante.

A nosotros, por lo visto nos está vedado o nos resulta de una tal complicación que, muchas veces, vale más dejarlo, porque el gobierno se aleja cada vez más de los gobernados tendiendo, incluso dentro de la democracia, a tener una vida independiente propia. Y el elector, lejos de considerarse a sí mismo el origen de toda la fuerza política, se siente humilde súbdito, cuyo deber es, como suelen decir los chinos, «temblar y obedecer». Con esto hay que terminar. Si un Estado de las Autonomías no se desarrolla en su totalidad, el resultado siempre será inoperante.

Pensemos que en política la asociación de la iniciativa personal con un grupo es evidente y esencial. Por regla general, han de tenerse en cuenta dos grupos: el partido y los electores. Si alguien quiere llevar

a cabo una reforma, primero tiene que convencer al partido al que pertenece para que adopte la reforma, y luego debe convencer a los electores para que adopten al partido. Se puede, desde luego, presionar directamente sobre el Gobierno, pero rara vez es posible a no ser que se trate de una cuestión que despierte gran interés público. Cuando no es posible, la iniciativa personal necesaria requiere tanta energía y tiempo, y hay tantas probabilidades de terminar en el fracaso, que la mayor parte de la gente prefiere conformarse con el *statu quo*, limitándose a votar una vez cada cuatro años en favor de algún candidato que promete reformas.

Evitar esto es, para nuestra región, de importancia capital. Hasta la fecha, los partidos centralistas no han servido al pueblo sino a ellos mismos, porque en el político centralista existe la satisfacción del egoísmo corporativo y de una lealtad basada en una identidad del credo y no como debiera ser, edificada sobre la lealtad al pueblo, al elector, en suma.

Esto quiere decir que, aun cuando nominalmente existe una democracia, la parte que un ciudadano puede conseguir, en lo que se refiere al dominio de la política, suele ser infinitesimal.

Estimo que acabar con los centralismos es el trabajo que ha de proponerse al elector ya que la más importante ventaja que puede derivarse de la descentralización real es que abriría nuevos horizontes a la esperanza y a las actividades individuales que materializan las esperanzas.

Esto, para nosotros, es ahora el más importante quehacer. Y hasta otro día, querido lector.

15. Recuerdo y notas sobre el surrealismo (1989-1991)

Mi primer contacto con el surrealismo, un contacto directo, visual, asombrado y misterioso, tuvo lugar en Santa Cruz de Tenerife cuando —con motivo de la Exposición Surrealista, celebrada en el Ateneo de la capital, en el edificio que antes ocupaba el Club Inglés, en la Plaza de la Constitución, como siempre la he llamado— mis padres me llevaron a verla.

Corría el año 1935 y yo tenía por entonces doce años. Esto puede extrañar. Que a un niño se le llevara a contemplar una exposición de pintura, no era frecuente en aquel entonces. Pero como tuve la suerte de criarme en un ambiente de excelente temperatura intelectual, la cosa no pasaba de ser casi rutinaria. Acompañaba a mis padres a los actos culturales que tenían lugar en la provincia; aquel era uno más entre ellos, pero fue esclarecedor para mí e importantísimo en cuanto a mi futura educación estética.

He de decir que, por aquellas fechas, encontré en la amplia biblioteca de mi padre, a la que tenía acceso sin la menor censura —pues mi padre había hecho suya la frase de Oscar Wilde: «No hay libros buenos ni malos, sino bien o mal escritos»—, una obra titulada *El poeta asesinado*, del francés Guillaume Apollinaire, que leí de un tirón y que me divirtió muchísimo. Pero yo no sabía aun lo que verdaderamente era el surrealismo. La exposición, de la que guardé

un catálogo que todavía conservo, me abrió los ojos a un mundo que habría de cautivarme y al que seguiría admirando fielmente durante toda mi vida.

Pasemos a resaltar las impresiones que aquella exposición me produjo. No invento nada. Llevé un «diario» desde los diez años; lo llevo en estos momentos. Me limito, pues, con las correcciones actuales a los defectos sintácticos y expresivos de entonces, a copiar sus páginas. Se trata de dar a conocer la experiencia infantil ante un fenómeno artístico como el que consistió aquella manifestación de una pintura, una fotografía, que trascendían su apoyatura formal y colocaban al espectador ante un mundo donde el misterio se alzaba y en el cual una interpretación era evidentemente necesaria.

Escribía entonces:

15 de mayo de 1935. Fui con mis padres a Santa Cruz. Hicimos unas visitas y luego mi padre dijo: Vamos a ver la Exposición Surrealista que se abrió hace unos días. Llegamos al Ateneo y subimos a la sala de exposiciones. Había poca gente allí. Me encontré ante unos cuadros que no había visto nunca. Cogí un programa y recorrí la sala detenidamente, parándome ante cada cuadro, ante cada fotografía. De pronto me di cuenta de que mucho de aquello no me era desconocido: parecían sueños.

Un pintor, Yves Tanguy, pintaba unas cosas con formas rarísimas que se parecían a lo que yo, a veces, soñaba. Yo sueño con frecuencia en colores; otras, sin ellos. La fotografía de una

jaula llena de cubitos de azúcar, firmada por Marcel Duchamp y que se titulaba *¿Por qué no estornudar?*, casi hizo que me picara la nariz.

Las pinturas de Óscar Domínguez me gustaron mucho, pero el cuadro que más me impresionó fue uno de René Magritte que se titulaba *La respuesta inesperada*. Mi padre dijo que le extrañaba no ver allí ningún cuadro de Juan Ismael.

Después de la Exposición fuimos al Café Cervantes, donde merendamos. A mis padres les había gustado mucho la Exposición. A eso de las 9 de la noche, llegamos a La Laguna. Estaba lloviendo.

A partir de esta primera experiencia comencé a interesarme por aquella forma de arte. Releí a Apollinaire y lo encontré más comprensible. Leí *Romanticismo y cuenta nueva* de Gutiérrez Albelo, al que conocería personalmente en 1945, porque colaboraba con mi padre y Juan Ismael en la revista *Mensaje*. También leí *Crimen*, de Agustín Espinosa. Me gustó mucho tal literatura y creo que, en mis primeros poemas —malos como un dolor y no publicados, naturalmente—, hay una gran influencia de todo lo surreal.

El arte es una búsqueda. Cualquiera que sea la forma de manifestarse, su motivo es la búsqueda de algo que está dentro y fuera del artista. Existen dos maneras fundamentales en la pintura y esta oscila

entre dos consideraciones, que obviamente tomarán un cariz axiológico apenas intentemos su enjuiciamiento. Hablamos de una visión contemplativa pura y del establecer, a través del cuadro, un sistema significativo de conocimiento.

Creo que fue a Dufy a quien le preguntaron sobre la pintura y su relación con la naturaleza. «La naturaleza, señor, es una hipótesis», respondió el pintor. Este puede ser el primer postulado de la pintura surrealista.

Con el surrealismo nace un movimiento inspirado por la indagatoria de la Ciencia, que demanda a la pintura una contribución al conocimiento de los sentimientos, de los cuales el mundo exterior no puede tener jamás idea. El gran adelanto es, a primera vista, sencillo; no se ha hecho otra cosa que desbordar la percepción ocular y dar a esa corriente desbordada una plástica esotérica, simbólica y profundamente real. Quiero decir realidad interna, realidad de los abismos psíquicos, realidad tan cierta como la naturaleza. Recordemos la respuesta de Dufy.

Los sueños, las doctrinas de la Psicología Profunda, el gran genio precursor de Sigmund Freud, sin cuya ayuda la Humanidad se hubiera quedado en una Edad de Piedra psicológica, influyen sobre el arte y tienen una primordial importancia como elemento lógico de una nueva realidad.

Surge, de este modo, ese terrible encanto de la pintura surrealista: el espacio pictórico es siempre imaginado y un nuevo mundo se configura de una manera cada vez más desconocida y sorprendente. Ante el hombre atónito, se ha abierto una parcela de

la mente humana que se estructura sobre las bases de una semántica adonde solo el hombre fáustico puede llegar.

Así podemos decir, para finalizar estas notas, que el surrealismo no propone de ninguna manera un arte de deleitación, sino que exige un estudio del yo para atribuir razón auténtica a la vida, a la existencia, en suma.

16. La dificultad de la escritura (1990)

Escribir no es fácil. Al menos he de confesar que, a mí, me resulta siempre un trabajo lleno de dificultades y en el que no alcanzo el límite deseado la gran mayoría de las veces. Porque la acción de escribir comporta una forma de arte, ya que se trata de convertir el mensaje verbal consuetudinario en algo que contenga más belleza y más verdad, así como también un cierto encanto personal en la comunicación, dando al discurso una intencionalidad coherente en un lenguaje preciso, significativo y connotativo, que produzca en el lector el efecto de una ocupación placentera y, al propio tiempo, le coloque frente a una relación con el escritor, que podrá o no ser consecuente con el ideario de este. Ello es una cuestión secundaria, naturalmente, pero que habrá de tenerse en cuenta para no caer en vanidad flagrante.

Pienso que escribir para posibles lectores encierra, por otra parte, una cierta responsabilidad ya que, muchas veces, la interpretación de lo escrito puede llevar a confusiones. Si esto ocurre, la culpa de tal equívoco la tiene siempre quien escribe, por no haber sabido ser claro en su gráfico discurso, que es lo menos que puede pedírsele a quien dedica el tiempo a esta complicada servidumbre.

Cuando las ideas no se explican claramente en una escritura, es que el escritor no las tiene claras

en su mente. Vale más entonces abandonar tales elucubraciones y dedicar el tiempo a otra cuestión de que se tenga un concepto fuera de toda duda.

Otro de los problemas del escritor está en el empleo del lenguaje. Las transformaciones que este sufre, por su deficiente uso y por no consultar el diccionario, como es la obligación de todo aquel que decide escribir, aunque sea una simple carta, van deteriorando lentamente la expresión gráfica y la comunicabilidad de la misma, llegándose a extremos absolutamente escarnecedores. La lectura puede convertirse, por estos aconteceres, en verdadero martirio.

Se trata, entonces, de ajustarse a determinadas normas en la escritura, utilizando el lenguaje correctamente, entrecomillando los neologismos o las palabras que están en uso, pero a las que aún no se les ha dado licencia plena para ello.

Esto facilitaría la cuestión al asiduo lector. No debe el escritor bajar el nivel lingüístico con la intención de hacerse más comprensible. Es un craso error. El nivel del lector irá descendiendo igualmente y, al final, nos encontraremos, exagerando un poco, con una especie de balbuceo que anulará el arte de la escritura y la atención de quien la lee. Decir esto parecerá una solemne tontería, pero aseguro que no lo es.

En la transmisión de su discurso, el escritor halla un obstáculo insalvable: la dirección de este es únicamente centrífuga. Va hacia el lector, pero no obtiene respuesta o, si la consigue, es a través de un medio específico: la crítica literaria, que pondrá, o no, en tela de juicio su quehacer, señalando acier-

tos y errores, advirtiendo lo malo y lo bueno de su obra, pero nunca es un sistema diagonal, que sería lo más gratificante para el autor, pues le ayudaría a perfeccionarse. Otras veces el silencio más letal es toda la respuesta.

Existe, pues, una especie de soledad paradójica en quien dedica su tiempo a escribir y esta puede conducirle a pensar en cuán inútil es su trabajo y a abandonarlo, lo que ocurre con más frecuencia de lo que uno pueda pensar.

Esta delicada situación puede dar origen a ciertos problemas de convicción, de motivaciones negativas, a crisis internas de las que puede salir airoso o bien caer en un estéril escepticismo acerca de lo que hace y, en consecuencia, dejar de hacerlo.

Por último, la cuestión de editar un libro es toda una aventura, sobre todo para aquel que no tiene nombre o prestigio reconocidos. Pueden pasar años desde la finalización de una obra y su difusión pública, a no ser que la presente a un concurso literario y obtenga el premio, lo cual siempre es aleatorio.

No es fácil, como ha podido verse, dedicar la vida a escribir, ni aún a título de entretenimiento. Así las cosas, lo mejor es hacerlo para sí mismo, en el silencio y la soledad del gabinete. El nunca interior nunca deja de enriquecer al hombre. El que los demás puedan intervenir en él no debe importar. La escritura es, en todo caso, un lenitivo para quien tiene que exponer su razón. A veces, la voz de quien clama en el desierto es oída por la arena y llevada por el viento. Ambos son eternos. El hombre, efímero.

17. La unidad europea y la cultura (1991)

En 1985 se firma el Tratado de Adhesión de España al Mercado Común Europeo, acontecimiento que no tiene más relevancia que el de una fusión económica de intereses. Nos hemos integrado en la economía capitalista europea: eso es todo.

La cosa tiene más pena que gloria, pero acatemos la decisión impuesta y hagamos responsable de la misma a los gobernantes, ya que el pueblo no ha sido consultado. Otros países, hoy en la Comunidad, llevaron a cabo un referéndum sobre la cuestión, que es lo lógico, lo democrático. El nuestro ha considerado innecesaria tal consulta, lo que prueba, una vez más, que en esto de la democracia somos unos *parvenus*. Aún nos falta un largo camino que recorrer, cuestión esta que no vale la pena desarrollar aquí.

Geográficamente hemos estado siempre en Europa. Ahora lo estamos económicamente. También, socialmente, lo estaremos. Pero culturalmente no, por fortuna.

Hablar de *cultura europea* es, sencillamente, hablar de una mentira convencional: si se quiere, de un mito. Y los mitos pueden ser muy interesantes y se prestan a elucubraciones intelectuales, pero son eso: mitos, creaciones sin base, en suma.

La *cultura europea* no pasa de ser una frase que tiene el oropel de una significación vacía. Ya decía

T. S. Eliot que es imposible la existencia de la «Cultura Europea» porque, hasta la fecha, la definición más plausible del término *cultura* nos dice que es «la forma de vida de un pueblo determinado, que convive en un sitio y que habla el mismo idioma». Y si esto es así, y parece que lo es, decir *cultura europea* es, simplemente, un *nonsense*, una falta absoluta de sentido.

Eso que hemos dado en llamar *cultura europea* se caracteriza por una extraordinaria riqueza de multiplicidades, pero nunca por un todo homogéneo, ya que la cultura no procede de las grandes unidades estatales, de las naciones cuyos límites se han trazado sobre mapas después de guerras y conquistas, sino de cunas y regiones pequeñas que surgieron antes que los nacionalismos. Así, las grandes épocas culturales de Italia, Alemania, España o Inglaterra tuvieron lugar mucho tiempo antes que la unificación de esos Estados y a partir de luchas y rivalidades, siempre fecundas culturalmente.

La unidad europea entraña, en lo que a la cultura se refiere, un cierto peligro, si no se tienen en cuenta las palabras de Winston Churchill en su discurso de Zúrich de 1946, de visión amplia y, al mismo tiempo, de advertencia:

La estructura de los Estados Unidos de Europa debe ser creada de manera que el poderío material de cada Estado en particular se deje ver lo menos posible. Con ello, los pequeños llegarán a tener el mismo significado que los grandes.

Porque lo que sí es cierto es que las grandes nacionalidades intentarán —consciente o inconscientemente— imponer sus formas culturales a las más pequeñas. Pienso que tener conocimiento de las culturas foráneas es siempre gratificante. Pero aquí detengo mi quehacer. No entra en mi presupuesto intelectual el incorporarme a esas culturas. Eso significaría la pérdida de identidad. Generalmente, la imposición de una cultura exótica está llena de arrogancia y de superioridad y lleva el deseo de comunicar una forma de vida sobre la que se basa esa supuesta superioridad. Al final, los miembros de una sociedad a la que se impone una determinada cultura están descontentos con la propia y resentidos con aquella que ha provocado el descontento.

Digamos, además, que si la cultura preocupa a los políticos es porque la consideran un instrumento de poder. No queremos decir que ellos no estimen la cultura como algo conveniente a la sociedad, pero hemos de afirmar que, en general, los políticos no saben bien qué es la «cultura», porque la profesión de la política es incompatible con la preocupación por los significados exactos, de donde se deduce que los políticos —y es indiferente el que sean de una u otra facción— pueden mezclar, y de hecho lo hacen, «cultura y educación», lo cual constituye un desatino, por desgracia muy frecuente.

¿Qué influencia tendrán la planificación a gran escala y la racionalización hasta el último extremo de la integración económica y política sobre la tan enmarañada imbricación de «culturas» en Europa? Esta es una cuestión importantísima y decisiva para

el futuro que, en nuestra opinión, no ha sido planteada con claridad. Nada constituiría una traición más perniciosa para las culturas europeas que una masiva introducción de tendencias centralizadoras en el terreno del que depende todo lo creador y genuino.

Las intenciones de una coordinación cultural dentro del intercambio cultural europeo nos llevarían a una esterilidad de la cultura. Esperemos que eso no suceda. Pero dar la alerta en tal sentido sería necesario, brindamos la idea a los políticos; es un trabajo que están obligados a realizar si, de veras y sinceramente, quieren ayudar a la progresión de la cultura en los próximos y decisivos años que hemos de vivir.

18. El campo poético. Una indagación sobre la poesía en Canarias (1992)

Trato, en este breve ensayo, de llegar a estructurar una visión, lo más clarificadora posible, del fenómeno poético tal como en nuestras Islas se produce. No voy a llevar a cabo un análisis crítico de la poesía en Canarias, sino a reflexionar primero sobre lo que la poesía es, para extenderme luego en el quehacer de la poética canaria, intentando dilucidar en lo que esta consiste, examinándola en cuanto a sus características fundamentales, con el fin de comprobar si existen diferencias ostensibles con otras poéticas y si tales diferencias pueden definirla de manera inequívoca como una poesía propia, sujeta, por tanto, a las influencias que un determinado «hábitat», tanto físico como psíquico, haya podido condicionar, calificándola como particularmente canaria y nada más que canaria, si es que esta proposición tiene algún viso de realidad, lo que ignoro en este momento de mi discurso.

Toda reflexión sobre las cosas, si ella se hace dentro de la objetividad y sin apriorismos, tiene un resultado que no se percibe ni se intuye cuando se inicia la indagatoria.

De modo que la conclusión reflexiva puede ser una sorpresa para el pensador y para el crítico que somete a determinadas operaciones mentales una cuestión, esperando de ello, más que aciertos, dudas; más que conocimientos exactos, perplejidad.

El desasosiego a que lleva todo inquirir intelectual puede ser indicador de que la senda seguida no posee señales indicadoras ni advertencias, lo que da a la misión un aire creador necesario para completar toda crítica que o es creadora o deja de ser crítica, obviamente.

Me propongo un discurso sobre generalidades y luego otro discurso sobre particularidades acerca de la poesía que se viene haciendo en nuestro ámbito desde los primeros poemas que se construyen hasta el momento actual.

Relacionar estos discursos no es tarea difícil, porque se habla sobre la misma cosa, si bien desde dos puntos de vista que delimitan un texto parcial, el de la poesía canaria como genuina escritura llevada a cabo por los poetas de nuestras islas y el de la poesía en sí.

Las bases conceptuales sobre las que se edifica el quehacer poético —libre de cualquier contaminación temática, localista, idiomática, generacional o de mera circunstancialidad— son las mismas que, desde la primera poetización del lenguaje, van a establecerse para dar lugar a lo que denominamos «arte poética». La poesía, pues, es una. Las variaciones que luego van a producirse no impiden esa unidad, sino que la aseguran de manera incontrovertible. Decir esto puede parecer reduccionismo, pero ello no es así. Se trata de llevar a cabo esa operación aclaratoria que puede darnos, sobre las estructuras de la realidad, datos más o menos fidedignos y utilizables en nuestro trabajo de reflexión.

Si examinamos el problema de la comunicación en la poesía, tal comunicación no es nunca lógica,

sino analógica. No es la realidad la que se comunica, ni siquiera el signo que se expone es el signo de la evidencia, sino otra cosa que, aun teniendo relación con ella, distancia del significado de la cosa haciendo desaparecer a esta y transformándola en señal estilística, en signo de belleza capaz de ser aprehendido a través de un sistema de conocimiento puramente perceptivo que se desarrolla a otro nivel cognoscitivo, para lo que se precisa un trabajo mental que descifre la connotación que —paradójicamente— está y no está en el poema.

La analogía se refiere siempre a las proporciones y jamás a las semejanzas en sentido estricto. La percepción designa los actos superiores en los cuales se toma conciencia sintética de las representaciones no conscientes y es la síntesis activa que tiene lugar en las esferas no conscientes del pensamiento.

En la poesía, los sujetos o entes están en una relación que es metafórica cuando expresa algo simbólico. Estas relaciones las basamos en indicios y luego hacemos conjeturas sobre ellos.

La materia sustentadora del «arte poético» es la palabra dentro del lenguaje, no la palabra fuera del contexto lingüístico. «Poesía es crear algo con la palabra» (Lledó) y «poetizar es el fundamento de todo lenguaje» (Heidegger).

Pese a que la manera de concebir la poesía haya cambiado grandemente según se haya alzaprimado en ella lo representativo, lo expresivo, lo simbólico, y que se haya planteado el problema de la llamada «sabiduría poética», lo que es común en la poesía —es decir, que el lenguaje poético es implícito, que

se desarrolla sobre entrecruzamientos de líneas semánticas y que posee una multitud de significados— no ha sufrido variación alguna con respecto a las «concepciones» que de ella se han elaborado (clásica, romántica, etc.).

De tal modo es esto así que toda labor de crítica poética ha de hacerse teniendo en cuenta la base inamovible de la poesía —la base conceptual— y la otra —añadida— en la que condicionamientos de todo tipo surgen como follaje de un árbol que tiene la misma raíz y tronco, pero en el que las ramas pueden llegar o dar diferentes flores y frutos, apareciendo una pluralidad de signos a los que ha de dárseles el valor que, en sí, tienen, valores a estudiar individualmente y a los cuales hemos de tratar con exagerado cuidado para no caer en el error de considerarlos parte principal, cuando no son eso, sino aditamentos evolutivos de un mundo que se expresa unitariamente.

Esto nos lleva a considerar un problema, una cuestión que ha sido dada de lado o, al menos, no lo suficientemente señalada en la crítica actual de la poesía. Me refiero a las bases constructivas métricas, al procedimiento poético.

Pero antes de seguir adelante con esta cuestión de la métrica, quiero dejar bien claro que, como ya señaló Aristóteles, «asimismo, aunque uno haga la imitación mezclando todos los metros al modo del Hipocentauro de Kerémon, que es un fárrago mal tejido de todo linaje de versos, no por eso se ha de calificar de poeta. Acerca, pues, de estas cosas, quede sentado lo dicho», con lo que señalo que mi interés

por la métrica es solo por la ausencia de la misma en la consideración de la crítica que hoy se hace, que suele no tenerla en cuenta al emitir juicio de valor sobre la poesía y el poeta.

Siguiendo a Aristóteles, tampoco hemos de considerar buen poeta a aquel que prescinde totalmente de la métrica en la construcción del poema. No por ello se es mejor o peor poeta, naturalmente. De aquí que las formas poéticas no métricas, que para algunos constituyen la más moderna forma del poema, no tienen mayor ni menor relevancia que las formas métricas; realmente, la buena poesía carece de reglas.

La métrica que estudia la versificación es, como señala Quilis, «la parte de la ciencia literaria que se ocupa de la especial conformación rítmica de un contexto lingüístico estructurado en forma de poema». Que además hayamos de tener en cuenta en la poesía la morfosintaxis y la acústica —las tesis de Austin sobre los *illocutionary act*, *locutionary act* y *perlocutionary act*, son de gran interés en este sentido, ya que intervienen de manera importante en la valoración de los campos estéticos—, nos señala que el entramado de la construcción poética es una condición necesaria para alcanzar un resultado de belleza en la escritura de la poesía y para entender que la poesía, como dice Maritain, es «esa intercomunicación entre la esencia interior de las cosas y la esencia interior de la criatura humana que es una especie de presagio». Este es el conocimiento poético, tal como Maritain lo expone, que choca con la concepción medieval del arte como *recta ratio factibilum*, creación intelectual según las reglas.

Se trata de poner los puntos sobre las íes en lo que respecta a la intuición creadora, al inconsciente y a la imaginación como fundamentales bases de la construcción poética.

Todo lo antedicho solo sirve para asegurarnos, cuando de una visión global de la poesía se trata, que hablar de ella es siempre complejo, pero que puede hacerse una reflexión bastante acertada acerca de sus modos generales. Si estos no existen, aquello sobre lo que hablamos no es poesía. Y llegar a esta seria conclusión es de gran utilidad para iniciar la función crítica. Siguiendo a Roland Barthes, «podemos proponer que se llame ‘ciencia de la literatura’ o de la escritura al discurso general cuyo objetivo es, no tal o cual sentido, sino la pluralidad misma de los sentidos de la obra, y ‘crítica literaria’ a ese otro discurso que asume abiertamente, a su propio riesgo, la intención de dar un sentido particular a la obra».

De esta intención trataremos seguidamente. Y comenzaremos haciéndonos algunas preguntas. La primera será: ¿existe una poesía canaria cuyas particularidades puedan definirla como tal? Otras preguntas nos las haremos después de responder a esta interrogación, pues hacer más preguntas en este instante nos conducirá a posibles apriorismos y no queremos caer en ellos. Hay que reflexionar con gran objetividad.

Que las Islas Canarias han sido siempre una encrucijada entre continentes es tan notoria que no vamos a perder el tiempo en justificarlo. Lugar de paso, desde que Plinio las citó por su cercanía al continente

africano, casi sin la menor duda fueron pobladas por tribus de la cercana costa.

El poblamiento, que puede tener lugar también por celtas, navegantes perdidos de quién sabe qué origen, etc., hace de ellas un campo poco homogéneo en cuanto a culturas, lenguas, razas, costumbres. De donde se infiere que, cuando la conquista —que no descubrimiento— de las Canarias tiene lugar, lo que los conquistadores encuentran es de escasa coherencia y aparte de algunas características —la momificación es lo más interesante de ellas— que pueden dar señales de una cultura avanzada, apenas se ha sobrepasado la Edad de Piedra. Desde el punto de visto del lenguaje, mezclas de dialectos bereberes y algunas voces de origen desconocido son todo lo que poseen los habitantes de las islas para entenderse. El llamado pueblo guanche, que parece ser el que posee una mayor cohesión, solo habita las islas de La Palma y Tenerife. Los núcleos culturales autóctonos no existen como tales. No hay escritura. El primitivismo de los signos es patente.

Todo lo hasta aquí dicho puede ser objeto de discusión, pero lo cierto es que, hasta que las Islas no se conquistan y se aposenta en ellas la cultura del conquistador, nada anterior nos sirve como base cierta para afirmar que existiera una cultura que pudiera definirse como tal *cultura canaria* individualizada.³

3 La primera manifestación de la poesía en Canarias la constituye esa composición denominada *Endechas de Guillén Peraza*, que se cree fuera compuesta más o menos hacia la mitad del siglo XV. Trísticos monorrimos asonantados con versos de diez sílabas y hemistiquios de cinco son la

La diversidad de poblamientos jamás crea una cultura propia.

Las cosas van a sucederse con inusitada rapidez.

La civilización cristiana acaba prontamente con los restos tribales que poblaban las islas y con sus escasas muestras de costumbres y locuciones. Apenas restan algunos toponímicos, algunos nombres de las cosas. No hay verbos, si es que existieron alguna vez. Españoles, franceses y portugueses son los primeros en traer sus culturas y sus lenguas.

Pero es la que se habla en España, la que se enseña en estas tierras. Nuestra verdadera cultura, a partir de la finalización de la conquista, será una cultura española, pues español es el lenguaje del entendimiento.

Las islas, lugares de paso, acrecientan esa cualidad y son la puerta de las Américas para Europa. En este ir y venir de los hombres —ya no son solo los españoles, sino los franceses, ingleses, holandeses—, cada nacionalidad va dejando algo allí por donde obligatoriamente ha de pasar, para ir y para volver de América. La unidad cultural española sufre, se resiente. Voces distintas contaminarán el lenguaje y las influencias de otras culturas van a crecer en esta encrucijada donde el viajero encuentra siempre, sea

base métrica. Las endechas aborígenes, tanto la de Gran Canaria como la de El Hierro, pongo por caso, recogidas por Torriani, son, según los estudiosos, posteriores a la de Guillén Peraza. El que existieran cantos tristes prehispánicos no nos indica la presencia de una poesía indígena, como es obvio. Y los romances son muy posteriores y, naturalmente, importados. [Nota del autor].

de donde sea, un poco de su patria, porque alguien que de ella vino, antes que él, dejó en las islas su signo indeleble.

Si hiciéramos un análisis histórico de todos estos problemas, imposiblemente hallaríamos matices que nos señalarían que las cosas no son exactamente tal como las hemos relatado, pero las conclusiones finales no se alejarían mucho de lo que antes hemos dicho. Porque toda la cultura de nuestras islas ha comenzado y ha evolucionado como si los fenómenos culturales se comportaran del modo que señalamos, es decir, de una típica manera transcultural.

A partir del descubrimiento de América, de allá nos viene el aire de una Europa transterrada, con nuevas palabras, locuciones, ideas y pensamientos, pues la integración de los pueblos aborígenes, que eran grandes y civilizados, influye en la cultura de los recién llegados y la hace otra y distinta, tan fecundadora como lo fue para nuestras islas la del viejo continente.

Como eje de péndulo, las islas van a recoger todos los movimientos de la cultura que se traslada de un lugar a otro y que deja su huella en el sitio de paso. De modo que, de lo vernáculo, nada o muy poco queda, entre otras cosas porque poco había y porque los sustentos de la escasa tradición desaparecieron con los habitantes, que fueron anulados en su casi totalidad.

Hablar, pues, de una cultura canaria es hablar de una cultura universal. Hablar de la poesía canaria es hablar de la que se hace en el mundo y no de otra cosa. Cualquiera tesis que intente afirmar lo contrario,

basándose en que el poeta nace y es canario, o en que los temas tienen un signo típicamente isleño, solo se asentará sobre las bases localistas que la poesía de cualquier lugar puede poseer, pero eso no nos sirve para calificar la poesía como netamente canaria.

Ya en 1977, decía Domingo Pérez Minik que «toda la poesía hecha en las Islas Canarias estuvo sostenida por sus modelos españoles». Y añadía: «no hemos sido capaces de mantener ningún *apartheid* lírico. Y cuando nos hicimos surrealistas en Tenerife por los años 30 solo sustituimos a España por Francia. Lo que quiere decir que no hemos vivido ninguna autonomía literaria». ⁴ Y las cosas continúan hoy de la misma manera que hace casi 20 años, es decir, seguimos siendo, en poesía, españoles y europeos, sujetos a los cambios que en el arte poético se producen en

4 De este modo hemos construido una poesía pluridimensional que llega, con el paso del tiempo, a poseer unas determinadas características y que podemos calificar como una poesía abierta en la cual los temas netamente canarios, relativos a nuestra historia, sociedad, psicología, costumbres, uso del lenguaje y manera de ser, la califican nominalmente, pero nunca estableciendo otros sistemas diferenciales que la delimiten y la concreten como espécimen unitario en cuanto a su génesis. Lo que me importa señalar de la poesía canaria es, precisamente, que tiene una tradición europea fundamental y que, en su evolución, tiene el mismo sentido que las partes que la forman, es decir, evoluciona como la española —la incidencia del lenguaje es decisoria— pero no es ajena a los movimientos de evolución europeos —clasicismo, romanticismo, naturalismo, expresionismo, surrealismo, etc.— y va en paralelo desarrollo con la aparición de estos en Europa. [Nota del autor].

países donde nuestra lengua tiene su señorío, además de las influencias de poesías foráneas.

Por ello, el calificar a nuestra poesía como canaria, solo define una contingencia geográfica, nunca una esencia, jamás un espacio privado. Y pienso que en ello está nuestra servidumbre y nuestra grandeza.

Sobre la base de la poesía como ente cultural podemos, como en cualquier parte del mundo, tener nuestros localismos temáticos —el mar, por ejemplo—, pero ello no quiere decir que la llamada *canariedad*, tan traída y llevada por algunos comentaristas como signo unívoco de nuestra cultura, señale su existencia en nuestra poética, que tiene un sentido universal, tanto en su forma como en su fondo.⁵

Esperemos que estos conceptos aquí expuestos sirvan para dejar de hablar de *poesía canaria* de una vez para siempre. Así dejaremos de confundir las cosas. Porque no debemos despreciar nuestro mundo, nuestra tradición, nuestra cultura, pero empequeñecer nuestra poesía no es, precisamente, lo que ella se merece.

5 En el discurso poético de los escritores canarios se puede percibir una característica peculiar, que es signo infundible de la personalidad propia de la poesía que se hace en un mundo sin fronteras culturales, como es el de nuestras islas, donde las vanguardias han tenido siempre un campo donde crecer y desarrollarse, lo que puede ser indicio de la excelente salud de que goza nuestra poesía. [Nota del autor].

19. La gran obra mágica de Juan Ismael (1992)

No tengo el menor rubor al utilizar la palabra «mágica», para calificar aquello en lo que consistió la obra pictórica de Juan Ismael. Porque magia significa exactamente ‘ciencia o arte que enseña a hacer cosas extraordinarias y maravillosas’, y también ‘encanto, hechizo o atractivo con que una cosa deleita y suspende’. Y estas dos significaciones de la misma palabra vienen acordes para señalar lo que fue y lo que es la obra de nuestro pintor.

El que haya separado de la biografía los comentarios que voy a exponer aquí sobre la poesía y la pintura de Juan Ismael, tiene una cierta justificación.

En primer lugar, me importaba hacer una biografía escueta, clarificadora en muchos puntos, para intentar visitar la imagen de aquel que fue gran amigo, inolvidable compañero durante muchos años. En segundo lugar, quería construir un edificio crítico coherente sobre su poesía y su pintura, como mera obra, e intentando ser objetivo en mis juicios sobre ella. Ya sé que vida y obra están ligadas en el artista, que la una influye en la otra y que romper esa estructura es siempre peligroso. Pero tener un punto de vista desde el cual se pretenda alzaprimar la obra en sí, puede ayudarnos a entender una praxis que es, al fin y al cabo, lo que interesa al crítico y al observador; mezclar esta visión con los acaeceres de una

existencia no aumenta la claridad en la consideración final de la obra de arte.

Y de eso tratamos de llegar a una consideración y a una comprensión de todo aquello que Juan Ismael realizó en el campo de la pintura y de la poesía y de estudiar las escrituras y el discurso pictórico que han sido su legado; la invalorable herencia artística de la que somos deudores sin excepción los amantes de la cultura.

Justificando así mi decisión de esta doble indagatoria —la vital y la de su obra—, pasemos a examinar esta última, dividiéndola a su vez en dos partes: poética y pictórica, pues entiendo que ambos textos han de separarse para acabar de una vez con esa visión de unidad «lírica» que ha sido una constante en las opiniones de muchos críticos que se han ocupado de la obra de nuestro artista.

La lírica pertenece a la poesía propia para el canto. Por extensión de su significado se aplica a todas las formas de arte. Lírico es, también, lo que no es épico ni dramático y el lirismo, en cualquier caso, es el abuso de las cualidades de la poesía lírica.

La poesía de Juan Ismael no es lírica y su pintura tampoco. ¿De dónde ha salido esa tesis, repetida cientos de veces, de su lirismo fundamental?

Si examinamos la poética juanismaeliana, desde su inicio hasta su final, aunque el tema del amor esté presente en su escritura con cierta constancia, el elemento lírico no es lo más importante. Y tenemos que dar la razón a Domingo Pérez Minik cuando dice de la poesía de Juan Ismael:

El surrealismo, que tan fuertemente ha marcado a la nueva generación en Tenerife... encontró en nuestro Juan Ismael uno de sus más decididos elementos. A pesar de sus huidas a otras geografías ocasionales, él ha permanecido fiel, como su pintura, al primer aliento, a la inicial disciplina. Así, cada vez que nuestro poeta se siente verdaderamente libre, vuelve a su primitiva querencia.

Y, con respecto a la producción posterior, dice Pérez Minik que:

ofrece especial interés, pues el poeta, y por primera vez en su vida se desprende del tema meramente amoroso para incidir en el mundo circundante, acometiéndolo con sorna, donaire y desgana, dentro de un cierto automatismo de duermevela. Así se eleva la gracia del juego de palabras ingenuo, hasta llegar a la cantinela y al estribillo de extrema alegría popular. Lo que importa en su obra es la actitud de su espíritu, debate terrible entre el vacío que todo amor implica, cuando se encuentra en pugna constante con un afán plástico de corporeización.

El que Juan Ismael tuviera una feliz relación con el «postismo» sirve de indicador para señalarnos que su poesía es también una lucha entre el decir las cosas y cómo decir las, empleando el tono irónico unas veces, el dramático otras, utilizando neologismos,

redundando, creando endecasílabos perfectos, como aquellos que aparecen en su poema «Un soneto y otros versos a la puerta», tal vez uno de sus más interesantes textos poéticos.

Porque un poeta cante al amor no podemos calificarlo de «lírico» y quedarnos tan tranquilos. La verdadera *poiesis* es creación con la palabra y eso es lo que Juan Ismael hace en su trabajo poético de manera constante, creando una «metafísica de la presencia», entendiendo por tal aquella tesis según la cual el lenguaje mantiene una relación supuestamente unívoca con la realidad que representa o quiere representar, como señala Derrida.

La averiguación, por otra parte, del sentido oculto de los textos poéticos de Juan Ismael, como los de todo poeta, es siempre difícil porque, como piensa Zalantzamendi:

El texto no descansa sobre un supuesto mundo allende el texto, que será siempre un mundo avizorado y hasta configurado desde un texto, ni tampoco sobre un sujeto supuestamente privilegiado y fuera de contexto, pero sí necesita hacerlo, en cualquier caso, sobre los múltiples sujetos que en cada instancia crean y recrean tal texto, interpretándolo y reinterpretándolo sin que ninguno de ellos alcance a detentar el privilegio de ser dueño de su último significado.

Juan Ismael publicó solo dos pequeños libros de poemas: *El aire que me ciñe* y *Chalet de O'Gorman*.

El resto de su quehacer poético está repartido en las revistas que, por aquel entonces, se publicaban en nuestro país, en *Mensaje* principalmente. Muchos comentaristas han hablado de otros libros y también han dado títulos de otras obras. Que la publicación de las mismas, que su construcción e incluso maquetas de ellas existieran en la mente de Juan Ismael, es lícito suponerlo. Pero ello no desmiente la realidad: solo dos libros publicados. Atengámonos a esta realidad. Juan Ismael, que era un gran poeta, de ello no nos cabe la menor duda, tenía en el verso su «violín de Ingres», un medio más de comunicación y, sobre todo, un medio de mostrar su inconformismo y subversión frente a la poética del «garcilasismo» imperante, que llenaba las páginas de las revistas españolas en aquellos años. Con una poesía bien construida, Juan Ismael expresa verbalmente parte de su mundo, porque la otra, la que se muestra en su obra pictórica, la que se estructura dentro de una percepción visual, dígame lo que se diga, no va a tener sino una tenue relación con la primera. La pretensión de unificar ambas partes del mundo de Juan Ismael, la poética y la pictórica, no pasa de ser la fácil explicación de un problema que es mucho más complejo, como veremos.

Que la personalidad del artista se muestra en ambas formas del discurso es obvio, pero los lenguajes son distintos, los textos se condicionan según las bases expresivas de representación y lo que se nos ofrece en la poética juanismaeliana, a mi entender, no tiene relación con el discurso pictórico, porque la construcción intersubjetiva del significado, que diría Javier Muguerza, pasa, estimo, por el signo que

se expone. Y su radical diferencia invalida cualquier posibilidad de identificación entre dos procedimientos expresivos: el verbal y el pictórico.

Por todo ello rechazo cualquier asomo de síntesis entre pintura y poesía en el caso de Juan Ismael, como lo hago igualmente con William Blake, al que tanto admiraba nuestro amigo.

La poesía de Juan Ismael no es un quehacer paralelo al de su pintura. Tal vez lo sea con respecto a su evolución vital y como un intento de extraer la consistencia de todo aquello que la vida fue para él. Sus deseos finales, como anota Eugenio Padorno, de llevar a cabo la recopilación de todo lo escrito, de todo lo inédito o fragmentariamente publicado en revistas y periódicos, bajo el título *Dado de lado*, que no llega a realizar, es, sin duda, un buen trabajo que ha de acometerse en el futuro. Siento no estar de acuerdo con ese título. Poéticamente, Juan Ismael llevó a cabo una obra que fue reconocida y comentada satisfactoriamente para él y para los lectores de poesía. Pérez Minik no lo hubiera incluido entre los poetas de su *Antología de la Poesía Canaria* si su nivel como poeta no llegara a alcanzar las cotas necesarias para ello. Domingo era bastante más estricto, con toda su bondad ejemplar, en estas cuestiones de valoración crítica, que lo que pudiera pensarse.

La utilización de recursos preceptivos en la poesía de Juan Ismael, la perfección de sus sonetos, la profunda y madurada reflexión que en sus poemas aparece, nos colocan frente a un verdadero poeta que, además, se adelanta a su tiempo y recoge una esencialidad temporal de enorme importancia.

Y hay que anotar otra cosa que los comentaristas no han señalado; me refiero a la transmisión, en sus poemas, de una sabiduría, de una visión cultural del mundo que le conformó, le hizo y le deshizo y frente al cual solo tuvo una respuesta: su trabajo continuo en favor de esa cultura de la que aún estamos necesitados. Ese sostenerse constantemente en la vanguardia es un trabajo que llevó a cabo Juan Ismael y del que todos le somos deudores. Porque, «¿qué otra cosa es la cultura, sino la historia incesante de la creación y recreación de textos?», como señala Javier Muguerza.

Revisar detenidamente la poesía juanismaeliana es una tarea necesaria. Tal vez, en ello, encontremos ocultas claves que nos lleven a conocer alguna otra verdad sobre la persona que fue nuestro buen amigo.

Y dejemos aquí el mundo poético para adentrarnos en ese otro complejísimo universo que es la pintura de Juan Ismael.

Antes de hacerlo, se me van a permitir algunas aclaraciones que juzgo necesarias para el buen entendimiento del lector. Todo lo que en estos textos se dice es puramente personal, desarrollo de mis meditaciones, creación individual a la que alejo de toda ortodoxia y dogmatismo. Es mi propia interpretación de un acaecimiento —la vida de Juan Ismael y su obra—, en la que no defiendo tesis, sino las expongo. Habrá errores en mis puntos de vista, pese a las apoyaturas que pueda hallar en otros autores que han tratado el tema. Y equivocaciones, sin duda. Pero ello no me arredra, porque alguien me corregirá, dando mejor luz a los rincones de sombra que sé que existen en este escrito.

Y quiero señalar también que las posibles críticas a esta obra vendrán bien, porque crítico y yo estaremos en el mismo lado; es decir, al lado de Juan Ismael, que es, al fin y al cabo, de lo que se trata: de la interpretación de textos —poéticos y pictóricos— de un gran artista que solo concluyó en cuanto a su presencia física entre nosotros, pero que está ahí, hablándonos constantemente en su obra de un país donde se hacen las cosas de otro modo y del que, necesariamente, hemos de averiguar verdades que pueden permanecer ocultas.

Vayamos pues, ahora, a intentar extraer consistencia del caos y tornar elocuentes los silencios, teniendo en cuenta el hecho de que, un nombre y un hombre, no es más que la sucesión de fantasmas, de presencias medio esbozadas, de sombras propiciatorias y olvidadas que están esperando regresar a la luz del día, como señala acertadamente Patrick Mauriès.

Dibujo y pintura son los signos ancestrales del intento humano de comunicación. Antes de ellos, solo el gesto. Porque hemos de saber que, filogenéticamente, el lenguaje gráfico es bastante más antiguo que el lenguaje hablado, que en la historia del desarrollo del cerebro del hombre, primero se aparecen los núcleos de la grafía que los de la locución.

Esta breve digresión neuropsicológica —quizá se trata de una mera deformación profesional por la que pido perdón— viene al caso ya que vamos a hablar sobre dibujo y pintura y conviene que se sepa que la comunicación entre la especie humana se inicia con los signos gráficos y no con las palabras. Este código de comportamiento nos asegura que el texto gráfico

es un lenguaje y como tal hemos de considerarlo si queremos hacer una indagación acerca de la pintura, como en este caso se trata.

Partiendo de la proposición de Wittgenstein que dice: «El hombre posee la capacidad de construir lenguajes en los cuales todo sentido puede ser expresado sin tener una idea de cómo y qué significa cada palabra», nos es dable llegar a esta conclusión: el dibujo y la pintura son lenguajes humanos, pero no lenguajes lógicos (en la definición que, de estos, ofrece Wittgenstein), con lo cual nos situamos frente a textos y discursos que no tendrán lógica, pero sí significado. Averiguar este es obtener la revelación de la esencia, cosa que no pertenece más que a la esfera del arte.

Añadamos que Benot —mucho antes de que los estructuralistas descubrieran que todo lenguaje es una Gestalt y que las relaciones y sus términos se reciben conjuntamente en una «forma», en una estructura espontánea que determina la significación de las partes— ya habló de las «masas elocutivas», concepto este que nos permite llegar a la proposición siguiente: todo cuadro es una masa gráfica y solo como tal hemos de acercarnos a él.

Así las cosas, emprendamos el viaje por la plástica de Juan Ismael. De seguro nos vamos a encontrar con sorpresas y perplejidades, pero también, sin duda, nos acercaremos más a la verdad.

La iniciación de Juan Ismael en la pintura y el dibujo es puramente circunstancial. Ve pintar y comienza a hacerlo. Comprueba que tiene esa facilidad, es decir, que puede, cerebralmente, hacer un análisis de los movimientos a realizar para lograr sus fines, que

puede, también, evocar los patrones de movimiento y coordinar dinámicamente la ejecución de la res- puesta gráfica. Tenemos, pues, las bases neurológicas positivas para que ese hombre sea capaz de crear un lenguaje gráfico altamente especializado. El que lle- gue o no a ser un artista de la plástica es otro cantar.

Sobre esta base, Juan Ismael comienza un apren- dizaje técnico en las clases nocturnas de la Escuela de Artes y Oficios de Santa Cruz de Tenerife. El di- bujo es su principal ocupación durante este perío- do. Entretanto, su formación intelectual comienza a recibir los mensajes del entorno. A su lado, Pedro García Cabrera contribuirá a abrir las puertas de la curiosidad por el arte y del mundo de pensamiento e inquietud que lleva consigo. Con este troquelado, no va a ser difícil a Juan Ismael llegar al mundo de la creatividad, del arte, de la poesía.

Porque una de las virtudes de nuestro pintor era la de saber rodearse de amigos y compañeros para los cuales el mundo de la creación era lo más importante en la vida. Y esto hay que tenerlo en cuenta.

Su «grupo» inicial está formado por hombres inquietos, revisionistas, de vanguardia, que vivían seriamente lo que pasaba en el mundo del arte, en aquellos años veinte, cuando caían los ídolos y nue- vas concepciones creativas tenían lugar en todo el Occidente.

El intento de ruptura con el regionalismo impe- rante en las Islas se nos muestra en los primeros «gráficos» de Juan Ismael. No pienso que sean tra- bajos indigenistas; solo encuentro en ellos un texto en el que se pretende expresar otra visión del mismo

mundo. Y su exposición individual en el Círculo de Marte de Santa Cruz de La Palma nos enseña una reinterpretación del paisaje en la que la antilírica del momento pictórico se pone de manifiesto y es un manifiesto. Juan Ismael era proclive a los manifiestos y los creaba, como en el caso de P. I. C. [Pintores Independientes Canarios], o se adhería a ellos siempre que comportaran una subversión.

Lecturas e informaciones sobre temas pictóricos llenan las horas de nuestro artista. Y, lógicamente, las influencias de otros pintores, de otras plásticas, van a ser lenta y meditadamente incorporadas a su obra. Este trabajo de asimilación es profundamente selectivo, no todos los asombros y sorpresas, no todas las tendencias, van a ser interiorizadas. El recorrido por la pintura, desde la clasicidad hasta los más próximos «ismos», es un quehacer de todo pintor joven e inteligente que busca su equilibrio personal, su discurso entrevisto. Estimo que este suceder es importante en todo artista y aquel que no lo lleva a cabo mostrará siempre en su obra, por muy interesante que esta sea, los signos de una ausencia de las maestrías anteriores. No es posible prescindir de lo ya hecho por quienes nos han precedido en el camino, como no prescinde Picasso de Velázquez en su larga ejecutoria pictórica, porque el sabio malagueño conoce el secreto que el pasado encierra.

Las críticas que se escriben sobre Juan Ismael en esos comienzos dicen de él que es «artista de grandes evasiones» y de «arte esencialmente aristocrático» (Westerdahl), o «yo no niego que el primer motivo de la creación artística de Juan Ismael sea la infanti-

lidad» (García Cabrera). Seamos justos: los críticos no le entienden entonces; tampoco los amantes de la plástica.

Encuentro lógica la postura. Solo Pestana Nóbrega habla del «laboratorio interior» de Juan Ismael. Y es que el pintor ya ha comenzado su operación alquímica. Ahora, hay que esperar.

Su marcha a Madrid tiene dos fines: aprender técnicas pictóricas y buscar un nuevo campo en la capital para su aventura personal artística. De su primer empeño hemos de hablar con cierta extensión, porque lo cierto es que Juan Ismael aprende las técnicas con una precisión extraordinaria. El «artificio» de la pintura, desde la construcción del bastidor hasta la imprimación del lienzo, desde el boceto inicial del cuadro hasta la elección de la materia con que este ha de ser llevado a cabo, desde el dibujo de los límites que los colores van a ocupar hasta el equilibrio de las formas, desde la creación de la paleta hasta el estudio de los propicios barnices finales, todo va a ser asimilado con minuciosa deleitación. José Aguiar es un gran técnico que le desvela secretos y procedimientos; ellos darán origen a ese cuidadoso hacer que la pintura de Juan Ismael posee en cada una de sus obras. En Madrid estudiará las técnicas de los grandes pintores, se acercará a cada uno de ellos y escogerá los métodos de su predilección. Estimo que esta formación es imprescindible para todo pintor, porque se trata de saber cómo hacer las cosas y obtener de los procederes técnicos todo aquello que ha de facilitar su labor creadora.

Sin esa previa indagación sobre la estructura material de la obra, sin esa anterior pesquisa en la construcción del lenguaje bien articulado, es muy difícil llegar a construir un texto coherente. El estudio de la base expresiva de la materia que contiene el discurso y soporta la significación es un trabajo que Juan Ismael realiza con una atención extraordinaria y que le va a servir para llegar a poseer un estilo propio, presente en la totalidad de su obra e inimitable. La contemplación de un cuadro de Juan Ismael, a poco que se le conozca, da como resultado el atribuírselo, tan claros son los signos que la materia emite, tan claros y tan personales.

Esta sabiduría le coloca entre los maestros del arte pictórico, sin ninguna duda. Recuerdo verle trabajar. Desde el boceto, trasladaba las líneas a una superficie cuadrículada previamente, en la que hacía anotaciones de dibujo, en la que sugería inicialmente los colores, en la que equilibraba la frase esbozada, hasta lograr la unidad del cuadro, texto concluido con la aplicación del primer barniz que, definitivamente, fijaba la obra completa, terminada, inamovible.

Aparecía, entonces, la página de su texto en la que, cada signo, como en la construcción de las páginas de un libro, tenía su grado «—como la letra de imprenta: unas veces, parangona; otras, atanasia o peticana—» justo para lograr la unidad expresiva del cuadro que, como un todo y sin aporías, estaba allí, dispuesto a emprender su camino comunicativo entre la realidad recién estrenada y la futura contemplación del «otro».

Creo que alguien mejor dotado que yo debería hacer el estudio de la técnica pictórica de Juan Ismael; estoy seguro de que ese trabajo aportaría conocimientos generales sobre la importancia del «quehacer», de la «manualidad» que en toda obra plástica soporta el arte que la misma contiene. No sería una vana ocupación, puedo asegurarlo.

Después de esta digresión acerca de lo que la técnica comporta en la obra de Juan Ismael, pasemos a examinar brevemente su aventura madrileña. La exposición de mayo de 1933, en el Ateneo de Madrid, es un hito de importancia. Aparte de la conferencia de Antonio Dorta, donde se señala la nueva visión del paisaje de las Islas que Juan Ismael construye, la más sobresaliente crítica la hace Eugenio d'Ors, que descubre «el rigor del elemento constructivo» ismaeliano y «una norma clásica que da interna solidez al impresionístico juego». Pese a este éxito, y como bien dice Eugenio Padorno, «agredido por el ambiente, el presente se le ha vuelto un complejo laberinto».

Así, pues, la larga aventura peninsular de nuestro pintor, si bien representa una dura experiencia vital, un amargo conocimiento de las cosas, un vacío en su lógica ambición de reconocimiento, no daña su andadura interior. El «yo espero» que, como dijimos en su biografía, es la respuesta que da a alguien que le dice que debe pintar de otra manera, es ya una constante en sus propósitos. Cuando regresa a las islas en 1945, ningún ciclo se cierra, solo se da principio a otra andadura.

Esto nos lleva a considerar las llamadas «etapas» de su quehacer pictórico. Las cuatro que señala el

propio pintor y de las que se hace eco uno de sus más sagaces críticos, Ventura Doreste⁶, pueden ser admitidas como didáctica generalización evolutiva, pero no exactamente. Porque, en ciertos momentos de la historia de la pintura, un pintor parece personificar la dignidad y la soledad de todos los miembros de su quehacer artístico. Y estas dos condiciones aparecen presentes desde el inicio de la obra ismaeliana y no van a cambiar en el transcurso del tiempo. Existe, pues, una línea directriz, un eje sobre el cual la pintura de Juan Ismael va a desarrollar su espiral ascendente y unívoca hacia la consecución de un significativo discurso.

La inicial preferencia por el paisaje coloca al pintor ante la disyuntiva de dar paso a la evidencia y entrar en el mundo descriptivo o atenerse a la realidad, que es otra dimensión perceptiva en la que la interiorización de lo percibido puede atribuir a esta realidad un significado distinto, sin que deje de ser mera realidad. En este juego, la revelación de aquello que el pintor representa no es el objeto representado, sino un signo de lo que el objeto es, a partir de la integración que el pintor lleva a cabo en su mismidad de la percepción y posterior representación de ella en el cuadro. Los sistemas que se ponen en marcha para llegar a tal fin tienen enormes dificultades de

6 Véase pág. 87 y siguientes. [El autor se refiere a los capítulos que Ventura Doreste dedica a Juan Ismael, recogidos en la obra de Carlos Pinto Grote (1992), *Juan Ismael*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, págs. 87-96].

análisis, pero el resultado de estas funciones psíquicas es siempre una recreación.

En esta demostración, no solo el paisaje es el protagonista, pero sí el principal objeto de interés en el cuadro. Ya, en esta prótasis, vienen a aparecer ciertas formas oníricas que nos hablan de una preocupación por lo imaginativo, lo irreal, por el mundo que nos descubre la investigación freudiana, al poner al hombre frente a su instintividad, o las tesis de Jung, al acercarlo al inconsciente colectivo. El que esto se denomine o no pintura surrealista ha de tenernos sin cuidado. Lo único cierto es que el pintor, abandonando los modelos lógicos, comienza a penetrar en un mundo sin razonamientos, donde cada objeto va a vivir por sí mismo, independientemente de sus relaciones con el entorno, que también cambia y se convierte en un paisaje en el que comienzan a aparecer nubes metafísicas, soledades absolutas, nexos extraños entre los signos más elementales y las profundidades anímicas.

El verdadero interés que tiene este período de la pintura de Juan Ismael está, pienso, en que constituye una especie de ensayo general donde las cosas aún carecen del sentido que van a adquirir a partir de su retorno a las islas en 1945, momento de la apódosis dramática que no ha de interrumpirse nunca.

Pero hay algo en esta primera manifestación que hemos de señalar: los textos pictóricos comienzan a ocultar algo e inician, con una elocuente dignidad, lo que sería la soledad ismaeliana frente a lo que pasa en el mundo de la pintura en ese tiempo. Las críticas, por lo general, dividen las opiniones. Y aparece un

sesgo especial en la consideración de su obra; el que sostienen los defensores de la misma pasando por encima de la detracción, que era lo común entre los críticos apegados a las fórmulas cómodas de juicios de valor, por aquel entonces, y a un público ignorante que, como hoy sucede de igual manera, solo quería ver en las paredes de las salas de exposición inmundas oleografías sin compromiso histórico, a las que hacía reverencias como si de ídolos detentadores de la verdad se tratara.

De 1945 a 1956, fecha esta última de su emigración a Venezuela, la obra pictórica de Juan Ismael crece en calidad y cantidad. Cinco exposiciones individuales y participación en veintidós exposiciones colectivas nos informan de la ingente tarea que el pintor realiza. Es el tiempo de su colaboración en *Mensaje*, del manifiesto P. I. C., de su dirección en la Galería Wiot, de la fundación de LADAC [Los Arqueros del Arte Contemporáneo], de sus múltiples exposiciones y también de sus crisis anímicas, de su casamiento, del nacimiento de Nora, de su decisión de extraterrarse.

Estos años son de un continuo desvivirse y de una producción pictórica en manifiesto ascenso. Los pocos retratos que pintó los hace en ese período; el de su tío tocando el violín, el de Laura Grote, el de Pedro Pinto, su *Autorretrato de Juan Ismael en 1845* y aquel otro, tan enigmático como el primero citado, del que alguien dice que es «angélico» y en el que no veo la «angelología» por ninguna parte, pues es un cuadro en el que la figura de Juan Ismael, en primer término, es inquisitiva, silenciosa, fría. Si queremos hacer una interpretación de esta pintura nos incli-

nariamos, otra vez, al «Yo espero». Simbólicamente, la escalera del fondo es el signo más claro, la salida hacia un desasimiento del mundo para encontrarse y reconocerse. Y el tiempo está encerrado en la clepsidra todavía. En su pintura de los años finales, que hemos de comentar más adelante, el tiempo va a fluir y será otra dimensión la que se añade a la obra ismaeliana.

De este período (1945-1956) son las *Variaciones sobre la noche* que, inicialmente, titularía *Las Constelaciones* y cuadros como *El Arlequín de la Paz* o *El paisajista y sus ojos*. En esta obra, en la que se señala que en el pintor existe una especial forma de percepción de lo visual y que la variedad tonal es más amplia que en cualquier otro ser humano, Juan Ismael aparece en el cuadro con un solo ojo, y siendo solo eso: ojo que se esparce por el paisaje para integrarlo todo en una forma de visión más allá de los límites corporales.

Comienza aquí el viaje por lo antropomorfo para llegar a la creación de las dismorfias y los neomorfismos de su última andadura, donde en cuadros de vagas tonalidades y de color ambiguo, aparecen «cosas» sin referencia alguna, limitadas por un trazo nítido en un «no paisaje» por donde el tiempo se escapa sin remedio.

Los neologismos pictóricos afloran al discurso y lo hacen, cada vez más, texto simbólico, semántica impenetrable, escritura enigmática.

No deja por ello la representación de figuras inteligibles donde la belleza se manifiesta en toda su cordura. Así, las naturalezas muertas, mujeres que se

desnudan o a caballo, interiores de salas o gabinetes, van a ser objeto de su interés, en visitas parciales a un mundo neo-romántico al que era proclive. Y son estas visitas las que, para mí, ponen en tela de juicio esa división en etapas de la vida pictórica de Juan Ismael y por lo que me inclino a considerar que la evolución de su obra tiene lugar sin rupturas ni límites precisos, como una espiral desenvolviente en la que el camino se recorre retornando a atrás, pero a otros niveles de tiempo y espacio, en una ascensión cada vez más abierta y que abarca, por tanto, a cada vuelta, mayores entidades en la historia irrepitable de un cosmos personal que se hermana y se diluye en el universo.

La pintura que Juan Ismael hace durante su voluntario y necesario exilio venezolano, diez años casi justos, viene a ser una especie de paréntesis. La presencia de las arenas en el cuadro hay que interpretarla como una visita a la primigenia ocupación fedataria del hombre primitivo, que dejaba en las paredes de las cuevas —lienzo y soporte inicial del arte pictórico— sus señales de identidad, su escritura de los acaeceres vividos y también una interpretación de su realidad inmediata. Este primitivismo, solo tangencialmente aprovechado por Juan Ismael, da a su obra americana, a las «series» de paisajes, abstracciones, peces y otras composiciones, un cierto misterio, un contenido ancestral, una significación de inicial quehacer humano —ya hemos dicho que la grafía es anterior a la palabra— y de su inconsciente colectivo que llega, de este modo, al contemplador y pulsa en él la misma cuerda que viene sonando

desde el albor del mundo. Estoy de acuerdo con la opinión del crítico Carlos E. Pinto Trujillo cuando dice que «la obra venezolana de Juan Ismael se une bajo el denominador de la ascesis, del ejercicio del espíritu o del reencuentro con el espíritu de la pintura». Pero este ascetismo es un «Innerweltliche Askese», que consiste en practicarlo dentro del mundo, sin retirarse de él. El ideal ascético, cuando requiere un esfuerzo, resulta «honorable». En todo caso, revela el «vacío» del hombre, dice José Ferrater Mora. Y bien que revela el vacío que Juan Ismael padece en aquella «tierra ignota» y que le hace refugiarse en una pintura donde encuentra la seguridad de su destino, otra vez, aportando el signo de la arena a su inquietante texto, para decir al buen entendedor que tal apoyatura es una reflexión necesaria, una señal de su soledad y un homenaje a la pintura eterna.

Si algún crítico ha pensado que las «arenas» de Juan Ismael eran señal de circunstancias ocasionales y no un serio mensaje de cómo la piedra y el tiempo construyen los arenales y los desiertos, tanto interiores como exteriores, dicho crítico no ha tenido la suficiente visión de este mundo. Con las «arenas», Juan Ismael comienza la representación del tiempo en su pintura, una vuelta más amplia de la espiral evolutiva de su arte.

De nuevo en Las Palmas de Gran Canaria vuelve a su trabajo, que no ha de abandonar hasta pocos meses antes de su muerte. Nueve exposiciones individuales y unas veintinueve colectivas, en las que obras suyas aparecen, dan idea de dos cosas: del ingente trabajo y del reconocimiento de su importancia como uno

de los más altos pintores de las últimas décadas en las islas y en la España toda.

El dibujo, del que se ocupa con mayor atención, aparece como texto evocador de sus primeras incursiones en el mundo de la plástica. Pero es, ahora, la grafía pura, la línea como límite de espacios sin concreción, lenguaje simple, «fiesta de la mano», como ha de señalar Sánchez Robayna en acertado comentario.

En los años setenta, Juan Ismael encuentra, ya definitivamente, la otra dimensión del cuadro.

«¡El tiempo aquel del cuadro!»: dice en uno de sus más bellos poemas Luis Rosales. Es lo que aparece —el tiempo— en los grandes pintores de todas las épocas y lo que señala su grandeza y su misterio. Cuando se consigue que la dimensión temporal esté en el cuadro y que este acaecer pueda ser transmitido al contemplador, se alcanza el más alto nivel en el discurso pictórico. No se trata del tiempo detenido el que va a representarse, sino ese otro, fluyente, que emana de la obra por los cuatro ángulos del cuadro y que se percibe por un complicado mecanismo del espíritu que nombra Kant apercepción trascendental, que es la pura conciencia original e inalterable y que no es una realidad propiamente dicha, sino aquello que hace posible la realidad en cuanto realidad para un sujeto. El término también se usa para designar los actos superiores en los cuales se toma conciencia sintética de las representaciones no conscientes.

Pero toda esta operación psíquica no sería posible sin el signo que el pintor crea como señuelo para que la apercepción tenga lugar y es esto lo que importa

en la obra del artista; la existencia de un contenido mágico y casi numinoso, presente en cada cuadro de la «opus magna» de Juan Ismael.

En cuadros como *Astarté, Pájaro de invierno*, o más singularmente, en *La araña del ocaso*, donde el paisaje ya no es otra cosa que luz, aparecen formas puras, colores encerrados en los límites de una extrañeza absoluta, restos del naufragio del alma en la sinrazón de un universo imaginado y en el cual pecios silenciosos flotan en las mareas del tiempo que no se detiene, no se detiene.

Así llegamos al final de estas reflexiones sobre la obra juanismaeliana, mágica construcción de la imposible realidad que se oculta tras ella y que, paradójicamente, nos desvela un mundo en el que la más alta condición de la mente humana —la imaginación— es principal protagonista.

Demos las gracias a Juan Ismael por hacernos partícipes de tan esplendoroso pentecostés.

20. Santa Cruz de Tenerife: dos historias de una ciudad (1994)

Ser pregonero es ocupar el sitio de la antigua voz que anunciaba los acaeceres al pueblo llano, para que este tuviera razón y conocimiento de ellos.

Fueron primero los alcaldes de ciudades, villas y pueblos quienes hacían el pregón, por ser los altos responsables de todo aquello que merecía ser sabido. Luego, conforme pasa el tiempo, un ciudadano cualquiera, nombrado para tal menester, tenía, como yo mismo ahora, el honor de ser escogido para llevar a cabo esta tradicional alocución.

Doble es el honor que se me hace, pues son escasos mis méritos para ello y, además, me cabe la gloria de ser el pregonero de algo que comenzó hace exactamente cien años y que se celebra su centenario —cuenta de un tiempo mágico, cifra del siglo—, en este año de 1992.

Fue en 1892 cuando, ya de manera oficial, se instituyen las Fiestas de Mayo en nuestra ciudad. De siempre, la festividad de la Cruz tenía su día de reverencia, pero limitada a un acto religioso en la Parroquia Matriz de la Concepción. Con el devenir de los años, a este oficio místico se fue añadiendo una mayor participación comunal y se esboza la fiesta ciudadana que, en 1863, culmina en la procesión cívica del pendón de la ciudad. Ya entonces, el regocijo popular se muestra en los más variados festejos, elevación de

globos, carreras de sortijas a caballo, bailes y músicas, y los días de celebración se alargan hasta cinco. Todos los estamentos sociales y culturales de Santa Cruz, cada uno con sus particulares maneras, toman parte en el acontecer y estas fiestas van adquiriendo un mayor realce. La Cruz de la Conquista pasea por las calles del centro de la ciudad, por vez primera, en el año 1873. Y poco a poco la fiesta grande, en la que todo el pueblo participaba, va ganando altura hasta el 1892, en el que la Corporación Municipal, presidida por don Anselmo de Miranda y Vázquez, declara la oficialidad de las Fiestas de Mayo.

Martínez Viera, en ese libro encantador que se titula *El antiguo Santa Cruz, crónicas de la capital de Canarias*, relata de la siguiente forma aquella efeméride de la que ahora vivimos su centenario:

Organizadas por el ayuntamiento, con la entusiasta cooperación de todas las corporaciones y sociedades y de la prensa, se realizó un magnífico programa del que fue número destacado *La exposición de arte e industria* organizada por la Sociedad Económica de Amigos del País de esta capital y celebrada en el edificio de Santa Cecilia. Entre los expositores figuraban don Ubaldo Bordanova, Valentín Sanz, González Méndez, Francisco Bonnín, Ángel Romero Mateos, Manuel Picar, Felipe Verdugo, José Crosa, don Anselmo J. Benítez, don Rodrigo de la Puerta, don Ángel C. Romero, don Gumersindo Robaina, don José Zamorano Villar, los señores Hardisson Hermanos, los señores

Hamilton y Cía., don Juan la Roche y Sierra, don Enrique Wolfson, don Ignacio y Llarena y Monteverde, don Vicente Bonnet y Torrente, don Germán Wildpret, don Julián Rodríguez Pastrana y muchos más que representaban la vitalidad del país en sus diversas manifestaciones. Otros números salientes y de gran afecto fueron: la retreta militar con una magnífica carroza organizada por los cuerpos de la guarnición; la comitiva de figuras alegóricas, con bellas señoritas vistiendo caprichosos trajes del Círculo de Amistad; y la danza de los enanos, grotesco y divertido espectáculo con el que la colonia palmera quiso contribuir a la brillantez de las fiestas, actuando en el teatro y haciendo luego un recorrido por la población, bailando en calles y plazas invadidas por enorme concurrencia:

De mayo en el festival
con esta danza de enanos
dan prueba los palmesanos
de su afecto fraternal.

La procesión de la Cruz de la Conquista hace el mismo recorrido de los años anteriores: de San Telmo a la Concepción y de la Concepción a San Telmo. Hasta 1896 no se quedará fija en la Iglesia Matriz. Pero este año de 1892 hay novedad: la vieja y carcomida Cruz viste ropaje nuevo. Estrena el valioso relicario de madera y níquel que por iniciativa de don Anselmo

de Miranda y Vázquez, alcalde de la ciudad, se construyó, realizando un admirable trabajo don Rafael Fernández Trujillo y Toste, en cuya parte posterior figura el escudo de Santa Cruz y una inscripción que dice: «Aquí se encierra la Cruz colocada por el conquistador de Tenerife don Alonso Fernández de Lugo en el altar ante el cual se celebró por primera vez el Santo sacrificio de la misa en las playas de Añaza, el día 3 de mayo de 1494. Fue costado por el excelentísimo Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife en 1892. *In hoc Signo Vincas*».

Permítaseme aquí hacer un inciso y dejar las palabras de Martínez Viera para leerles a ustedes lo que dice el folio 86 del libro de actas de la Excelentísima Corporación Municipal del día 2 de mayo de 1892, por lo que tiene de curioso:

El señor presidente manifestó que había convocado la presente sesión para hacer constar en fin que en lo porvenir no pueda haber duda alguna de que en la Cruz llamada de la Conquista, que implantó en las playas de esta capital en mayo de 1494 el Adelantado don Alonso Fernández de Lugo, conquistador de esta isla, que se ha custodiado primero en la antigua Capilla del Hospital y luego en la ermita de San Telmo, es la misma que a su presencia y en la de los señores don José Calzadilla y Quevedo y don Felipe M. Poggi, se ha colocado en el estuche forrado de níquel que mandó construir el Ex-

celentísimo Ayuntamiento para conservar tan venerada reliquia y que había creído de oportunidad dar testimonio de ello inmediatamente después de que la corporación, acompañada de diferentes comisiones del Ejército, oyó la misa en este día ante la expresada Cruz, que estaba situada en la referida ermita de San Telmo, acto que se acordó verificar en conmemoración de la primera que, a presencia de aquel madero, celebraron nuestros antepasados, implantando la religión católica y la civilización en esta isla.

La Corporación, estimando conveniente lo expuesto por el señor alcalde, acordó que así se haga constar.

Hay que decir también que esta fiesta mayor acabó o, al menos, dejó en lugar recóndito y olvidado, aquellas fiestas de los barrios como eran las del Pilar, la del Cristo de los Dolores, las verbenas de San Juan, la de Regla y, ¡ay!, la de San Telmo que yo, de joven, conocí y viví. Allí llegábamos —entre el vino, la algarabía, las guitarras, el mar batiendo, hasta las madrugadas inverosímiles cuando un sol sin objeto alumbraba los restos de papeles, comidas, borrachos que retornaban, gritos desde la lejanía, trompetas anunciando dianas inútiles, barcos que se alejaban hacia otros puertos, cansancios y repetibles insomnios o duermevelas interminables en aquella plaza— a conocer la esencia de las gentes en su más puro ser comunal y solidario. Era otra historia la que el pueblo vivía, aún en albor lo que luego habría de ser, lo que es hoy la gran ciudad unitaria, que guarda en sus rincones

un eco más íntimo, ya casi perdido, y que ahora he querido recordar con alegría.

Esto pasa siempre con una ciudad que está viva y que no abandona, por ello mismo, su tradición. Porque los pueblos que la pierden siguen un camino solitario y dimiten de un mundo que no guarda memoria del pasado, porque no lo tiene y solo balbucea un canto sin armonía ni sentido. Por fortuna para nosotros, la ciudad lleva en su corazón el perenne recuerdo de sus ancianas costumbres y sabe transmitirlos, como hace Santa Cruz con su fiesta mayor hoy mismo. Porque el amor al pasado no es respetable si se olvidan presentes y por venir. Y así, los signos de lo que fue una vez nos advierten que las cosas del pueblo soberano deben seguir siendo como son. Y que, aunque la historia corra veloz y se apresure y nos parezca otra, es la misma historia que nos hace volver a la alegría comunal, que es lo más importante.

Dos historias para una ciudad, sí. La que construyeron nuestros inmediatos predecesores y la que hoy se está edificando para quienes nos sucedan. Dos relatos distintos, el de los acaeceres que nos han traído hasta aquí y el de lo que estamos haciendo. Del primero hay que hacer un repaso sin nostalgia, viendo el pasado no como una Arcadia feliz, sino como lo que fue: un tiempo de construir en el que la tenacidad de las gentes que hacía en el trabajo nos debe servir como ejemplo. Del segundo, hacer la meditación sobre lo que hacemos, para que, en un futuro centenario de las fiestas, el pregonero haga el examen de nuestra historia sin que haya en él motivos de reprobación para nosotros, y que nuestros nombres sean recor-

dados con cariño por quienes, ciudadanos de Santa Cruz no tan lejano —cien años no son nada para una ciudad—, vean en la ejecutoria de hoy el amor a la ciudad nuestra, a nuestra Cruz de Mayo.

Porque hemos de saber que es el pueblo el que crea la cultura, el que enriquece la ciudad y la alzaprime. Los gobernantes son pueblo también y la realidad objetiva es siempre lo que el pueblo, sujeto colectivo y anónimo, sabe o quiere, practica o hace. Y es el pueblo quien edifica la ciudad y la vive y la siente en su corazón. Y es quien juzga desde su sabiduría lo que, por y para la ciudad, se hace.

Dos historias para una ciudad. La que nos contaron de viva voz o que leímos y la que estamos viviendo y haciendo cada día. Dos historias: la de la mañana y la de la noche, que son bien distintas. Dos historias: la del recuerdo y la que olvido.

Y siempre, como guía en nuestro peregrinaje por el tiempo de nuestra ciudad, los nombres, las calles, los rincones que traiga a la memoria cosas que sucedieron y que componen el cuadro abigarrado de lo que era y es la vida en esta ciudad de Santa Cruz.

Pero los nombres, sobre todo. Recuerdo que hace años hablaba con aquel gran periodista que fue Ernesto Salcedo acerca de los nombres de las calles de Santa Cruz, de cómo iban cambiando y de lo necesario que era llevar a cabo una indagación —la misma necesidad existe ahora y brindo la idea a los eruditos o investigadores de hoy— sobre la raíz y causa de los nombres que nos orientan en el paseo ciudadano. Ernesto creía, por ejemplo, que la calle Puerta Canseco tenía su origen en una puerta que da-

ba a un lugar llamado Canseco. Tuve que sacarle de su error. La calle, que primero se llamó de la Consolación y en una de cuyas casas, inexistente hace muchos años, nació la madre de José Martí, el gran hombre de la libertad cubana, se llamaba Puerta Canseco en memoria del insigne polígrafo don Juan, maestro ilustre y tatarabuelo mío. Y este ejemplo es uno entre muchos.

Los nombres de las calles tienen la clave de la historia de una ciudad. Y cambian, aunque muchos de ellos, de los iniciales, prevalecen y es difícil que se desarraiguen, porque evocan una historia, su nombre o un suceso del que dan fe.

Yo llamé siempre a la plaza de la Candelaria la plaza de la Constitución. Y si hoy le digo a un taxista joven que me lleve a la plaza de la Constitución, me suele preguntar: y eso, ¿dónde queda? Y si quiero ir a la calle Domínguez Afonso, tengo que decirle que me lleve a la calle de la Noria, de modo que muchas veces no sabe uno a qué carta quedarse, pero la cosa tiene su poesía y su misterio.

Cuando Martínez Viera, al que siempre tengo que citar porque sus crónicas son ya elemento imprescindible para el conocimiento de Santa Cruz, publica en 1951 su artículo sobre las calles de la ciudad, dice en una nota a pie de página:

Muchos nombres nuevos, muchísimos, se han volcado en la ciudad, a todo lo largo de la periferia, sembrando el confusionismo. Muchos de estos nombres nada nos dicen, exagerándolo la nota patriótica y erudita, y no digamos nada

del *guanchinesca*. Ha faltado un exacto sentido ciudadano. No se ha sabido seleccionar. Se ha hecho una «siembra a voleo»... Y esto, sinceramente, lo decimos, no ha debido hacerse así.

Vemos hoy también la razón al cronista, porque la tiene. A calle nueva, nombre nuevo, pero sabiendo lo que se hace, no sin ton ni son. Y la calle vieja que se reforma, dejémosle el nombre que siempre tuvo.

Dos historias de una ciudad: la del día y la de la noche, que cada tiempo lleva, con él, su afán.

Santa Cruz tiene, hasta las primeras sombras de la tarde, de una manera de hacer y de vivirse hace cien años. Las mañanas eran tranquilas y apacibles. La gente trabajaba, salía de compras, iba a sus asuntos perentorios, tomaba café, volvía a su casa desde el trabajo, se saludaba por la calle, se detenía a conversar, existían tertulias en los cafés y bares y, sobre todo, como no había automóviles, paseaban las calles sin prisas y con lentitud. Santa Cruz es una ciudad pequeña entonces, donde casi todo el mundo se conoce.

Por las noches la gente sale a dar un paseo, al teatro si hay función, a hacer una visita. Algunas damas santacruzeras tienen la tertulia en la plaza del Príncipe. Pero solo hasta las nueve de la noche. Al tocar ánimas en San Francisco, previo aviso del alcalde, este decía a su ordenanza: «Manuel, vaya a la plaza y diga a las señoras que ya pueden retirarse, que han tocado ánimas en San Francisco». Y las señoras dejaban los bancos, encendían sus faroles y regresaban a sus casas cercanas y acogedoras.

Los hombres, en el Casino o en el Círculo de Amistad, hablaban y jugaban hasta más entrada la noche. Los serenos daban las horas. Y la ciudad dormía hasta la mañana siguiente en que la vida comenzaba de nuevo, dulcemente monótona e igual.

Lo de hoy es otra cosa, otra historia, otro acaecer. La prisa. Ese mal de nuestro tiempo. Ha cambiado también a la ciudad y a sus gentes. «Tengo prisa» y «no tengo tiempo» son dos frases habituales del ciudadano ocupado constantemente en estos asuntos urgentísimos, como si el tiempo no estuviera ahí, siempre dispuesto a largarse o a contraerse de acuerdo con nuestros deseos. Esta prisa, que viene a ser como un desasimiento de nuestra propia persona, un querer ocultarla a nosotros mismos, ha convertido la ciudad en un tropel agitado de gente que sabe, posiblemente, a dónde va, pero que no sabe por dónde va. Pierdes así el encanto de la calle recóndita, de la plazuela acogedora, del lugar propicio para una parada fortuita, en la que hablamos unos instantes con el amigo que pasa a nuestro lado. Y los automóviles y el ruido de toda la mañana en la ciudad. Bien. Sé que estas cosas han de ser así porque han pasado cien años y la ciudad ha crecido tanto que un viajero del tiempo que la hubiera conocido y la visitara, creería que se encuentra en otro mundo, no en Santa Cruz, porque es cierto el fantástico cambio sucedido.

Y la historia de las noches no es la misma de hace cien años. ¿Qué digo? ¡Ni de hace 40! La gente joven comienza la noche a la mitad, a la una de la madrugada, más o menos. Música, algarabía, discotecas, terrazas y motocicletas. No, no es la misma historia de aquel

Santa Cruz *La Nuit* que Francisco Pimentel vivió y nos relató en su libro, escrito con un premeditado y alevoso fin: enfrentarnos, cualquier día futuro, al pasado, la nostalgia y la noche de una ciudad donde las cosas tenían otra manera de vivirse, donde el tiempo de la madrugada —esa difusa claridad de los faroles y de un sol que tímidamente da principio a su oficio— decía su razón y su misterio, donde todo podía suceder sin que nadie advirtiera el crecimiento.

Pimentel, habitante de la noche santacruzera, nos hace entrar en lo que tan bien conoce con estas palabras:

Es bello Santa Cruz, aun con el galicismo. No cabe duda de que es agradable darse unas vueltas por los paseos de ronda, cuando casualmente ya no pasea nadie, y no le sigue a uno más que la propia sombra. Al filo de la madrugada se sienta la cabeza y no se oye otro lenguaje que el que habla la noche, tan puro de callado.

Y continúa:

Ya cerca de la cama, uno se ha desayunado con churros y con coplas en ese espacio de agua-fuerte de la Recova Vieja, que espera su Utrillo tinerfeño que la inmortalice, como un rinconcito *montmartriano* en el amanecer que lo baña con su luz lechosa.

Y en la noche de ayer, siempre es la ciudad la que dicta el quehacer y en cada ámbito las cosas suceden

de una manera distinta, porque es la calle quien señala la forma y la manera del hombre que la vive en su desnudez nocturna. Otra historia, sí, de aquellas «suavísimas noches con esa extraña mujer que me hablaba como si procediera de un mundo donde aún existe la ternura».

Todo se va quedando en las palabras; las noches de ahora mismo también. Alguien las contará algún día y volverá a crecernos la nostalgia en este corazón ciudadano, tan sensible al recuerdo.

Y sobre estas historias, el hilo conductor de las cosas que perduran y perdurarán. El escudo de la ciudad, la Cruz de la Conquista, estas Fiestas Mayores y todo aquello que, a través del tiempo, se transforma en signo, físico o verbal, y que se aprende desde los primeros años de la vida. Estas señales indican constancia del pueblo y su pujanza, porque sobre ellas se constituye la identidad. Nimiedades como el estribillo de una canción:

Dice Marichal, dice Marichal,
que las niñas guapas son del Toscal
y las de los Llanos son para bailar.

O esa *Farola del mar* que aquí, para nosotros, siempre fue una mujer y que en otras tierras hubiera sido un hombre y se hubiese llamado *faro*, de ínfima categoría, pero masculino, pero que aquí no, porque su vestido gris, lleno de volantes, su grácil talle, su sombrerito con una pluma, la hacía femenina. Y que también se torna estribillo y su nombre está en boca de todos en las noches de fiesta:

Esta noche no alumbr
la farola del mar.
Si esta noche no alumbr,
mañana alumbrará.

Sí, estas cosas son, también, el alma de la ciudad que nos crece en el corazón y que hoy están presentes y alegrarían la fiesta que conmemoramos, volviendo a ella con gozo.

Tenemos que concluir. Porque esto ha de ser un pregón de fiestas y no una muestra de tesis y sabiduría.

No quiero cometer el delito de alargar mi discurso añadiendo folios llenos de vaciedades o de interesantes cuestiones, que es lo mismo para la, a veces, cansada condición del oyente que, en muchos casos, está cumpliendo una obligación social, otras política, algunas amical y al que pueda interesarle el tema, sin duda, pero que no debe ser traicionado por el orador, sometiéndolo a un hablar por hablar, para consumir un tiempo ya marcado de antemano.

Pese a ser poeta y dado a la fantasía, me gustan las exposiciones breves y la justeza de las mismas sin irme por las ramas.

No quiero que me pase lo sucedido a aquel conferenciante que se alargaba demasiado y que dio motivo a que un oyente se levantara de su silla y, dirigiéndose a la mesa del orador, donde un vaso con agua se ofrecía tentadoramente, lo cogió en su mano, se lo bebió casi de golpe y, volviéndose al cansado y atónito público que lo contemplaba, dijo: «estaba frío», dando fin así a esa tortura.

Pero no está de más que finalicemos con una breve reflexión que pueda sernos útil. La ciudad tiene ahora una dimensión plural y ha abandonado su prístina sencillez, ello es obvio. Esto no es bueno ni malo, sino simple y razonable evolución de un modo de vida. Que estamos llegando a ciertos límites de crecimiento de nuestra ciudad con los que hemos de tener cuidado, sucede también. Y por ello, más que nunca, hemos de pensar qué queremos que sea nuestra ciudad en el futuro y encaminar los pasos a ese logro.

La ciudad es un ser vivo que crece y evoluciona según los dictados de quien la habita. Y debe ser construida a una escala humana. Hemos de tener en cuidado y no convertirla en una ciudad tentacular, que se apodera de su entorno de un modo anárquico. Toda ciudad ha de poseer, si quiere ser amable, sus condiciones de lugar de residencia, trabajo, recreo y nudo de comunicaciones. Y alejar de la mente ese concepto que señala que la casa es una máquina de vivir únicamente y la ciudad un conjunto de esas máquinas funcionales. Sin descartar la posibilidad de construir una ciudad racionalista, solo hasta cierto punto es esto posible, pues caeríamos en la utopía; hemos de inclinarnos siempre hacia la concepción sociológica de la ciudad e intentar poner de acuerdo ambas tesis. Quiero decir con ello que una calle torcida o una plaza cuyos límites nos sean rectilíneos —recordemos una de las más bellas del mundo que es Siena, con curvas, rectas y elipsis—, en nada va a menoscabar la belleza de la ciudad, tal vez a alzaprimarla. Y la ciudad ha de tener un canon de belleza,

para poder en ella celebrar una fiesta mayor como esta que hoy iniciamos aquí, hecha para solaz de unas gentes que lo merecen, porque han sabido, con trabajo y nobleza, construirla y defenderla.

Estas Fiestas de Mayo son para esos habitantes de nuestra amada ciudad. Y dicen su amor y gratitud a las mujeres y a los hombres que aquí, con ella, con la ciudad, comparten la vida en esta tierra, tan llena de gracia adorable, que bendita sea entre todas las tierras.

21. Se trata de nostalgia (1997)

(En torno a *Poesía Canaria Última*)

—Sí: se trata de nostalgia —dijo Delia cuando le hablé de la amable invitación que me hiciera Oswaldo Guerra Sánchez para estar hoy aquí, entre ustedes, y llevar a cabo determinadas ceremonias que traigan los recuerdos a estos días. Porque, sí: se trata de nostalgia.

Voy a volver a los años 60, en La Laguna, para hacer el relato de un pentecostés. Pero diré primero, con Rubén, «juventud, divino tesoro», y con mi padre, Pedro Pinto de la Rosa, «era tu juventud y era la mía», situando así ese tiempo en su dorada claridad, que vuelve, en este encuentro, a ser presente, tan claro está en el telar encantado de la memoria y puede ser, por ello, evocado con cierta precisión.

Los conocí en recitales, exposiciones, actos literarios, en conferencias. Y unos me presentaban a los otros y así fue construyéndose el edificio de la amistad, que tuvo los cimientos de la poesía y la cultura y que se mantiene hoy tan firme como entonces. Estudiaban en la Universidad de La Laguna unos; otros emprendían su camino de escultores y pintores con decidida voluntad.

Digo que eran inteligentes, que formaban una especie de *élite* culta, que eran ya unos intelectuales, aunque pueda no gustarles el calificativo, pero era así. Sostenían la vanguardia ideológica de aquel tiempo

y leían, además. De modo que nuestras relaciones fueron fáciles y afirmo que aprendí de ellos mucho de lo que sé.

Algunos dejaron su nombre escrito en la vieja puerta de la habitación que es hoy mi estudio, que fue cuarto para huéspedes, en el granero donde está la biblioteca. Manolo Padorno, con tenue firma, O'Shanahan en letras mayores, junto a Úrculo, que también estuvo allí; y Carmen, Pedro Lezcano, Juan Ismael y otros visitantes que allí pasaron días.

Me visitaban en casa y Delia instituyó los jueves como día sagrado. A las siete llegaban los primeros y, en el horno, se asentaban. Iban viniendo los demás y a las nueve se servía la cena y se bebía buen vino; tenía excelentes caldos en la bodega y esto era un aliciente más.

Y se hablaba, se comentaban libros, se recitaban poemas de unos y otros, se dialogaba y discutía de arte. Así, hasta las doce de la noche —yo tenía que levantarme temprano al día siguiente—, hora en la que se despedían y, con Carmensa Rivero, que era una gran amiga nuestra y lo es todavía y de ellos también, se iban a tomar la última copa en algún bar de La Laguna. Y pasaron los meses y los años.

Creo que ha llegado el momento de decir sus nombres. Porque estaban los habituales visitantes y los visitantes esporádicos. Entre los primeros nombre, no hay orden prelatorio, a Jose Luis Pernas, Alberto Pizarro, Eugenio Padorno, Juan José (hoy Pepe Abad), Arturo Maccanti (o sea, Marcelo, como lo llamaba Alberto), Emilio Sánchez Ortiz, Yamil Omar, Luis Feria, José Luis Fajardo y Piluca, los Junco (y

digo *los* porque eran varios y unos venían y otros no, según les apetecía), Luis Alemany, Miguel Martín y Juan Caballero.

—Un día, cuando se escriba sobre nosotros —dijo alguien—, cuando aparezcan nuestros nombres en periódicos, revistas y libros, cuando se nos cite en conjunto, se dirá al final: y *Juan Caballero*, como se hacía en la Generación del 27: nombres y nombres... y *Pepín Bello*.

Porque, seamos justos, sin Juanito Caballero nos sentíamos incompletos, algo faltaba cuando él estaba ausente. Carmensa nos acompañaba siempre, y muchas veces mi hijo Carlos Eduardo.

Entre los segundos estaban Manolo Padorno, García Ysábal, Alfonso O'Shanahan, Rodríguez Padrón y aleatorios invitados que vinieron una vez y nada más se supo de ellos, cosa que no tenía la menor importancia. Alguna vez se celebraban pequeñas fiestas con más gente, como aquella a la que asistió como invitado Alejandro Casona y que fue una gloria.

Si al día siguiente, el viernes, era festivo por casualidad, podía pasar que nos diera la noche en el horno, como una vez que salimos de allí a las ocho de la mañana y nadie advirtió que transcurrieron doce horas, hablando de todo lo humano y lo divino.

Dije que aprendí de ellos y así fue. Nunca adopté un tono doctoral en mis conversaciones y no lo he hecho nunca porque hubiera sido una sandez y siempre estaba atento a las sugerencias de mis amigos. Cuando concluí y les leí un libro de poemas que nos había solicitado José Batlló para la colección *El Bardo*, de Barcelona, lo titulé *Poemas para después*.

Pero Eugenio me dijo que el título debía ser *Sin alba ni crepúsculo*, que es un verso de un poema de Cernuda. Y ese título es el que lleva. De ello te soy deudor, querido Eugenio.

Nació en este ámbito la colección Mafasca, idea de Eugenio Padorno, a la que todos nos adherimos. José Quintana, en su libro *96 poetas de las Islas Canarias*, llamó al grupo *La generación del Horno*, lo que me ha parecido erróneo, pues es como si dijéramos la «generación del Gijón», de «la azotea», de la «plaza de la Catedral» o cosas por el estilo. Además, eso de la clasificación generacional es siempre algo aleatorio. Y hay que ver cómo ahora *nuevos*, *novísimos*, *postnovísimos* y *neopostnovísimos* se encuentran y confunden cronológicamente, que no sabe uno qué carta quedarse y, sobre todo, resulta de una pedantería insufrible.

Que el conjunto de hombres del que hablo tiene una gran importancia dentro de la cultura canaria es algo que no se pone en duda. Quizás mi suerte estuvo en asistir a un comienzo y en poder observar su evolución. Todos los componentes son ahora excepcionales personalidades en la poesía, la literatura, la pintura, la escultura o en otras dedicaciones elegidas. Y esto pocas veces puede observarse en una vida. He tenido ese privilegio y no me equivocaba cuando, hace 30 años, veía en ellos sus capacidades para estructurar un positivo futuro: esta reunión de hoy es buena prueba de mi aserto.

Guardo en la memoria aquellos dulces años y a ella vuelvo cuando me encuentro con uno de estos amigos. Y más ahora, que están aquí. De los doce

nombres recogidos en *Poesía Canaria Última*, seis al menos frecuentaron las reuniones en la casa de la calle Molino de Agua en los años universitarios y tomaron parte en los recitales del colegio mayor San Agustín, uno de los cuales recuerdo con especial agrado pues, en las dos horas y media que duró, se oyeron los poemas de tres generaciones, ya que allí estaban Pedro García Cabrera, Pedro Lezcano y yo, y hasta el más joven de estos amigos, que era Alberto Pizarro, si no me equivoco, que la vejez suele jugar malas pasadas a la memoria.

Ustedes me van a permitir, y así concluyo, que señale la importancia de la labor de estos hombres en aquellos años amargos, cuando la casa estaba vigilada por la policía, porque allí no había una tertulia literaria sino una subversión, al menos así fue entendido por los comisarios que nos estimaban presuntos conspiradores.

Se trataba de la cultura, se creaba cultura sin ningún apoyo oficial, afortunadamente. Y todo se hacía con una alegre y confiada sencillez, robando horas al estudio, a la diversión, a las muchachas enamoradizas, con las cartas a la familia o a los amigos.

Y se ha llegado hasta hoy. Y a este poner los puntos en las íes. ¡Qué mayor plenitud puede dar la existencia de un viejo como yo, que desestima un mundo que produce congoja, espanto, que la de un encontrarse aquí, junto a aquellos que tanto me ayudaron en momentos aciagos!

Amigos míos: gracias por la amistad, que estaba solo.

22. J. K. Huysmans (2001)

Su nombre era George. Pero él se firma Jorris Karl Huysmans. El otro apellido era Badin. El 5 de febrero de 1848 nace en París y se muere en París, a las siete de la tarde del domingo 12 de mayo de 1907. («Dejad esa tristeza: es toda del domingo», dirá más tarde nuestro Óscar en un poema).

Sabemos de Huysmans porque Vicente Blasco Ibáñez creó la Editorial Prometeo en Valencia y porque Germán Gómez de la Mata traduce al personaje objeto de nuestra atención en el año 1919. La colección en donde aparecen sus novelas se llama *La novela literaria*.

La vida de Huysmans es apoteósicamente aburrida y simple. Desde los veinte años hasta el día de su jubilación fue un empleado del Ministerio del Interior francés. Su lugar de trabajo está en la orilla izquierda —la *rive gauche*— del Sena. Odiaba la orilla derecha, donde estaba, según este colérico parisino, la podredumbre de la ciudad.

Escribió toda su obra en papel del Estado y en horas de oficina, pues en ella tenía muy poco que hacer. Una novela breve titulada *Mochila a la espalda* es su primera obra. La escribe durante la guerra de 1870 y la edita en París. Los poemas en prosa, *Le drageoir aux épices*, y la novela *Marta* tiene que editarlos en Bruselas; era peligrosa su edición en Francia.

La crítica de Théodore de Banville le saluda como un buen escritor. Émile Zola le abrió su casa: Huysmans fue su primer discípulo. ¡Naturalismo, *of course!* Y se publica *Las hermanas Vatarad*, exageradamente naturalista.

Hizo crítica de arte. Inició, a los lectores de *Voltaire*, la revista donde escribía, en el Impresionismo y actuó de ángel exterminador de las glorias consagradas y de ángel anunciador de Cézanne, Renoir, Degas, Pissarro, Monet, etcétera.

Cayó sobre Millet, el del *Ángelus*, con implacable agresividad y su obra *En Rada* fue la exposición de su odio a los campesinos. En 1881 aparecen *En familia* y *Aguas abajo*. Es esta la novela que le confiere el título de maestro. Su protagonista —Folantin— es el mismo Huysmans.

En el 84 aparece su rompimiento con el Naturalismo. Nadie se salva excepto Zola. La novela se titula *À rebours*, que es *Al revés*, *Al contrario*, *A contrapelo*. Es la obra extraña y original donde su protagonista, Des Esseintes, es el mismo Huysmans, pero no como es, sino como quisiera ser.

Barbey d'Aurevilly dice de Huysmans, después de leer *À rebours*: «No le queda más a su autor que escoger entre la boca de una pistola o los pies de un crucifijo». Escogió el crucifijo. Y los simbolistas, que están de enhorabuena —Villiers de L'Isle-Adam y Remy de Gourmont, que son amigos suyos—, no tienen ni idea de la realidad de su conversión a la fe católica.

Frente a la castidad de sus libros está su manera de hablar, que era de una malignidad excesiva y de

un rencor casi obsceno. Lo curioso es que Gourmont dice del escritor que fue malo en palabras, pero bueno en acciones.

Cuando se publica *À rebours*, hay críticos que piden para el autor «la prisión en un manicomio y las duchas heladas». Anotemos que tiene, en ese tiempo, una *liason* con el espiritismo.

Después de *Là-bas*, que es un libro satánico, aparecen sus novelas de «conversión»: *En marcha*, *La catedral* y *El oblato*.

Más que católico, lo que Huysmans quería era ser místico, pertenecer a esta aristocracia espiritual, «separada de la inmensa muchedumbre de creyentes rutinarios y dormidos».

Vivió una temporada cerca de los benedictinos de Ligné, cerca de Poitiers, pero regresó a su amada *rive gauche* parisina. Enferma de un cáncer de garganta. Su llegada a la muerte fue lenta, un verdadero martirio que soportó con edificante serenidad. Él mismo escribió su esquela mortuoria y se fue, fumando un cigarrillo, el 12 de mayo de 1907.

À rebours se inicia con una cita de Jan van Ruusbroec que dice: «Es preciso que yo me divierta por encima del tiempo, aunque el mundo sienta horror de mi regocijo y su grosería no sepa lo que quiero decir».

Un amigo mío, que es espiritista, me contó que, en uno de sus viajes y en una sesión a la que asistió en París, se hizo visible el ectoplasma de un ser desconocido. Al preguntársele quién era respondió: «Soy Huysmans, el autor de *À rebours*». Los presentes —las cosas se oyen muy mal y con ruido de fondo en

dichas sesiones— entendieron que quien hablaba era «el revés de Huysmans» y uno de ellos dijo: «Este espíritu nos está tomando el pelo; encendamos la luz».

Este amigo me dijo también que, al día siguiente, vio al mismo fantasma paseando por la orilla izquierda del Sena.

23. Aldous Huxley (2001)

Uno de los más destacados miembros de la saga familiar de los Huxley, sobrino nieto de Matthew Arnold, nieto del biólogo Thomas Henry, hijo del que fuera director del *Cornhill Magazine*, Leonard, y hermano del gran embriólogo Sir Julian Sorell, educado en Balliol College, donde también lo hace Oscar Wilde, y en Eton, Aldous Huxley, es uno de los más grandes escritores del siglo XX, al que dio una de las más inteligentes obras nunca escrita.

Ahora apenas se le lee. Y siempre he pensado que la razón de ello está en su, digamos, *culta latiniparla*, a la que hay que acceder con indudable esfuerzo por parte del lector que no puede, a veces, soportar su sátira pesimista, su mordaz ironía, sus connotaciones culturales.

Nació el 26 de julio de 1894 en Surrey, Inglaterra, y nadie se enteró de su muerte, que ocurrió el mismo día en el que asesinaban a J. F. Kennedy en Dallas, el 22 de noviembre de 1963, pero en Los Ángeles, California, Estados Unidos.

Aldous quiso ser médico. Una afección ocular que le dejó casi ciego y que influyó profundamente en su vida le hizo abandonar su propósito. Inició su trabajo literario como periodista de *Atheneum* y como cronista teatral de la *Westminster Gazette*. Viajó por España e Italia en los años 20 y desde 1937

vivió en La Jolla, en California, zona semidesértica cercana a Hollywood, donde se dedicó a escribir, entre otras cosas, guiones cinematográficos que le daban buen dinero.⁷

Huxley representará la vanguardia de la literatura inglesa en el periodo de los 20 a los 40. Tuvo una gran amistad con D. H. Lawrence —el *Rampion* de *Point Counter Point*— y formó parte del grupo Bloomsbury, si bien su militancia allí fue por la lógica circunstancia de ser un habitante de aquellos tiempos.

Su primer libro, *Crome Yellow* (1921), ya lo colocaba entre los grandes. Lo leí en 1940 y creo que influyó notoriamente en mi vida de adolescente ya que, sin duda, fui como Dionisio, el protagonista de esta obra tan inteligente como cínica. Después vendría *Un mundo feliz*, que me hizo descubrir a Shakespeare, por lo que le estoy eternamente agradecido al señor Huxley, que fue para mí el creador de la novela ensayo, una de las formas por mí preferidas de la novelística europea.

Contrapunto, Ciego en Gaza, Esas hojas caídas, Time Must Have Stop (esta última cuya lectura me obligó a visitar Italia y también a entrar en el mundo de los cigarros puros a través de los Por Larrañaga Montecarlos, que fumaba Eustace Barnack, uno de los protagonistas de la que es, para mi gusto y placer, una de las novelas mejor escritas que conozco).

7 Lo mismo hacía su amigo Christopher Isherwood. Véase *Adiós a Berlín*, más tarde revista musical y film titulado *Cabaret*, de tanto éxito. Isherwood, que le sobreviviría hasta 1986 y que vivía en Santa Mónica con su compañero íntimo don Bachardy, es otro olvidado del que, tal vez, me ocupe otro día. [Nota del autor].

Debo a Huxley mi amor por Inglaterra y mi pasión por la literatura inglesa: ambas cosas han llenado mi vida de gratificantes momentos. Ese mundo aldousiano, donde el triste encanto de los tiempos, de los lugares y de las cosas lo impregna todo, es de mi particular preferencia, y frases como «el contacto con mis semejantes me llena de congoja y espanto», cada día que pasa tienen para mí mayor justificación, porque esos semejantes no se portan nada bien por desgracia.

Su última época está llena de dudas místicas y biológicas, en perfecta mezcla reflexiva. *La isla, Filosofía perenne, The Doors of Perception* —libro este en que relata sus experiencias con la mescalina—, y los ensayos y epistolarios completan una de las obras literarias más complejas que se han escrito en el pasado siglo XX. Y que es también notable por su gran elegancia y cultura, por la idealización del arte y la paradójica lucidez de ver la realidad como una experiencia de repulsión física y fisiológica.

Siempre he pensado que Aldous Huxley, si hubiera vivido diez años más —79 en lugar de 69—, habría llegado a tener una *entente cordiale* con el catolicismo. La lucha entre el bien y el mal está ínsita en las profundidades de todo su pensamiento escrito. Y cuando esto es así, los escritores ingleses suelen dar un giro de 180°.

En Goldaming, Surrey, la casa de los Huxley es, posiblemente, una de las más ricas en psicofonías. Todos ellos, juntos, siguen hablando, hablando desde los muros de las grandes estancias, ahora vacías y solitarias.

24. La docencia, esta alta ocupación (2005)

Siempre he creído que una de las más difíciles, complejas y responsables ocupaciones a las que el ser humano puede dedicar su vida es la de enseñar. Meditemos un poco sobre la cuestión porque ello es importante. No se trata solo de transmitir conocimientos; esta es una tarea que muy bien pueden llevar a cabo los libros, si previamente se enseña a leer, para lo que realmente no se precisan grandes cualidades. Tampoco se trata de relatar un conocimiento específico sobre una cosa; así, no es enseñar dar razón de una determinada experiencia, cosa que está al alcance de cualquiera, ni es enseñar el dar información sobre acaeceres, sean estos del tipo que sean. Estos métodos están incluidos en lo que es enseñar y son parte de esta actividad, pero nunca son esenciales en la estructura de la docencia, como intentaremos hacer ver.

Enseñar es fundamentalmente llevar a cabo en los demás la puesta en marcha de sistemas cerebrales que, sin ese estímulo, nunca llegarían a ser operativos. Es decir, activar en la mejor medida posible la capacidad de juicio, el establecimiento de nexos entre las cosas, el interés por el saber sobre el mundo que nos circunda y sobre nuestra propia persona.

Este quehacer representa una complicada trama en la que el aporte de conocimiento entraña una

también compleja estrategia, porque de lo que se trata es de cómo se puede hacer esta tarea para que sea verdaderamente efectiva.

Para ello se precisa tener un claro conocimiento de lo que pudiéramos llamar «dimensión del campo pedagógico», entendiendo por tal campo aquel en el cual se van a desarrollar los sistemas de enseñanza. Así hemos de tener en cuenta «qué» se enseña, «cómo» se enseña, «para qué» se enseña, «en qué» se enseña, «por medio de qué» se enseña y «a quién» se enseña. Como puede verse, el asunto no es fácil. Sin el establecimiento de precisas respuestas, el campo didáctico puede convertirse en un maremágnum que contribuirá más a encubrir el conocimiento que a mostrarlo.

Viene a cuento todo lo hasta aquí expresado porque sitúa la complejidad de la cuestión dentro de sus justos límites, asegurándonos que ser docente, tal como se debe serlo, entraña una dura responsabilidad.

Siempre he pensado que la responsabilidad de cualquier profesión es grande, pero la más dura es la del ser maestro, enseñante; docente, en suma. Un mal docente puede esterilizar una generación de estudiantes o troquelarla con signos negativos que pueden hacer cambiar los destinos de un pueblo.

Esto puede parecer una exageración, pero no lo es. Y, por el contrario, un buen maestro construirá un mundo de pensamiento en sus alumnos que dará origen a generaciones capaces de hacer progresar a la humanidad.

Naciones hubo a las que los maestros condujeron al más terrible desastre al crear sistemas de enseñan-

za en los que el nacionalismo, la superioridad racial y otros instrumentos de malversación estaban presentes más que ningún otro. Aquellos maestros fueron los causantes, sin duda, de guerras y holocaustos. Por ello estimo que la labor de enseñar es la que entraña una mayor responsabilidad comunal.

Ser maestro es una servidumbre que siempre hemos de alzaprimar si queremos ser justos con el trabajo de estas mujeres, de estos hombres, que dedican su vida a la enseñanza, modelando vírgenes personalidades que, solo por esta acción, van a devenir en ciudadanos del mundo.

Quiero decir que debemos honrarlos, facilitar su quehacer, ayudarlos desde el nuestro y comprenderlos. Todo eso lo necesitan para seguir el penoso trabajo que han elegido para realizar su vida.

Un maestro es la pieza fundamental en la construcción del edificio en que nuestra sociedad consiste. Solo entendiéndolo así, honrándolos, estaremos en el justo camino que ha de conducirnos hacia un mundo donde sus habitantes tengan la paz, la cultura y la libertad de pensamiento que tanta falta nos hace.

25. La prensa tiene mala prensa (2005)

Últimamente he oído decir y he leído tal cantidad de absurdos acerca de periodistas y periódicos, que no he tenido más remedio, aunque la cuestión, en sí, no sea para mí de gran interés, que ponerme a meditar sobre ello, con el fin de ver si llegaba a alguna conclusión válida que me permitiera saber qué es lo que realmente ocurre en este maldito embrollo.

Cuando la prensa no existía y las noticias las llevaban los trovadores, ya estos, los goliardos, sufrían los embates de los poderosos y tenían que salir a uña de caballo de villas y castillos que llenaban la vieja Europa.

De modo que a los periodistas de entonces ya se les trataba mal, por aquello de «si no hay noticias, buenas noticias», lo que es una falsedad cómoda inventada por los que podían así silenciar sus atrocidades.

François Villon, que en sus escritos ponía en la picota a clérigos, alcaldes y bailíos de Francia, fue perseguido con saña por estos, de los que decía verdades no muy halagüeñas acerca de sus robos, mentiras, estafas y prevaricaciones. La cosa, por lo visto, no ha cambiado mucho.

Cuando Galileo —que no era periodista precisamente— fue juzgado y tuvo que retractarse, la frase *¡Eppur si muove!* tuvo que decirla en tono menor; en caso contrario, hubiera perdido la cabeza.

Ahora está ocurriendo algo parecido, solo que no debemos pensar en que todo lo que dice la prensa sea cierto, pues existen las que Max Nordau llamaba «mentiras convencionales de la civilización», que aparecen en todos los medios comunicativos para su difusión, porque ayudan a quien las ideó, que no era periodista, desde luego.

Esto está mal. Como está mal que se coarte la libertad de la prensa, que no es el cuarto poder, porque no existe sino un poder, hoy día, que es el económico, aunque este se disfrace con los nombres más variados. Seamos sinceros: la frase «adoradores del becerro de oro» no ha dejado de tener vigencia desde los tiempos de Moisés.

Se me replicará: ¡hay excepciones! ¡Naturalmente que las hay! ¡Millones de ellas! Cada ser humano que muere de hambre es una excepción. Como son excepciones aquellos para los cuales los fundamentos éticos del comportamiento humano están por encima de toda cosa. Y existe mucha gente que es así.

Por ello se llega a la paradoja monstruosa que nos indica que las excepciones son, numéricamente, más abundantes que la regla habitual. La humanidad no tiene, o tiene poco, remedio.

La prensa, la radio y la televisión ajenas al poder estatal funcionan, por fortuna, perfectamente en cualquier parte del mundo como reguladores de las prepotencias de los gobiernos y, sin su diaria opinión, viviríamos en un universo «orwelliano», mentalmente castrados y anulados subliminalmente por «El Gran Hermano», o sea, por quien gobierne la

nación. Lo que digo puede parecer exagerado, pero estamos cerca de que esto ocurra.

Porque resulta que, ahora, lo importante es la imagen y esa no se puede dañar ni por la prensa ni por nadie. Profanar las imágenes de los dioses ya era un delito en los primeros tiempos de la humanidad. Y esta «mentira convencional» nos llega hasta hoy con toda su fuerza, aunque la imagen sea, como de hecho lo es, una falsa apariencia. Poner al descubierto esa falsedad me parece un trabajo excelente que alguien, siempre, tiene el deber de hacer.

Pero también se trata de decir la verdad. Y esto es importante. «Picome a mí decir la razón con palabras ciertas y de fácil entendimiento», decía don Miguel de Cervantes. Y no cumplir esta enseñanza cervantina es defecto de algunos periodistas que ven, por ello, menoscabada su credibilidad.

Aparte de esto que acabo de señalar, cuestión fácilmente subsanable apenas se tenga una mediana autocrítica, la labor del periodista es un sistema de defensa que la sociedad posee ante el ocultamiento y la falacia de los llamados «poderes fácticos».

Para mí, la actual mala prensa de la prensa, la condenación de su quehacer, la acerba crítica a sus actividades informativas no tiene otra causa que el miedo de las clases dirigentes a la verdad. Por ello, si en una futura Ley de Prensa se arbitra que decir la verdad es un delito, estaremos definitivamente perdidos.

Dejemos a un lado las bizantinas discusiones acerca de la prensa con calificativos rosa, amarilla, del corazón, etcétera. Cada cual lea la que le interese; con no comprar aquella que no merece su atención

está todo arreglado. Si no me gusta leer a un señor, pongo por caso, pues no lo leo y ya está: esa libertad de elección nadie podrá arrebátarmela nunca, por fortuna.

La prensa está ahí, con todos sus defectos y virtudes, pero haciendo su oficio, que es, al fin y al cabo, lo que nos interesa. Si ahora se la pone en entredicho, la única razón de ello, repito, es el miedo de algunos, que no están seguros de que sus actitudes sean todo lo honestas que el pueblo llano les exige. Pienso que la culpa de lo que ocurre no la tiene la prensa, sino aquellos que, por su conducta, dan origen a las desagradables verdades que en ella se exponen. Y pienso, por último, que la prensa saldrá indemne de la actual persecución que sufre y se verá fortalecida. Así debe ser en un país que presume de democracia.

Si ocurriera lo contrario, lo que no esperamos, retirémonos a nuestros cuarteles de invierno y permanezcamos en ellos hasta que el enemigo pase a eso que se ha dado en llamar «mejor vida» —que ni es vida ni es mejor—.

El tiempo, como siempre, colocará las cosas donde deben estar.

26. Sobre la música (2005)

Vivimos en un mundo sonoro. Así conformada la existencia, entre voces y sonidos, existimos entre las ondas doradas, los tenues susurros y los terribles gritos sin apenas pensar en ellos. La forma del tiempo diario, su estructura más íntima, es el sonido. No nos importan los que no llegan a nuestra conciencia. Lo infra y suprasónico se nos escapa, afortunadamente. Si no fuera así, el mundo sería un caos.

Pensemos que el verbo es lo inicial y que la palabra es pura sonoridad, que nos comunicamos fundamentalmente por medio del sonido. Hablar o cantar es simplemente romper algo lineal como el silencio. Si no es mítico el canto de los astros, la armonía de las esferas, quien a ellas puede acercarnos es el músico únicamente. Él nos da una interpretación del modo armónico del mundo y nosotros escuchamos su melodía, que es un trasunto del gran coro del universo.

La música es el lenguaje universal de la humanidad, a través de la cual los sentimientos pueden comunicarse de modo eficazmente comprensible.

Cuando oímos música se abre en el fondo de nuestra intimidad un deleitable manantial y nos cerramos al mundo exterior, recogiéndonos sobre nosotros mismos y permaneciendo atentos al íntimo hontanar, ensimismados en el trémulo surgir de las reminiscencias.

No solo nos interesa la música por sí misma, sino también por su repercusión en nosotros. Al propio tiempo que oímos una sinfonía, escuchamos nuestro más profundo y personal canto.

La música es un arte distinto. Desde los albores de la humanidad se ha otorgado a la música un puesto privilegiado entre las artes y se ha considerado como expresión y transmisión de lo cósmico, de algo que está más allá del mundo de los hombres, mientras las otras artes tienen su origen en este.

La primera teoría filosófica que se propone hacer justicia al carácter específico de la música es de Schopenhauer. Según él, la música es algo esencialmente distinto de las demás artes, porque expresa con absoluta inmediatez la voluntad en sí, mientras las demás artes solo representan ideas, es decir, objetivaciones de esa voluntad.

Esto explica por qué la música conmueve más profundamente a los hombres que cualquier otra forma de arte. Este efecto de la música se realza por dos circunstancias exteriores, porque es el único arte en el que forma y contenido, sentido y expresión son inseparables, no solo en la idea sino también técnicamente.

No nos perdamos en las dificultades del intrincado problema de la conciencia. No hay vida sin sujeto, sin un principio que, rigiendo de dentro afuera, responda a lo externo. En el hombre, el acento descansa exclusivamente sobre lo subjetivo. Del mismo modo, la música solo existe cuando suena. La partitura escrita es inexistente en cuanto a que su transmisión no es auditiva, sino exclusivamente intelectual.

El gozo de la música es inherente a la naturaleza del ser humano. La reacción psicológica ante los esquemas rítmicos de sonido está profundamente establecida en leyes naturales que pueden, y de hecho lo están, ser científicamente investigadas. Bajo una presión emotiva, la música puede considerarse como una corriente de energía nerviosa que proporciona un natural acompañamiento a la corporalidad, y que se adapta, inconscientemente, a los sistemas rítmico-tonales, produciendo un efecto totalizador. Funciones psíquicas y físicas se comportan como una sola. Esto es algo que, dentro del mundo del arte, solo lo consigue la música.

En la vieja China los sonidos claros representaban al cielo, y los amplios y fuertes a la tierra. El laúd chino tenía una caja abovedada como el Cielo en la parte superior, y plana como la Tierra en la inferior. La longitud del instrumento era de 366 pies, correspondiendo a los días del año, y sus trece trastes correspondían a los meses lunares. Una simple caja sonora era todo un símbolo del universo y hecho para cantarlo, únicamente.

Concluamos diciendo que la música lleva el altísimo mensaje de la libertad del ser humano. Cuando este anhela esa libertad, compone un himno. Y son las notas musicales de este, y no su intención, las que mueven y conmueven al pueblo.

Porque es en la música donde se encuentran, siempre, las ancestrales raíces de esa humana cualidad que es la palabra.

27. Utilidad de escribir la memoria (2005)

A la edad que uno tiene, la única digna manera de ocupar el tiempo tal vez sea la de escribir sus memorias. El hombre se encuentra en sus recuerdos y en el nuevo tiempo de la interpretación de su pasado, porque la visión de lo acaecido es más elaborada cuando ya los años nos marcan con su indeleble huella.

Existen varias razones para dedicarse a este postero menester. La primera de ellas puede ser la de entretenerse. La segunda, porque se obliga al recuerdo propio. Y amando el pasado, como suele ser común sentimiento, se halla una gran paz que lo aleja a uno de este confuso mundo en el que se vive. La tercera, porque se quiere dejar constancia de lo que se ha vivido. La cuarta, por un deseo de poner en claro que no siempre se fue como los demás creían. Ni tan siquiera como uno mismo pensaba que era. La quinta —hay que decirlo—, por vanidad, que cuando es moderada no es negativa pasión del ánimo, sino motor y fuerza de la vida. Y la sexta —y última—, porque un análisis de la persona al final de la vida puede hacernos cambiar en algunas cosas y ello siempre es bueno.

Fundamentalmente escribir sobre el recuerdo es una sana curiosidad que no debe perderse ya que esta condición de ser curioso conserva la mente intacta de toda insania y la sostiene en perfecto funcionamiento.

No es tarea fácil. Porque con el tiempo se pierde la facultad de situar el recuerdo de lo acaecido en su campo cronológico. Entre recuerdo y recuerdo suele haber un espacio en blanco donde las cosas no están claras o se confunden, dando la impresión de sueños e imaginaciones borrosas que no cuentan en la vida, siendo la verdad que inconscientemente las eludimos sin saber el motivo de esta operación que la mente lleva a cabo por sí, dejándonos en la orilla y como prescindiendo de nuestra persona.

Escribir memorias propias es justificación de hechos y acaeceres, arrepentimiento del mal y vanagloria del bien llevados a cabo. Es, también, resumen de la vida, conocimiento de enseñanza útil. Quizá tengan poca razón para los demás, pero la única en escribir las está en el deseo de dejar constancia del paso por este mundo de alguien que lo vivió. Constancia para sí, no para otros; averiguación del personaje que se representó y de su fondo, reseña verdadera de aquello que fue y termina, sistema de comprensión y manera de llegar al caer en la cuenta de por qué fueron las cosas, cómo fueron y qué parte se tuvo en ellas.

En las biografías existe cierto solipsismo. El personaje se coloca en el centro de su propio universo y hace su especie de confesión. Antonio Marichalar tiene razón cuando escribe acerca de ello: «dicen que el hombre se niega a la verdad cuando trata de pintarse al desnudo», pero añade: «quien pretende sinceridad es cínico y lo es con alarde de tamaño que miente empleando fariseísmos de publicano».

En las memorias la vida propia se entrelaza con las circunstancias y ambas aparecen como una sola.

Tanta importancia tiene el personaje central como el resto de los actores de la comedia humana.

Sin los otros, sin los amigos y enemigos, sin las personas que nos han rodeado, alentado, amado, despreciado y que no se han hecho un poco, las memorias carecen de sentido.

Y uno cuenta el viaje según su propia subjetividad, por lo que nunca lo que se dice en ella puede ser tomado como regla general, sino como opinión personal. Nadie, por tanto, puede sentirse lesionado si su nombre aparece en unas memorias con buen o mal talante. Cada quien relata su aventura desde su particular punto de vista.

Recomiendo este ejercicio a aquellos que piensan en la vida como un trabajo comunitario. Dar así su razón que es siempre una experiencia compartida que puede ser útil a los que siguen el camino. Quien escribe sus memorias ya se ha puesto a descansar. Pero el último esfuerzo le resultará lleno de plenitud y encantamiento. Y esto es bastante para la vida del hombre.

Apéndice

28. La casa de un poeta (1992) (La casa de Carlos Pinto Grote)⁸

Vive el poeta en la casa en que nació, hace 68 años. En esa construcción campesina —edificada en el año 1734 aproximadamente—, que es casa de labor a la que se fueron añadiendo habitaciones, galerías, salones, un horno de pan y otras fábricas menores en el pasar de los años, y que perteneció a la familia Pinto casi desde siempre, pues hubo intervalos en los que fue ocupada por gentes diversas, hasta que el poeta retornó a ella, tiene ahora su mundo privado, hecho un poco a su imagen y semejanza.

La casa conserva intacta su primitiva distribución y nada se ha destruido en ella que menoscabe su ancianidad, su ejemplo arquitectónico de construcción utilitaria para el desarrollo de su función primera, que fuera de su uso agrícola, principalmente.

El antiguo granero, ahora convertido en biblioteca, con sus paredes delgadas y sus tirantes de hierro, que permitían el almacenamiento del trigo y de los

8 CPG recupera, para firmar este texto, el seudónimo con el que empezó a publicar ensayo en la década de 1950: García Viegas.

frutos que la extensa finca —ahora casi inexistente— daba, es un ejemplo de conservación de la arquitectura campesina, en riesgo de desaparecer.

En el granero, al que se accede por una escalera de más actual construcción, está la biblioteca y el gabinete de trabajo del poeta. En la puerta de esa habitación, que fue en un tiempo cuarto de huéspedes, aparece escrito un poema de Guy Cadou, que resume el sentido de la casa y que dice así:

Quien por azar entra en la casa de un poeta
no sabe que sobre él tienen poder los muebles.
Que cada nudo de madera encierra más gritos
de pájaros que todo el corazón del bosque.
Basta que una lámpara abandone su femenino
[cuello
en un limpio rincón a la caída de la tarde
para que se liberen de pronto mil enjambres de
[abejas
y el olor a pan tierno de los floridos cerezos.
Pues así es la dicha de esta soledad
que una tenue caricia de la mano devuelve
a estos grandes muebles negros y taciturnos
la ligereza de un árbol en la mañana.

La casa juega con la luz. Es capaz de hacerlo todo con la luz. Ese es su principal secreto. Cuando en las largas madrugadas de desvelo, envuelto en el silencio puro del alba, el poeta oye un ruido, un crujido en la madera, un roce sutil, al instante reconoce la voz de aquel escalón, del gozne de una puerta, del estirarse de una cortina. Así sostiene largas conversaciones de

amor solo interrumpidas por la llegada de la luz. Las noches son siempre un diálogo entre la casa y el poeta.

La casa conoce bien a sus pobladores momentáneos y circunstanciales. Ella puede decir: y aquí a un amigo apenas se traspasa su umbral.

Es una casa pobre en la que nada de lo que hay tiene otro valor que el puramente sentimental. Las paredes están llenas de cuadros que los pintores amigos del poeta han ido colgando en ellas. Es, por esto, una casa comunal donde cada uno encuentra su lugar justo, como hecho para su especial condición de visitante frecuentador de un ambiente acogedor y sereno.

En el horno han tenido lugar cenas y reuniones con amigos del poeta. Vicente Aleixandre, Miguel Ángel Asturias, José Ferrater Mora, Juan Marichal, Néstor Luján, Dámaso Alonso, Julián Marías, Luis Felipe Vivanco, Zamora Vicente, José Luis Aranguren, han sido huéspedes del horno y en él han hablado al poeta y sus amigos.

Las viejas maneras conocen los pasos de la felicidad y la desgracia, que de todo hay en la viña del Señor.

Desde las ventanas altas se ve el mar. Y un jardín descuidado, con rejas emplomadas y mármoles antiguos italianos, con viejos árboles frondosos, ofrece en los estilos la frescura de las tardes que entra por los largos corredores de la casa, como una bendición.

No existe en la decoración de las estancias otro propósito que la armónica distribución de muebles de los más diversos estilos. Unos sostienen viejas porcelanas, cristales de murano o de bohemia, hie-

rros antiguos, llaves ya sin uso, esculturas pequeñas, cajas de maderas desconocidas y otras herramientas del deleite, que acompañan al contemplador de manera constante.

Y los años. Ellos están siempre presentes, recordando que el tiempo pasa por los hombres, que el hombre es efímero y que la casa guarda el secreto de los días perdidos.

Un poeta seguirá entre sus muros cuando su vida sea solo una memoria.

29. «Los ensayos de Montaigne han marcado toda mi vida»⁹ (1993)

[OGS] *Una obra literaria se construye, en buena medida, gracias a ciertas afinidades de lectura. ¿Es usted selectivo en sus gustos literarios? ¿Qué obras o autores concretos le han resultado indispensables en su trayectoria?*

[CPG] Leo todo, siempre lo he hecho. De manera que, en cuestión de preferencias, poco puedo decir.

La lectura de *Laberinto* a los 14 años me descubrió el mundo poético. Después de Juan Ramón Jiménez he leído toda la poesía que ha caído en mis manos. Sigo leyendo versos y procuro, solo procuro, estar al día de lo que se hace en el mundo.

Los poetas que creo me han influenciado —unos más, otros menos— han sido Juan de la Cruz, fray Luis de León, Quevedo, Antonio Machado, Alexandre, Cernuda y Salinas, entre los españoles. Donne, Shelley, Keats y Elliot, entre los ingleses. Rilke, entre los germánicos. También Hölderlin.

Catulo ha hecho mis delicias y con él una serie de clásicos que me parece una pedantería enumerar.

Aparte de mi libro de cabecera, los *Ensayos* de Miguel de Montaigne, que ¡vaya si han marcado toda mi vida!, me encantan Aldous Huxley, Eça de

9 Entrevista inédita realizada por Oswaldo Guerra Sánchez en julio de 1993.

Queiroz, Dickens, Henry James, Stevenson, Clarín. Galdós, Baroja, los simbolistas franceses, Remy de Gourmont, Huysmans (siempre lo he considerado dentro del simbolismo) y luego Zola, Balzac, Maurois, y —aparte—, como uno de mis preferidos maestros, a Albert Camus.

Y Wilde, De la Mare, Morgan, Virginia Wolf, Foster, Conan Doyle, Chesterton, Baring, Scott Fitzgerald, Joyce, Conrad, Huxley otra vez. Y Lope de Vega y Shakespeare en su teatro.

De los rusos, todos. Porque creo que la novela más impresionante que se ha escrito es *Guerra y paz*, de Tolstoi, que me he leído cuatro o cinco veces.

Y luego, para concluir, tengo que asegurar que soy un proustiano. Después de Marcel Proust, poco hay que decir. Leo a Proust constantemente. Comienzo *À la recherche...*, la acabo y la vuelvo a empezar.

Creo que soy un relector impenitente, sin que por ello desprecie la literatura actual.

[OGS] *Veo que cita a Montaigne como un autor de cabecera, una de las cumbres del ensayo moderno, cuya lectura —afirma— le ha marcado toda la vida. Durante décadas usted ha animado la vida cultural isleña y ha tenido la oportunidad de conocer importantes ensayistas, filósofos y críticos, tanto internacionales como españoles. ¿Alguna de estas personalidades, coetáneos suyos, ha ejercido influencia en usted?*

[CPG] He tenido la fortuna de conocer a muchos literatos, aunque como «personas» no han tenido sobre mí influencia alguna. Dejar huella, sí. Miguel Ángel Asturias, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso,

no todo, siunme lo he hecho. De manera que, en cuestión de preferencias poco puedo decir.

La lectura de "laberinto", a los 14 años, me descubrió el mundo poético. Después de Jean Racine Jiménez he leído toda la poesía que ha caído en mis manos - ligo leyendo versos, poemas, solo prosa - hasta al día de lo que se hace en el mundo.

Los poetas que creo que han influenciado - unos más, otros menos - han sido J. Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Quevedo, Auto Marchado, Aleixandre, Cornuda y Salinas, entre los españoles.

Dante, Shelley, Keats, Eliot entre los ingleses.

Villon, Rimbaud, Mallarmé, Lautremont entre los franceses.

Rilke entre los germánicos. También Hölderlin.

Catulo ha hecho mis delicias y con él una serie de clásicos que me parece una pedantería enumerar.

Aparte de mi libro de cabecera: los "Essays" de Michel de Montaigne, ¡que voy a si han marcado toda mi vida!, me encantan Aldous Huxley, Zola de Guirroz, Dickens, Henry James, Stevenson, Clarín.

Ramón de Garciasol, Emilio Lledó, Javier Muguerza, Juan Marichalar, Ventura Doreste, Perico Lezcano; todos excepcionales seres humanos que me han enseñado mucho y de los que me glorio de haber conocido. Vale la pena vivir solo para este indescriptible goce. De ellos seré siempre agradecido deudor.

Todos ellos, ¡claro está!, han sido parte de mi vida y obra. No podría ser de otra manera.

[OGS] *Y específicamente en el terreno del pensamiento, ¿en qué medida le ha interesado la filosofía? ¿Le ha marcado algún autor?*

[CPG] La he sentido, la siento. Marcarme algún autor, exactamente marcarme, no.

Leí a los filósofos clásicos en su momento, como era mi obligación. Después a Kant, Schopenhauer, Nietzsche. Luego autores como Hobbes, Berkeley, Husserl, Heidegger, Russel, Wittgenstein —que me enseñó que los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo— y luego he seguido leyendo a Lledó y Muguerza, como te mencioné.

Creo que no tengo una mala condición filosófica. Una vez me dio por leer a los filósofos medievales. Constituyen un inagotable campo de diversión. Ruysbroeck es uno de estos místicos filósofos preferidos.

[OGS] *¿Entonces se ha acercado al pensamiento religioso? ¿Ha caracterizado alguna parte de su obra?*

[CPG] Caracterizarla, no. Pero sí ha tenido una parte el pensamiento religioso en mi construcción poética y, en algunos casos, como le pasa a mi libro *Hereticon*,

lo religioso llena toda la obra, que es un poco catártica, como mucho de lo que escribo.

[OGS] *En algunas entrevistas y declaraciones públicas usted ha destacado la importancia de su dedicación médica, en la especialidad de psiquiatría. ¿En qué medida esta experiencia profesional ha influido en su obra?*

[CPG] No creo que mi profesión ni la psiquiatría hayan podido influir en mi obra poética, como no sea a través de mis conocimientos acerca de la mente del «otro» sartriano.

No hay ningún libro de psiquiatría o psicoanálisis que pueda relacionarlo con ella. En cambio, *Tratado del mal*, que es otro libro catártico, sí pudo influir en mí para abandonar la consulta psiquiátrica.

La poesía me ha ayudado más a comprender a los enfermos que la psiquiatría en sí. Ya sabe usted que, para mí, la poesía ha sido siempre un sistema de conocimiento.

[OGS] *En las difíciles décadas de 1950 y 1960, cuando usted empieza y consolida su carrera literaria, la literatura en España se debatía entre una poesía de rai-gambre metafísica, de indudable raíz existencialista, y los principios de la poesía social. ¿Sintió alguna afinidad estética por alguna de estas corrientes estéticas?*

[CPG] No exactamente afinidad. Todavía, en aquellos años, nadie podía expresar con libertad las ideas, el pensamiento, las opiniones.

Se salvaban algunos poetas y en Canarias se dijeron cosas importantes que en la Península no se

decían. Ello entrañaba un mérito cultural, sin duda alguna.

[OGS] *¿Entonces cree que, en Canarias, los postulados estético-literarios llevaban un camino distinto?*

[CPG] Yo no puedo hablar de postulados, porque no puedo tampoco admitir que las pruebas para un ulterior razonamiento sean válidas. La poesía en Canarias no tiene en mi opinión características propias. Es una más dentro de la lengua que utilizamos.

Son los poetas los que hacen su personal poesía. Clasificarlos, enumerarlos, darles una determinada posición cronológica, siempre me ha parecido un juego crítico, nunca la verdad.

En los años que señalas, en Canarias, se ha hecho excelente poesía, que no desmerece de la aparecida en territorio peninsular en la misma época.

[OGS] *¿Su poema «Llamarme guanche» responde a ese contexto?*

[CPG] Creo que es un texto ocasional, producto de una circunstancia adversa, la que existía en las Islas cuando teníamos que soportar que el Estado dictatorial nos enviara «embajadores culturales» como si se tratara —y así era, obviamente— de una colonia por civilizar.

Era sencillamente indignante lo que ocurría entonces.

La reacción de un poeta no podía ser otra que la de marcar distancias entre una orilla y otra orilla.

Aquellas embajadas eran vejatorias para nuestro pueblo.

[OGS] *¿Se considera un escritor canario?*

[CPG] Aquí nací. Aquí he hecho mi obra. Puedo considerarme, por ello, un escritor canario. Pero lo que he hecho no tienen ninguna raíz en eso tan vago que se llama «canariedad», algo que no es otra cosa que ponerse a buscar los tres pies al gato. Unas veces; otras, alentar un nacionalismo estrecho.

Somos más universales que muchas provincias españolas en cuanto a la cultura se refiere. A esa universalidad me atengo siempre.

BIBLIOTECA BÁSICA CANARIA

DESDE 1988

1. —
2. VV. AA. *Romancero tradicional canario*. Edición, introducción y comentarios de Maximiano Trapero Trapero.
3. VV. AA. *Lírica tradicional canaria*. Edición, introducción y comentarios de Maximiano Trapero Trapero.
4. Bartolomé Cairasco de Figueroa (1538-1610). *Antología poética*. Edición e introducción de Ángel Sánchez Rivero.
5. Antonio de Viana (1578-1650). *Antigüedades de las Islas Afortunadas* (dos tomos). Edición e introducción de María Rosa Alonso Rodríguez.
6. Silvestre de Balboa (1563-ca. 1649). *Espejo de paciencia*. Edición y prólogo de Lázaro Santana de la Nuez.
7. Andrés de Abreu, fray (1647-1725). *Vida de San Francisco*. Edición e introducción de Joaquín Artilles Santana.
8. Cristóbal del Hoyo Solórzano (1677-1762). *Carta de la Corte de Madrid*. Edición e introducción de Miguel Ángel Hernández González.

9. José de Viera y Clavijo (1731-1813). *Historia de Canarias* (dos tomos). Edición e introducción de Antonio de Béthencourt Massieu.
10. José Clavijo y Fajardo (1726-1806). *Antología de 'El Pensador'*. Edición e introducción de Sebastián de la Nuez Caballero.
11. Tomás de Iriarte (1750-1791). *Fábulas literarias*. Edición e introducción de Sebastián de la Nuez Caballero.
12. Nicolás Estévez (1838-1914). *Fragmentos de mis memorias*. Edición e introducción de Nicolás Reyes González.
13. Benito Pérez Galdós (1843-1920). *La Fontana de Oro*. Edición e introducción de Yolanda Arencibia Santana.
14. Luis (1861-1925) y Agustín (1863-1935) Millares Cubas. *Antología de cuentos de la tierra canaria*. Edición e introducción de Pablo Quintana Déniz.
15. Benito Pérez Armas (1871-1937). *La vida, juego de naipes*. Edición e introducción de Pablo Quintana Déniz.
16. Ángel Guerra (1874-1950). *La lapa y otros cuentos*. Edición e introducción de Antonio Cabrera Perera.
17. VV. AA. *Ensayistas canarios*. Edición e introducción de Alfonso Armas Ayala.
18. Miguel Sarmiento (1876-1926). *Obra narrativa [antología]*. Edición e introducción de Pablo Quintana Déniz.
19. Domingo Rivero (1852-1929). *Poesías*. Edición e introducción de Eugenio Padorno Navarro.
20. VV. AA. *Poesía de la segunda mitad del siglo XIX*. Edición, introducción y estudio de cada autor de María Rosa Alonso.
21. Manuel Verdugo (1877-1951). *Estelas y otros poemas*. Edición e introducción de Lázaro Santana de la Nuez.
22. Tomás Morales (1884-1921). *Las rosas de Hércules*. Edición e introducción de Sebastián de la Nuez Caballero.

23. Alonso Quesada (1886-1925). *Insulario [versos y prosas]*. Edición e introducción de Lázaro Santana de la Nuez.
24. Saulo Torón (1885-1974). *El caracol encantado y otros poemas*. Edición e introducción de José Carlos Cataño González.
25. Francisco Izquierdo (1927-2004). *Medallas y otros poemas*. Edición e introducción de Eliseo Izquierdo Pérez.
26. Claudio de la Torre (1895-1973). *En la vida del señor Alegre*. Edición e introducción de Jorge Rodríguez Padrón.
27. Emeterio Gutiérrez Albelo (1905-1969). *Campanario, Romanticismo y Enigma del invitado*. Edición e introducción de Ernesto J. Rodríguez Abad.
28. Fernando González (1901-1972). *Antología poética*. Edición e introducción de Alfonso Armas Ayala.
29. Agustín Espinosa (1897-1939). *Crimen y otros textos*. Edición e introducción de Manuel Almeida Peña.
30. Josefina de la Torre (1907-2002). *Poemas de la isla*. Edición e introducción de Lázaro Santana de la Nuez.
31. Domingo López Torres (1910-1937). *Obra selecta*. Edición e introducción de Ángel Sánchez Rivero.
32. Pedro García Cabrera (1905-1981). *Transparencias, Dársenas, Entre 4 paredes*. Edición e introducción de Domingo-Luis Hernández Álvarez.
33. Pedro Perdomo Acedo (1897-1977). *Antología poética*. Edición e introducción de Manuel Alvar López.
34. Pedro Lezcano (1920-2002). *Paloma o herramienta [antología]*. Edición y prólogo de Teresa Cancio León.
35. Agustín Millares Sall (1917-1989). *La palabra o la vida [obra poética]*. Edición e introducción de Jesús Páez Martín.
36. Félix Casanova de Ayala (1915-1990). *Poesía*. Edición de Félix Casanova de Ayala.
37. Manuel Padorno (1933-2002). *El nómada sale [1963-1989]*. Edición e introducción de Juan Cruz Ruiz.

38. Arturo Maccanti (1934-2014). *El eco de un eco de un eco del resplandor [obra poética]*. Edición e introducción de Alfonso O'Shanahan Roca.
39. Luis Feria (1927-1998). *No menor que el vacío [poesía 1962-1988]*. Edición e introducción de Jorge Rodríguez Padrón.
40. Justo Jorge Padrón (1943-2021). *Antología poética [1971-1988]*. Edición e introducción de Sebastián de la Nuez Caballero.
41. Lázaro Santana (1940-). *Bajo el signo de la hoguera [antología]*. Edición e introducción de Eugenio Padorno Navarro.
42. Eugenio Padorno (1943-2025). *Teoría de una experiencia. Metamorfosis [antología]*. Edición e introducción de Jorge Rodríguez Padrón.
43. Juan Jiménez (1940-2019). *Itinerario en contra (1961-1975)*. Edición e introducción de Mariano Pérez.
44. Isaac de Vega (1920-2014). *Conjuro en Ijuana*. Edición e introducción de Juan José Delgado Hernández.
45. Rafael Arozarena (1923-2009). *Caravane. Poemas y prosas [antología 1959-1990]*. Edición e introducción de Juan José Delgado Hernández.
46. Alfonso García-Ramos (1930-1980). *Guad*. Edición e introducción de Gregorio Salvador Caja.
47. Juan-Manuel García Ramos (1949-). *Malaquita*. Prólogo de José Luis López-Aranguren Jiménez.
48. J. J. Armas Marcelo (1946-). *El árbol del bien y del mal*. Edición e introducción de María Rosa Alonso Rodríguez.
49. Luis León Barreto (1949-). *Las espiritistas de Telde*. Edición e introducción de Yolanda Arencibia Santana.
50. Juan Cruz Ruiz (1948-). *Crónica de la nada hecha pedazos*. Edición y prólogo de Domingo Pérez Minik.
51. Luis Alemany (1944-2025). *Los puercos de Circe*. Edición e introducción de Antonio Alonso.

52. Nivaria Tejera (1930-2016). *El barranco*. Edición e introducción de Claude Couffon.
53. Víctor Ramírez (1944-). *Cada cual arrastra su sombra*. Edición e introducción de Ángel Sánchez Rivero.
54. Pilar Lojendio (1931-1989). *Poesía completa*. Introducción de Yurena González Herrera.
55. Esperanza Cifuentes (1943-2002). *Buscando a B*. Introducción de María Teresa de Vega.
56. Pino Ojeda (1916-2002). *Teatro*. Edición e introducción de Alejandro Coello Hernández.
57. Elsa López (1943-). *El país de mi abanico*. Introducción de Sergio Barreto.
58. Olga Rivero Jordán (1928-2021). *Antología*. Introducción de Roberto Cabrera.
59. Verónica García (1967-). *Fuego de nadie*. Introducción de José Miguel Junco Ezquerra.
60. Cecilia Domínguez Luis (1948-). *Doce lunas de Eros*. Introducción de Daniel Bernal Suárez.
61. Silvia Rodríguez (1970-). *Provincia del dolor*. Introducción de Pedro Flores del Rosario.
62. Isabel Medina (1943-). *La hija de abril*. Introducción de María García Rodríguez.
63. Tina Suárez Rojas (1971-). *Yo amaba a Toshiro Mifune*. Introducción de Blanca Hernández Quintana.
64. María Rosa Alonso (1909-2011). *Papeles tinerfeños*. Prólogo de Juana González González.
65. María Dolores de la Fe (1921-2012). *Las Palmas casi ayer, Las Palmas casi mañana*. Prólogo de David Pulido Suárez.
66. María Joaquina de Viera y Clavijo (1737-1819). *Selección poética*. Prólogo de Victoria Galván González.
67. Dolores Campos-Herrero (1954-2007). *La ciudad de los hombres solos*. Prólogo de Eduvigis Hernández Cabrera.

68. Macarena Nieves Cáceres (1968-). *Fluidos de jade*. Introducción de Acerina Cruz Suárez.
69. Ignacia de Lara (1880-1940). *Para el perdón y para el olvido*. Introducción de Inmaculada Egüés Oroz.
70. Acerina Cruz (1983-). *Archivo de invierno*. Introducción de Macarena Nieves Cáceres.
71. Victorina Bridoux y Mazzini (1835-1862). *Lágrimas y flores*. Introducción de Yara García Cordero.
72. Belén Lorenzo Francisco (1980-). *Todo lo importante vuela [antología personal]*. Introducción de Zaradat Domínguez Galván.
73. Agustina González y Romero (1820-1897). *Poesía*. Introducción de Yeray Rodríguez Quintana.
74. Hilda Zudán (1900-¿...?). *La hora silente*. Edición literaria y estudio preliminar de Fran Garcerá; cronología de Victoriano Santana Sanjurjo.
75. Juan José Delgado (1949-2017). *De un sabio antológico*. Edición literaria, estudio preliminar y cronología de Víctor Álamo de la Rosa.
76. Josefina Plá (1903-1999). *Geografía-laberinto de perfecta soledad*. Edición literaria, estudio preliminar, cronología y glosario de Ángeles Mateo del Pino.
77. Carlos Pinto Grote (1923-2015). *Pasión del mar y otros ensayos*. Edición literaria, estudio preliminar y cronología de Oswaldo Guerra Sánchez.

Carlos Pinto Grote es una de las figuras clave de la literatura canaria del siglo XX. Su contribución en el plano narrativo, poético y ensayístico es amplia y se prolonga durante varias décadas, a través de unas cuarenta publicaciones de su propia autoría. Pinto Grote bien podría considerarse como uno de los grandes animadores de la vida cultural y literaria de las islas de su tiempo. Creador y facilitador de redes entre escritores de aquí y de allá, su dinamismo e ingente actividad dan cuenta del mundo literario que habitaba el espíritu de este intelectual y psiquiatra de profesión. En el presente volumen confeccionado por Oswaldo Guerra Sánchez se encuentra reunido lo más representativo de su obra ensayística, recogida en algunos libros y dispersa entre periódicos y revistas literarias. Guerra Sánchez, responsable de varias antologías de la obra de Pinto Grote, selecciona en esta ocasión una amplia variedad de textos que, por su formato y por su contenido, permite al público aproximarse a las múltiples temáticas que interesaban al autor tinerfeño.

Paula Fernández Hernández



**Gobierno
de Canarias**



**BIBLIOTECA
BÁSICA
CANARIA**