

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA, CLÁSICA Y ÁRABE



TESIS DOCTORAL

**LA OBRA POÉTICA DE CARLOS PINTO GROTE:
ENSAYO DE INTERPRETACIÓN**

OSWALDO GUERRA SÁNCHEZ

Las Palmas de Gran Canaria, 1998

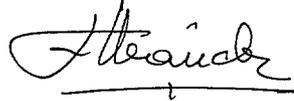
47/1997-98

**UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
UNIDAD DE TERCER CICLO Y POSTGRADO**

Reunido el día de la fecha, el Tribunal nombrado por el Excmo. Sr. Rector Magfco. de esta Universidad, el/a aspirante expuso esta TESIS DOCTORAL.

Terminada la lectura y contestadas por el/a Doctorando/a las objeciones formuladas por los señores miembros del Tribunal, éste calificó dicho trabajo con la nota de APTO CON LAUDE POR UNANIMIDAD Las Palmas de Gran Canaria a 8 de mayo de 1998.

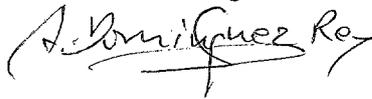
El/a Presidente/a: Dr. D. Francisco J. Hernández Rodríguez,



El/a Secretario/a: Dr. D. Francisco Quevedo García,



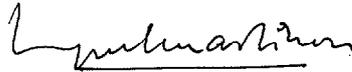
El/a Vocal: Dr. Dr. Antonio Domínguez Rey,



El/a Vocal: Dra. Dña. María del Prado Escobar Bonilla,



El/a Vocal: Dr. D. Miguel Martín Cejas,



El/a Doctorando/a: D. Oswaldo Luis Guerra Sánchez,



LA OBRA POÉTICA DE CARLOS PINTO GROTE:
ENSAYO DE INTERPRETACIÓN

OSWALDO GUERRA SÁNCHEZ

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
FACULTAD DE FILOLOGÍA

1998

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

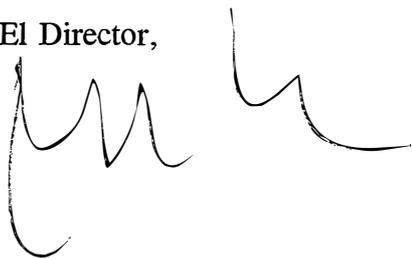
DOCTORADO EN FILOLOGÍA HISPÁNICA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA, CLÁSICA Y ÁRABE
PROGRAMA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

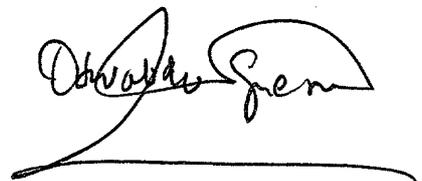
LA OBRA POÉTICA DE CARLOS PINTO GROTE:
ENSAYO DE INTERPRETACIÓN

Tesis doctoral presentada por D. Oswaldo Guerra Sánchez
Dirigida por el Dr. D. Eugenio Padorno Navarro

El Director,



El Doctorando,



Las Palmas de Gran Canaria, a 15 de marzo de 1998

ÍNDICE

DEDICATORIA	9
PRELIMINARES	10
I. INTRODUCCIÓN: LAS POÉTICAS DE LA LECTURA EN LA ENCRUCIJADA	12
§ 1 Método crítico y obra literaria.	12
§ 2 Lectura e interpretación.	16
§ 3 La obra como hecho intertextual e intercultural	25
§ 4 La hermenéutica simbólica: los conceptos de símbolo, arquetipo y mito	30

PRIMERA PARTE RELECTURA DE UNA ÉPOCA

II. PROBLEMAS DE PERIODIZACIÓN DE LA LITERATURA DE POSGUERRA EN CANARIAS	37
§ 5 La pertinencia del paradigma generacional	37
§ 6 La ubicación literaria de Carlos Pinto Grote según la crítica	44
III. ALGUNAS NOTAS SOBRE EL CONTEXTO CULTURAL CANARIO ENTRE 1945 Y 1975	58
§ 7 La reorganización de la cultura en la inmediata posguerra	58
§ 8 Hacia una polarización estética en la década de los cuarenta	64
§ 9 Los años cincuenta: entre el silencio y el resurgimiento	70
§ 10 La acomodación de las nuevas tendencias en los años cincuenta	77
§ 11 Los años sesenta y la búsqueda de una identidad cultural	80
§ 12 Auge y final de una etapa	91
IV. SEMBLANZA BIOGRÁFICA DE CARLOS PINTO GROTE	99
§ 13 Nota aclaratoria	99
§ 14 Primeros años	99
§ 15 Años de madurez. Dedicación pública	104

SEGUNDA PARTE ELEMENTOS GENERALES PARA UNA POÉTICA

V. LOS SÍMBOLOS RECURRENTES EN LA OBRA DE CARLOS PINTO	
--	--

GROTE	122
§ 16 Los temas de la poesía de Carlos Pinto Grote y su configuración arquetípica	122
§ 17 Lo arbóreo	124
§ 18 El viaje como desplazamiento imaginario	130
§ 19 La Morada y el Jardín	136
§ 20 La Noche	142
§ 21 La Mujer y lo femenino	151
 VI. CONVERGENCIAS DE LECTURA EN TORNO AL TIEMPO Y A LA MUERTE	159
§ 22 El sustrato filosófico: el tiempo y la muerte	159
§ 23 Algunas fuentes de la literatura universal: la poetización del drama temporal	168
 VII. COMPONENTES EXPLÍCITOS. TEORÍA POÉTICA	176
§ 24 El libro y el impulso creativo	176
§ 25 El pensamiento poético explícito	179
§ 26 Etapas de la evolución estética	185
 TERCERA PARTE HACIA EL AFIANZAMIENTO DE UNA POÉTICA	
 VIII. DE LA REVISTA <i>MENSAJE</i> (1945-1946) A <i>LAS TARDES</i> <i>O EL DESEO</i> (1954)	190
§ 27 La revista <i>Mensaje</i>	190
§ 28 El primer libro: <i>Las tardes o el deseo</i> (1954)	193
 IX. <i>ELEGÍA PARA UN HOMBRE MUERTO EN UN CAMPO DE</i> <i>CONCENTRACIÓN</i> (1956)	199
§ 29 El poema elegíaco en la obra de Carlos Pinto Grote	199
§ 30 Un encasillamiento erróneo	203
 X. <i>LAS PREGUNTAS AL SILENCIO</i> (1956): HACIA UNA POESÍA DE LA DUDA	211

§ 31	Los dos lados de una poesía reflexiva	211
§ 32	El amor como instancia ontológica	216
§ 33	La trayectoria de un cambio	217
§ 34	Una pregunta de lenguaje	219
XI.	<i>EL LLANTO ALEGRE</i> (1957): PRELUDIO DE MADUREZ POÉTICA . . .	221
§ 35	La estética de lo pequeño como solución a un problema de lenguaje	221
§ 36	Los inicios del simbolismo temático de la muerte	226
CUARTA PARTE		
LOS MODOS DE EUFEMIZACIÓN DE LA TEMPORALIDAD		
XII.	<i>MUDA COMPASIÓN DEL TIEMPO Y EN ESTE GRAN VACÍO: LA EXPLICITACIÓN DEL PROBLEMA</i>	235
§ 37	Sobre la génesis de <i>Muda compasión del tiempo</i>	235
§ 38	Vigencia temática en <i>En este gran vacío</i> (1967)	239
§ 39	Los fundamentos de una poesía reflexiva: el poeta ante la nada . . .	242
§ 40	La mirada y el espejo	248
§ 41	El mito de Sísifo	253
§ 42	Existencia y reflexión religiosa	256
§ 43	La esperanza en el amor	264
XIII.	<i>SIEMPRE HA PASADO ALGO</i> (1964): ESPACIO ATEMPORAL Y ESPACIO EDÉNICO «IN ILLO TEMPORE»	267
§ 44	La reanudación del problema	267
§ 45	La fijación de un espacio atemporal	269
§ 46	«Llamarme guanche: otro modo de eternización	271
§ 47	Una nota sobre la recepción del poema «Llamarme guanche»	279
XIV.	<i>COMO UN GRANO DE TRIGO</i> (1965): EL VIAJE HACIA LO ALTO . . .	280
§ 48	Plan del libro y estructura	280
§ 49	Los indicios de una simbolización	282
§ 50	La mitologización del viaje de ida y vuelta	290
XV.	<i>SIN ALBA NI CREPÚSCULO</i> (1967): EL VIAJE HACIA LO BAJO	296
§ 51	El libro	296
§ 52	Un lenguaje coloquial para un asunto imaginario	297

§ 53 Los pasos de la aventura	299
§ 54 Los espacios de la eternidad	303
§ 55 «No es el amor quien muere»	313
XVI. ONEIRON (1973): EL VIAJE HACIA LO INTERIOR	318
§ 56 El libro	318
§ 57 ¿Continuidad o ruptura de lenguaje?	323
§ 58 La abolición del tiempo	326
§ 59 <i>Somnium imago mortis</i>	336
XVII. UNAS COSAS Y OTRAS (1974): LOS PERSONAJES DE LA SOLEDAD	339
§ 60 El libro	339
§ 61 <i>Unas cosas y otras</i> ante la crítica	339
§ 62 La visión de Leopoldo de Luis	340
§ 63 La revisión de Ventura Doreste	341
§ 64 ¿Unidad o heterogeneidad? Conclusiones	343
§ 65 Los personajes de la soledad	346
§ 66 El soliloquio de Segismundo	352
 QUINTA PARTE LA IDENTIDAD DE UN IMAGINARIO POÉTICO 	
XVIII. SOLO EL AZUL (1977): EL TIEMPO ANTIGUO	359
§ 67 Una publicación en la colección «Paloma Atlántica	359
§ 68 El nuevo reto expresivo	359
§ 69 El significado de lo antiguo	362
§ 70 Un ejemplo de espejismo espacio-temporal	365
§ 71 «Caigo por un abismo hecho de tiempo»	369
XIX. LOS HABITANTES DEL JARDÍN (1978): EL MUNDO ÍNFIMO	373
§ 72 El libro	373
§ 73 Un ejercicio de esencialidad	374
§ 74 El jardín: espacio emergente	380
XX. TRATADO DEL MAL (1981): MITO E HISTORIA COMO ESCENARIOS DE UNA CATARSIS	386
§ 75 Una larga gestación	386
§ 76 Un problema de ubicación	388
§ 77 Los caminos del mal	389

§ 78 La superposición histórico-mítica y espacio-temporal	393
§ 79 Sujeto paciente y yo poético	398
§ 80 La desesperación ante la muerte	401
XXI. OBJETOS ANTIGUOS, OBJETOS DE LA CASA: <i>DE LOS DÍAS PERDIDOS</i> (1982), <i>OBJETOS DE DESVÁN</i> (1986) Y <i>TIENDA DE ANTIGÜEDADES</i> (1996)	403
§ 81 Justificación	403
§ 82 Algunos datos sobre los orígenes de cada libro	404
§ 83 Las correspondencias en el nivel textual	407
§ 84 <i>De los días perdidos</i> : «es posible entonces repertirse»	413
§ 85 Las correspondencias en el nivel semántico-simbólico: la casa, los objetos, lo antiguo	422
XXII. EL TRAYECTO COMO DURACIÓN: <i>CANTATAS</i> (1984)	434
§ 86 La naturaleza textual de <i>Cantatas</i>	434
§ 87 Una nueva lectura de lo exótico	437
§ 88 Movimiento y temporalidad	444
§ 89 Los territorios de la soledad y la textura del lenguaje	446
XXIII. <i>LA TRAMPA DE LA NOCHE</i> (1989): SÍNTESIS DE UN TRAYECTO	
IMAGINARIO	451
§ 90 La verificación de un entramado simbólico	451
§ 91 <i>Nocturno en Grecia</i> : la continuidad trágica del viaje	451
§ 92 Los riesgos de la trampa de la noche	454
§ 93 La otra <i>incrustación luminosa</i> de la noche: el amor	462
XXIV. COMENTARIOS A TRES LIBROS BREVES	465
§ 94 Justificación	465
§ 95 La memoria de la infancia en <i>Estío</i> (1981)	465
§ 96 <i>Poemas a un cultivador de opio</i> (1983)	472
§ 97 <i>Días sin ti</i> (1997)	476
CONCLUSIONES	479
§ 98 El marco teórico	479
§ 99 Relectura de una época	480
§ 100 Elementos generales para una poética	482
§ 101 1ª Etapa: hacia el afianzamiento de una poética	487
§ 102 2ª Etapa: Los modos de eufemización de la temporalidad	487

§ 103 3ª Etapa: la identidad de un imaginario poético	289
---	-----

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA ACTIVA	490
a) Libros de poesía	490
b) Libros de relatos	491
c) Libros ensayo	491
d) Antologías donde se recoge su poesía	491
e) Escritos sobre literatura, arte y pensamiento	492
f) Poemas sueltos en publicaciones periódicas	499
BIBLIOGRAFÍA PASIVA	505
BIBLIOGRAFÍA GENERAL	514

A Carlos Pinto Grote

PRELIMINARES

El presente trabajo tiene por objeto el estudio de la obra lírica del poeta canario y prestigioso neuropsiquiatra Carlos Pinto Grote (La Laguna de Tenerife, 1923), publicada entre 1945 y 1997. Aunque el poeta tiene también una amplia obra en prosa narrativa y ensayística, sólo nos vamos a referir a ella cuando sea necesario para la comprensión de ciertos aspectos de su poesía. En este sentido, futuros trabajos de investigación podrán ocuparse especialmente de su obra narrativa, de indudable valor literario. Por supuesto hemos prescindido, desde el punto de vista bibliográfico, de casi toda la faceta ensayística de carácter médico que Carlos Pinto Grote posee, pues escapa no sólo a los límites de este trabajo sino también a los que conciernen a nuestra Área de Conocimiento.

El estudio lo hemos estructurado en cinco partes precedidas de una introducción al marco teórico empleado en la investigación.

La primera parte, titulada *Relectura de una época*, pretende situar al lector en el contexto histórico literario en que se inserta la obra de Carlos Pinto Grote. Para ello ha sido imprescindible una revisión de la perspectiva histórica que para la poesía española de posguerra se ha ido imponiendo en la actualidad, basada exclusivamente en artificiosas estratificaciones generacionales.

La segunda parte lleva por título *Elementos generales para una poética*. En ella se hace una exposición detallada de aquellos aspectos que han ido configurando de un modo global la poética de Carlos Pinto Grote en atención a los sustratos simbólicos y filosóficos que en su obra subyacen.

Las tres últimas partes, ya en el nivel de concreción máximo, suponen la interpretación específica de cada uno de los libros del autor en razón de las tres etapas evolutivas en que hemos estructurado su obra. Por ello, la tercera parte (*Hacia el afianzamiento de una poética*) se ocupa de la producción primera de Carlos Pinto Grote comprendida entre 1945 y 1957, con la publicación de *El llanto alegre*. En la cuarta parte de nuestro estudio (*Los modos de eufemización de la temporalidad*) se tratarán los libros comprendidos entre *Muda compasión del tiempo* (1963) y *Unas cosas y otras*

(1974). En esa etapa del autor se ponen de manifiesto con total plenitud las tensiones generadas por el drama de la existencia y de la temporalidad. Finalmente, en la quinta parte de nuestro trabajo (*La identidad de un imaginario poético*) se analizarán los libros publicados por Carlos Pinto Grote entre 1977 (*Solo el azul*) y 1997 (*Días sin ti*) en lo que constituye la etapa de madurez del autor.

Es preciso añadir que en el momento de redactar estas líneas ha aparecido publicado un nuevo libro del autor, y otros se encuentran en imprenta. Lógicamente, dadas las características de un trabajo académico como éste, su estudio no puede ser incluido aquí. Sin embargo, esto no hace más que confirmar el vigor creativo de una obra que en la actualidad sigue felizmente evolucionando.

* * *

Quiero expresar mi agradecimiento, en primer lugar, a quien se ha ocupado de dirigir este trabajo, el Dr. D. Eugenio Padorno, por sus valiosísimas indicaciones en diferentes momentos de nuestra investigación.

Me gustaría también agradecer a D. Guillermo Perdomo la ayuda en la localización de algunas fuentes bibliográficas, así como la permanente disposición en confrontar pareceres acerca de nuestros respectivos trabajos de investigación. En este último sentido debo citar también a D. Antonio Henríquez, compañero en la ardua tarea investigadora.

También debo agradecer la labor de ayuda prestada por Dña. M^a del Carmen Martín Marichal, bibliotecaria de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, y por Dña. M^a Reyes Trujillo Ascanio, archivera del Ayto. de Santa Cruz de Tenerife.

Mi gratitud va dirigida también a mi familia, y en especial a mi mujer y a mi hija, a quienes robé buena parte del tiempo que he dedicado a este trabajo.

Finalmente, y de un modo destacado, debo expresar mi gratitud a D. Carlos Pinto Grote, que en todo momento puso a mi disposición su ayuda personal, así como su archivo y su biblioteca, para facilitar mi labor, y además respetó siempre mi independencia a la hora de realizar este estudio sobre su obra.

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN: LAS POÉTICAS DE LA LECTURA EN LA ENCRUCIJADA

§1. MÉTODO CRÍTICO Y OBRA LITERARIA

A partir de los años setenta, con el desarrollo de la semiótica y la consolidación de las diversas *poéticas de la lectura*, el campo de la teoría literaria se ha convertido en un intrincado crisol de tendencias que pretenden dar cuenta del hecho literario del modo más riguroso posible. El problema se acentúa cuando hay que abordar críticamente una obra en particular o, como es nuestro caso, el conjunto de la obra de un autor determinado. Víctor Manuel Aguiar e Silva, en efecto, considera no sin una abierta ironía, que la crítica literaria actual se encuentra *bajo el signo de Babel*, dada la confluencia de «disparos lenguajes y metalenguajes oriundos de múltiples cuadrantes y animados por antagónicos designios»¹.

Con el ánimo de aclarar nuestra postura al respecto, recordemos en breves líneas una elemental clasificación de los modelos de acercamiento a la literatura a partir de los tres elementos básicos del esquema de la comunicación literaria, es decir, el *emisor*, el *texto* (y junto a éste, el *contexto* y el *código*) y el *receptor*. Según se haya prestado atención prioritaria a uno de esos elementos, es decir, dependiendo del punto de partida o la óptica de visión adoptada para llegar al estudio de la obra literaria, podemos determinar diferentes enfoques críticos. Si el punto de arranque para el estudio de la obra artística es el *emisor*, es decir, el autor del texto y todas las circunstancias que rodean a éste tales como la biografía, las circunstancias históricas en las que se escribió la obra, etc., estamos lógicamente ante una tendencia de carácter historicista que, en general, se inserta más dentro de los estudios tradicionales de Historia de la literatura

¹Víctor Manuel Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos (7ª reimp.), 1986, traducción de Valentín García Yebra, p. 460.

que dentro de la crítica literaria².

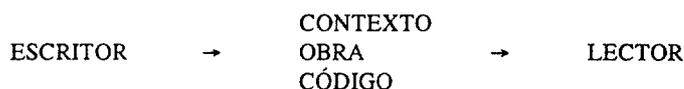
Un segundo enfoque parte, en su estudio, del *texto* literario en sí y lo aborda de un modo *inmanente*, es decir, asépticamente considerado frente al acto creador de quien produce la obra, e independientemente de cualquier contexto extratextual. El estructuralismo en sus versiones más ortodoxas, el funcionalismo, el formalismo y otras escuelas afines, afirman que la obra literaria es un sistema de signos de carácter literario cuyos mecanismos funcionan de forma autónoma frente a agentes externos a ella.

Un tercer grupo, sin perder de vista los logros metodológicos de las corrientes inmanentistas, presta una especial atención al elemento *receptor*, es decir, al lector de la obra, en tanto que éste participa supuestamente, mediante sus propios mecanismos de lectura, en la propia creación del texto. Al invertir el camino de acceso a la obra literaria, las diversas e incluso antagonistas escuelas críticas que aquí podemos agrupar de un modo un tanto genérico, pretenden resaltar aspectos tales como la influencia de la obra en el público lector de una época e incluso determinar las diversas interpretaciones posibles de una obra artística en función de las claves que el autor ha ido sembrando a lo largo de los textos³.

Por supuesto, esta inicial clasificación hace aguas por todos lados si observamos el panorama real de la crítica literaria en la actualidad. ¿Cómo clasificar, en efecto, la sociocrítica, por citar sólo un ejemplo, que se ocupa de igual modo del escritor y del lector, y se centra en el contexto de la creación literaria? Evidentemente, la gran mayoría de las escuelas metodológicas alojan en su seno criterios marcados por dos aspectos que nos parecen fundamentales: el *eclecticismo* y la *interdisciplinarietà*.

²Sin embargo, como ya veremos, algunos filósofos y teóricos como Gadamer y Hans R. Jauss propondrán un «cambio de paradigma» en los estudios literarios al incluir la Historia de la literatura en la esfera del lector.

³Raman Selden simplifica el esquema del siguiente modo:



De este esquema básico saldrían las corrientes críticas más importantes, a saber:



Lejos de ser un estigma, el eclecticismo en la adopción de un método crítico puede llevar a interesantes propuestas teóricas. Es más, el paso del férreo inmanentismo crítico, por ejemplo, a las diversas poéticas de la lectura se ha producido de forma natural en muchos casos. ¿Cuál es, si no, la postura de Michael Riffaterre, que parte de la estilística estructural⁴ y desemboca en una interesante teoría semiótica en la que ocupan un lugar destacado la intertextualidad y los efectos de la obra en el lector?⁵ Uno de los teóricos más prestigiosos del estructuralismo, Jonathan Culler, crítico a su vez de la teoría post-estructuralista derridiana, nos pone sobre aviso del peligro de etiquetar a diversos autores con el mismo rasero y lanza la voz de alarma sobre el complicado panorama terminológico que se cierne sobre las escuelas teóricas que nacen gracias a o a pesar del estructuralismo:

Cuanto más sepamos de teoría crítica mayor será, posiblemente, el interés que tengamos en establecer diferencias precisas, y será mayor el desprecio con el que hostiguemos la ignorancia de aquellos que, al reducir la crítica a un escenario puramente moral, abandonan toda pretensión de discernimiento. El catador de vino que nos diga que se encuentra ante dos clases de vino, blanco y tinto, no nos impresiona como gran experto⁶.

Sin embargo, el propio Culler, defensor del estructuralismo⁷, comparte muchos puntos de vista con las teorías que se han dado etiquetado comúnmente con el rótulo de *estética de la recepción*.

Ante este grado de eclecticismo que acabamos de plantear, no sólo no es fácil seguir una corriente teórica, sino también a un autor determinado. Culler da como ejemplos «inclasificables» a Roland Barthes y a Jacques Lacan, ambos acérrimos defensores del estructuralismo en sus inicios, aunque desde diversos puntos de vista, y posteriormente críticos férreos de sus dogmas iniciales.

⁴Véanse sus *Ensayos de estilística estructural*, Barcelona, Seix Barral, 1976.

⁵Nos referimos, especialmente, a *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1978, y *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

⁶Jonathan Culler, *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 21.

⁷Recordemos su obra más representativa: *La poética estructuralista*, Barcelona, Anagrama, 1978.

Si lo ecléctico es un problema con el que hay que convivir, el otro aspecto que debemos tener en cuenta, nocivo para unos, insoslayable para otros, es la *interdisciplinaridad*. El exceso de inmanentismo en los estudios literarios dio como resultado que se prestara atención a aquellas tendencias que, con herramientas teóricas propias de otros discursos teóricos, se acercan al hecho literario desde diferentes puntos de vista. El esquema que arriba reproducimos cambiaría del todo si pensamos, tal y como lo entendió Yuri Lotman, que la obra literaria no sólo es una obra de arte, sino también producto de la cultura y que por tanto es depositaria de valores que trascienden con mucho los límites de la *literariedad*⁸. Evidentemente, el texto literario sigue siendo el centro de atención de nuestro estudio, pero a él podemos acercarnos con herramientas propias de la antropología, del psicoanálisis, de la sociología, de la mitología, o de la filosofía. El problema parece asentarse pues en los fines de la propia crítica literaria: ¿describir la obra de arte como un todo orgánico y autónomo, o bien interpretarla?

En nuestra opinión, el análisis descriptivo de los elementos textuales constituyentes del texto nos parece una tarea insuficiente, aunque necesaria, pero sólo como peldaño de un proceso más amplio. Como señala Carlos Reis, «es necesario abordar la obra literaria a un nivel que supere la sola enumeración y descripción de las partes en que aquélla se descompone»⁹. La lectura crítica de una obra implicaría, por tanto, establecer hipótesis que conduzcan a una *interpretación* aceptable de ese texto, y, sin prescindir de procedimientos de análisis descriptivos previos, la tarea final se debe asentar en lo hermenéutico. Nuestro recorrido será, pues, el que parta de la lectura como acto hermenéutico y llega al texto para desvelar su significado. El propio Carlos Reis lo formula del siguiente modo:

La *interpretación* es esencialmente hermenéutica; como tal procura, en última instancia, concretar una penetración que se propone pasar de la mera comprobación de los elementos constitutivos del texto literario y revelar el sentido que esos elementos (así como el sistema de relaciones establecidas entre ellos) sustentan.

⁸Yuri Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo (2ª ed.), 1982.

⁹Carlos Reis, *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Madrid, Gredos, 1981, p. 33.

Esto quiere decir que la síntesis interpretativa se basa fundamentalmente en una noción teórica de considerable importancia: la noción de que el texto literario funciona como un signo estético dotado de significado(s) global(es) cuya relación con el(los) elemento(s) significante(es) —de que se ocupa sobre todo el análisis— no se rige necesariamente por el estatuto de convencionalidad propio del signo lingüístico [...]. La interpretación se dirige, de modo prioritario, al descubrimiento de sentidos coherentes —y no de *todos* los sentidos— con relación a los elementos revelados por el análisis¹⁰.

Por supuesto, el concepto de *interpretación* como proceso hermenéutico ha de quedar bien delimitado. Nos ocuparemos de ello en el apartado que sigue. De momento nos interesa situarnos en una perspectiva crítica flexible, en ningún modo exclusivista, porque se asienta en principios de eclecticismo y, sobre todo, de interdisciplinariedad. A nuestro modo de ver, *es la propia obra literaria en particular la que reclama un tipo de acercamiento específico*, pero ello no descarta que exista primero un decantamiento sobre el problema que acabamos de plantear. La obra lírica del poeta canario que aquí vamos a estudiar —Carlos Pinto Grote— se resiste a un análisis meramente descriptivo o historicista dado su carácter simbólico y filosófico. Por esa misma razón, su análisis requiere una atención globalizadora que permita descubrir todo un sistema de pensamiento, especialmente cuando esta obra no deja implícitamente de predicarse como el lugar de la historicidad del ser. Creemos que las orientaciones metodológicas que mejor desvelan su significado son las que, apoyándose en cuestiones filosóficas, psicológicas y antropológicas, confluyen en el plano hermenéutico. Otros sistemas de acceso a la obra se podrían haber utilizado, pero de seguro habrían dado resultados ni mejores ni peores, sino diferentes.

§2. LECTURA E INTERPRETACIÓN

Una de las críticas que se hace a todas aquellas orientaciones metodológicas que prestan mayor atención al lector es justamente la dificultad de establecer límites precisos en lo que a la interpretación efectuada por el receptor (en este caso el crítico)

¹⁰*Op. cit.*, p. 34.

se refiere. Por ello es preciso delimitar conceptos como los de *lectura*, *lectura crítica* e *interpretación*.

Antonio Mendoza Fillola define la lectura como «un complejo de integración de diversos factores y componentes, en el que intervienen el dominio global de destrezas y habilidades lingüísticas, el dominio de la pragmática comunicativa que posee cada individuo, sus conocimientos enciclopédicos, lingüísticos, metaliterarios e intertextuales y su propia experiencia»¹¹. Como se sabe, la lectura es un complicado proceso que se sustenta en varios niveles. El primero, o puramente mecánico, se refiere a la decodificación de unos símbolos gráficos, según unas reglas determinadas que por convención nos remiten a un código oral. En segundo lugar debe haber una comprensión del significado de lo leído para que el proceso de comunicación, en un nivel primario, tenga lugar. Pero existiría un tercer nivel en el proceso de lectura, que es el que verdaderamente completa el proceso de comunicación lectora en el que intervienen, de un modo activo, diversos mecanismos en virtud de los cuales cada lector puede emitir juicios, valoraciones o en última instancia, interpretaciones más o menos plausibles del texto, si se trata de un texto complejo como el literario, por supuesto. Es este último proceso el que aquí nos interesa, proceso que podríamos denominar de *lectura crítica* del texto. Así la define Carlos Reis:

Una actividad sistemática que, partiendo del nivel de la expresión lingüística, es asumida como proceso de comprensión y valoración estética del discurso literario. Distinta de la lectura, en cierto modo superficial, propia del lector común que encara la obra de arte literaria fundamentalmente como objeto lúdico, la lectura del crítico se enriquece y se especializa en función de las cualidades inherentes a su sujeto; dotado ante todo de un perfecto dominio del código lingüístico, el lector instruido, que es el crítico, debe completar ese dominio con el conocimiento, lo más exhaustivo posible, de los códigos retóricos, estilísticos, temáticos, ideológicos, etc., que estructuran el texto literario¹².

Hasta aquí, de un modo sintético, hemos visto, no obstante, una definición de lectura que apenas entra en el verdadero problema que tal proceso acarrea. Si la lectura

¹¹Antonio Mendoza Fillola, *De la lectura a la interpretación*, Buenos Aires, A/Z Editora, 1995, p. 9.

¹²Carlos Reis, *op. cit.*, pp. 17-18.

es una labor compleja, ¿qué lugar ocupa la interpretación dentro de ese proceso? ¿Hasta dónde puede llegar la labor de interpretación de un lector avezado y qué riesgos implica? Jonathan Culler es, a este respecto, tajante: «Leer es hacer el papel de lector e interpretar es asumir como cierta una experiencia de lectura»¹³. Pero ¿cómo se construye esa *experiencia de lectura* que se asume como cierta?

Umberto Eco, en uno de sus últimos ensayos, *Los límites de la interpretación*, ha hecho un breve pero ilustrativo repaso al origen del problema, antes de ocuparse por extenso de otros asuntos derivados de la interpretación literaria. Para el profesor italiano, «el fantasma del lector se ha introducido en el centro de diversas teorías, por filones independientes»¹⁴. De un lado se encontraría la que él denomina «línea semiótico-estructural», y de otro la «línea hermenéutica». La primera acogería desde autores como Barthes, a otros como Lotman y Uspenskij, el primer Riffaterre, Maria Corti y el propio Eco de *Lector in fabula*, entre otros. En la segunda podríamos incluir a la llamada escuela de Constanza (Iser y Jauss), que parten de las teorías fenomenológicas de Ingarden o hermenéuticas de Gadamer, respectivamente. Ambas corrientes, a la larga, tendrán en común la preocupación por la importancia de la lectura y la interpretación en el fenómeno de la comunicación literaria, preocupación que se traduce en dar respuesta a aspectos como los siguientes:

- a) la obstinación de ciertos estructuralistas de indagar en la obra literaria como objeto puramente lingüístico,
- b) la rigidez de ciertas escuelas semánticas anglosajonas que pretendían abstraerse de las circunstancias de uso o contexto en que los signos se emiten, y
- c) al empirismo de ciertos enfoques metodológicos¹⁵.

Desde el punto de vista de los fines de la interpretación, habría que hacer una triple diferencia, que vuelve a fijar nuestro interés en el esquema básico de la comunicación literaria que arriba expusimos: la interpretación sería, pues, bien una búsqueda de la *intentio auctoris*, bien una búsqueda de la *intentio operis*, bien como

¹³Jonathan Culler, *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*, op. cit., p. 64.

¹⁴Umberto Eco, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992, p. 23. Véase también Umberto Eco et al., *Interpretation and overinterpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

¹⁵*Ibid.*, pp. 25-26.

imposición de la *intentio lectoris*. Una vez descartada como finalidad la búsqueda del primer concepto (es decir, no debe buscarse en el texto lo que el autor quería decir, o lo que es lo mismo, la *intentio auctoris*), se establecería una oposición que vendría dada por dar más importancia a la *intentio operis* (es decir, hay que buscar en el texto lo que dice con referencia a su misma coherencia textual) o a la *intentio lectoris* (o sea, hay que buscar en el texto lo que el destinatario encuentra con referencia a sus propios sistemas de significación y/o con referencia a sus deseos, pulsiones y arbitrios)¹⁶.

Podemos concluir, para lograr un primer acercamiento al estado de la cuestión sobre el concepto de interpretación, que ambas orientaciones metodológicas pueden ser y de hecho son complementarias, aunque el profesor italiano se decante por privilegiar aquella que incide especialmente en la *intentio operis*. Por eso afirma:

Defender un principio de interpretación, y su dependencia de la *intentio operis*, no significa, desde luego, excluir la colaboración del destinatario. El hecho mismo de que, por parte del intérprete, se haya puesto la construcción del objeto textual bajo el signo de la conjetura muestra cómo intención de la obra e intención del lector están estrechamente vinculadas¹⁷.

El estado de la cuestión esbozado por Umberto Eco nos abre el camino a diferentes concepciones del proceso de comunicación literaria y del papel que ocupa la interpretación en todo el proceso. Cada teórico impondrá, pues, sus propios límites a la interpretación en una escala de graduación que iría desde las posturas más apegadas al estructuralismo hasta aquellas otras que atienden más a los aspectos fenomenológicos y hermenéuticos. Veamos, de un modo muy panorámico, algunas de esas concepciones con el ánimo de ilustrar diferentes puntos del vista ante el fenómeno descrito¹⁸.

El norteamericano Stanley Fish propone el concepto de «lector informado» para explicar el fenómeno de interpretación de un texto. El «lector informado» para este

¹⁶*Ibid.*, pp. 29-30.

¹⁷*Ibid.*, p. 45.

¹⁸Vamos a escoger, principalmente, cuatro autores que sucesivamente explican el fenómeno literario desde el punto de vista recepcional y que, a excepción del primero (Stanley Fish), han hecho aportaciones interesantes a nuestro estudio.

autor debe reunir, al menos, tres condiciones¹⁹. En primer lugar, debe ser un hablante dotado de competencia lingüística —en el sentido en que la formuló Noam Chomsky— para poder acercarse al texto con absoluta fiabilidad. En segundo lugar, debe poseer ciertos conocimientos semánticos necesarios para la tarea de comprensión, tales como las expresiones idiomáticas, profesionales, dialectales, etc. Finalmente, debe ser un lector dotado también de competencia literaria, es decir, con experiencia sobre las propiedades del discurso literario desde los aspectos retóricos (como las figuras de dicción, los tropos, etc) hasta los problemas relacionados con los géneros literarios, por ejemplo²⁰. Muy apegado a las teorías generativistas, Stanley Fish propone un método que no sólo algunos destacados autores han juzgado como complicado, sino también el mismo autor, en lo que respecta a su ejecución. En síntesis consiste en

la rigurosa y desinteresada formulación de la pregunta ¿qué es lo que *hace* esta palabra, esta frase, enunciado, párrafo, capítulo, novela, pieza o poema? Y su aplicación exige un *análisis de las respuestas sucesivas del lector en relación con las palabras, tal como se suceden unas a otras en el tiempo*. Cada palabra de esta afirmación encierra un énfasis especial. Es un análisis de un desarrollo de respuestas para distinguirlo del atomismo de muchas críticas del estilo. La respuesta del lector a la quinta palabra en un verso es en gran medida el producto de su reacción a las palabras primera, segunda, tercera y cuarta²¹.

Como se puede apreciar, la concepción de Fish, aunque orientada al proceso de lectura, viene dada por un apego excesivo a *lo literal*, como medio para no perder el control del acto interpretativo. Esto exige una observación rigurosa y hasta minuciosa de todos los momentos de la experiencia lectora, experiencia que está basada, por tanto en el flujo *temporal*, en el que siempre hay un algo previo: «el informe de lo que le sucede al lector es siempre un informe de lo que le ha sucedido *hasta tal punto*»²² del proceso de lectura.

¹⁹Stanley Fish, «La literatura en el lector: estilística 'afectiva'», en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, pp. 111-131. Véase también «Is there a text in this class?», in D.H. Richter (ed.), *Falling into theory*, Boston, Bedford Books of St. Martin Press, 1990, pp. 226-237.

²⁰*Ibid.*, p. 124.

²¹*Ibid.*, pp. 113-114.

²²*Ibid.*, p. 114.

En resumen, cada palabra, cada expresión leída linealmente va modificando el sentido de la palabra o expresión anterior de tal modo que el sentido se va completando paulatina y sucesivamente gracias a las dependencias semánticas que la lectura establece entre unos términos y los que le preceden. Por eso hemos dicho que el método de Fish está basado, en principio, en la lectura literal. Y aunque parezca paradójico, lo que más nos interesa de la teoría de Fish es precisamente el continuo proceso de incertidumbre que el texto literario deja ante sí —a pesar de que Fish no diferencie en muchas ocasiones el texto literario del no literario—, es decir, construir el significado del texto a medida que se va avanzando en su lectura no es otra cosa, a nuestro juicio, que la demostración de una de las características básicas de la obra literaria: su carácter impredecible. El texto informativo o funcional se caracteriza por poseer un alto grado de predictibilidad, una palabra parece presuponer la siguiente; el literario procede a la inversa: cada expresión va modificando imprevisiblemente a la anterior. De ahí que nos hagamos partícipes de la crítica positiva que ha efectuado Jonathan Culler a la obra de Fish: «Cuanto más subraye una teoría la libertad, el control y la actividad constitutiva del lector, más fácilmente conducirá a historias de encuentros y sorpresas dramáticas que describen la lectura como proceso de descubrimiento»²³.

Michael Riffaterre ha elaborado una sugerente teoría centrada en el fenómeno poético. De algunos de sus aspectos principales nos hemos valido para abordar nuestro estudio: de un lado somos especialmente deudores del proceso de lectura formulado por este autor, que brevemente comentaremos a continuación; de otro, hemos tenido en cuenta la concepción que éste tiene de la obra literaria como producto intertextual, aspecto que desarrollaremos en el apartado siguiente.

En *Semiótica de la poesía*²⁴, Riffaterre afirma rotundamente que el fenómeno literario es una dialéctica entre el texto y el lector. A diferencia de Fish, este autor considera ineludible trabajar —para el caso de la poesía, especialmente— en torno al concepto de *texto*: el poema es una unidad finita y cerrada que debemos considerar de acuerdo a dos niveles, el del *sentido* (sucesión lineal de unidades de información) y el

²³Jonathan Culler, *Sobre la deconstrucción*, op. cit., p. 68.

²⁴Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983.

de la *significancia*²⁵ (es decir, la unidad formal y semántica que hace del texto un todo semántico unificado).

Para lograr desentrañar la *significancia*, Riffaterre nos propone un proceso que abarca dos momentos. En una primera fase el lector lee el texto desde el comienzo hasta el final, de acuerdo con la disposición sintagmática de los enunciados. Ese nivel de lectura, que él denominó *heurístico*, nos llevaría a una primera interpretación dirigida principalmente a determinar el sentido del texto. En esta fase el lector pone en marcha tanto su *competencia lingüística*, que le permite percibir, entre otros aspectos, las agramaticalidades del texto, como su *competencia literaria*, en virtud de la cual el lector debe estar informado, entre otros aspectos, de los temas y mitologías de la sociedad en que la obra fue escrita e incluso la relación que se pueda establecer con otras obra (intertextualidad)²⁶.

Pero en una segunda fase, la que Riffaterre llama *retroactiva* —es decir, a partir de las lecturas que siguen a la primera—, el lector se forma una nueva interpretación que él define como *hermenéutica*, que es la que determina la *significancia* del texto, mediante la que el poema es captado como un todo, reducible a una única estructura (la *matriz estructural* del poema) temática o simbólica: «Le texte est donc une variation ou une modulation d'une seule structure —thématique, symbolique, qu'importe— et cette relation continue à une seule structure constitue la signifiante»²⁷.

La matriz, por tanto, equivaldría a una breve frase, una palabra incluso, que contiene en sí la *significancia* del poema, y que es susceptible de regenerar el poema nuevamente. Este proceso de acercamiento a la poesía coincide plenamente con lo expuesto al principio de este capítulo: no basta sólo con el análisis del texto (lo que podríamos identificar en Riffaterre como fase *heurística*) sino que es preciso completar el proceso con un acercamiento más profundo, que es el *hermenéutico*.

Wolfgang Iser parte de unos presupuestos notablemente diferentes de los que hemos visto con Fish (desde el generativismo) y Riffaterre (desde la estilística

²⁵En el original francés, *signifiante*.

²⁶Michael Riffaterre, *op. cit.*, p. 16.

²⁷*Ibid.*, p. 17.

estructural y la semiótica), y sin embargo coincide en la importancia de la lectura como interpretación. La obra literaria poseería dos polos: de un lado, el artístico, que se corresponden con el texto creado por el autor; de otro lado, el estético, que es la *concreción* realizada por el lector de ese texto o, lo que lo mismo, su actualización. Por eso «la obra de arte es la constitución del texto en la conciencia del lector»²⁸. Pero ¿en qué consiste realmente el proceso de lectura? Iser recoge en gran medida algunos de los aspectos fundamentales de la teoría fenomenológica de Ingarden. En especial, se centra en el concepto de «puntos de indeterminación» fijado por aquél: en toda obra literaria habría una serie de «puntos de indeterminación», vacíos o huecos de significado desde un punto de vista superficial, ante los que al lector, como afirma Luis Acosta Gómez «se le ofrecen dos posibilidades: una de ellas sería pasar por alto esos puntos de indeterminación y la otra la de proveerlos de determinación, es decir, llenarlos de un contenido explícito»²⁹. Este segundo aspecto es el que hace que el lector tome parte activa en la construcción del sentido del texto. Wolfgang Iser da una importancia vital al concepto de «espacios de indeterminación» para elaborar el de «lector implícito». Los «espacios de indeterminación», además de ser necesarios e inherentes a la obra literaria, forman parte de las estrategias que el autor ha sembrado por el texto para que el lector sea partícipe en un sentido o en otro, o incluso para dificultar su participación. Esto presupone la existencia de un tipo de lector determinado de antemano en el texto y que evita de algún modo el problema de las ilimitadas interpretaciones de la obra. Así define Iser el concepto de «lector implícito»:

Si nosotros suponemos que los textos sólo cobran su realidad en el hecho de ser leídos, esto significa que al proceso de ser redactado el texto se le deben atribuir condiciones de actualización que permitan constituir el sentido del texto en la conciencia de recepción del receptor. Por ello, el concepto de lector implícito describe una estructura del texto en la que el receptor siempre está ya pensado de antemano, y la ocupación de esta forma cóncava tampoco puede ser impedida cuando los textos en razón de su ficción de lector, de manera explícita, parecen no preocuparse de un receptor o incluso pretenden excluir a su posible público por medio de las estrategias utilizadas³⁰.

²⁸Wolfgang Iser, «El proceso de lectura», en *Estética de la recepción, op. cit.*, p. 149.

²⁹Luis Acosta Gómez, *El lector y la obra*, Madrid, Gredos, 1989, p. 97.

³⁰Wolfgang Iser, *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987, p. 64.

De ningún modo podemos considerar los espacios de indeterminación como la piedra angular sobre la que gira el fantasma de los excesos interpretativos. Tales huecos no se «rellenan» con elementos arbitrarios de la experiencia individual del lector. Por el contrario es la propia estructura del texto la que guía al lector, mediante lo expresado para descubrir lo no expresado superficialmente: «el proceso de comunicación se pone en marcha y se regula mediante esta dialéctica de lo que se muestra y lo que se calla»³¹.

El concepto de espacios de indeterminación nos ha sido especialmente útil para configurar el sentido de las últimas obras de Carlos Pinto Grote. No sólo porque la poesía, por sus características de esencialidad, es potencialmente más propensa a expresar esa dialéctica entre lo dicho y lo no dicho, sino porque algunos poemas de esa etapa del autor canario muestran amplias zonas de indeterminación en razón del cambio estético operado en los libros de ese periodo³².

La hermenéutica de Hans-Georg Gadamer es una de las modernas corrientes exegéticas más fructíferas en el análisis de la obra y el tiempo, es decir, en lo referido a la reactualización de una obra escrita dentro de la tradición que le es propia. Gadamer proporciona a la estética de la recepción un pilar sólido en el que asentar las actuales bases hermenéuticas de ese sector de la teoría literaria. En el desciframiento e interpretación de la obra «ocurre un milagro —dice Gadamer—: la transformación de algo extraño y muerto en un ser absolutamente familiar y coetáneo... La tradición escrita, desde el momento que se descifra y se lee, es tan espíritu puro que nos habla como si fuera actual»³³. Este aspecto hubo de revolucionar los estudios de carácter histórico literario al considerar las obras del pasado como presentes en clara dependencia de las condiciones actuales del lector intérprete. Ese diálogo entre lector contemporáneo y texto atemporal confiere a la obra literaria su cualidad intrínseca más importante. La historia de la literatura no será ya un mero compendio de datos y hechos

³¹Wolfgang Iser, «El proceso de lectura», *op. cit.*, p. 150.

³²«Codificar» los espacios de indeterminación en la obra del poeta canario no sólo nos ha exigido poner en funcionamiento nuestra competencia literaria tal como la definía Riffaterre. Las segundas lecturas de un buen número de poemas exigían el conocimiento previo de obras del autor que antecedían en el tiempo. Véase por ejemplo el capítulo dedicado a *Estío* (cap. XXIV).

³³Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1993, p. 216.

históricos relacionables con la obra y la vida del autor, sino una historia de los «efectos» provocados en diferentes lectores y en distintas etapas históricas. Hans Robert Jauss ha dicho al respecto que «la historia de la literatura es un proceso de recepción y producción estética que se realiza en la actualización de textos literarios por el lector receptor, por el crítico reflexionante y por el propio escritor nuevamente productor»³⁴.

La obra de Gadamer nos interesa en dos aspectos relacionados con el estudio de la de Carlos Pinto Grote, dada la concepción temporal de lo literario en el filósofo alemán y la importancia que el factor tiempo y la transmisión de la obra tienen en el autor canario. Por un lado, es especialmente relevante el hecho de que tengamos en cuenta la propia lectura que de la tradición ha hecho nuestro poeta, a través del concepto de intertextualidad, relacionable obviamente con la teoría gadameriana, según veremos más adelante. Por otro lado, en varias obras de Carlos Pinto Grote (como por ejemplo en *Solo el azul*) el poeta canario se refiere a la transmisión de la obra, a la simultaneidad del presente de la escritura y del futuro de la obra, a la inmortalidad a través del texto, en definitiva³⁵. Gadamer —discípulo de Heidegger, filósofo predilecto de Carlos Pinto Grote— teoriza en *Verdad y método* sobre el carácter de anulación del tiempo que la obra literaria implica:

La escritura no es un simple azar o una mera adición que no altera cualitativamente nada en el progreso de la tradición oral. Es claro que también sin escritura puede darse una voluntad de pervivencia, de permanencia. Pero sólo la tradición escrita puede ir más allá de la mera permanencia de los residuos de una vida pasada, a partir de los cuales le es permitido a la existencia reconstruir otra existencia³⁶.

§3. LA OBRA COMO HECHO INTERTEXTUAL E INTERCULTURAL

Diversos autores han defendido el carácter de intertextualidad de la obra literaria, es decir, la relación existente entre una obra y otra, definida por Julia Kristeva

³⁴Hans Robert Jauss, *La literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1976, p. 168.

³⁵Cfr., al respecto, nuestro análisis del poema «No hay nada que decir. Sigue el silencio...» en §70.

³⁶Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p 470. Sobre la permanencia a través de la escritura véase Emilio Lledó, *El surco del tiempo*, Barcelona, Crítica, 1992.

del siguiente modo: «Todo texto es absorción y transformación de otro texto»³⁷. Para algunos casos, Riffaterre concede a la intertextualidad una importancia capital, y llega a afirmar que «seul l'intertexte, donc, permet au lecteur de parvenir à une interprétation correcte... seul le renvoi de texte à texte donne son sens au poème»³⁸.

La intertextualidad permite superar el socorrido concepto de «influencia» que tan arbitrariamente se ha aplicado a los estudios concretos sobre los autores y sus obras literarias. Claudio Guillén, aunque no considera la intertextualidad como el único medio para solucionar ciertos problemas que plantea la originalidad de la obra de arte, reconoce su alta rentabilidad en los estudios contemporáneos:

Para los comparatistas el concepto de *intertextualidad*, desarrollado de unos quince años a esta parte, es especialmente beneficioso. He aquí por fin un medio, pensamos, con que disipar tanta ambigüedad, tanto equívoco como la noción de influencia traía consigo.

Cuando alguien decía «Dickens influyó a Kafka», nunca sabíamos a ciencia cierta si se trataba de una vaga repercusión de carácter personal y biográfico, tal vez profunda, pero con Dios sabe qué consecuencias precisas...³⁹.

También el propio Guillén, por otra parte, ha visto el elevado grado de relación que existe entre el estudio de los fenómenos intertextuales y las teorías de la lectura antes vistas: «El diálogo intertextual, en última instancia, se verifica y cumple plenamente en la conciencia que ofrece el espacio psíquico del lector. ¿Qué lector, por muy desmemoriado que sea, no ha visto al trasluz de las páginas de una novela los gestos y palabras de otra?»⁴⁰.

Gerard Genette ha estudiado minuciosamente los procesos *transtextuales*, como

³⁷Julia Kristeva, «Le mot, le dialogue et le roman», citado por Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 311.

³⁸Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, op. cit., p. 188.

³⁹Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, op. cit., pp. 309-310.

⁴⁰Claudio Guillén, *ibid.*, p. 326.

él los denomina, producidos en la obra literaria, especialmente en la prosa y el teatro⁴¹. Los ha dividido en cinco grupos. La *intertextualidad* propiamente dicha es la «relación de copresencia entre dos o más textos»⁴²; en este grupo estarían incluidos la cita, el plagio y la alusión. A un segundo grupo lo denomina *paratextualidad*, es decir, el conjunto de relaciones que se pueden establecer entre el texto y otros elementos característicos de él como el título, el prefacio, las notas, etc. En tercer lugar estaría la metatextualidad, es decir, la «relación que une un texto a otro que habla de él sin citarlo»⁴³. En cuarto lugar tenemos la *architextualidad*, mediante la que reconocemos las categorías generales de las que depende cada texto en particular, como por ejemplo los géneros literarios. Finalmente Genette habla de *hipertextualidad* como la relación que un texto B (hipertexto) mantiene con un texto anterior A (hipotexto). Este último tipo es al que Genette le concede mayor importancia en su estudio global y es, evidentemente, al que en numerosas ocasiones, implícita o explícitamente habremos de referirnos nosotros. Un ejemplo de ello es el poema XX [«Sé que no estoy viviendo»], del libro *Sin alba ni crepúsculo* (1967) de Carlos Pinto Grote, que actúa como hipertexto en relación a otro poema de Luis Cernuda, el poema XII [«No es el amor quien muere...»], de *Donde habite el olvido* (1934), que a su vez actúa como hipotexto del anterior⁴⁴.

Sin embargo, la hipertextualidad en Carlos Pinto Grote tiene una proyección frecuente en un tipo de relación intertextual muy específica y que en nuestro trabajo hemos dado en llamar *autotextualidad*, de acuerdo con el paradigma terminológico propuesto por Genette, pues es una relación hipertextual que se establece entre un texto B de nuestro autor y otro texto A también de nuestro autor. Este hecho es recurrente en la obra del poeta canario hasta el punto de constituir una característica propia de su poética.

⁴¹Gerard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989. Riffaterre lo ha hecho para la poesía (*La production du texte*, op. cit.) y Graciela Reyes para el relato literario (*Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos, 1984).

⁴²Gerard Genette, *ibid.*, p. 10.

⁴³*Ibid.*, p. 13.

⁴⁴Véase al respecto el capítulo XV de nuestro estudio, §55.

* * *

Nosotros entendemos la intertextualidad en un sentido no restringido sólo al nivel puramente textual, es decir, existe también intertextualidad en el momento en que hay trasvase de códigos culturales, de elementos temáticos. Sólo en el marco de este acercamiento intercultural más amplio, las obras particulares revelan su riqueza de un modo más vivo. Este tipo de acercamiento a la obra de un autor exige contemplar otros aspectos además de los puramente estilísticos, como por ejemplo el diálogo establecido por nuestro autor con aquellos autores coetáneos o pertenecientes a su propia tradición. En principio, la pregunta planteada tendría una doble formulación: ¿qué lecturas desvelan, en nuestro caso, las obras de Carlos Pinto Grote? ¿De qué modo el público receptor de su obra (es decir, sus comentaristas) logró identificar esas lecturas?

Félix Vodicka ha descrito cuatro procesos que deben ser tenidos en cuenta para reconstruir el «horizonte de expectativas» de la obra de Carlos Pinto Grote, es decir, el conjunto de criterios que los lectores (y entre ellos los comentaristas) del momento histórico tratado —principalmente el espacio de tiempo abarcado entre el final de la Guerra Civil española y la transición democrática del país— tuvieron sobre la obra de Carlos Pinto Grote, y los que a modo de fuente literaria pudo haber absorbido el propio escritor. Estos procesos son:

a) Reconstrucción de la norma literaria y del complejo de los postulados de una época;

b) Reconstrucción de la literatura de una época, es decir, del conjunto de obras que son objeto de valoración directa, y descripción de la jerarquía de valores literarios de una época.

c) Estudio de las recepciones de las obras literarias (contemporáneas y anteriores), es decir, el conjunto de lecturas (principalmente realizadas por «expertos») que sobre ciertas obras se ha hecho; y

d) Estudio del campo de influencia de una obra en los dominios literarios y extraliterarios⁴⁵.

En nuestro trabajo hemos dado una especial consideración a los tres primeros

⁴⁵Felix Vodicka, «La estética de la recepción de las obras literarias», en Rainer Warning (ed.), *op. cit.*, pp. 56-57.

apartados⁴⁶. Los apartados a) y b) han sido desarrollados en la primera parte de nuestro estudio, la referida al contexto histórico literario en que se desarrolló la obra de Carlos Pinto Grote. Con respecto a la norma literaria de la época cabría citar, por ejemplo, la polémica entre poesía comprometida y poesía evasiva, el valor de las antologías poéticas, etc. Con respecto al segundo, podemos citar como ejemplo el magisterio ejercido por poetas de la talla de Luis Cernuda o Vicente Aleixandre, o filósofos como Heidegger y Sartre. En cuanto al apartado c), hemos intentado exponer todas aquellas fuentes críticas que hemos podido hallar con respecto a la obra de Carlos Pinto Grote para establecer el grado de repercusión de su producción en los posibles lectores del momento. Sin embargo, el propio Vodicka expone sus reservas en torno a la posible calidad de esas fuentes en general:

En los juicios críticos, el agrado y el desagrado se apoyan mediante argumentos. Una desventaja hay claramente en el hecho de que las concreciones que tenemos a nuestra disposición son fragmentarias y nuestras fuentes son de desigual valor, de manera que la imagen histórica de la vida de una obra literaria depende necesariamente de la riqueza y calidad de sus fuentes⁴⁷.

Ante esas reservas, todas las conclusiones que estableceremos en torno a aspectos intertextuales de tipo cultural están tamizadas por el factor temporal, es decir, al horizonte de expectativas de la época que pretendemos reconstruir se superpone nuestro propio horizonte de expectativas, para así dar cumplimiento a una de las máximas de la hermenéutica gadameriana: «La lectura comprensiva no es repetición de algo pasado, sino participación en un sentido presente»⁴⁸. Así, el estudio del contexto histórico *desde nuestro presente* se nos revela de otro modo, pues hemos pretendido fusionar ambos horizontes para hacer un trabajo más original. Como afirma Gadamer:

⁴⁶Por las especiales características del espacio físico en que la obra de Carlos Pinto Grote se desenvuelve (es decir, discontinuidad territorial, falta de una infraestructura editorial, etc.) el último apartado apenas tiene cabida en nuestro trabajo.

⁴⁷*Ibid*, p. 61.

⁴⁸Hans-Georg Gadamer, *op. cit.* p. 471.

Estoy muy lejos de negar que el modo como una obra de arte habla a su tiempo y a su mundo... contribuye a determinar su significado, esto es, el modo como nos habla también a nosotros. Éste era justamente el núcleo de la conciencia de la historia efectual, pensar la obra y su efecto como la unidad de un sentido. Lo que yo he descrito como *fusión de horizontes* era la manera como se realiza esta unidad, que no permite al intérprete hablar de un sentido original de una obra sin que en la comprensión de la misma no se haya introducido ya siempre el sentido propio del intérprete⁴⁹.

§4. LA HERMENÉUTICA SIMBÓLICA. LOS CONCEPTOS DE SÍMBOLO, ARQUETIPO Y MITO.

La hermenéutica, en el marco de acción de la interdisciplinariedad, tiene una amplia proyección en diversas corrientes que parten de lo fenomenológico y descienden al terreno de la literatura. Lo que une a estas diversas orientaciones teóricas es el estudio del símbolo como manifestación genuina de la literatura⁵⁰.

En efecto, de la naturaleza y características del símbolo se ha ocupado un importante número de estudiosos desde los más variados puntos de vista y desde las más diversas disciplinas puesto que lo simbólico es, en sí mismo, un fenómeno de dimensión cultural inseparable del devenir histórico de la Humanidad. Entre esas perspectivas de acercamiento al símbolo podríamos encontrar planteamientos religiosos, antropológicos en su dimensión amplia, psicológicos y psicoanalíticos, sociológicos, semióticos, etc. Como cabría esperar, el simbolismo del que hablamos, el que se confunde con los orígenes culturales del ser humano, en tanto que procedimiento que permite establecer un puente entre dos dimensiones en un intento de *diferir* la captación directa de una determinada realidad, ha plasmado su herencia en el terreno de las artes y, en especial, en la literatura, a lo largo de los tiempos. Por eso, de entre los acercamientos críticos que se han ocupado de obras literarias concretas, nos interesan aquellos que han intentado sistematizar e interpretar lo simbólico, lo arquetípico y lo mítico en el seno de la literatura desde un ángulo de visión interdisciplinar.

El uso que de los símbolos se hace en la literatura responde a una estratificación

⁴⁹*Ibid.*, p. 670.

⁵⁰Y también, por supuesto, del arte en general. Juzguen, a propósito de ello, esta afirmación de Heidegger: «La obra hace conocer abiertamente lo otro, revela lo otro; es alegoría. Con la cosa confeccionada se junta algo distinto en la obra de arte. Juntar se dice en griego *simballein*. La obra es símbolo», en *Arte y poesía*, México, FCE. (1ª reimp.), 1995, p. 41.

que partiría del símbolo más convencional hasta los símbolos irracionales inconscientes. Los que vamos a tratar en la poesía de Carlos Pinto Grote responden, en el terreno estrictamente literario, y por lo general, al primer tipo de los descritos por Carlos Bousoño, es decir, los «símbolos lógicos» o «heterogéneos». Para este autor, en el primer tipo de irracionalismo simbólico, «aunque lo esencial sea la asociación irracional (esto es, no consciente) con su consecuencia emotiva, existe *también* un significado lógico, que no tiene nada que ver con el primero, con el irracional asociado, y hasta que le es, a veces, en cierto modo, opuesto [...]. He aquí la 'disemia heterogénea' que caracteriza al primer tipo de irracionalidad, tipo que podría ser denominado entonces, asimismo, «simbolismo de realidad», puesto que posee, aparte de su significado irracional, un significado realista»⁵¹. Adelantemos un ejemplo tomado de uno de los libros de Carlos Pinto Grote:

Quien de la noche acepta
su oscura lentitud, ignora su dominio,
la absoluta razón de su negra esperanza⁵².

La expresión «noche», explícita en el primer verso, pero desarrollada en los dos siguientes a modo de símbolo mediante otras expresiones como «oscura lentitud» y «negra esperanza», aparece teñida de connotaciones negativas que en el plano emocional evocan 'miedo', 'falta de luz', 'ahogo', 'fin fatídico' y otras similares que irremediablemente llevan al lector al elemento simbolizado, es decir, «muerte». Sin embargo, en ningún momento se podría afirmar que mediante «noche» no se pretendiera expresar también lo que literalmente se expresa, es decir, «momento [del día] oscuro» y «negro», atributos, por lo demás, lógicos de «noche», a pesar de que «negra» complementa, en el verso tres, a «esperanza»: ¿no es la noche, para el insomne, la «negra esperanza del día», del mismo modo que pueda resultar para un sujeto con patología de miedo?

Hasta aquí, en pocas palabras, la naturaleza *técnica* (es decir, en atención al

⁵¹Carlos Bousoño, *El irracionalismo poético (el símbolo)*, Madrid, Gredos (2ª ed. revisada), 1981, pp. 24-26.

⁵²*La trampa de la noche* (1989), p. 33.

procedimiento estilístico utilizado) del símbolo que en principio creemos que nuestro poeta emplea la mayor parte de las veces. Ahora bien, estos símbolos lógicos (al igual que los otros dos descritos con total precisión por Bousoño) pueden nutrirse, en lo semántico, bien de la propia materia verbal que el contexto poemático le proporciona, en cuyo caso estaríamos ante un símbolo casi estrictamente literario, y con una limitada trascendencia fuera de la esfera de la obra en la que se formula; o bien de elementos totalmente externos al poema y que incluso trascienden los límites impuestos por el propio autor para asentarse en el acervo cultural de una comunidad. El primer modo de elaboración simbólica —es decir, el símbolo literario personal— parece haber surgido a partir de la llamada escuela simbolista francesa, pero ha conocido un auge inusitado sobre todo en el siglo XX. También la segunda concepción del símbolo —es decir, el de raíz arquetípica— parece tener hoy un auge espectacular; sin embargo, su uso se remonta a los orígenes de la literatura. Por supuesto, no se trata de compartimentos estancos: un símbolo de elaboración puramente literaria y personal de un autor determinado puede contener en sí las marcas antropológicas del simbolismo universal.

Desde este otro punto de vista, los símbolos que en la obra lírica de Carlos Pinto Grote estudiaremos quedarán englobados en el segundo tipo, dado el modo en que vienen desarrollados en el conjunto de la obra del autor como expresión de una intrincada amalgama de referencias antropológico-culturales. Uno de los mayores atractivos de la obra de nuestro autor es, precisamente, la manera en que ha estructurado símbolos en principio universales y los ha polarizado, en virtud de su polivalencia semántica, alrededor de unos pocos temas hasta el punto de concebir una obra del todo unitaria desde el punto de vista de lo imaginario.

De lo dicho se desprenden, al menos, dos modos de proceder ante el estudio de tales símbolos, lo que nos llevará a precisar los conceptos de *arquetipo* y *mito*. Sabido es que desde finales del siglo pasado el estudio de lo simbólico-antropológico en la literatura ha ido dando sus frutos al tiempo que se han ido perfilando diversas teorías al respecto. Pensadores como Gaston Bachelard (desde la fenomenología y el psicoanálisis) y estudiosos como Mircea Éliade (desde el campo de la antropología de las religiones), pueden aportar a nuestro estudio datos imprescindibles a la hora de

caracterizar la impronta ideológico-imaginaria de los símbolos empleados por Carlos Pinto Grote en su obra⁵³. Por otra parte, y sin duda alguna, la estela del pensamiento de Sigmund Freud, por un lado, y el de Carl Jung, por otro, desde la psicología, ha dado como resultado dos orientaciones teóricas en cierto modo opuestas a la hora de analizar la obra literaria. Nos referimos a la psicocrítica y a la mitocrítica.

Ambas corrientes trabajan a partir de un material idéntico: los símbolos. La psicocrítica, de la mano de unos de sus principales mentores, Charles Mauron, defiende un método riguroso y sistemático de análisis que pretende demostrar la existencia, en obras literarias particulares, de un corpus simbólico obsesivo que en última instancia, y por contraste (y verificación) con la vida del autor, desembocaría en lo que él llamó *mito personal*. Su método persigue por tanto desvelar las obsesiones de un autor ocultas bajo el aura misteriosa del símbolo y para ello analiza el modo en que dicho autor las elabora literariamente.

La mitocrítica, por el contrario, prefiere hacer descansar la esencia de los símbolos en los *arquetipos*, o mejor, en la configuración narrativa de símbolos y arquetipos, es decir, en el mito. El arquetipo quedaría definido, pues, como «el conjunto de imágenes primordiales, susceptibles de representar varios símbolos con relación semántica»⁵⁴, definición que desplazaría del centro de atención el concepto de *inconsciente colectivo*, en el que pretendió hacer descansar el propio Jung el valor de los arquetipos.

El problema parece situarse ahora en la definición del concepto de *mito*. Gilbert Durand descarta la revisión efectuada por Charles Mauron de este modo:

El mito alcanza mucho más allá de la persona, de sus comportamientos e ideologías. La mitocrítica, aunque parece volver —más allá de las aventuras biográficas y de las estructuraciones existenciales— a una postura culturalista, adopta como postulado de base que una imagen obsesiva, un símbolo medio, para quedar integrado a una obra, y además para ser integrante, motor de integración y de organización del conjunto de la obra de un autor, debe anclarse en un fondo antropológico más profundo que la aventura personal

⁵³De Gaston Bachelard, a pesar de la aparente asistematicidad de su obra, nos han servido varios trabajos (véase la Bibliografía); de Mircea Éliade nos ha sido especialmente útiles *Mito y realidad*, Madrid, Guadarrama, 1973; *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza, 1989; y *Mitos, sueños y misterios*, Madrid, Grupo Libro, 1991.

⁵⁴Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, op. cit., p. 54.

registrada en los estratos del inconsciente biográfico⁵⁵.

Sin duda alguna, la aplicación del método de Charles Mauron a la poesía de Carlos Pinto Grote hubiera dado unos resultados interesantísimos y habría cambiado totalmente la fisonomía de nuestro estudio. Sin embargo, hemos optado por un camino de exégesis hermenéutica bastante diferente: en lugar de contrastar los símbolos estrictamente personales para hallar su carácter obsesivo y comprobarlo finalmente con los aspectos biográficos, hemos preferido ir enunciando determinadas situaciones existenciales —a pesar de que el propio Durand las niegue en el seno de lo simbólico, cfr. la cita anterior— que han tenido un desarrollo literario perifrástico, eufemístico o elusivo si se quiere, a través del manejo de los elementos simbólicos que la tradición ha dejado en manos del poeta. Y sólo si fuera necesario, hemos contrastado la vida y la obra del autor.

En lo existencial reside pues, para nosotros, el origen de lo arquetípico. No en el inconsciente colectivo jungiano, o en el complejo individual freudiano, sino, como argumenta Frederic. W. Murray con respecto a la obra de Ramón López Velarde, «en las situaciones existenciales comunes al hombre sea cual fuera su posición geográfica y temporal. Dada la herencia genética común a toda la humanidad el hombre reacciona de igual manera cuando se enfrenta a los momentos de crisis»⁵⁶.

La mitocrítica —y su nivel de concreción máximo, el mitoanálisis— ofrece, por tanto, instrumentos rentabilísimos a la hora de determinar el modo en que operan los símbolos universales en una obra literaria en particular. Sin embargo, no hemos intentado aplicar los procedimientos que Durand ha descrito en su clásico tratado sobre los símbolos⁵⁷ pues, aunque de gran utilidad para el análisis del simbolismo de la obra literaria, su aplicación exigiría, como el propio autor reconoce, un nivel de concreción elevadísimo, tarea extremadamente compleja que por otro lado nos llevaría a un peligro

⁵⁵Gilbert Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona, Anthropos, 1993, p. 188.

⁵⁶Frederic. W. Murray, *La imagen arquetípica en la poesía de Ramón López Velarde*, North Carolina, Estudios de Hispanófila, 1972, p. 18.

⁵⁷Véase *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, *op. cit.*

aún mayor: ajustar *con calzador* el contenido simbólico de la obra del poeta a unas *estructuras de lo imaginario* predeterminadas por otro autor para un conjunto excesivamente amplio; no obstante, para mostrar el carácter constante de algunos de los símbolos usados por Carlos Pinto Grote, en más de una ocasión nos referiremos tangencialmente a las clasificaciones realizadas por Durand.

Sin embargo, esta obra magna del antropólogo francés ha dado paso, ahora sí, en el ámbito literario, a otros estudios dentro del terreno de la mitocrítica aplicada a la literatura. Además del propio Durand, autores como Jean Burgos (en Francia) y García Berrio (en España) han aportado interesantes ejemplos de hasta qué punto el imaginario cultural aterriza en una obra concreta. Particular atención nos merecen los acercamientos realizados por García Berrio, quien ha insistido especialmente en la organización binaria de las imágenes en la obra de arte en las coordenadas espaciales (elevación-caída) y temporales (diurno-nocturno), apropiadas para el estudio del imaginario poético de Carlos Pinto Grote y que dan como resultado, en esencia, el valor poético de una obra:

El valor estético de las grandes construcciones clásicas de la literatura y el arte alcanza formas trascendentales cuando, movilizandolos todos los recursos textuales activos de la expresividad y de la verosimilitud fantástica, alcanzan vigorosamente estos inmensos fondos temporales y espaciales de la orientación antropológica de la conciencia, en los que la *identidad* adquiere deslumbres inhabituales sobre la vivacidad vigente de la *alteridad*. En ese reconocimiento del yo en el otro, del centro en el círculo, consiste, según me parece, lo más decisivo del fenómeno de la poesía⁵⁸.

De García Berrio tomamos, en fin, la definición de *mito* —ya esbozada, no obstante— para diferenciarla claramente de la aportada por Charles Mauron en torno a la de *mito personal*, y así ultimar una necesaria clarificación terminológica antes de proseguir nuestro estudio. El mito sería, por tanto, «el desarrollo temporal y narrativo de una intuición simbólica pura y atemporal. Es una historia que desarrolla la comprensión del símbolo»⁵⁹.

⁵⁸Antonio García Berrio, *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 375.

⁵⁹*Ibid.*, p. 372.

PRIMERA PARTE

RELECTURA DE UNA ÉPOCA

CAPÍTULO II

PROBLEMAS DE PERIODIZACIÓN DE LA LITERATURA DE POSGUERRA EN CANARIAS

§5. LA PERTINENCIA DEL PARADIGMA GENERACIONAL

La crítica literaria contemporánea ha hecho un uso indiscriminado del concepto de *generación* para los estudios de conjunto realizados en torno a la poesía del siglo XX, a pesar de las opiniones controvertidas que se han ido formulando al respecto a lo largo de los últimos años. Indudablemente la necesidad de sistematizar las sucesivas y nutridas oleadas de poetas del presente siglo, y la pertinencia de una contextualización histórica de las investigaciones literarias, hacen que tal concepto facilite, de algún modo, el acercamiento a un panorama literario determinado tanto para quien realiza el estudio como para quien lo recibe como lector. Sin embargo, de entre las muchas objeciones que se le pueden hacer al *método generacional*, sólo vamos a resaltar dos, suficientes a todas luces para poner en tela de juicio su validez para el caso que nos ocupa¹.

Es frecuente, por un lado, aplicar un esquema generacional inicialmente pensado para una determinada promoción de escritores —que quizá compartan, incluso, los principios formulados por Julius Petersen—, a otros grupos de escritores coetáneos que

¹No es nuestra intención entrar en un debate amplio sobre el tema. Baste recordar, por paradigmática, la polémica surgida en torno a los conceptos de «Generación del 98» y «Modernismo». Pedro Salinas (*Literatura española. Siglo XX*, 1970) y Guillermo Díaz Plaja (*Modernismo frente a noventa y ocho*, 1966), basándose en el conocido esquema generacional propuesto por Julius Petersen (primera ed. en castellano, 1946), defienden la existencia de la generación del 98 frente al modernismo. No piensa igual Juan Ramón Jiménez, para quien ambos conceptos quedarían identificados como un amplio movimiento estético de signo abarcador. Ricardo Gullón, por otro lado, arremete contra tal distinción con las siguientes palabras: «La invención de la generación del noventa y ocho, realizada por Azorín, y la aplicación a la crítica literaria de este concepto, útil para estudios históricos, sociológicos o políticos, me parece el suceso más perturbador y regresivo de cuantos afligieron a nuestra crítica en el presente siglo» (*La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid, Gredos, 1969). Autores que han abordado (y apoyado) el tema de las generaciones, en fin, han expuesto también algunas objeciones. Julián Marías, por ejemplo, ha resaltado el caso de las individualidades, que viven con anticipo o retraso con respecto a «su» generación (*El método histórico de las generaciones*, Madrid, revista de Occidente, 1967 (4ª ed.); Robert Escarpit, por otra parte, señala la imposibilidad de medir una generación por la edad de nacimiento o por la de los veinte años, cuando la madurez literaria, según él, está en torno a los cuarenta (Sociología de la literatura, Barcelona, Oikos-Tau, 1971).

se sitúan en lo que podríamos llamar la *periferia* de aquéllos, es decir, como representantes de unas manifestaciones culturales que se han ido desarrollando de forma más o menos silenciosa en otros círculos culturales distintos a los que pertenecían los incluidos en esa hipotética generación. En tal caso, como es obvio, se ensayarán algunos reajustes que tienen por objeto uniformar caracteres para corroborar la pertinencia del criterio generacional utilizado. Sin embargo, de este modo suelen darse casos que no corresponden, generalmente por razones socioculturales muy precisas, al paradigma descrito. La solución más frecuente pasa, bien por soslayar esas características específicas, bien por señalarlas como aportación puramente *regional*. La situación geográfica, es decir, el lugar en el que habitualmente desenvuelve un escritor su vida es, en este sentido, fundamental. ¿Cómo se cumplirían, si no, algunos de los puntos formulados por Petersen, como el de la comunidad personal o el de las experiencias comunes, en épocas como las de la posguerra española, por ejemplo, en la que la comunicación era francamente deficiente entre zonas tan distantes entre sí como las Islas Canarias y la España peninsular?

Por otro lado, aunque aceptemos una artificiosa generalización de los criterios que en su momento sirvieron para caracterizar a un grupo determinado de poetas, y los apliquemos a otras zonas geográficas, como es el caso de España de y las diversas manifestaciones poéticas que en su territorio se dan sincrónicamente, siempre hay algún caso de escritor que destacará por una voz personalísima difícil de encasillar en este o aquel grupo. Si su altura literaria es unánimemente reconocida, es probable que se estudie por separado, como una especie de *rara avis*. De lo contrario, su obra se verá relegada a unas aproximaciones harto inexactas, con tendencia, una vez más, a buscar antes lo igual que lo diferenciador, lo que en definitiva contribuye a una visión distorsionadora de la realidad². En este sentido resulta más fructífero, e incluso más

²El caso del poeta canario Tomás Morales es significativo al respecto. Como cultivador de una estética de signo rubendariano, el crítico Ángel Valbuena Prat lo alinea junto escritores como el propio Darío, Rueda, Villaespesa, Manuel Machado o Valle-Inclán, en oposición a otros escritores a los que ha incluido en la Generación del 98, entre ellos, el inseparable amigo de Morales, el escritor Alonso Quesada. Sin embargo, Tomás Morales no es tenido en cuenta generalmente por la crítica contemporánea —Valbuena Prat, como es sabido, sí conoció de cerca la literatura insular, pues fue profesor de la Universidad de La Laguna—, por dos razones. Primero, porque en España el modernismo cosmopolita no cuajó sino en figuras aisladas, a las que la crítica no ha concedido valor alguno. Morales resultaría así una figura aislada; segundo, porque su obra conoce más concomitancias con la practicada en América tras la estela de Rubén Darío. En Hispanoamérica —como en Canarias— el modernismo tiene un carácter fundacional del que se sustrae obviamente el desarrollado en la España peninsular. A esto hay que añadir el carácter

ajustado a la realidad, el acercamiento individualizado de cada autor y proceder, desde el estudio de su obra y de su personalidad literaria, a realizar la contextualización pertinente.

Dadas nuestras reservas al respecto, y en vista de algunos de los problemas que plantea la obra de Carlos Pinto Grote desde el punto de vista de una adscripción generacional, optaremos por un camino mucho más abarcador, que se traduciría, en todo caso, en términos que en la actualidad se utilizan como sustitutos de aquél. La crítica ha utilizado, por ejemplo, los de *período*, *tradición*, *movimiento* o *escuela*, según nos recuerda Claudio Guillén, cada uno con sus propias reservas y matizaciones. Este autor, desde una lúcida perspectiva comparatista, resume el *mare mágnum* terminológico en dos posturas contrapuestas. La «postura A» sería la de aquellos que interpretan la evolución literaria como sujeta a una *discontinuidad* en la que, intermitentemente, predominan unas determinadas características: «Los valores dominantes —afirma Guillén— surgen de la temporalidad y la dominan durante cierto número de años, apareciéndose nos como principales y característicos lo mismo de un momento que de otro»³. De este modo, los autores de cada momento, agrupados en torno a una estética similar y marcados por el signo de la época en que les tocó vivir, participan de un dinamismo pendular que hace inclinar la cultura hacia sentidos, incluso opuestos, de carácter alternativo.

En el otro polo menciona Claudio Guillén la que él denomina «postura B», caracterizada, al contrario que la del modelo anterior, por resaltar la *continuidad* del devenir temporal y, por ende, de sus manifestaciones culturales. Con este modelo se subraya «el contacto entre el antes y el después, y al interior de cada periodo, cuya individualidad o autonomía queda muy matizada, la diversidad de sus componentes.

posmodernista de Morales, lo cual contribuye más si cabe al emborronamiento de los límites generacionales. Ante la imposibilidad, pues, de una clasificación de este tipo para el ámbito nacional, en lo que a la figura del escritor canario se refiere, surge una vía alternativa: la de su pertenencia a una tradición hasta cierto punto marginal, la del modernismo insular, que dicho sea de paso, en Canarias pone en tela de juicio la disyuntiva generacional Modernismo-Noventayochista que resumimos en la nota precedente para el caso exclusivo de España, al asimilar también al otro escritor canario considerado por el propio Valbuena Prat como noventayochista, es decir, Alonso Quesada. Para un interesante punto de vista sobre la reubicación de Tomás Morales en el modernismo como movimiento con voluntad de cambio sistemático, véase Jaime Siles, «La poesía de Tomás Morales», en *Caligrama*, vol. 2, Palma de Mallorca, 1985.

³Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Editorial Crítica, 1985, p. 367.

Este segundo modelo destaca la pluralidad de valores —y de estilos, convenciones, temas, formas— que resulta del estudio de las confrontaciones y disconformidades presentes en cada época»⁴. Es ésta la postura que defiende Claudio Guillén —postura que, como se puede deducir, compartimos nosotros— y que lleva inevitablemente a la reconsideración —no lógicamente al destierro— del paradigma generacional para sustituirlo por el más ecuánime y abarcador de *corriente*. Pues si *generación* implica un acercamiento sincrónico y, por tanto, parcial, al trabajo de un grupo de personas relacionables entre sí por la edad y por las experiencias comunes, la noción de *corriente*, insertada en las coordenadas del modelo amplio que arriba mencionamos —que Guillén denominará también *sistema literario*—, participa también de una visión diacrónica de la realidad que asume «las variedades y diferencias no sólo entre tendencias y sucesos nuevos o novedosos, sino entre lo nuevo y lo viejo, o mejor dicho, *entre lo nuevo y los remozados valores que en contacto con éste asume lo viejo*»⁵. El caso que nos ocupa resiste perfectamente un acercamiento de este tipo pues no de otro modo se podría explicar la situación de *aislamiento* literario de Carlos Pinto Grote, reiterada por la crítica, dada la peculiar fuerza imaginativa de su obra, aspecto que ha mantenido inalterable a lo largo de los años. Sin embargo, su talante tanto humano como literario le ha hecho abrirse al contacto con escritores de las más variadas promociones y tendencias, lo que se ha traducido también en un alto grado de permeabilidad a influencias de variado signo. Su obra, fruto de una personalidad y de una época, se acerca a esas otras tendencias con las que convive en tanto que participa de una *corriente* amplia, abarcadora, por tanto, de diversas *generaciones*.

Así las cosas, más que de una o varias *generaciones*, vamos a referirnos a una *corriente literaria*, en la que se implicarían autores de diversas edades y que conforman un todo no sólo literario, sino cultural en sentido amplio, en el marco de unos límites temporales más o menos precisos que rebasan en todo caso las clásicas y limitadas estratificaciones orteguianas en periodos de quince años. La corriente a la que nos remitiremos está sujeta, como en todos los casos, a tensiones de diversa índole que

⁴*Ibid.*, p. 368.

⁵*Ibid.*, p. 370. El subrayado es nuestro.

podrían dar cabida a elementos de signo opuesto. Esto, lejos de empañar el acercamiento a la literatura de una época, permite vislumbrar la riqueza de un momento determinado y, al tiempo, incorporar las especificidades regionales como muestra *sui generis* de un único, aunque polimorfo, movimiento no sujeto al reduccionismo de las fronteras de un país.

* * *

Entre 1939 y 1970 la cultura occidental se sumerge en un vacío espiritual (cuyo primer *aviso* sería, indudablemente, la primera contienda mundial) en el que encuentran un especial caldo de cultivo todas las tendencias de variado signo que tienen en común, no obstante, la experiencia dramática de la temporalidad en la que notables figuras ya habían destacado —como teóricos o precursores, si se quiere— desde la segunda mitad del siglo anterior. Baste pensar en la influencia ejercida por figuras como Martin Heidegger desde la publicación en 1927 de *El ser y el tiempo*, y del protagonismo de las ideas de Jean Paul Sartre (*Qué es la literatura*, 1947), o de Albert Camus (*El mito de Sísifo*, 1951, y *El hombre rebelde*), así como del resurgir de las ideas de autores como Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard, y la atención prestada, en el ámbito hispánico, a Ortega y Gasset, Miguel de Unamuno y Antonio Machado.

Las experiencias literarias desde la posguerra en países como Italia, Francia o Alemania, no se pueden desprender de consideraciones de tipo existencial durante un largo periodo de tiempo, con la evolución lógicamente esperable al paso del tiempo y en razón de las diversas aportaciones particulares de cada zona o país. El caso de España tiene, como veremos, un agravante, cuya influencia puede explicar *tendencias*⁶ de diverso signo pero en ninguna medida contrapuestas, como se ha querido ver para este periodo en España, ni desde el punto de vista sincrónico (oposiciones de grupos coetáneos) ni diacrónico (oposiciones intergeneracionales o de edad). El agravante

⁶ Antes de continuar, alguna precisión terminológica más: llamamos *tendencia* a un conjunto de actitudes estéticas determinadas, insertas, no obstante, en amplias corrientes literarias; usamos el término *promoción* como sustituto de *generación* en el aspecto puramente biológico; *posguerra*, en fin, está tomado en sentido lato, es decir, como espacio temporal que abarca desde el final de la Guerra Civil española hasta el desmoronamiento de la dictadura del general Franco.

español viene dado por la situación de absoluta falta de democracia existente en el país durante casi cuatro décadas. No es casual, por ello, que los límites que antes señalamos para Europa estén perfectamente enmarcados para España entre dos fechas emblemáticas: 1939, fin de la Guerra Civil, antesala de la europea, y 1975, fin de la dictadura franquista. Esto dio lugar, en el caso de la literatura, a una situación muy peculiar hoy en día ampliamente estudiada: el legítimo intento de utilizar la palabra como herramienta social o política. La falta de perspectiva temporal, sin embargo, ha acarreado un problema lógico: ¿cuál es el verdadero alcance que la tendencia mencionada ha tenido en el periodo tratado y qué lugar ocupará en la historiografía española teniendo en cuenta el carácter de *circunstancialidad* de esa poesía? O dicho de otro modo, ¿no sería más adecuado considerar las diversas manifestaciones literarias del *compromiso* en la España franquista como una tendencia inserta en una corriente mucho más amplia, común a la cultura occidental, cuyos ejes son precisamente los derivados de una crisis de valores existenciales generalizada?

Por otra parte, es preciso tener en cuenta que la poesía social *sensu strictu* no duró sólo el periodo de apogeo que convencionalmente se le adjudica (es decir, entre finales del 40 y mediados del 50)⁷ y que la *renovación* detectada a partir de ese momento no implica tampoco el ostracismo de la dimensión ética del poema, sino todo lo contrario. Se hace difícil, por tanto, una periodización en este sentido.

Las sucesivas promociones de poetas de la posguerra española se expresan, literariamente, de diferente modo; sin embargo, la mayoría de ellos participa de una característica incuestionable: la dimensión ética del poema. La vertiente social no es más que una manifestación de esa eticidad en un momento en que coyunturalmente parecía urgir una expresión más directamente combativa. En tanto que su eficacia se puso en tela de juicio, la poesía tuvo que buscar otro modo de expresión, pero sin abandonar el sentido de una literatura que diera cuenta de los problemas humanos derivados del drama de la temporalidad con una profunda raíz existencial. No se nos escapa que el término *existencial* ha sido utilizado en exclusiva para la literatura de la

⁷Recordemos la edición de *Poesía Social. Antología*, de Leopoldo de Luis, en 1965, (y su reedición en 1969) así como, para el caso de Canarias, la práctica de una poesía realista por parte de algunos de los componentes del grupo poético de *Poesía canaria última* (1966).

inmediata posguerra, para diferenciarla de algún modo de las manifestaciones cercanas a la «literatura oficial». Víctor García de la Concha, uno de los intérpretes del periodo y a quien debemos uno de los trabajos globales más detallados, señala el momento más característico de esa tendencia entre los años 1944 y 1950, para así sistematizar la amplia obra del ingente grupo de poetas que trata⁸. Sin embargo, es difícil, por no decir imposible, no rastrear en la obra de los poetas de las tres décadas de la posguerra, entre los que incluimos, por supuesto, no sólo a aquellos poetas que entonces empezaban a dar a conocer su obra, sino también los poetas mayores como Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre o Luis Cernuda —que todavía publican en dicho periodo—, una persistente preocupación por la dimensión temporal del ser humano. Así lo ha visto José Olivio Jiménez en fechas tempranas (1964), al utilizar como criterio clasificador el tema del tiempo en la obra de determinados poetas de muy diferentes promociones: Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, José Hierro, Carlos Bousoño y Francisco Brines⁹. Para este autor, una clasificación de ese tipo abarcaría tres presupuestos. El primero vendría dado por aquellos poetas que expresan la temporalidad a través de vivencias existenciales de tipo personal. Es el caso de Luis Cernuda, Luis Rosales, Leopoldo Panero, Luis Felipe Vivanco, José Hierro, José Luis Hidalgo, Claudio Rodríguez, Eladio Cabañero, Carlos Sahagún o Francisco Brines. En otro grupo estarían quienes hacen del tiempo una meditación objetiva sobre la realidad moral y material que los rodea. Se incluirían aquí representantes de la poesía española de antes de la Guerra que dan a la imprenta importantes títulos en la posguerra, como Luis Cernuda, Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso, y por otro lado, a Carlos Bousoño, Vicente Gaos y José Ángel Valente. Finalmente estarían aquellos para quienes los problemas histórico-sociales del tiempo deben ser puestos de relieve en tanto que problemas de una colectividad. Ejemplos de ello serían Rafael Alberti, León Felipe, Gabriel Celaya, Victoriano Crémer, Eugenio de Nora, Blas de Otero, Jaime Gil de Biedma o Ángel González. Nótese que en estas clasificaciones de Olivio Jiménez se presentan sucesivamente poetas que por edad pertenecerían a generaciones muy distantes en el

⁸Víctor García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975. De la poesía existencial a la poesía social, 1944-1950* (Tomo II), Madrid, Cátedra, 1987.

⁹José Olivio Jiménez, *Cinco poetas del tiempo*, Madrid, Ínsula, 1964.

tiempo. Por otra parte, autores clasificados en el tercer grupo participan, a nuestro modo de ver, de las otras tendencias, en algunas etapas de sus obras. Es el caso, por ejemplo, de Blas de Otero, cuyos comienzos literarios redundan en consideraciones de tipo existencial.

La corriente que pretendemos caracterizar da sus frutos aproximadamente hasta los primeros años de la década de los setenta, momento en el que sí nos parece que ha habido al menos un intento de cambio estético (todavía en proceso y con más y sus menos) considerable que busca no sólo una renovación de la forma, sino también una revolución en el tratamiento de los temas. Como ya adelantó José Luis Cano en un clásico trabajo, a partir de aquí ya no podemos hablar de una generación de posguerra, sino de «un nuevo periodo que quiere romper con el anterior y encontrar en la expresión irracionalista y en una nueva aventura de la imaginación, un punto de partida para otra nueva era poética, quizá más lúdica que moral, y más imaginativa que preocupada»¹⁰.

§6. LA UBICACIÓN LITERARIA DE CARLOS PINTO GROTE SEGÚN LA CRÍTICA

La crítica literaria realizada en Canarias con respecto a la producción lírica de las Islas ha caído, salvo excepciones, en los mismos planteamientos erróneos arriba descritos, a pesar de que, poco a poco, esos planteamientos se van revisando para el conjunto de la poesía hispánica a medida que la perspectiva temporal y, sobre todo, la trayectoria personal de cada autor, así lo exige.

En lo que respecta al periodo que nos ocupa, es decir, desde el fin de las guerras española y europea hasta la actualidad, espacio de tiempo en el que se desarrolla la obra de Carlos Pinto Grote, y a la luz de las características que presenta su obra, sólo quedan dos soluciones. O tratar la obra de Carlos Pinto Grote como aislada de sus coetáneos, en razón de una singularidad manifiesta, o reconsiderar las relaciones *generacionales* que se han establecido, comúnmente, sobre la literatura

¹⁰José Luis Cano, *Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra*, Madrid, Guadarrama, 1974, p. 18.

realizada en Canarias en esas fechas. Nuestra intención es tomar esta segunda vía aunque para ello sea necesario modificar o incluso anular algunas de las estratificaciones generacionales que se han llevado a cabo. Adelantamos, a modo de justificación, algunas de las razones que nos han llevado a ello:

a) La obra de Carlos Pinto Grote no se empieza a publicar en forma de libro hasta bien entrada la década de los cincuenta. Sin embargo, por su edad, debería estar incluido en la *primera generación de posguerra*, o *generación de los años 40*¹¹, es decir, la de aquellos que empiezan a publicar sus primeros libros en torno a la década del 40, como así, de hecho, ha sido estudiado generalmente,

b) tampoco podemos referirnos a Carlos Pinto Grote, en virtud del momento en el que empezó a publicar, como «poeta social», pues su obra huye del pretendido «realismo» literario que imperaba en buena parte de la poesía española de los años cincuenta y principios de los sesenta.

c) varios de los escritores que en principio podríamos considerar como compañeros generacionales de Carlos Pinto Grote, como es el caso de Pedro Lezcano, Ventura Doreste o Agustín Millares Sall, aglutinados en torno a la interesante *Antología Cercada*, a pesar de la intensa relación amistosa que mantuvieron o mantienen hoy en día entre sí, participaron en su momento de una estética poética notablemente diferente a la de Carlos Pinto Grote y, en algunos casos, hasta opuesta. ¿Justifican estéticas tan distantes —en lo estilístico— la pertenencia a una misma generación?, y

d) el talante vital de Carlos Pinto Grote ha hecho que su obra estuviera en contacto directo con diferentes y sucesivas promociones de poetas, no sólo canarios, sino también de otras partes de España, especialmente durante los años sesenta, tiempo en que se mantuvo en su punto de mayor plenitud la tertulia que se desarrollaba en su domicilio particular de la ciudad de La Laguna.

¹¹Utilizamos algunas de las denominaciones al uso.

La literatura del Archipiélago contempla como una de sus marcas determinantes el condicionamiento geográfico. Pero éste no se manifiesta solamente en el hecho de que las Islas deben salvar una enorme distancia para establecer *lazos físicos* con las manifestaciones culturales de la España peninsular, sino también en que se trata de un territorio fragmentado en el que a veces la cultura de cada Isla se desenvuelve a espaldas de las restantes. Esto es lo que explica que para el periodo de posguerra, los primeros acercamientos panorámicos a la realidad literaria insular, es decir, los de José Domingo y Sebastián de la Nuez, reflejaran la posibilidad de la existencia de dos grupos generacionales de posguerra más o menos diferenciados y perfectamente coetáneos, uno en la provincia de Tenerife y otro en la de Las Palmas.

José Domingo, en efecto, divide su trabajo ya clásico «El movimiento literario de las Islas Canarias»¹² en dos apartados. El primero se titula «Julio Tovar y la Isla de Tenerife» y el segundo «Las letras en Gran Canaria». En ellos hace un intento de ofrecer a los lectores de *Ínsula* un rápido recorrido por la literatura contemporánea de las islas, y se detiene especialmente en las promociones de la posguerra, justamente las que aquí nos interesan. En su recorrido por la provincia de Las Palmas, el autor reconoce la existencia de un grupo de poetas «con personalidad propia, que les otorga un valor único en la poesía española de la posguerra»¹³. Estos poetas serían, según José Domingo: Agustín Millares Sall (1917), Pedro Lezcano (1920), José María Millares Sall (1921) y Ventura Doreste (1922). «Se trata —prosigue Domingo— de un grupo de indudable cohesión ideológica y conciencia plena de su función política y civil, cuya participación en la *Antología Cercada* fue saludada en su día por Guillermo de Torre, como una significativa adecuación de la poesía española joven al papel inconformista que era lógico esperar de ella»¹⁴. Diferencia a estos autores de otros que formarían más tarde «un pequeño grupo poético manifestado en torno a las entregas de poesía 'San Borondón', pilotadas por Manuel González Sosa». Incluye en ese grupo a Manuel Padorno, Felipe Baeza Betancort y Arturo Maccanti, todos ellos nacidos entre

¹²José Domingo, «El movimiento literario en las Islas Canarias» I y II, en *Ínsula*, nº 240-241, noviembre/diciembre de 1966, pp. 1 y 13, y pp. 10 y 12, respectivamente.

¹³*Ibid.*, II, p. 12.

¹⁴*Ibid.*

1933 y 1934.

Con respecto a la provincia de Tenerife, José Domingo habla de una «generación de posguerra a la que perteneció Julio Tovar, que adquiere plena beligerancia hacia los años 50, que nos ofrece una pléyade de poetas y narradores que van trocando sus inseguros balbuceos por un fecundo conocimiento e identificación con la problemática de su tiempo»¹⁵. Entre los poetas pertenecientes a ese grupo destaca, además del fallecido prematuramente Julián Herraiz (1925-1948), y de Julio Tovar (1921-1965), a Rafael Arozarena (1923), Carlos Pinto Grote (1923) y Manuel Castañeda (1921). Relaciona con este grupo a narradores como Isaac de Vega, Antonio Bermejo, Tomás González y Luis Pimentel, y a poetas más jóvenes como Pilar Lojendio (1930) y Luis Feria (1927)¹⁶. Lo que Domingo destaca en aquella nómina de poetas, en una breve reseña de cada uno de ellos, es la «desgarrada confesión de sus inquietudes existenciales y religiosas», en Julio Tovar; «una interesante metafísica de la isla» y «preocupaciones del tiempo y del acontecer nacional», en Rafael Arozarena; «una producción de inquieta búsqueda intelectual», en Carlos Pinto Grote; y «una gran fuerza expresiva e indudable preocupación social», en Manuel Castañeda. Como se puede apreciar, estas caracterizaciones ponen de relieve, en general, una sutil diferenciación entre el acento más metafísico o existencial del grupo de Tenerife, y el más abiertamente social de la primera promoción de poetas de Las Palmas.

Ha sido José Domingo, por tanto, el primero en caracterizar a un grupo de poetas —especialmente a quienes desempeñaban su labor en Tenerife— como generación. A él se debe la divulgación del nombre de «generación perdida», expresión que tanto eco hubo de tener posteriormente como «etiqueta» para un grupo de autores —y no sólo poetas, como luego veremos— «privados por el trauma de la guerra de

¹⁵*Ibid.*, I, p. 13.

¹⁶Esta nómina de autores ya había sido adelantada por el propio José Domingo en un trabajo anterior, concretamente el prólogo al libro de Julio Tovar, *Hombre solo*, Santa Cruz de Tenerife, Instituto de Estudios Canarios, 1962. Así describe al grupo: «De los que han llegado a nuestros días con una obra positiva cara a la madurez, destaquemos, aparte de Julio Tovar [...] a poetas como Rafael Arozarena, de una original y ambiciosa poesía, Manuel Castañeda González, de amplio aliento poético que vertió resonancias clásicas a moldes modernos, y Carlos Pinto Grote, creador muy fecundo que trasunta en su poesía, íntima y fervorosa, muy remotas influencias. Narradores como Isaac de Vega, Antonio Bermejo y el propio Tovar. Creadores que han mezclado en su obra la dedicación a lo plástico y a lo literario, como Enrique Lite —pintor, poeta, crítico de arte— y Alfredo Reyes Darias, o que han alternado prosa y poesía, cual Francisco Pimentel, y a los que sólo falta poner un empeño en obras de mayor trascendencia» (p. 12).

conexión con sus [generaciones] antecesoras»¹⁷. Así define, en otro lugar, a ese grupo de poetas:

De generación perdida ha sido calificada esta generación brotada de los rescoldos de la guerra civil española que, sin hacer la guerra, como los que la habían precedido, pero implicada en ella su adolescencia, tuvo que pechar con los problemas que la nueva situación planteaba. Los que no lucharon, jóvenes de menos de veinte años en 1939, en un esfuerzo por descubrirse a sí propios una razón de vida, por cimentarse un camino que a otros, en la victoria como en la derrota, se les abría o cerraba inconfundible, han tenido que seguir un duro proceso para orientarse. Sus esfuerzos han sido incomprendidos por muchos, despreciados o minusvaliados por otros¹⁸.

Sebastián de la Nuez es autor de un elevado número de trabajos panorámicos sobre este periodo. Su esfuerzo es pionero en este sentido, pero ha sido presa también de la falta de perspectiva temporal para juzgar unos hechos tan recientes. En lo que respecta a adscripciones de tipo generacional, este autor ha establecido varias etapas de la poesía de posguerra que en una u otra medida han servido de modelo para la crítica posterior. Sus aproximaciones, no obstante, y debido al espacio de tiempo en que han aparecido (desde 1976 hasta 1992) reflejan modificaciones sucesivas, en lo que se refiere a la ubicación de Carlos Pinto Grote, y que traducen la evolución de las ideas de este profesor de la Universidad de La Laguna.

Tras una inicial aproximación presentada como ponencia al I Congreso de Poesía Canaria en 1976, en la que se expone un panorama todavía confuso de la poesía insular hasta esa fecha, su aportación tal vez más relevante se encuentra en la «Introducción» a su *Poesía canaria 1940-1984. Antología*¹⁹. Ahí establece tres momentos o fases para la posguerra en Canarias, de acuerdo con las clasificaciones generales que se han adoptado para el conjunto de la poesía española. Éstos son:

¹⁷*Ibid.*, p. 1.

¹⁸José Domingo, «Prólogo» a Julio Tovar, *Hombre solo*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁹Santa Cruz de Tenerife, Interinsular Canaria, 1986. Los trabajos a los que nos referimos son los siguientes: «Introducción a la poesía canaria de posguerra (1939-1969)», *I Congreso de Poesía Canaria*, Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife, 1978, pp. 21 y ss.; «Tendencias de la poesía de la posguerra en Canarias», en *Noticias de la Historia de Canarias*, Madrid, Cupsa/Planeta, pp. 221 y ss.; «La literatura de los siglos XIX y XX», en *Historia de Canarias*, Editorial Prensa Ibérica, S.A., 1991, pp. 889-908; y «La poesía contemporánea en Canarias: dos generaciones de la posguerra (1940-1960)», en *Zurgai*, Bilbao, junio/92, pp. 10-20.

1. Grupo generacional de los años 40
2. Grupo generacional de los años 50
3. La generación de 1965

En el primer momento hace una distinción clara entre poetas de la provincia de Las Palmas y la de Tenerife. En el primer grupo incluye a Agustín y José M^a Millares Sall, Pedro Lezcano, Ángel Johan y Ventura Doreste, y en el segundo a Rafael Arozarena, Carlos Pinto Grote, Manuel Castañeda, Julio Tovar y Félix Casanova de Ayala. La distinción entre ambos grupos la explica del siguiente modo:

Dentro de esta generación [la de los años 40], a pesar de su evidente distanciamiento poético y de intercomunicación, hay que hacer un grupo con los poetas de Tenerife, pues con los de Las Palmas sólo tienen algunos contactos esporádicos; esos contactos se hallan en las revistas tinerfeñas *Mensaje* (1945) y *Gánigo* (1951-1968), con la excepción de Carlos Pinto Grote que ha mantenido frecuente relación amistosa con Pedro Lezcano y Ventura Doreste y ha acogido, en algún caso, a jóvenes poetas de otras islas que trazaron la primera etapa de «Mafasca» (Eugenio Padorno, J.L. Pernas, A. Pizarro) y que luego integraron la generación de *Poesía canaria última*²⁰.

Sin embargo, acto seguido matiza: «En realidad, hay más diferencia entre Julio Tovar y Carlos Pinto, que entre aquél y Agustín Millares, o que entre Pinto y Pedro Lezcano». Esto revela claramente el criterio puramente convencional elegido por Sebastián de la Nuez a la hora de subdividir a los poetas surgidos en Canarias en esa época en dos grupos en un intento de sistematizar los datos históricos. Por otra parte, en el texto citado se explicita justamente el supuesto papel de nexo llevado a cabo por Carlos Pinto Grote no sólo entre coetáneos residentes en otras islas sino entre poetas de diversas edades.

En una aportación posterior al fenómeno poético contemporáneo de Canarias («La poesía contemporánea de Canarias: dos generaciones de posguerra, 1940-1960»²¹), Sebastián de la Nuez modifica sensiblemente su estratificación temporal del periodo. Si en el trabajo anterior hablaba de una primera generación de posguerra más

²⁰Sebastián de la Nuez, *Poesía canaria 1940-1984. Antología, op. cit.*, p. 16.

²¹*Op. cit.*

o menos consolidada, y establecía un grupo de poetas en torno a los años 50 que «no tienen, a causa de su disparidad estética y emocional, la cohesión suficiente para constituir una generación poética»²², en esta ocasión restringe los componentes de aquella primera generación y, con respecto a la segunda, aun sosteniendo que «no hay espíritu de grupo en los poetas aparecidos entre los años cincuenta y sesenta»²³, sostiene la denominación «generación del mediosiglo» para ese grupo, indudablemente influido por el estudio publicado por el profesor Miguel Martínón al respecto²⁴. La poesía de la primera generación de posguerra, calificada de «poesía social y nuevo humanismo» estaría representada por Agustín Millares Sall, José María Millares Sall, Pedro Lezcano, Ventura Doreste y Juan Mederos, indudablemente caracterizados por su inclusión en *Antología Cercada*²⁵. El resto de los poetas considerados en el trabajo anterior como pertenecientes a ese grupo queda definitivamente separado de aquél mediante la expresión «poetas de la intergeneración de los 50», o «una generación perdida», según la acuñación de José Domingo. La nómina de los allí incluidos queda reducida a Julio Tovar, Manuel Castañeda y Carlos Pinto Grote, y podría hacerse extensible a las poetisas Pino Ojeda (1916) y Pino Betancort (1928), y a Manuel González Sosa (1921) cuya actividad lírica se intensifica especialmente hacia la década de los cincuenta. Deja fuera del grupo a Félix Casanova de Ayala por su temprana iniciación a la poesía (h. 1935) y por su adscripción al movimiento literario conocido como «postismo», y a Rafael Arozarena, asimilado aquí a la «generación del mediosiglo», aunque, como el caso de Manuel González Sosa, «no pertenece por su fecha de nacimiento a los poetas de esa generación»²⁶.

Aunque en principio la nueva aproximación de Sebastián de la Nuez parece confundir, más que clarificar, el panorama de la poesía canaria de posguerra, lo cierto

²²Sebastián de la Nuez, *Poesía canaria 1940-1984. Antología*, op. cit., p. 18.

²³Sebastián de la Nuez, «La poesía contemporánea...», op. cit., p. 17.

²⁴Miguel Martínón, *Poetas canarios de la generación de 1950*, Tenerife, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 1986.

²⁵Sobre la no inclusión de Juan Mederos en dicha antología véase José Luis Gallardo, «Comentario a la obra de un poeta olvidado: Juan Mederos, un poeta ausente de la *Antología Cercada*», *I Congreso de Poesía canaria*, op. cit.

²⁶Op. cit., p. 18.

es que revela un tímido intento de identificar y relacionar unos autores con otros por su tendencia literaria y por su actividad en torno a la poesía, más que por el estricto criterio de la edad. No obstante, impera una cierta confusión que responde a la dificultad de establecer líneas divisorias según el método generacional, tal y como ya apuntamos más arriba.

En un trabajo también panorámico que atiende a criterios objetivamente cronológicos, Jorge Rodríguez Padrón se acerca con relativa profundidad a la poesía canaria de este siglo, en el marco del resto de las manifestaciones literarias²⁷. Distingue, por tanto, a los poetas que empiezan a publicar en torno a los 40, es decir, Chona Madera (1901-1980), Domingo Velázquez (1911), Félix Casanova de Ayala, Manuel Castañeda, Pino Ojeda y los ya mencionados componentes de *Antología Cercada*; y, por otro lado, a quienes empiezan a darse a conocer hacia la década del 50: en especial, Manuel González Sosa, Rafael Arozarena, Carlos Pinto Grote y otros que «pertenecen por entero a esta segunda generación de la posguerra, pero no publica su obra hasta los años sesenta», es decir, Manuel Padorno, Arturo Maccanti y Felipe Baeza²⁸. Sin embargo, este crítico supedita el estudio individualizado de cada autor de ese segundo grupo al siguiente hecho:

En la poesía de los años cincuenta es necesario determinar dos momentos que responden, sin duda alguna, al carácter de tránsito y acomodación de las corrientes literarias de la posguerra. Algunos poetas que, por su fecha de nacimiento, podrían haberse integrado en las promociones de la inmediata posguerra, no empiezan a publicar sus primeros libros hasta bien entrados los cincuenta, excepción hecha [...] de Rafael Arozarena, a quien sin embargo el carácter de su obra sitúa más en esta segunda promoción de posguerra que en los años confusos de la década anterior²⁹.

La aportación más importante de este crítico, no obstante, reside en señalar como hechos vinculantes entre varias promociones de artistas de diversa índole, ciertas publicaciones periódicas, entre las que destacan especialmente el suplemento cultural

²⁷Jorge Rodríguez Padrón, «Ochenta años de literatura 1900-1980», en *Canarias siglo XX*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1983, pp. 101-152.

²⁸*Op. cit.*, p., 131.

²⁹*Op. cit.*, p. 130.

del periódico *La Tarde* (Santa Cruz de Tenerife), «Gaceta Semanal de las Artes», publicado entre 1954 y 1965, y dirigido por Julio Tovar desde 1958, sobre el que volveremos más adelante. En él convivirían autores de variadas tendencias, desde los supervivientes del vanguardismo insular hasta los más jóvenes representantes de la poesía canaria de aquel momento, entre los que señala a Carlos Pinto Grote.

Tanto Miguel Martín³⁰ como Jesús Páez³¹ han contribuido a afianzar una periodización de la poesía de posguerra reflejando, por un lado, las conclusiones de los trabajos de Sebastián de la Nuez y, por otro, siguiendo los modelos al uso en la crítica española para el mismo periodo.

Miguel Martín, en su intento de delimitar un espacio para una generación de 1950, parte, en efecto, de estudios iniciales como los de José Domingo y rebate el carácter de inconsistencia que Sebastián de la Nuez otorgaba al grupo de poetas canarios del 50. Al caracterizarla con detalle en su estudio, Miguel Martín contribuiría a demostrar la existencia de una generación del mediosiglo, situada en un momento concreto del devenir lírico de las Islas en el periodo tratado: «Ésta, la generación del 50, queda situada, pues, en la historia literaria de las Islas entre la generación de posguerra, la de *Antología cercada*, y la generación de 1968, la de *Poesía canaria última*»³², y estaría conformada por la obra de Manuel Padorno, Luis Fera, Arturo Maccanti, Felipe Baeza Betancort y Fernando García Ramos. De ello se desprenderá, en consecuencia, que la ya acuñada expresión de «generación de *Antología Cercada*» debería incluir la figura de Carlos Pinto Grote. Así queda reflejado en la siguiente referencia:

La (primera) generación insular de posguerra se ha denominado, en alguna ocasión, la generación de *Antología Cercada*, por referencia a la muestra de

³⁰Miguel Martín, *op. cit.*

³¹Jesús Páez, «Visión apresurada de la lírica canaria de posguerra. Gran Canaria», en *Fetasa*, n.º 9, 1992, pp. 7-22; y *Agustín Millares Sall: el hombre en su época*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1993.

³²Miguel Martín, *op. cit.*, p. 30. Años antes, Eugenio Padorno había escrito en relación a Manuel Padorno, Arturo Maccanti y Felipe Baeza: «...en la perspectiva que desde *Poesía canaria última* se remonta a la *Antología cercada* (Las Palmas, 1947), emparedados entre dos reafirmaciones colectivas, estos tres poetas habían venido condicionando en algún grado a la más próxima en el tiempo, y antes por afinidad que por revulsión de poéticas», en «La generación poética de 1965 o de *Poesía canaria última*», *I Congreso de poesía canaria, op. cit.*, pp. 27-32.

poesía canaria así titulada, que apareció en 1947. [...] Antología cercada definió la existencia de una nueva promoción histórica, que se daba a conocer en unos poemas caracterizados por la nota común de la *rehumanización*. Los poetas de *Antología Cercada* fueron Agustín Millares Sall, Pedro Lezcano, Ventura Doreste, Ángel Johan y José María Millares. Para tener hoy una relación más completa de la generación poética de posguerra, hay que sumar a los integrantes de *Antología Cercada* los nombres de Juan Mederos, Félix Casanova de Ayala, Manuel Castañeda, Carlos Pinto Grote y Rafael Arozarena³³.

La delimitación efectuada por Miguel Martín — pese a las reservas señaladas por él mismo — ha contribuido de algún modo a precisar, de acuerdo con el esquema generacional, las coordenadas espacio-temporales en las que supuestamente se mueven los diferentes grupos poéticos del Archipiélago y no sólo el que este autor estudia. De este modo, si Carlos Pinto Grote queda adscrito inevitablemente a la «generación de *Antología Cercada*» es únicamente en razón de la edad, pero en ninguna manera en virtud de la estética de la que participa y que, en principio, no es relacionable con la intención afirmadora del grupo de *Antología Cercada*.

A medida que avanzan los estudios sobre la poesía canaria contemporánea bajo el prisma de una herramienta de contextualización literaria como es la de las generaciones, la figura de Carlos Pinto Grote o bien ha sido absorbida por distintivos que sólo tangencialmente le corresponden (poeta de la generación del cuarenta o de *Antología Cercada*), o bien no ha sido ubicado con claridad (poeta de transición de la generación de los 50). Paradójicamente, si su inclusión en la generación del cuarenta es hoy el criterio que más impera, lo es exclusivamente por rigurosa coetaneidad con otros autores de la época. Pero a menos que pensemos, como ya lo hizo Sebastián de la Nuez, en la existencia de dos grupos generacionales en Canarias para ese periodo, la obra de Carlos Pinto Grote siempre aparecerá bajo el signo de la desubicación. Este hecho se acrecienta a medida que se profundiza en la obra — y en la localización generacional — de los poetas que participaron en *Antología Cercada*. Es el caso de la figura de Agustín Millares Sall, que ha sido estudiada minuciosamente por el profesor Jesús Páez. En dos trabajos recientes, este autor ha procedido a contextualizar la obra

³³Miguel Martín, *op. cit.*, p. 28.

del poeta grancanario y para ello se ha servido de la periodización establecida por Sebastián de la Nuez, mencionada más arriba. Y concluye:

Era la generación —en el sentido en que el crítico danés Petersen con sus ya tópicos siete puntos caracterizaba y definía una generación literaria— que a falta de profundización y puntualizaciones, ya hoy podemos reseñar como la generación siguiente no sólo a la considerada de lenguaje modernista, anquilosada desde los años veinte, sino la que toma el relevo de la llamada «generación de los intelectuales», diluida, fragmentada y detenida por la escisión que supuso la Guerra Civil. Los ya conocidos como artífices de la *Antología Cercada*, el acontecimiento y lenguaje generacional de 1947 —Doreste, Lezcano, Johan y los Millares, José María y Agustín— tienen reconocida en las declaraciones de muchos poetas posteriores la paternidad de la lírica canaria de hoy, bien por seguimiento o bien por rechazo, pero paternidad incuestionable³⁴.

La revisión que hace el profesor Páez del clima lírico-intelectual de la posguerra en Canarias, al centrarse exclusivamente en la ciudad de Las Palmas, espacio vital en que se desarrolla la obra de Agustín Millares, soslaya otras consideraciones que podrían hacerse extensibles a autores que, como Carlos Pinto Grote, aunque no formaron parte de *Antología Cercada*, sí mantuvieron estrechos contactos personales y literarios con los de aquella antología. Ejemplos de ello pueden ser los espacios de expresión común de revistas y suplementos literarios, la participación en actos culturales de diversa índole y otros eventos que veremos más adelante³⁵.

Otros estudios recientes han abordado también el panorama de la literatura canaria de posguerra de una forma sesgada. Los editores de la revista *Fetasa*, en 1992, publicaron una antología bajo el lema «Poesía canaria contemporánea». A petición de los responsables de la revista, los artículos críticos que precedían a la selección de textos debían cubrir, separadamente, los panoramas literarios de ambas provincias. El seleccionador y articulista de la poesía de Las Palmas es Jesús Páez en un trabajo ya citado, quien incluyó en la antología a tres representantes de *Antología Cercada*, los

³⁴Jesús Páez, *Agustín Millares: el hombre en su época*, op. cit., p. 132.

³⁵Jesús Páez se refiere escuetamente al papel de la revista *Mensaje* y de *Gánigo*, pero no analiza su importancia desde el punto de vista de los estrechos puentes culturales establecidos entre las dos provincias gracias a esas publicaciones en entre los años 40 y 50. Por otra parte, no se menciona el suplemento *Gaceta semanal de las artes*, espacio cultural que entre 1958 y 1965 sirvió también de encuentro entre los poetas de ambas islas.

hermanos Agustín y José María Millares Sall y Pedro Lezcano. Para la poesía de Tenerife el seleccionador fue Manuel Villalba Perera³⁶, e incluyó a Rafael Arozarena, Carlos Pinto Grote, Luis Feria y Arturo Maccanti. En tanto que el grupo de *Antología Cercada*, como ya vimos, quedaba perfectamente delimitado, el de los poetas estudiados en el segundo trabajo, según su autor, presenta problemas de adscripción generacional clara que justifica, en nota a pie de página, del siguiente modo: «en Las Palmas [a diferencia de Tenerife] sí se desarrolla un grupo en torno a una publicación de singular fortuna que circuló con el título de *Antología Cercada* con el aliento de una poesía de combate y comprometida con su momento»³⁷. De cualquier forma, Manuel Villalba Perera refleja en su artículo la indefinición generacional de los poetas que estudia al argumentar que «algunos críticos relacionan a Carlos Pinto Grote, Rafael Arozarena, Luis Feria y Arturo Maccanti en la misma generación, quizá porque no existió una clara referencia generacional y acaso porque en muchas publicaciones de la época coinciden sus textos»³⁸.

* * *

Todos los trabajos que hemos señalado contribuyen, por tanto, a generar confusión en cuanto al papel desempeñado por Carlos Pinto Grote en el periodo 1945-1969 probablemente porque su figura sea de difícil encasillamiento, en tanto que su obra se resiste también a conclusiones de afirmación generacional. El mismo Carlos Pinto Grote se ha referido en algunas ocasiones al problema de su pertenencia a una generación con muchas reservas. En una entrevista concedida a la prensa en 1983, al ser interrogado por su pertenencia a alguna generación de escritores o intelectuales, expresa lo siguiente:

³⁶Manuel Villalba Perera. «Vanguardia, rehumanización e intimismo en la poesía insular», *Fetasa*, nº 9, 1992, pp. 79-113.

³⁷*Ibid.*, p. 89.

³⁸*Ibid.*, p. 90. Quizá este crítico haga referencia al artículo de José Domingo que aludimos al inicio de este apartado. Allí se relacionaba al primer Luis Feria con la actividad que en los años cincuenta desempeñaban poetas un poco mayores que él.

Como a otros, alguien nos clasificó generacionalmente. Estimo que aquí, en Tenerife, fue José Domingo quien nos llamó «Generación perdida». Nunca consideré acertado el calificativo. Si pertenezco a una generación, fue exactamente a la de la post-guerra civil, ya que es la época de mis primeros escritos. ¿Primeros poemas? En «Mensaje» y en el 45.

Allí publicaban entonces Julio Tovar, Rafael Arozarena, Pedro Lezcano, Ventura Doreste, Agustín Millares, Leocadio Rodríguez Machado, Víctor Galtier, José María Millares, Pino Ojeda y otros poetas.

Cronológicamente pertenecemos a una generación. Pero ¿es la cronología quien señala las generaciones literarias? Es algo a tener en cuenta, sin duda, porque en el mismo tiempo de vida se suscitan idénticas problemáticas, idénticas circunstancias que afectan a todos de igual manera [...]

Por otra parte no creo en los calificativos en cuanto a lo literario se refiere. Las obras están bien o mal escritas. La poesía es una, como lo es el fenómeno artístico en sí. Las variaciones, los estilos, las escuelas, son parte del todo. Es lo que me interesa: una visión gestáltica o incluso estructural del asunto³⁹.

En estas declaraciones podemos observar claramente hasta qué punto Carlos Pinto Grote considera aceptable el término de generación aunque, no obstante, justifica su pertenencia a un contexto determinado en cuestiones obvias de carácter circunstancial, como son las de habitar un tiempo y un espacio comunes. No deja de ser sintomático el hecho de que incluya, en una apresurada nómina de autores con los que compartió esas coordenadas extrapersonales, los nombres de quienes participaron en *Antología Cercada*, como muestra de que pese a los inconvenientes derivados de una situación geográfica fragmentada como la insular, los lazos entre los escritores que empezaban a publicar por esas fechas eran relativamente estrechos.

Más aclaradoras y más rotundas son unas declaraciones posteriores, realizadas con motivo de la concesión del Premio Canarias de Literatura. El entrevistador, Rubén Díaz, plantea su pregunta en torno a la ubicación generacional de Carlos Pinto Grote en los siguientes términos:

—La figura de Carlos Pinto Grote en la cronología de la poesía canaria da la sensación de estar situada a caballo entre los poetas sociales y la generación de los 50. Se ha mantenido como solitaria entre las voces de Pedro Lezcano, Ventura Doreste o Agustín Millares, por una parte, y las de Padorno, Maccanti o Fera, por otra. Sin embargo, existen nexos comunicantes entre Pinto Grote

³⁹Sebastián de la Nuez, «El autor ante su obra: Carlos Pinto Grote», *Jornada (Supl. Jornada literaria)*, n.º 109, Santa Cruz de Tenerife, 1983.

y los dos «grupos». ¿Podría tratarse de un puente entre ambos?⁴⁰.

He aquí la respuesta de Carlos Pinto Grote:

—Yo pienso que puente no. Lo que sucedió es que yo hice una poesía distinta cuando mis compañeros (Lezcano, Millares, Doreste...) quizá hacían una poesía social. Yo siempre he pensado que toda poesía es social, pero tal vez mi manera de ser me condujo más bien a una especie de reflexión sobre las cosas, a... —digamos ahora— a un marcado esteticismo en cuanto al lenguaje, que es un problema fundamental en la poesía, pero soy del mismo grupo que ellos y más o menos tenemos todos la misma edad.

[...] Dividir las cosas desde el punto de vista generacional a mí me parece un poco forzado. Lo que tiene que cambiar —y de hecho cambia— es el lenguaje [...]. El lenguaje nuestro es distinto, lógicamente al del 38. Y el del 38 no es el mismo del 98⁴¹.

A la vista de los datos expuestos en las páginas precedentes, no sólo la figura de Carlos Pinto Grote reclama una correcta ubicación en el panorama literario insular de la posguerra; también es necesario hacer una revisión de todo ese contexto no tanto en función de escurridizas estratificaciones generacionales, sino en atención a la obra desarrollada por cada autor y a la corriente en la que se insertan sus respectivas producciones. Todo ello sin perder de vista, no obstante, la evolución de grupos de escritores más o menos cohesionados que han desarrollado su obra simultáneamente y en estrecha convivencia durante casi tres décadas.

⁴⁰Rubén Díaz, «Carlos Pinto Grote: 'Nunca debemos olvidar que otros escribieron antes'», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 1991, p. 51.

⁴¹*Ibid.*

CAPÍTULO III

ALGUNAS NOTAS SOBRE EL CONTEXTO CULTURAL CANARIO ENTRE 1945 Y 1975

§7. LA REORGANIZACIÓN DE LA CULTURA EN LA INMEDIATA POSGUERRA

Los primeros años de la posguerra traen como inmediata consecuencia el desmantelamiento de las más importantes iniciativas culturales del Archipiélago y la desaparición, el ostracismo o el silenciamiento de un buen número de los intelectuales que hasta entonces habían protagonizado el auge artístico y cultural de las primeras tres décadas del siglo XX. Así lo confirma Salvador F. Martín Montenegro al abordar las publicaciones artísticas que se registran desde esos años:

La generación de los años inmediatos a la contienda bélica, imbuida en un arte de 'consignas', se enfrentó desconcertada en su imprevista orfandad a un tiempo de confusión signado por la falta de referencias. Se puede decir que, dejando a un lado las peculiaridades de la biografía de ésta y de las siguientes promociones de posguerra, cada uno de los estadios de esta etapa que abarca desde 1939 a 1969 fueron pasos concatenados dirigidos a restablecer la tradición dinámica y vital rota con la Guerra Civil¹.

Desaparecidos los cauces de expresión, algunos de los intelectuales que pese a todo permanecen en las Islas —como Juan Manuel Trujillo y Pedro Pinto de la Rosa— apadrinan interesantes iniciativas que cuentan, en algunos casos, con la ayuda de los más jóvenes autores que tímidamente empiezan a abrirse paso. Las nuevas iniciativas, con mucho esfuerzo y gran entusiasmo, pretenden reorganizar la expresión artística a través de publicaciones periódicas como revistas o colecciones, y en buena parte de las ocasiones, con un espíritu abarcador de múltiples tendencias y con un decidido aliento de integración de los escritores y artistas insulares. «Ellas hicieron posible —añade el

¹Salvador Martín. F. Montenegro, «Panorama de las revistas de arte en Canarias», en *Cuadernos del Ateneo de La Laguna*, nº 1, La Laguna, 1996.

profesor Martín Montenegro—, en los casos más pertinentes, una unificación literaria con vocación regional, no exenta de ribetes de autopromoción y de endogamia, y la fijación y exposición de las propuestas crítico-literarias más representativas del momento»².

La primera empresa reseñable en ese periodo de resurgimiento fue capitaneada por el escritor tinerfeño Juan Manuel Trujillo, responsable años atrás de la revista de vanguardia *La Rosa de los Vientos* (Tenerife, 1927-28) y fundador en 1929 del suplemento literario «Nueva Literatura» del periódico *La Tarde* (Tenerife). Tras fijar su residencia en Las Palmas, funda la «Colección para treinta bibliófilos», que extiende sus publicaciones desde 1943 a 1945 con un total de veinte números de exquisita factura editorial. Publicaron allí tanto autores de promociones anteriores a la posguerra (como Pedro Perdomo Acedo y Juan Millares Carlo), como jóvenes autores que formarán el núcleo embrionario que desde la ciudad de Las Palmas empieza a darse a conocer, entre ellos, Agustín Millares Sall, Pedro Lezcano y Ventura Doreste, hecho que indica, como apunta Jesús Páez, un «perfecto maridaje con los tonos y las voces de generaciones inmediatamente anteriores»³.

La primera revista de verdadera importancia en el Archipiélago durante la inmediata posguerra fue *Mensaje*⁴. Su importancia radica principalmente en dos razones: es la vía de expresión de las más diversas tendencias poéticas del momento gracias a la inclusión en sus páginas de autores de diversas edades y procedencias; y, en lo que respecta a este trabajo, es el espacio editorial en el que Carlos Pinto Grote empieza su carrera literaria.

Mensaje fue fundada y dirigida por el escritor posmodernista Pedro Pinto de la Rosa, padre de Carlos Pinto Grote, entre 1945 y 1946. Fue patrocinada por el Círculo de Bellas Artes de Tenerife, de cuya Sección de Literatura era presidente el propio

²*Ibid.*

³Jesús Páez, *Agustín Millares Sall: el hombre en su época*, op. cit., p. 150.

⁴Debemos mencionar, no obstante, dos iniciativas emprendidas en Tenerife en la inmediata posguerra, aunque de carácter misceláneo: *Tenerife Gráfico (Revista del Archipiélago)*, fundada y dirigida por Ángel Acosta y Juan González Ramírez en marzo de 1944, que incluyó algunas páginas de creación literaria donde publicaron algunos de los poetas jóvenes de posguerra, y *Mirador*, creada también en la inmediata posguerra, y que acogió algún texto creativo de Carlos Pinto Grote como por ejemplo «Pasión del mar» en 1953.

Pedro Pinto de la Rosa. Junto a él se encontraban el pintor surrealista Juan Ismael, responsable, entre otros aspectos, de la ilustración de las portadas; Emeterio Gutiérrez Albelo, autor de textos muy representativos del surrealismo en Canarias en los años 30; José Julio Rodríguez, poeta y pintor nacido en La Palma y autor de libros como *Canciones en viaje* y *En el nombre del padre*; *Amaro Lefranc*, pseudónimo de Rafael Hardisson Pizarroso, pintor y crítico musical; y Laura Grote, esposa de Pedro Pinto de la Rosa y madre de Carlos Pinto Grote. *Mensaje* sería para nuestro poeta, por tanto, una empresa casi familiar.

Según Fanny Rubio, *Mensaje* tenía «en el fondo la ambición de sustituir a aquellas publicaciones felices de la anteguerra que aglutinaron a las vanguardias insulares»⁵, y se convirtió en un muestrario de estéticas que ilustraban, según denominaciones al uso, el neorromanticismo y el «garcilasismo», el «tremendismo», la poesía religiosa y el verso rehumanizado. De este modo, «la poesía —prosigue Rubio— ya no era un campo de experimentación, sino un refugio de insinuaciones y medias palabras de las almas atormentadas»⁶.

En sus veinte números, que se extienden desde enero de 1945 hasta diciembre de 1946, se incluyen versos de poetas peninsulares de tendencias tan dispares como José García Nieto, José María Pemán, Victoriano Crémer, Carlos Edmundo de Ory, Vicente Aleixandre, Gerardo Diego, Eugenio de Nora, José Luis Cano, Juan Eduardo Cirlot, Carmen Conde, Alfonso Costafreda, J. M. Caballero Bonald o Rafael Morales. Entre los poetas sudamericanos, como dato curioso, destaca el cubano Nicolás Guillén, que entregaría para la revista poemas que luego formarían parte de su libro *El son entero* (1947). Allí publicarán también sus versos poetas canarios de promociones anteriores como el propio Pedro Pinto de la Rosa o Juan Ismael, así como Manuel Verdugo, José Hernández Amador, Emeterio Gutiérrez Albelo, Juan Pérez Delgado o Chona Madera. Pero lo más significativo es que por vez primera se reúne en una publicación de este tipo la mayor parte de las jóvenes voces de la lírica insular. Junto a los poemas de Carlos Pinto Grote, encontramos los de Rafael Arozarena, Félix

⁵Fanny Rubio, «Aproximación a la poesía canaria actual», en Id. *Revistas poéticas españolas, 1939-1975*, Madrid, Turner, 1976, p. 470.

⁶*Ibid.*, p. 471.

Casanova de Ayala, Pino Ojeda, José María Millares Sall, Agustín Millares Sall, Julio Tovar, Ventura Doreste, Juan Mederos y Pedro Lezcano. Con todos ellos establecerá Carlos Pinto Grote una fructífera y duradera amistad.

La nómina de autores invalida, de un modo evidente, por un lado, la opinión expresada por el crítico Emili Bayo, quien llegó a afirmar que *Mensaje* era «más atenta al ambiente de la poesía peninsular que a la creación poética local»⁷, cuando en realidad estamos ante una publicación que dio a conocer a la oleada más joven de escritores canarios de la posguerra. Pero, por otro lado, también contradice la supuesta incomunicación entre los escritores canarios de la inmediata posguerra cuyas edades oscilan entre los veintidós de un Carlos Pinto Grote y los treinta de un Félix Casanova de Ayala. Un rápido vistazo a la revista, además, permite apreciar que las colaboraciones de algunos de los escritores grancanarios son elevadísimas, a pesar del corto espacio de tiempo que duró la revista. Así, por ejemplo, Pedro Lezcano, con quien ya Carlos Pinto Grote tenía amistad al compartir pensión en Madrid en su época de estudiantes, publica nada menos que diez colaboraciones en forma de poemas.

De cualquier forma, gracias a la labor de *Mensaje*, relevada inmediatamente en Las Palmas por *Planas de Poesía*, aunque desde otro punto de vista, y posteriormente por *Gánigo* en Tenerife, se ha podido asentar la nómina de un nuevo grupo de escritores cuya actividad lírica, variada y dispar, configurará los nuevos derroteros de la poesía insular. Domingo Pérez Minik, uno de los testigos «mayores» de la formación de esos nuevos valores, ofrecerá las más tempranas muestras, ya a principios de los años cincuenta, de un cambio en el panorama artístico de las islas, protagonizado por entusiastas de la poesía que sin embargo habitan las contradicciones de la época:

Pero la situación de estos hombres ha sido muy compleja. Por dos razones: porque la voz de sus mayores no la han reconocido como tal, en la mayoría de los casos, y porque ellos han vivido en condiciones verdaderamente precarias, a lo menos en nuestra isla de Tenerife. No está de más afirmar que esta nueva generación es la generación sacrificada de verdad. Con la muerte de *Mensaje* desapareció el único hogar serio con que aquéllos contaban [...]. Sobre el mapa de *Mensaje* se pintaron con diversos colores diez o doce nombres de jóvenes que habían de ser los poetas de mañana, los poetas de hoy. Leocadio R.

⁷Emili Bayo, *La poesía española en sus antologías (1939-1980)*, Lleida, Univerdidat/Pagès Editors, 1994, tomo II, p. 240.

Machado, Carlos Pinto Grote, Rafael Arozarena, Julio Tovar, Alfredo Reyes Darias, Félix Casanova de Ayala, José Herráiz, Alberto Lecuana de Prat, José Julio Rodríguez, María Eduarda, Luis Montelongo, Félix Poggio, Agustín Espinosa Barroso, Manuel Castañeda, Francisco de Toro Ramos, Víctor Galtier y Jesús Antonio Trujillo⁸.

Tras la muerte repentina de Pedro Pinto de la Rosa en 1947, la revista *Mensaje* se cierra. Carlos Pinto Grote, por imperativos familiares debe abandonar Madrid para fijar su residencia en Tenerife y buscar una estabilidad económica, como profesional de la medicina, ante la nueva situación. Esto hará que se mantenga en silencio durante unos años, y no iniciará su verdadero protagonismo público hasta principios de la década de los cincuenta. Esta etapa de silencio del autor, no obstante, se corresponderá con un momento de estancamiento de la vida cultural en Tenerife, que no se verá roto hasta la aparición de la revista *Gánigo*, y la intensificación de las actividades del Círculo de Bellas Artes de Tenerife.

Por el contrario, en Las Palmas asistimos a un auge sin precedentes de la actividad artística, auge que se verá interrumpido por un abrupto silencio impuesto por las autoridades vigentes, como veremos. Es de destacar, en este sentido, el esfuerzo realizado por los jóvenes poetas de Las Palmas. Sus iniciativas continúan con una nueva colección, los *Cuadernos de poesía y crítica*, con la publicación de la citada *Antología Cercada*, y con el lanzamiento de *Planas de poesía*. Se frangan así las dos líneas o tendencias de la poesía canaria de posguerra, como tendremos oportunidad de ver.

Una vez más, Juan Manuel Trujillo toma la iniciativa de fundar una colección que pudiera servir para dar a conocer las últimas tendencias poéticas. Esta vez, ayudado por Ventura Doreste y Agustín Millares, inicia en 1946 la andadura de los *Cuadernos de poesía y crítica*. Como afirma Jesús Páez, «las ediciones de los poetas jóvenes se alternan con algún que otro nombre de generaciones anteriores, aunque el grueso de las publicaciones pertenece ya a los nombres de los poetas de la primera generación de posguerra»⁹. A los de Agustín Millares Sall, Pedro Lezcano y Ventura Doreste, habría que añadir los nombres de Juan Mederos (1926), José María Millares (que no había

⁸Domingo Pérez Minik. *Antología de la poesía canaria I. Tenerife, op. cit.*, p. 392.

⁹*Ibid.*, p. 152.

publicado en la ocasión anterior), Antidio Cabal (1925), Isidro Miranda Millares (1922-1974) y *Sebastián Manuel* (1917). La rehumanización definitiva del verso de la mayor parte de los poetas citados es el caldo de cultivo que desembocará, un año después, en la publicación de *Antología Cercada*.

Antología Cercada es un hito en la poesía de su tiempo dado su carácter testimonial. Su importancia estriba en que es el exponente de la obra de unos autores determinados que de algún modo pretendían dejar constancia de su voz disidente en un momento en que las condiciones sociales del país eran desfavorables. La antología no es, por ello, un fruto aislado, sino producto de unas circunstancias determinadas, argumento recogido años más tarde por Sebastián de la Nuez (compañero de avatares de quienes allí publicaron, dado a conocer con el nombre de *Sebastián Manuel*) en relación a la génesis de la publicación: «Según declaración de Ventura Doreste, fue él quien propuso reunir en una antología a unos cuantos poetas preocupados por la problemática humana y social, que se sentían sitiados o cercados por las especiales circunstancias históricas; en suma, por el aparato represivo del estado y la falta de libertad de palabra»¹⁰.

Pero el verdadero momento cumbre de esa época está en el surgimiento de *Planas de Poesía* (1949-1952), colección pensada inicialmente por José María Millares Sall, a quien inmediatamente se uniría su hermano Agustín, y que contaba con la colaboración inicial de otro de sus hermanos, el pintor Manolo Millares, que luego abandonaría la empresa por diferencia de criterios. *Planas de Poesía* se convertiría en la continuidad lógica de *Antología Cercada* y durante los tres años que pudo mantenerse en la calle, la colección ofreció títulos de diferente índole como, por ejemplo, los textos inéditos *Smoking Room*, de Alonso Quesada, y *Crucifixión*, de Federico García Lorca, los números homenaje a Federico Chopin, Cirilo Benítez o Maupassant, etc. La nota más destacada estriba en el tono con que se expresaban algunos de los escritores que allí publicaron, con títulos caracterizados por una no encubierta denuncia del ambiente represivo que reinaba por entonces.

No hay que olvidar, por otra parte, la vinculación de *Planas de Poesía*, al

¹⁰Sebastián de la Nuez, «Los poemas de la *Antología Cercada*», en *I Congreso de poesía canaria*, op. cit., p. 77.

mundo de la expresión pictórica, pues no en vano todos sus volúmenes venían ilustrados por diferentes nombres, representantes del resurgir pictórico de aquellos años. Entre ellos estaban, además del propio Manolo Millares, Elvireta Escobio, Alberto Manrique, Felo Monzón y Juan Ismael, integrantes del colectivo LADAC («Los Arqueros Del Arte Contemporáneo») junto a Plácido Fleitas y José Julio, y cuyas actividades como tal grupo coincidirían prácticamente en el tiempo con *Planas*. Recordemos, además, que Juan Ismael, junto a José Julio, no sólo estuvieron anteriormente vinculados a *Mensaje* —y muy estrechamente a Carlos Pinto Grote—, sino que también habían protagonizado una experiencia sin duda atrevida para la época: el manifiesto del grupo *PIC* (Pintores Independientes Canarios), que propugnó un avance sin precedentes tras la iniciativa de *gaceta de arte* (1932-1936) en el terreno pictórico. Los vasos comunicantes entre la literatura y las artes plásticas, no obstante, nos dan un indicio del pulso en que se debatiría por extensión el papel del artista ante la obra de arte. Si el compromiso ético era apenas discutido entonces, ante una necesidad social imperante, sí lo era, por el contrario, el *modo* en que el artista, como manipulador de unas formas, debía hacerlo. No dejan de ser ilustrativas, en este sentido, las diferencias observables entre Agustín y Manolo Millares, lo que en definitiva llevaría a este último a abandonar su colaboración en *Planas*. Esta disyuntiva será observable en los años siguientes como muestra de que la expresión artística durante la posguerra se ve sujeta irremediabilmente a su dimensión ética y existencial y que lo que lentamente se ha ido modulando en ese periodo es el nivel de concesión estética a una determinada situación de comunicación.

§8. HACIA UNA POLARIZACIÓN ESTÉTICA EN LA DÉCADA DE LOS CUARENTA

¿Cómo se ha configurado la estética literaria de esos duros años iniciales de la posguerra y qué lugar ocupa la *Antología Cercada*? ¿Qué caminos siguieron quienes no formaron parte de ese pionero grupo de amigos de Las Palmas? ¿Por qué rumbos se decantaron aquellos otros poetas de antes de la Guerra que penosamente lograron publicar sus libros en los años 40? Pues, aunque indudablemente la publicación de

Antología Cercada es uno de los hitos de la poesía canaria del momento, difícilmente se entenderá el camino seguido inmediatamente por la lírica insular si no atendemos al resto de las manifestaciones literarias que se dan en la época, eso sí, aquellas que por su propio mérito deban de ser consideradas.

Antología Cercada es, en realidad, el elemento catalizador de una época, pero sería incorrecto —y probablemente injusto— extender ese carácter a unas prácticas estéticas exclusivistas, ni a la trayectoria lírica de todos los poetas allí incluidos. No debemos olvidar que esta antología es producto de unas circunstancias determinadas. Ni en ella se reunieron autores que pretendieran erigirse representantes exclusivos de una tendencia poética, ni los poemas allí seleccionados predeterminan una trayectoria posterior de algunos de sus autores dentro de la estética abiertamente social. Pues, como afirma con lucidez Jorge Rodríguez Padrón, «con *Antología Cercada* se produce una toma de conciencia en la poesía insular; pero en ningún momento —y el caso de Agustín Millares es excepcional— tal convencimiento arrastró a los poetas allí integrados al desquiciamiento retórico o a la desmesura tremendista. En una palabra: eran las suyas voces críticas, en algunos casos hasta violentas, pero no debe entenderse esta poesía como una poesía de combate, aunque en ciertas ocasiones se haya entendido y utilizado así»¹¹.

Tampoco sería justo, en el otro extremo, reducir la poesía recogida en *Mensaje* a los calificativos de «garcilasista» u «oficialista», dada la gran variedad de voces que en ella existen y la proyección que tuvieron posteriormente algunos de los jóvenes escritores canarios que allí publicaron. Semejantes reduccionismos han contribuido, obviamente, a parcializar en exceso el panorama de la literatura surgida entonces. Resulta ilustrativa al respecto la polémica surgida entre la revista *Garcilaso* (nacida en Madrid en 1943), que en principio agrupaba programáticamente a aquellos poetas que se alineaban en torno a una lírica oficial y neoclásica, y *Espadaña* (surgida en León), que defendía la necesidad de una escritura «rehumanizada» que diera cuenta de la realidad circundante. Pero —como apunta M. Payeras Grau— aunque *Espadaña* representó un paso adelante en la poesía, «en ella terminaron publicando también los poetas de *Garcilaso*, revista que era, en teoría, su oponente oficial. Si se hiciese una

¹¹Jorge Rodríguez Padrón, «Ochenta años de poesía», *op. cit.*, p. 126.

lista comparativa de los autores que publicaron en ambas revistas, el resultado sería similar. La contradicción no era sólo suya. El fenómeno sólo lo explica el ambiente de la época y en todo caso nos avisa del peligro que supone imaginar a los grupos literarios como compartimentos estancos»¹². La objeción que acabamos de exponer se extiende, sintomáticamente y a modo de ejemplo, a uno de los autores incluidos en *Antología Cercada*. Se trata de Pedro Lezcano, cuyos inicios literarios en los años cuarenta se desarrollaron en Madrid. Sus poemas sueltos verán la luz tanto en *España* como en *Garcilaso*. En cada una de esas revistas publicará un número de ocho poemas, poemas que aunque sujetos en buena parte de los casos al corsé del soneto, como era preceptivo en la época, respondían no obstante a una filiación reflexiva característica de la poesía de Lezcano.

Algunos poetas que empezaron a publicar en *Mensaje* y que no formaron parte de *Antología Cercada* también participaron del intento de rehumanización esperable en la época. Los primeros libros de Julio Tovar (*Primavera en tu ausencia*, 1946 y *Poesía olvidada*, 1948), por ejemplo, ya ofrecen indicios de una poesía inclinada a mostrar la problemática del ser humano. En los libros de Tovar el crítico Jorge Rodríguez Padrón ha visto una prefiguración de su poesía posterior, pues dejan «entrever la preocupación solidaria tan característica luego. Preocupación solidaria y obsesión por la soledad y la marginación que lo conducirán hasta una búsqueda apasionada de la verdad, de la sinceridad original, sin aditamentos ni adornos, sin retóricas ni falsas promesas»¹³. Sin embargo, ni en esos libros ni en la trayectoria posterior del autor, de indudable importancia según veremos, encontramos una poética abocada a la inmediatez de un discurso comprometido. Muy al contrario, la poesía de Tovar revela desde muy temprano, en su narrativismo expresionista, una veta meditativa en la que la reflexión sobre el tiempo ocupa un lugar primordial.

Los casos de Rafael Arozarena (*Romancero canario*, 1945 y *A la sombra de los cuervos*, 1946) y de Félix Casanova de Ayala pueden resultar paradigmáticos pues en los comienzos literarios de ambos debemos considerar las fuentes de las que bebieron,

¹²M. Payeras Grau, *Poesía española de postguerra*, Palma de Mallorca, Prensa Universitaria, 1986, p. 43.

¹³Jorge Rodríguez Padrón, *Lectura de poesía canaria contemporánea*, op. cit., tomo II, p. 424.

herencia directa del periodo vanguardista. El primero, aunque no lo manifieste abiertamente en sus libros iniciales, reconocerá años más tarde una inclinación latente hacia el legado surrealista, que desde luego caracterizará buena parte de su poesía posterior. Asumidos por el propio Arozarena sus «lorquianos» libros iniciales como «deleznales y malos», no dudará en afirmar que nunca le interesó la moda gascilasista, habida cuenta de que en Canarias pervivía «la sombra rondadora y la intuición precisa de que había existido algo llamado Surrealismo, nada nos importaba. ¡Imagínate, Agustín Espinosa había sido profesor mío! Tuvimos una amistad profesor-alumno, pero sazónada con aquello de que yo empezaba con mis pinitos poéticos»¹⁴.

Los contactos directos de Félix Casanova de Ayala con quienes habrían de reivindicar el papel creativo de las vanguardias en la inmediata posguerra —me refiero, lógicamente, al los «postistas»— hacen que este autor, autocalificado para sus comienzos literarios como «neobarroco surrealizado», no casara con «aquella serenidad de los poetas de «Juventud creadora» con quienes compartió tertulia en el madrileño Café Gijón¹⁵. La prueba de ello está en los versos escritos por el autor en los años cuarenta (cfr. *El silencio del caracol*, 1943), teñidos de un sutil aire lúdico no encontrable en otras muestras líricas del momento.

También al calor de *Mensaje* surge la voz de una poetisa de indudable calidad, Pino Ojeda, que vivió el drama de la guerra directamente al perder la vida su marido en la contienda. Fruto de ese drama surgirá una poesía de fina sensibilidad, vislumbrada en su libro *Niebla de sueño* (1947) que trasciende en todo caso el canon de poesía amorosa vigente en la época y se convierte en una profunda reflexión sobre la muerte. La inicial labor creadora de Pino Ojeda se verá complementada en la década siguiente con el quehacer editorial: el sostenimiento de la colección *Alisio*, que prolonga, según veremos, el espíritu de *Mensaje*.

Pero una de las figuras clave de la época, tanto por su calidad estética como por su talante, es Pedro Perdomo Acedo, formado activamente en los fructíferos años

¹⁴Víctor Álamo de la Rosa, «Rafael Arozarena: la costumbre de rayar el cielo», *Fetasa*, nº 4-5, 1991, pp. 184-185

¹⁵Félix Casanova de Ayala, «Anecdotario y teoría del postismo», en *íd.*, *Resumen de una experiencia poética*, Santa Cruz de Tenerife, ACT, 1976, p. 70.

veinte, años en los que mantuvo un estrecho contacto con la Generación del 27 peninsular y vinculado también a *Revista de Occidente*. Su filiación vanguardista y la tardía publicación en libro de su obra primera hacen que sus publicaciones en esta etapa mantengan un tono personal no sujeto a encasillamiento alguno¹⁶. *La muerte imaginada* (1943) y *Epitalamio sin fin* (1945) fueron editados en la mencionada *Colección para treinta bibliófilos*, y *Ave breve* (1948) fue publicado en Valladolid en la colección Halcón. Los dos primeros folletos poseen un adensamiento verbal y un contenido imaginario que impiden clasificarlos en la facción neogarcilasista. La originalidad léxica —reveladora de la impronta barroquizante del escritor posterior— hacen de *Ave breve* un libro muy distante del verbo fácil que imperaba en la poesía de la época. Unos y otros, los libros de Perdomo Acedo constituyen una reflexión sobre el tiempo no exenta de una inclinación simbólico-imaginaria que también veremos en la obra posterior de Carlos Pinto Grote.

Toda situación límite —y la de la inmediata posguerra lo era— implica a su vez un movimiento que la desafíe, que le haga resistencia. La poesía de la época se debatía entre rehuir la realidad o combatirla para mejorarla. La primera tendencia dio como resultado una poesía hueca, oficial, falta de originalidad, y que no encontró continuidad. Pero la segunda tendencia, a la que se unirían más artistas con el paso del tiempo, se enfrascaría en un debate cada vez más virulento sobre la función social del arte. A medida que se iba «normalizando» la calamitosa situación heredada de la guerra, y en lo concerniente al terreno literario, unos se decantaron por sacrificar en la medida de lo posible el lenguaje en favor de una inmediatez comunicativa y otros hicieron frente a esa realidad hostil mediante la recreación del mundo en el exclusivo marco del lenguaje. Ninguna de estas tendencias, que coincidirían la una con la llamada «poesía social», y la otra con una poesía existencial puramente reflexiva, pudo desprenderse del revulsivo que había desencadenado el movimiento surrealista en el periodo de entreguerras con su natural evolución, dentro de la ortodoxia bretoniana, desde las

¹⁶Pedro Perdomo Acedo publica su primer libro, por causas que ahora no vienen al caso, cuando contaba con 46 años de edad. No obstante, como escritor circunscrito al periodo de entreguerras, dejó dispersa buena parte de su obra escrita en esa época. Esto ha provocado, no obstante, que en algunas antologías como la de Sebastián de la Nuez (*Antología de la poesía canaria 1940-1984, op. cit.*), se le incluya en el periodo de posguerra, momento en el que publica sus primeros libros.

radicales posturas estéticas iniciales hasta la asunción del compromiso socio-político ante sucesos como los que se avecinaban. Como herencia tal vez una paradoja: quienes fueron fieles, dentro de lo posible, a los logros puramente estéticos del surrealismo habrían de oponerse a quienes obviaron el problema expresivo ante el ideal político explícito.

No es de extrañar, por tanto, que algunos de los jóvenes poetas de los cuarenta, luego tildados como sociales, hayan participado de técnicas surrealistas, como es el caso de José María Millares Sall ya en su libro *Liverpool* (1949). Sin embargo, junto a estos casos de «evolución» existen los de aquellos en que pervivió la semilla del surrealismo como movimiento de vanguardia estética y así lo han considerado en su obra posterior, como es el mencionado caso de Rafael Arozarena.

Pero los ejemplos más claros y paradigmáticos de esa evolución entre un antes de los conflictos bélicos y un después de éstos, los encontramos en dos de los grandes poetas del periodo vanguardista canario que sobrevivieron durante los áridos años de la primera posguerra. Nos referimos a Pedro García Cabrera y Emeterio Gutiérrez Albelo, cultivadores ambos en el periodo de preguerra, de la estética surrealista. Pedro García Cabrera, encarcelado durante la Guerra Civil española y estigmatizado por el régimen franquista, ilustra perfectamente a un autor cuya obra va evolucionando hacia formas cada vez más mediatizadas por el contexto sociopolítico. Aunque no llegó a publicar en la década del cuarenta, sus libros redactados durante la Guerra y en el periodo inmediatamente posterior reflejan con nitidez esa transición aunque sin abandonar los logros estéticos de su obra anterior. Gutiérrez Albelo, por el contrario, se decantará por una poesía en la que la preocupación religiosa y la problemática existencial ocupan el centro de su producción, como en *El Cristo de Tacoronte* (1944).

Las raíces de una y otra tendencia son, pues, idénticas, y no hay razón para seguir manteniendo, a la vista de los hechos, ni que la poesía social fuera la predominante por aquellos años, ni que las tendencias de otro signo fueran de peor calidad estética. Habrá que esperar, no obstante, algunos años más, para hablar de dos tendencias claramente diferenciadas, aunque con un mismo origen, una vez que se hayan incorporado las sucesivas promociones de escritores que configuran el panorama histórico cuyas líneas generales tratamos de exponer.

§9. LOS AÑOS CINCUENTA: ENTRE EL SILENCIO Y EL RESURGIMIENTO

Las desfavorables condiciones en que se desarrolló la cultura de aquellos años cuarenta dio como resultado que hasta la década de los cincuenta no asistiéramos a un verdadero despegue de la cultura —y no sólo la literaria—, aunque todavía tímido. De ahí que escritores formados en los años cuarenta no dieran su primer libro a la imprenta hasta la década siguiente, como es el caso de Carlos Pinto Grote. Incluso hubo algunos casos, como los de Manuel González Sosa y Domingo Velázquez, que no verán su obra publicada hasta la década de los sesenta. Las lecturas poéticas, no obstante, aumentan en esta década, y retoman su ritmo normal de antes de la guerra. Estos actos normalmente aparecen ligados a entidades culturales del Archipiélago, como es el caso del Círculo de Bellas Artes y el Ateneo de la Laguna, en Tenerife, o El Museo Canario y el Gabinete Literario, en Las Palmas de Gran Canaria.

La osadía de los promotores de *Planas* les llevó a un enfrentamiento directo con el Régimen. La censura vio en esas publicaciones una abierta amenaza y se procedió, en 1951, a su prohibición. Esto originó que uno de los principales promotores del grupo, Agustín Millares Sall, se sumiera en un silencio editorial durante toda la década de los cincuenta. Por su parte, Pedro Lezcano dedicará todos sus esfuerzos a la difusión del género teatral, y funda en 1956 el Teatro Insular de Cámara, cuyas actividades, de gran rigor estético, se extenderán hasta buena parte de la década de los 60, con representaciones de obras dramáticas contemporáneas de primer orden¹⁷.

Por otro lado, al tiempo que se afianzan o surgen nuevas empresas editoras e

¹⁷El teatro Insular de Cámara tuvo una importancia capital en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria hasta casi el final de la década de los sesenta. Se trataba de una agrupación de actores aficionados, cuyo primer director sería Luis Benítez Inglott, quien rápidamente cedería esa labor a los hermanos Ricardo y Pedro Lezcano. El propósito de la compañía era poner en escena obras principalmente contemporáneas con un elevado rigor estético. Para ello contó con la colaboración de El Museo Canario, algunos de cuyos directivos, como Juan Rodríguez Doreste y Juan Marrero Bosch, se mostraron entusiastas de la idea. Así, en principio se utilizaron los salones de El Museo Canario, lugares en los que se realizarían las labores de ensayo y representación de las obras teatrales, y que luego, para funciones más mayoritarias, fueron sustituidos por el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas.

Hasta 1968 la compañía estrenó obras de Thornton Wilder, Jean Giraudoux, Samuel Becket, Diego Fabri, Alfonso Sastre, Eugene O'Neill, Arthur Miller, Eugenio Ionesco, Lauro Olmo, Hugo Betti, Miguel de Unamuno, Max Frisch, Joao Cabral de Melo, y los canarios Pedro Lezcano y Juan Marrero Bosch. Entre los actores y colaboradores cabe citar a Antonio Naranjo, Pepita Domínguez, Gonzalo Monasterio, Carmen Jaén, Flora García, Miguel Peñate, Adelaida Montero, Fernando Díaz Cutillas, Orlando Hernández o el propio Pedro Lezcano.

interesantes iniciativas periódicas (*Gánigo, Alisio, Nosotros, Pliegos San Borondón*, etc.), aparecen las primeras manifestaciones poéticas de un nuevo grupo de escritores que superponen su obra a la de quienes tímidamente empezaron a publicar en la década anterior.

La labor de difusión de la cultura desde un punto de vista erudito emerge bien gracias a entidades creadas antes de la Guerra Civil, como el Instituto de Estudios Canarios, fundado en 1932, pero potenciado desde 1952 con la fijación de sus estatutos, bien mediante publicaciones de nueva creación, como el *Anuario de Estudios Atlánticos*, creado en 1954 y dirigido por el historiador Antonio Rumeu de Armas. Las actividades del primero abarcaron desde la organización de debates y conferencias sobre cultura de las Islas, hasta la exhumación de textos de interés para la cultura canaria y la publicación de libros de poemas de autores del momento, desde *El cristo de Tacoronte*, de Emeterio Gutiérrez Albelo, en 1944, hasta *Hombre solo*, de Julio Tovar, en 1962, por citar dos ejemplos distantes en el tiempo. En cuanto al segundo, patrocinado por la Casa de Colón de Las Palmas, hay que destacar la puntual referencia a los hechos literarios del Archipiélago¹⁸.

Es preciso destacar también la labor editorial realizada desde empresas independientes, pioneras en este sentido en la divulgación de la literatura canaria por aquellos años. La imprenta Lezcano ejerció una amplia labor desde finales de los cuarenta y durante la mayor parte del tiempo que duró el franquismo. Instalada inicialmente en la rebotica propiedad de Sabastián de la Nuez, pronto sus talleres se convertirán en una tertulia informal que reuniría a intelectuales canarios de diversa índole. De manos de su tipógrafo, José Vega, salieron los volúmenes de publicaciones como *Planas de Poesía*, y colecciones literarias como *El Arca*, iniciada con *Antología Cercada*. Un elevado número de poetas de la época utiliza sus talleres para publicar sus libros de versos, como es el caso de Carlos Pinto Grote, cuyo primer libro, *Las tardes*

¹⁸También continuaría su labor la *Revista de Historia*, creada en La Laguna en 1924 con el objetivo de difundir los estudios de tema canario, a partir de 1941 pasa a ser el órgano científico de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de La Laguna. Durante esa época también se hizo eco, lógicamente, de temas literarios. Véase Salvador F. Martín Montenegro, «Publicaciones periódicas tinerfeñas, editadas con anterioridad a 1930, que superan el 18 de julio de 1936», en *Revista de Filología*, nº 2, La Laguna, Universidad, 1983, p. 41. Lo mismo cabe decir de la *Revista de El Museo Canario*, que dio también cabida en sus páginas a trabajos de literatura.

o el deseo, llevará pie de la Imprenta Lezcano en 1954¹⁹.

En Tenerife adquieren protagonismo los talleres «Goya Artes Gráficas», situados en los años cincuenta en la calle Doctor Allart de Santa Cruz de Tenerife. Bajo el distintivo «Goya Ediciones» aparecerán, por ejemplo, el primer tomo de la *Antología de la poesía canaria. Tenerife*, de Domingo Pérez Minik en 1952, pero sobre todo debemos destacar el esfuerzo editorial llevado a cabo en la publicación de la magna obra de José de Viera y Clavijo *Noticias de la Historia General de las Islas Canarias*, en tres tomos aparecidos sucesivamente entre los años 1950 y 1952. En Goya Ediciones publicaría también Carlos Pinto Grote en 1956 dos libros: *Las preguntas al silencio* y *Elegía para un hombre muerto en un campo de concentración*.

Durante los años cincuenta, y tras el cierre obligado de *Planas de Poesía*, dos iniciativas pretenden cubrir el espacio de encuentro de los escritores de la época. Se trata de la colección *Alisio* y de la revista *Gánigo*.

La poetisa Pino Ojeda funda y dirige en Las Palmas en 1952 la colección *Alisio*, pliegos de poesía que periódicamente pretendían ofrecer un panorama actualizado de la producción poética de España. La intención de esta iniciativa, glosada por la responsable en el n° 1 correspondiente al mes de marzo de 1952, perseguía además otro objetivo: «establecer amistoso y renovado contacto con los poetas de otras latitudes, aliviando por medio de este lírico mensaje el forzado aislamiento en que nuestra insularidad nos coloca». En sus 29 números publicados (hasta diciembre de 1955) aparecieron poemas de Juan Ramón Jiménez, Gerardo Diego, Pedro Salinas, Vicente Aleixandre, Carmen Conde, Manuel Pinillos, Rafael Montesinos, Leopoldo de Luis, Gabriel Celaya, José Luis Cano, Concha Zardoya, Carlos Rodríguez Spiteri y María Beneyto, entre otros, y de los canarios Ventura Doreste, Pedro Lezcano y la propia Pino Ojeda, poetas todos formados en la posguerra, además de otros de promociones anteriores como Juan Ismael (quien además ilustró la mayoría de los números con un retrato de cada autor a pluma), Chona Madera o Emeterio Gutiérrez Albelo.

¹⁹No será este, no obstante, el único título de Carlos Pinto Grote en el que tuvo que ver la imprenta Pedro Lezcano, o la propia mano del editor y poeta grancañario. Citemos también *Muda compasión del tiempo*, 1963 y *Los habitantes del jardín*, 1978.

Gánigo (Poesía y arte) fue fundada en 1953 por Emeterio Gutiérrez Albelo, responsable de la Sección de Literatura del Círculo de Bellas Artes de Tenerife, entidad que auspiciaría la nueva iniciativa. Con esta publicación el Círculo de Bellas Artes de Tenerife recupera su protagonismo en el terreno de la cultura en Canarias, protagonismo que había decaído en los años oscuros de la Guerra, y que daría sus frutos más interesantes en la década siguiente. Gutiérrez Albelo, por otra parte, continuará su estrecho vínculo con la cultura tras haber promovido en la década anterior la empresa de *Mensaje*.

Gánigo nace con vocación ecléctica, pero con el firme propósito de dar a conocer la producción insular en otros lugares, tal y como reza en la introducción que encabeza el primer número, firmada por el propio Emeterio Gutiérrez Albelo, y correspondiente a enero-febrero de 1953: «El arte, llámese genovés, florentino, etc. —ha dicho alguien—, ha hablado siempre en lengua universal. Pero así como la Anécdota, en el pensamiento d'orsiano, puede elevarse a Categoría, también lo local puede encerrar en sus entrañas la simiente de universalidad».

Un vistazo rápido a ese primer número basta para corroborar el espíritu abierto con que comienza la revista: nombres del ámbito nacional como los de Carmen Conde o Carlos Murciano, junto a poemas del francés Roger Bernard, en traducción de Pedro García Cabrera; trabajos críticos de María Rosa Alonso, Domingo Pérez Minik, Eduardo Westerdhal y Francisco Aguilar y textos poéticos de autores canarios de la posguerra, asiduos en los siguientes números, como Ventura Doreste, Rafael Arozarena y Manuel Castañeda.

Además de los poemas y los artículos críticos sobre cuestiones de arte, dos aspectos destacan en relación a definir el talante de la revista. Por un lado el especial interés hacia la poesía extranjera, especialmente la francesa (como el citado Bernard, heredero del vanguardismo de Apollinaire, el neoclásico André Chenier [1762-1794], Lois Masson o el suizo francófono Blaise Cendrars, 1887-1961), la italiana (con poemas de Ungaretti, o de la malograda Antonia Pozzi (1912-1938), la portuguesa (páginas especiales dedicadas a José Apolo de las Casas, Mario Newton Filho, Jorge Ramos, Taborda de Vasconcelos o Garibaldi), e incluso la árabe (poemas de Mahfud Massis). Por otro lado, la revista tenía interés en rescatar del olvido a las poetisas

canarias del pasado y a otros poetas canarios, en una sección especial titulada *Antología canaria*. Se publicaron reseñas y poemas de Victoria Ventoso, José Tabares Bartlett, Fernanda Siliuto Branganti, María Joaquina Viera y Clavijo, Lía Tavío, etc.

Los más de treinta números publicados durante la década de los cincuenta, con portadas de pintores de reconocido prestigio en Canarias, como C. Chevilly (nº 2), Pedro de Guezala (nº 3 y 13), Manolo Millares (nº 5), Elvireta Escobio (nº 12), Martín Zerolo (nº 17), Cerezo (nº 18) o Juan Ismael (nº 22), dan una muestra de la poesía de autores nacionales como Gerardo Diego, Juan Ramón Jiménez (homenajeadado con motivo de la obtención del Premio Nobel en el nº 23, correspondiente a septiembre-octubre de 1956), Vicente Aleixandre (a quien se dedica el nº 26 [marzo-abril de 1957], con motivo de su visita a las Islas), Dámaso Alonso, Carmen Conde, José García Nieto, Leopoldo de Luis, Blas de Otero, Carlos Bousoño, Ángel Crespo, etc. Pero también publicó allí la mayor parte de los poetas canarios de la posguerra, tanto los residentes en Las Palmas, como Agustín Millares Sall, Ventura Doreste, Pedro Lezcano o Pino Ojeda, como los residentes en Tenerife, como es el caso de Rafael Arozarena, Manuel Castañeda, Julio Tovar o el propio Carlos Pinto Grote. Pero junto a ellos debemos mencionar también a quienes por esas fechas empiezan a publicar sus primeros poemas, como por ejemplo, Luis Feria, Arturo Maccanti, Pilar Lojendio, Felipe Baeza, Manuel Padorno o Fernando García Ramos, a partir ya del número 3 (1953) en que aparecen composiciones del último de los citados. Todos ellos son autores catalogados por el crítico Miguel Martínón como de la «generación del 50».

Según lo arriba expuesto, es totalmente erróneo pensar que la revista prestó más atención a los poetas peninsulares que a los canarios, como ha llegado a afirmar Fanny Rubio, quien incluso añade que, «desde fuera, promovido por escritores peninsulares, hay un intento de 'canarizar' sus composiciones en la revista»²⁰, en alusión a la estancia de Aleixandre en Canarias en los años cincuenta, o a la inclusión de versos de Rafael Alberti relacionados con el mar.

Para nuestro poeta (que además era socio de honor de la revista), *Gánigo* representa, desde su fundación, el cauce más apropiado para publicar sus poemas tras el intervalo de silencio una vez desaparecida *Mensaje*. Sus poemas aparecerán en varios

²⁰Fanny Rubio, *op. cit.*, p. 481.

de los números editados durante la década de los cincuenta e incluso esta revista será escenario de una de las más antiguas reseñas —firmada por Emeterio Gutiérrez Albelo— a uno de sus libros, concretamente *Las tardes o el deseo* (1954)²¹.

A pesar de que *Gánigo* pretendió, desde su primer editorial, que sus páginas fueran ocupadas por versos en los que primara «la geografía sobre la historia», y «el paisaje sobre el folclore», en clara alusión a la máxima universalista lanzada ya en la época de las vanguardias históricas canarias, y de la que participó el propio Gutiérrez Albelo, la revista se hizo un excesivo eco, en lo que respecta a autores insulares, de una poesía patriótica, circunstancial, costumbrista incluso, muy apegada a la tradición que precisamente las vanguardias canarias habían denostado. Y paradójicamente no sólo cantaron a la tierra, con lenguaje exaltador, quienes por edad habían bebido directamente de esas fuentes, sino también los más jóvenes. Pero junto a estas manifestaciones encontramos claramente trazada una línea poética más actual, compartida por todos aquellos que empezaron a publicar tras la Guerra Civil bajo el signo de una lucha constante contra los avatares del tiempo.

No obstante, la larga duración de la revista (hasta 1969, fecha de la muerte de Gutiérrez Albelo) así como el excesivo eclecticismo de que hacía gala su autor contribuyó enormemente a que la publicación fuera perdiendo interés. A esto hay que sumar el hecho de que desde 1959 la revista sólo aparecerá una vez al año, lo cual desperdigó su natural espacio de influencia. Su etapa verdaderamente importante será la comprendida entre los números de enero-febrero de 1953 (nº 1) y los que cierran el año 1958 (nº 30-34).

También tiene interés para conocer la producción lírica de aquellos años una publicación que de algún modo vehiculó la aportación más joven de la actual poesía canaria y que compartió, en este sentido, aunque a un nivel más restringido, el protagonismo de *Gánigo*. Se trata de *Nosotros*²², revista que el Sindicato Español Universitario editó desde 1952 como suplemento del periódico *Arriba España*, y desde 1953 independientemente. Fue dirigida inicialmente por estudiantes de Derecho como

²¹E[meterio].G[utiérrez].A[lbelo]., «*Las tardes o el deseo*», *Gánigo*, nº 12, Santa Cruz de Tenerife, noviembre-diciembre de 1954.

²²Sigo en esto a Miguel Martín, *Poetas canarios de la generación de 1950*, op. cit., pp. 45-49.

Diego Peña, Alfonso García-Ramos y Francisco Navarro Artilles, pero oficialmente figuraba como director el jefe del SEU de La Laguna, Pedro Doblado Claverie. Se trataba de una revista pensada para la cultura universitaria y de ahí que en sus páginas hubiera lugar para los más diversos temas, incluidos los literarios.

No son éstas, no obstante, las únicas publicaciones de carácter periódico que encontramos en las Islas. Especial interés, por el significado que tuvo en el lanzamiento de la producción de las poetisas insulares, tiene *Mujeres en la Isla*, revista patrocinada por diversas entidades sociales de Las Palmas, entre las que estaba el Real Club Náutico de esa ciudad que tanta importancia tendría para la cultura grancanaria en los años sesenta, y dirigida desde 1953 por María Teresa Prats de Laplace y Esperanza Vernetta de Quevedo con el aval profesional del poeta Pedro Perdomo Acedo. Fue ilustrada, entre otros, por los artistas Juan Ismael, Felo Monzón, Antonio Padrón y Santiago Santana, y colaboraron en ella Pino Ojeda, Chona Madera, Natalia Sosa y Pino Betancor, entre otras.

Pero mayor atractivo tiene otra publicación iniciada en 1958 por el poeta Manuel González Sosa, estricto coetáneo de los autores de la inmediata posguerra, con el título de *Pliegos graciosos de poesía San Borondón*. En ellos publicarían, además de González Sosa, Felipe Baeza, Arturo Maccanti y José Domingo, en pliegos monográficos, a quienes debemos unir las firmas de Pino Ojeda, Fernando González, Agustín Millares Sall, Pedro Lezcano, Manuel Padorno, Manuel Castañeda, Chona Madera, Fernando García Ramos y algunos poetas peninsulares. A pesar de que lo más representativo es la producción de aquel grupo de los años 50, es preciso indicar que en los seis números aparecidos hasta 1960, también esta publicación presenta un especial grado de convivencia de escritores en principio adscritos a tendencias diferentes.

La máxima expresión de esa convivencia vendrá dada por los suplementos *Gaceta Semanal de las Artes* (1954) y *Cartel de las Letras y las Artes* (1963), manifestaciones que estudiaremos más adelante.

§10. LA ACOMODACIÓN DE LAS NUEVAS TENDENCIAS EN LOS AÑOS CINCUENTA

A diferencia de la década anterior, en la que imperaba una situación de caos cultural, los años cincuenta permiten una clara lectura de los derroteros de la poesía canaria no sólo desde el seno de las publicaciones periódicas o las actividades públicas, sino especialmente a partir de una lectura de los libros de poesía publicados en ese intervalo de tiempo. Así, los poetas de la inmediata posguerra cuya obra publicada carecía todavía de cierta madurez, dan ahora a la imprenta libros más logrados, como es el caso de Pino Ojeda (*Como el fruto en el aire*, 1954, accésit del premio Adonais 1953), Félix Casanova de Ayala (que se incorpora a la Isla tras una larga ausencia, en 1953, publica en Madrid *El paisaje contiguo*, 1952, y *La vieja casa*, 1953), o Rafael Arozarena (*Altos crecen los cardos*, 1959)²³. Sirvan como ejemplo estos tres autores en cuya obra subyace una similar preocupación por el tema del tiempo y, no obstante, sus modos de expresarla son radicalmente diferentes. De este modo veremos también cómo la literatura canaria de posguerra prosigue unos caminos claramente delimitados entre los que las manifestaciones puramente sociales no son más que una vertiente. Las tendencias que poco a poco se van definiendo son asumidas también, sin ningún exabrupto, por la producción de los más jóvenes, como tendremos oportunidad de ver.

La línea marcada por Pino Ojeda desde su libro inicial hasta *Como el fruto en el árbol* (1954) es representativa de una poesía que abandona el corsé estrófico en favor de un lenguaje cercano a lo coloquial en la expresión, pero cargado de un intenso simbolismo en el contenido. En todo caso, el poema para Pino Ojeda, como lo será también para Carlos Pinto Grote, es un espacio en el que se verifica el drama existencial, la lucha entre el tiempo íntimo y la soledad y el dolor que éste genera. También romperá Rafael Arozarena con el encorsetamiento métrico en *Altos crecen los cardos* pero, a diferencia de Pino Ojeda, el drama del tiempo en este autor tiene una

²³También podemos señalar, como publicaciones señeras del periodo 1952-1959, *Caballo de bronce* (1953), de Pedro Perdomo Acedo; *Oí crecer las palomas* (1955), de Manuel Padorno; y *Las preguntas al silencio* (1956) y *El llanto alegre* (1957), de Carlos Pinto Grote, libros que distan mucho de los planteamientos sociales en poesía. Los representantes de *Antología Cercada* no publicarán sus textos en forma de libro en esas fechas, en razón de un silencio obligado; sin embargo, podemos mencionar también las incursiones en la poesía comprometida en la obra de Pedro García Cabrera, *La esperanza me mantiene* (1959), y en la de Manuel Castañeda, *Habitada noticia* (1957), libros que representan la evolución de sus autores desde las formas surrealistas, en el primero, y del formalismo neoclasicista, en el segundo, hacia una poesía abiertamente «civil».

proyección clara en el marco de la insularidad, insularidad asumida como signo de una soledad envolvente, odiada y querida al mismo tiempo, actitud con la que Arozarena comienza en su obra un proceso de mitologización de lo insular que compartirá con otros autores que le sucederán en el tiempo. Y si Casanova de Ayala mantiene la estructura del verso medido y rimado, lo hará desde un ángulo totalmente lúdico, como una cobertura en la que se enmascara lo irónico, pero que de ningún modo se sustrae a la experiencia dramática del tiempo. Así ha resumido el sentido de su obra el crítico Jorge Rodríguez Padrón:

Obra que entiendo orientada hacia una doble exigencia: de una parte, quiere ser un testimonio existencial (la de Félix Casanova —y esto se ha dicho muy pocas veces o con menos énfasis del debido— es una poesía que se interroga constantemente por la situación del individuo, por el sentido de la existencia y que, sobre todo, aborda, con una urgencia que yo llamaría reflexiva o intelectual, el conflicto de la soledad del hombre en el mundo); de otra, se esfuerza por mostrar una voluntad de estilo que no es nunca mero artificio ni aventurada especulación verbal, sino búsqueda consciente —también urgente y también reflexiva— de una palabra que asuma aquel testimonio en el sentido de sufrir, ella también, aquel conflicto de la existencia y la soledad²⁴.

Estamos, por tanto, ante tres autores de formación diferente, que conviven, en lo que respecta a Canarias, en las mismas revistas literarias, y que configuran su obra dentro de la amplia corriente de la poesía ética de la posguerra. Pero, a pesar de sus edades —nacidos entre 1915 y 1923— su obra mantendrá puntos de intersección con otras de autores más jóvenes, como los de la llamada generación del 50, con quienes no existe ninguna demarcación estética. Por ello Miguel Martínón ha hecho observar la importancia del libro del por entonces joven Manuel Padorno, *Oí crecer las palomas*, publicado en 1955 —es decir, rigurosamente coetáneo de las obras arriba citadas— cuya ascendencia estética es de pronunciada raíz vanguardista, lo que «confirma la existencia en ese momento —justamente cuando se consolida el llamado realismo social— de una poesía española *otra*, en ocasiones mal conocida, que trata de revitalizar el espíritu de las vanguardias históricas»²⁵. Pero este crítico va más allá al

²⁴Jorge Rodríguez Padrón, *Lectura de poesía canaria contemporánea*, op. cit., p. 312.

²⁵Miguel Martínón, op. cit., p. 78.

señalar como posible antecedente inmediato de aquel libro, el poemario de José María Millares Sall *Liverpool*, de cuya impronta neovanguardista ya hicimos mención. La relación es sintomática si pensamos, una vez más, en la filiación estético-ideológica de José María Millares Sall. Por otro lado, todo lo dicho no es óbice para rastrear incursiones en la poesía social en autores como el propio Manuel Padorno o Alfonso García-Ramos, mientras que «compañeros de generación», como Arturo Maccanti y Felipe Baeza repudiarán ese tipo de prácticas, con polémicas que se materializarán en los años siguientes.

La propia revista *Gánigo* se hacía eco de la tendencia rehumanizadora de la poesía de aquellos tiempos en un artículo sin firma titulado «Notas al temerario del Congreso Universitario de Escritores», celebrado en Madrid en 1955, cuyo objetivo era clarificar los derroteros por los que discurría la poesía española de aquella época. El texto, como se verá, es expresión de un dilema en el que había intervenido decisivamente el propio Vicente Aleixandre:

¡El público está ante la poesía con la mosca detrás de la oreja! Con razón. Después de tanto *ismo*, de tanta alquitara de poesía pura, esto es natural. Pero es asimismo evidente que la poesía ha cambiado de mundo, quizá de un modo demasiado brusco. ¿Hasta dónde este cambio tiene importancia poética? A los nuevos temas poéticos —concretos, diarios, por no decir reales— no se ha unido hasta ahora un modo de expresión eficaz, con valor comunicativo, emotivo. Esto es consecuencia de la falta de poetas capaces de dar a esos temas un impulso, una emoción suficientes de carácter universal, como las anteriores generaciones las daban a sus temas propios.

El que la poesía fue o no a la mayoría será asunto, desde el ángulo de la creación, secundario. Pero lo que está claro es que las tendencias y la temática de las nuevas generaciones poéticas ponen a la poesía más al alcance del público en general. Dichas tendencias, y sobre todo, dicha temática, llevan consigo, claro es, un modo de expresión. Pues bien: este modo de expresión es el que ha de ser apto para la comunicación²⁶.

Como se puede apreciar, hay en el sentir de la época una necesidad de volver a una expresión cuidada sin abandonar la tendencia rehumanizadora por la que transcurre la poesía del momento. Sin embargo es comprensible —y lo seguirá siendo, como ya dijimos, durante todo el franquismo— el que algunos poetas se vieran

²⁶*Gánigo*, nº 15, mayo-junio de 1955.

obligados a utilizar el verso como arma de combate social. Son, en efecto, dos caras de un mismo proceso. Recordemos que *Planas de Poesía* había sido prohibida en 1951 y que su principal promotor, Agustín Millares Sall, guardará un discreto silencio. Pero todavía a finales de la década, otros sucesos vendrán a empañar la lógica marcha de la cultura de las Islas. Buena prueba de ello es la censura a la que se vio sometido el Gabinete Literario de Las Palmas, en cuyo seno el responsable de cultura de la entidad, Juan Marrero Bosch, organizó a finales de la década unas «Sesiones de teatro y Poesía» —en las que intervendrían Manuel Padorno y el propio Agustín Millares—, y cuyo último acto público fue un homenaje a Antonio Machado, que tuvo que ser suspendido por las autoridades al considerarlo subversivo.

§11. LOS AÑOS SESENTA Y LA BÚSQUEDA DE UNA IDENTIDAD CULTURAL

Los años sesenta representan para Canarias el afianzamiento de la contemporaneidad, no sólo en el ejercicio de la poesía, sino en la cultura en general. La efervescencia cultural es sólo comparable a la vivida en el periodo de anteguerra. Los poetas que habían sido silenciados en la década anterior vuelven a ocupar un primer plano; los que empezaron a publicar su obra en los cincuenta conocerán en los sesenta su mejor momento; al tiempo, surgen nuevos poetas, cercanos por vez primera a los círculos universitarios, que se erigen en animadores de la literatura desde los más diversos ángulos (prensa, colecciones literarias, lecturas públicas, etc.). En este ambiente, del que participarán poetas y narradores, artistas del teatro, periodistas, profesores universitarios, pintores, escultores y otros artistas e intelectuales de distintas edades, se abre un amplio debate sobre la función del arte, sobre la creación desde Canarias y sobre las tendencias estéticas dominantes en la literatura y en la plástica. Pues como afirma el crítico de arte Fernando Castro, «en los sesenta, los artistas jóvenes de Tenerife y Gran Canaria cobraron conciencia por primera vez de que era posible hacer algo aquí [en Canarias], y que había que intentarlo»²⁷ Como veremos,

²⁷Fernando Castro Borrego, «Los años 60 en Canarias: una década olvidada», en *El arte de los 60 en Canarias*, Caja General de Ahorros y Caja Insular de Ahorros de Canarias, Islas Canarias, 1993., p. 13.

desde el terreno literario, y con especial sensibilidad hacia las artes plásticas, tres de aquellos intelectuales más maduros, se ocuparon de «agasajar» la producción de sus compañeros, incluidos los más jóvenes: Julio Tovar, Carlos Pinto Grote y Manuel González Sosa. A ellos habremos de remitirnos en múltiples ocasiones.

Gaceta semanal de la artes

Más de una vez se ha señalado que ante la inexistencia en los años sesenta de verdaderas revistas que sirvieran de expresión a los escritores y artistas de la época, los periódicos tuvieron que asumir dicha labor a través de la creación de suplementos literarios y de arte en general²⁸. El pionero de todos fue *Gaceta Semanal de las Artes*, publicado en el diario tinerfeño *La Tarde* ya desde 1954, del que se responsabilizó a partir de 1958 el poeta Julio Tovar hasta su muerte en 1965.

Con un título que rememora a la publicación vanguardista de los años treinta *gaceta de arte*, participan en el proyecto quienes en aquella ocasión habían tenido un peso específico, como Eduardo Westerdahl, Domingo Pérez Minik, José María de la Rosa, Juan Ismael o Pedro García Cabrera. Pero con el tiempo, y sobre todo a partir de la gestión de Julio Tovar, por las páginas del suplemento pasaron, simultáneamente, casi todos los poetas surgidos en Canarias desde la inmediata posguerra.

Identificado con los escritores que el crítico José Domingo había calificado como «generación perdida» y Enrique Lite de «generación del bache», Julio Tovar aglutinó en torno al suplemento a los escritores que sin sobresaltos habían dado a conocer su obra desde *Mensaje*: Manuel Castañeda, Félix Casanova de Ayala, Rafael Arozarena y el propio Carlos Pinto Grote, para quien *Gaceta Semanal de las Artes* fue el verdadero escenario de expansión de su obra. Con un espíritu regional, también publicarían asiduamente en el suplemento los poetas... Pero también entrega con cierta asiduidad sus poemas a las páginas de *Gaceta* el poeta grancanario Manuel González

²⁸Véase al respecto los trabajos ya citados de Eugenio Padorno, «La generación de 1965 o de *Poesía canaria última*» y Miguel Martínón, *Poetas canarios de la generación de 1950*; así como los de Oswaldo Guerra Sánchez, *El grupo poético de Poesía canaria última*, Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1993, y Miguel Martínón, *La escena del sol. Estudios sobre poesía canaria del siglo XX*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1996.

Sosa.

También colaborarían allí poetas más jóvenes, pues como afirma Miguel Martínón, «si se tiene en cuenta la larga vida que tuvo *Gaceta Semanal de las Artes* y la regularidad que consiguió mantener en sus salidas, casi sobra afirmar que durante los años en que se dan a conocer los poetas de la promoción del 50 no existió un espacio cultural tan importante como este suplemento»²⁹. Casi desde el principio estarán allí presentes poemas de Pilar Lojendio, Viloleta Alicia, Fernando García-Ramos, Manuel Padorno, Arturo Maccanti, Felipe Baeza, e incluso un poema de Luis Feria, residente por aquellas fechas en Madrid³⁰.

Y, al mismo tiempo, también dan a conocer su obra algunos de los poetas más jóvenes, inéditos hasta entonces, como Eugenio Padorno, Juan Jiménez o José Luis Pernas. Todo ello demuestra que estamos ante la primera publicación de signo realmente abarcador que aglutina en su seno a todas las vertientes de la poesía canaria de posguerra.

Pero no sólo prestó atención *Gaceta* a las manifestaciones poéticas. En ella publicaron críticos de literatura y arte, como los arriba mencionados, y otros nacidos en torno a los años veinte, como Alfonso de Armas, especialista en la literatura canaria de los siglos XIX y XX; José Domingo, que tanta atención tendría luego hacia la poesía canaria desde *Ínsula*, Enrique Lite, que bajo los pseudónimos de Martín Ledesma y Enrique Ledesma, llegaría a ser uno de los impulsores del grupo *Nuestro Arte*, según veremos; el periodista Eliseo Izquierdo, el investigador y bibliófilo Vizcaya Cárpenter, y el propio Carlos Pinto Grote, autor de innumerables trabajos sobre poesía y pintura publicados en esas páginas. También fue *Gaceta* un espacio para impulsar la narrativa insular y la prosa periodística con firmas como las de Isaac de Vega, Emilio Sánchez Ortiz, Julio Tovar, Gilberto Alemán, Alfonso García-Ramos y Francisco Pimentel, entre otros. Se prestó también especial atención al mundo del teatro para hacer hincapié en el auge del teatro crítico que se estaba haciendo en Europa y en Canarias en aquellas fechas, de la mano del Teatro Insular de Cámara, o de las compañías tinerfeñas que

²⁹Miguel Martínón, *op. cit.*, p. 54.

³⁰Sigo las puntualizaciones de Miguel Martínón, *op. cit.*

ponían en escena obras tanto foráneas como canarias. Y todo ello sin olvidar un enorme despliegue crítico y divulgativo que a principio de los años sesenta contribuyó a dar el espaldarazo a las nuevas manifestaciones artísticas de Canarias y, en especial, a las del grupo *Nuestro Arte*.

Desde 1959 *Gaceta semanal de las artes* sirvió como pie de imprenta para la divulgación de la literatura canaria más actual. Publicaron bajo ese sello editorial, por ejemplo, autores tan estrechamente vinculados entre sí como Manuel Castañeda, Julio Tovar, José Domingo, Pilar Lojendio, o autores «mayores» como Pedro García Cabrera.

Gaceta semanal de las artes desapareció tras la muerte de su principal promotor, infortunadamente fallecido y repetidamente homenajeado en las páginas de *Gaceta*. Su nombre habría de resonar unos años más gracias a la convocatoria de un premio de poesía que llevó su nombre (a instancias del grupo *Nuestro Arte*), uno de los pioneros en su género y durante algún tiempo (hasta 1978) de gran atractivo para los poetas insulares. El testigo de *Gaceta*, no obstante, ya había sido recogido dos años antes por Manuel González Sosa quien, en 1963 dirige desde Las Palmas de Gran Canaria otro suplemento de características similares pero de duración superior, *Cartel de las letras y las artes*.

El grupo *Nuestro Arte*

Al calor de *Gaceta semanal de las artes* surge un grupo de intelectuales de diverso signo que ocupará durante algunos años la primera plana de la cultura insular. Se trata del grupo *Nuestro Arte*, surgido en Tenerife en 1963 y que aglutinó a artistas y escritores de todas las edades. Una vez más, el espíritu de aquella *Gaceta de arte* de los años treinta seguía vivo, solo que esta vez se llegaría más lejos en cuanto a planteamientos renovadores en el arte y en lo que a formulaciones globales para Canarias se refiere.

El precedente más importante de *Nuestro Arte* lo constituye el grupo *Espacio*, impulsado en Las Palmas hacia 1961 desde la Escuela Luján Pérez por el pintor Felo Monzón, a quien se unirían, entre otros, los pintores Rafaely Bethencourt, Lola

Massieu o Pedro González, este último protagonista dos años después de la gestación de Nuestro Arte. Estrecha relación con ellos tuvieron el poeta Pedro Lezcano y la pintora y poetisa Pino Ojeda, así como otros intelectuales que frecuentaban lugares de reunión como el café Polo, el Bar Negresco, el bar del Hotel Madrid, y la tienda de Antonio Izquierdo. Coincidían allí además de algunos de los citados, el pintor Juan Ismael y el escultor Plácido Fleitas y los poetas Juan Sosa y Pedro Perdomo Acedo. Especial atención hacia este grupo de intelectuales prestarían Eduardo Westerdahl y Julio Tovar, que publicarían artículos críticos sobre los artistas grancanarios.

Mientras tanto, en las tertulias del Café El Águila y del Restaurante Sotomayor de Tenerife se fraguaba el grupo Nuestro Arte. En esos encuentros informales se daban cita pintores como Pedro González, Enrique Lite, José Luis Fajardo, Maribel Nazco y Manuel Casanova; escultores como María Belén Morales y José Abad; historiadores del arte como Miguel Tarquis y Antonio Vizcaya Cárpenfer, ambos del Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife; periodistas como Ernesto Salcedo y Gilberto Alemán; y escritores de varias promociones, como Pedro García Cabrera o Emeterio Gutiérrez Albelo; Julio Tovar, Manuel Castañeda o Carlos Pinto Grote; Emilio Sánchez Ortiz y Pilar Lojendio. A ellos habría que añadir la visita esporádica de Eduardo Westerdahl y Domingo Pérez Minik³¹.

En ese clima propicio para el desarrollo de las artes, el 31 de octubre de 1963 se inaugura en el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife una exposición colectiva con el nombre con el que ese grupo funcionaría durante algunos años: Nuestro Arte. Exponían en esa ocasión dos escultores y siete pintores: María Belén Morales, Juan José González, Eva Fernández de Guigou, Maribel Nazco, Pedro González, Enrique Lite, Manolo Casanova, Víctor Núñez y Manuel Villate. Como antecedente tal vez

³¹ Así recuerda Gilberto Alemán el nacimiento del grupo Nuestro Arte y del papel jugado por el café «El Águila»: «Junto a los artistas de todos los días acudían al café «El Águila» aparecía, en corte cordial y amable, un grupo de hombres que nada tenía que ver con la creación artística. Estos hombres estaban en las aperturas de las exposiciones y animaban las distintas tendencias que entonces se planteaban. Unos eran seguidores del entonces juvenil grupo Nuestro Arte y otros eran fieles al Círculo de Bellas Artes o a las teorías de Eduardo Westerdahl. Se sumaban a todos los actos culturales que por aquellas fechas generaba la ciudad. El Museo Municipal de Bellas Artes era, entonces, el centro de una actividad muy importante. Miguel Tarquis, muchas veces contertulio de «El Águila» y director del centro, animó a un grupo de hombres y mujeres y, en unión de Antonio Vizcaya Cárpenfer, secretario del mismo museo y con la cooperación de Pedro González, Enrique Lite, Manuel Casanova, Julio Tovar y otros, puso en marcha aquella bella operación del grupo Nuestro Arte...», *El café «El Águila»*, Santa Cruz de Tenerife, CCPC/Cabildo de Tenerife, 1993, pp. 13-14.

inmediato, la Exposición «Testimonios de pintura abstracta» 1928-1962, celebrada el año anterior en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife, que reunía a algunas figuras «mayores» de la pintura contemporánea canaria: Juan Ismael, Felo Monzón, Manolo Millares, Pedro González, Eva Fernández de Guigou, Lola Massieu y César Manrique.

Domingo Pérez Minik supo ver con certeza el cambio que se estaba produciendo en el arte contemporáneo en Canarias al afirmar:

La maldición que pesa sobre estos artistas es que no quieren reproducir la realidad tal como se presenta a nuestros ojos. Esta realidad, la experiencia nos lo demuestra, es engañosa. Lo mismo la realidad política que la económica o la moral. Los hábitos, los mitos, la historia han ido recubriendo la realidad, hasta la misma realidad de la naturaleza, de una nube, caparazón o traje según las modas, hachos con las más corrientes o extrañas materias y formas, que nos la ocultan totalmente. El europeo, ave de presa incuestionable, místico impenitente, aventurero ilustre, se ha lanzado en todas las épocas a la hermosa tarea de separar., escudriñar y rasgar esta realidad hasta descubrir lo que había dentro. De acuerdo con esta exigencia ha ido modificando los hábitos, los mitos, la historia»³².

¿No estaba ocurriendo lo mismo en la literatura de aquellos años, que se debatía entre la dimensión ética y nuevos modos de expresión? Así refleja Julio Tovar la polémica y la incertidumbre en la época ante la función social del arte, a propósito de la exposición «Testimonios de pintura abstracta» celebrada en 1962, al reproducir dos opiniones encontradas, la de quien defiende el arte figurativo y la de quien estima el valor del arte abstracto:

Pero, ¿responde esta pintura a la metafísica del hombre de nuestro tiempo, en su dimensión tremendamente angustiada y desamparada? Cuando todas las artes, la poesía incluso, buscan al hombre y se hacen para él, para decir su soledad, un arte tremendamente representativo, testimonial por excelencia, se vuelve de espaldas a esta realidad, y se va por los caminos de un frío tecnicismo, con una búsqueda, tan sólo, de la textura como elemento de expresión.

Yo creo que está usted equivocado totalmente, ¿ha pensado, frente a los cuadros de Pedro González, en ese vacío del hombre por la soledad del espacio desconocido, ese espacio que domina el cuadro, o esa lucha con un mundo ingrato, el inconformismo manifiesto de las rupturas de Manolo Millares?. Eso,

³²Conferencia pronunciada tras la inauguración de la primera exposición Nuestro Arte, reproducida en Id., *Isla y literatura*, Santa Cruz de Tenerife, Servicio de Publicaciones de Cajacanarias, 1988, p. 283.

bien mirado, no deja de ser literatura. ¿Y los suyos?, ¿por qué no es realmente sincero y busca lo que de verdad, de tremenda verdad hay en este arte nuevo?³³.

En lo que a la relación con la literatura se refiere, debemos destacar la labor crítica realizada hacia el grupo Nuestro Arte por los escritores Julio Tovar y, en especial, por Carlos Pinto Grote. Fue este último quien dio carta de presentación al grupo Nuestro Arte en su primera exposición colectiva, al redactar la introducción del catálogo de la exposición, reproducida inmediatamente en *Gaceta semanal de las artes* el 31 del octubre de 1963 bajo el título de «La exposición 'Nuestro Arte'». En dicho texto Carlos Pinto Grote aboga por un acercamiento al nuevo arte no figurativo sin ningún tipo de prejuicios, una estética que era igual de atenta al momento histórico que el arte figurativo, aunque con otros medios: «todo estilo, todo ismo y toda tendencia son cosas que están siempre en relación con el momento histórico vivido». Y añade: «Creo que ésta es una cuestión muy importante: el diálogo entre el ser y el existir del artista»³⁴.

Del mismo modo, Julio Tovar vendría a conectar las nuevas tendencias con la crisis de valores de la cultura occidental, para afirmar, en relación al grupo Nuestro Arte, lo siguiente:

No resulta válido en esta ocasión —sin que pensemos que haya trampa, que existe una trampa—: «el simulacro de la realidad a través de la representación». Tampoco se dice aquí —y quede esto claro desde ahora— que, a través de la representación, no se llegue a una total realidad estética. El negarlo sería totalmente gratuito. Lo que se dice es que hay que tener un espíritu crítico ante la referencia inmediata, por que ésta tiene de engañosa, del «espejismo de la realidad» que tantos afanes y voluntades ha malogrado. Lo que admiramos muchas veces de un «cuadro con rosas», acaso sean las rosas y no el cuadro, que es lo que realmente se exige³⁵.

³³Julio Tovar, *Diálogos. Ensayo y crítica*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Nuestro Arte, 1968, pp. 131-132. Recordemos que Pedro González y Manolo Millares estaban representados a la citada exposición de arte abstracto.

³⁴Carlos Pinto Grote, «La exposición 'Nuestro Arte'», *La Tarde (Gaceta semanal de las artes, 550)*, Santa Cruz de Tenerife, 31-X-1963.

³⁵Julio Tovar, «Exposición Nuestro Arte en el Museo Municipal», reproducido en *Diálogos. Crítica y ensayo, op. cit.*, pp. 85-86.

Carlos Pinto Grote, no obstante, no sólo desempeñó una labor crítica muy extensa en lo relacionado a cuestiones de arte, sino que también había acogido antes de la creación del grupo Nuestro Arte, la obra de alguno de sus componentes, como lo demuestra la conferencia dictada por el poeta en la apertura de la exposición de dos de los más jóvenes miembros del grupo, Juan José González (José Abad) y José Luis Fajardo en el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife. La conferencia llevó el revelador título de «Meditaciones sobre el arte de hoy». El propio José Abad ilustraría dos libros de Carlos Pinto Grote en esos años: *Siempre ha pasado algo* y *Como un grano de trigo*.

La Tertulia del Horno

Durante los años de mayor auge del grupo Nuestro Arte y del renacimiento de la vida cultural en la Universidad de La Laguna, el hogar de Carlos Pinto Grote fue escenario de una tertulia que el poeta José Quintana denominaría *Tertulia del Horno*, pues se desarrollaba en la antigua tahona que Carlos Pinto Grote había habilitado en su casa³⁶. Durante algunos años, todos los jueves se reunían allí jóvenes y no tan jóvenes creadores canarios que participaban activamente de las más diversas manifestaciones culturales de la época, principalmente miembros de los grupos Nuestro Arte y de *Poesía canaria última*. Así lo recuerda el propio Carlos Pinto Grote:

Creo que ha llegado el momento de decir sus nombres. Porque estaban los habituales visitantes y los visitantes esporádicos. Entre los primeros nombro, no hay orden prelatorio, a José Luis Pernas, Alberto Pizarro, Eugenio Padorno, Juan José (hoy Pepe Abad), Arturo Maccanti (o sea, Marcelo, como le llamaba Alberto), Emilio Sánchez Ortiz, Yamil Omar, Luis Fiesta, 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 [...]. Entre los segundos estaban Manolo Padorno, García Ysábal, Alfonso O'Shanahan, Rodríguez Padrón y aleatorios invitados que vinieron una vez y

³⁶Véase José Quintana, *96 poetas de las Islas Canarias (siglo XX)*, Bilbao, Comunicación Literaria de Autores, 1970, pp. 554-556.

nada más se supo de ellos, cosa que no tenía la menor importancia³⁷.

También fueron habituales de la tertulia durante una época dos profesores de la Universidad de la Laguna, el catedrático de francés Francisco J. Hernández Rodríguez, y el profesor de filosofía Emilio Lledó, figuras que alentaron la creación y la difusión de la cultura dentro y fuera de las aulas universitarias³⁸. Pero no fueron éstos los únicos que acudieron a la Tertulia del Horno. Intelectuales de diversa procedencia, de paso en las Islas por aquellos años para dar cursos o conferencias en las instituciones culturales del Archipiélago, también acudieron a la tertulia gracias a la situación privilegiada de Carlos Pinto Grote como responsable de la Sección de Literatura del Círculo de Bellas Artes de Tenerife. Entre ellos cabe destacar, como recuerda José Quintana, a Julián Marías, Alonso Zamora Vicente y Alejandro Casona. Pero también estuvieron allí desde Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso a finales de los cincuenta, a Javier Muguerza, Miguel Ángel Asturias, Luis Felipe Vivanco, Ferrater Mora y un largo etcétera.

La «Tertulia del Horno» sirvió de punto de encuentro no sólo para discutir sobre los más diversos temas culturales, sino para intercambiar, mediante lectura pública, obras originales de cada autor, y para difundir, incluso, aquellas obras que difícilmente podían circular en las librerías por motivos políticos. Allí se gestó también la idea de Eugenio Padorno de fundar una colección literaria —Mafasca— que algunos contertulios como José Luis Pernas y el propio Carlos Pinto Grote apoyaron desde el principio, como veremos más adelante.

Cartel de las letras y las artes

El 2 de noviembre de 1963 surge otro suplemento literario en las Islas, esta vez en el periódico grancanario *Diario de Las Palmas*. Se trata de *Cartel de las letras y las*

³⁷Conferencia leída por Carlos Pinto Grote el 25 de febrero de 1997 en el seminario «En torno a *Poesía canaria última. Contribución a una poética de los años sesenta*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y Cabildo Insular de Gran Canaria, 1997.

³⁸Véase el recordatorio que hace Juan Cruz Ruiz del profesor Francisco Hernández en «El profesor Francisco Hernández: un trozo de nuestra historia personal», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 29-V-1974.

artes, y fue su fundador el poeta Manuel González Sosa, estricto coetáneo de Julio Tovar y Carlos Pinto Grote. Si la labor de divulgación de la poesía ejercida por este poeta había sido desde la década anterior ejemplar, como ya vimos en relación a los *Pliegos graciosos de poesía*, su papel en el suplemento recién creado no lo iba a ser menos. Durante su primera etapa al frente de la iniciativa (hasta octubre de 1965), Manuel González Sosa contribuyó no sólo a la divulgación de la obra de los poetas nacidos en los años treinta, sino que también asistió al nacimiento literario de los más jóvenes poetas nacidos en la década del cuarenta. Una vez más, diversas promociones literarias ocupan un espacio divulgativo común. Prácticamente la totalidad de los poetas canarios vivos publicaron allí algún poema, y algunos de los poetas insulares del siglo XX ya ausentes fueron objeto de continuos homenajes, como es el caso de Domingo Rivero y Alonso Quesada. Al mismo tiempo, se seguía muy de cerca la labor artística y literaria realizada en el mundo, y se contrastaba vivamente con la producida en las Islas. A partir de 1965 asumen la dirección del suplemento algunos de los jóvenes escritores que protagonizarían las nuevas tendencias de la poesía canaria del momento. Entre 1965 y 1967 lo dirige Lázaro Santana; en 1967 Alfonso O'Shanahan se encarga de su cuidado; al año siguiente asume su dirección Eugenio Padorno, que se verá asistido en 1969 por Fernando Ramírez. Tras un intervalo de tres años, en 1973 lo retoma Lázaro Santana. Todos ellos son integrantes de la antología *Poesía canaria última*, que tanta repercusión hubo de tener en el panorama literario insular de los sesenta. Algunos de sus componentes tuvieron una estrechísima relación con Carlos Pinto Grote, como veremos.

Fueron herederos de la iniciativa de *Cartel* otros suplementos que aparecieron a finales de los años sesenta en Las Palmas de Gran Canaria, como *El séptimo día* (de *El eco de Canarias*), fundado por Fernando Ramírez el 18 de diciembre de 1966, y *El viernes literario* (del periódico *La Provincia*), fundado el 15 de marzo de 1968 por Jorge Rodríguez Padrón. Pero también debemos al magisterio no sólo de *Cartel*, sino de *Gaceta*, el auge de este tipo de publicaciones en el panorama cultural canario de la décadas siguientes.

Las iniciativas editoriales.

Al tiempo que la divulgación literaria se potenciaba a través de los suplementos literarios de la época, surgen también iniciativas cuya finalidad era la de dar a conocer la obra singular de los escritores canarios. Junto a las publicaciones de *Gaceta semanal de las artes*, ya mencionadas, surge la excepcional actividad editorial del grupo Nuestro Arte. Las ediciones realizadas bajo ese sello editorial, al cuidado de Pedro González y Antonio Vizcaya, tienen una bella factura y los textos editados ofrecen una gran altura intelectual. Destacaron, durante sus dos décadas de existencia, las colecciones de poesía, teatro, narración y crítica y ensayo. La colección de poesía sirvió, además, para acoger las ediciones de los premios «Julio Tovar». Entre los títulos publicados en sus primeros diez años de existencia cabe destacar *Desvelada soledad*, de Julio Tovar, *Con clara luz*, de Manuel Castañeda, o *El ómnibus pintado con cerezas*, de Rafael Arozarena, autores todos estrechamente vinculados al grupo Nuestro Arte y pertenecientes a la promoción de Carlos Pinto Grote. En teatro debemos destacar *Tiempo muerto*, de Luis Alemany y *Entonces era otoño y cuatro estudios en negro*, de Gilberto Alemán; en narrativa, *Hoy, como todos los días*, de Emilio Sánchez-Ortiz y *Cuatro relatos*, de Isaac de Vega; y en crítica y ensayo, *Diálogos*, de Julio Tovar, y *Entrada y salida de viajeros*, de Domingo Pérez Minik, así como un libro clave de Ventura Doreste, *Ensayos insulares* (1977), que incluye los trabajos críticos más extensos sobre la obra de Carlos Pinto Grote.

También tiene un excepcional interés para conocer el panorama literario de esos años y aun la trayectoria poética de Carlos Pinto Grote, una modesta colección literaria ideada por el poeta Eugenio Padorno y que contó, desde sus inicios, con la colaboración de nuestro poeta. Se trata de «Mafasca», cuyo primer número vio la luz en 1964 con un texto de José Luis Pernas, otro de los jóvenes poetas que, como Eugenio Padorno y Alberto Pizarro, frecuentaron con regularidad la Tertulia del Horno en el hogar de Carlos Pinto Grote. Significativamente, el segundo número fue el libro de Carlos Pinto Grote *Siempre ha pasado algo*. Las ediciones impresas bajo el distintivo de Mafasca se repartieron entre Tenerife y Gran Canaria.

Mayor duración tuvo «Tagoro», colección fundada en 1963 e impresa

generalmente en los talleres de la Imprenta Lezcano de Las Palmas de Gran Canaria. Como Mafasca, su línea de publicaciones pretendía dar a conocer la obra de los poetas más jóvenes. Pero esto no impidió que el primer número estuviera dedicada a rescatar del olvido la obra del último escritor del modernismo canario que aún permanecía vivo: Saulo Torón. Su libro llevaría el significativo título de *Frente al muro*.

Otras colecciones ocuparon el panorama literario de los años sesenta y contribuyeron a dar a conocer la obra de autores canarios de diversas edades, aunque no tuvieron una relación directa con Carlos Pinto Grote. Entre ellas podemos citar «La fuente que mana y corre», capitaneada por Manuel González Sosa, Arturo Maccanti y Antonio García Ysábal desde 1962, autores pertenecientes a tres promociones consecutivas de la poesía canaria; «Hoy por hoy», de efímera duración, pero que llegó a editar un libro clave de Agustín Millares Sall: *Poesía unánime*; la colección San Borondón, editada con pulcritud por El Museo Canario y al cuidado de Manuel Hernández Suárez, cuyo primer número sería precisamente *Poesía canaria última* en 1966;

§12. AUGE Y FINAL DE UNA ETAPA

La magnitud de la tarea cultural ejercida en Canarias hacia la década de los sesenta hace que debemos considerar este periodo como un momento de plenitud sólo comparable, como ya dijimos, al vivido en el periodo de entreguerras. Ya vimos cómo la permanente actualidad cultural, palpable de un modo evidente en una rápida mirada a la prensa de la época, hizo que estrecharan lazos entre los dos núcleos culturales de las islas. En literatura, por ejemplo, uno de los actos más decisivos de ese espíritu regional fue la lectura colectiva de poemas realizada en 1964 en el Colegio Mayor San Agustín, de La Laguna. Se reunieron allí Pedro García Cabrera, Carlos Pinto Grote, Rafael Arozarena, Julio Tovar, Fernando García-Ramos, Jesús María Godoy, Felipe Baeza, Arturo Maccanti, Manuel González Barrera, Alberto Pizarro, Juan Jiménez y Eugenio Padorno. La lectura dio como resultado la edición de un volumen, al cuidado

de Jesús María Godoy, con el título de *Poetas de las Islas*³⁹. Una vez más, reunidos a la misma mesa, autores de diferentes procedencias, de diferentes edades y de estéticas distantes entre sí, pero todos pertenecientes a una misma corriente de pensamiento. Aunque ausentes en ese encuentro, Agustín Millares Sall y Pedro Lezcano compartieron mesa de lectura con Carlos Pinto Grote en varias ocasiones. La más sonada sería la efectuada en el Paraninfo de la Universidad de La Laguna en 1971, ocasión en la que coincidirían, además de Carlos Pinto Grote, Agustín Millares Sall, Pedro Lezcano y Pedro García Cabrera.

También es sintomática la atención mutua prestada a la obra de casi todos los poetas de la primera posguerra desde el terreno de la crítica o la reseña literaria. Y no sólo escribieron sobre la obra de Carlos Pinto Grote sus compañeros de promoción, sino que él también dedicó muchas líneas a aquéllos con motivo de una nueva publicación. Así, en la bibliografía sobre la obra de Carlos Pinto Grote encontramos abundantes artículos de Félix Casanova de Ayala, Manuel Castañeda, José Domingo, Ventura Doreste, Julio Tovar, etc., al tiempo que Carlos Pinto Grote trató sobre la figura y la obra de Rafael Arozarena, Ventura Doreste, Manuel Castañeda, Emilio Sánchez Ortiz y otros.

Pero no son sólo los lazos extraliterarios los que configuran el devenir de una época, como ya hemos afirmado en más de una ocasión. La determinación de las tendencias de la poesía canaria de posguerra pasa por un análisis de las obras clave producidas por los escritores en ese momento. Al respecto no podemos perder de vista la llamativa entrada en el panorama insular de los autores más jóvenes, cuyo botón de muestra sería la antología *Poesía canaria última*, una antología que, a diferencia de la que abrió la posguerra —*Antología cercada*— sí perseguía una clara finalidad histórica y estética. *Poesía canaria última* resume con total nitidez el decurso de la poesía canaria de posguerra, decurso que ya hemos ido hilvanando poco a poco. La gran corriente de pensamiento que ha ido conformando la cultura de Occidente en estas tres décadas acoge en su seno dos modos *paralelos* de entender la comunicación literaria, presentes ambos en *Poesía canaria última*: de un lado, quienes hacen del lenguaje una herramienta de inmediata denuncia de una realidad hostil; de otro, quienes utilizan el

³⁹Jesús María Godoy (ed.), *Poetas de las Islas*, La Laguna, Publicaciones del Colegio Mayor San Agustín, 1964.

lenguaje para interpretar la misma realidad hostil. En unos y en otros, la dimensión ética subsiste en el núcleo del poema. Sería erróneo pensar que los componentes de *Poesía canaria última* pretendieron una profunda ruptura con la poesía realizada hasta la fecha por sus paisanos de mayor edad. En realidad, determinadas acciones, como los «Juicios poéticos» realizados a mediados de los sesenta por algunos de los componentes de *Poesía canaria última* a las figuras de Pedro Lezcano y Agustín Millares, o los airados artículos sobre poesía social firmados por los jóvenes poetas, demuestran claramente que la «renovación» buscada pasaba por asimilar la obra de los mayores, y no por decantarse radicalmente frente a ella. No hay que olvidar, por otra parte, que los libros más representativos del quehacer de Agustín Millares Sall y de Pedro Lezcano aparecen en la década de los sesenta. Agustín Millares, tras el silencio impuesto en la década anterior, publica nada menos que cuatro libros en los sesenta, entre ellos tres de los que Jesús Páez incluye en su segunda etapa social-coloquial: *Nuevas escrituras* (1964), *Habla viva* (1964) y la recopilación *Poesía unánime* (1966)⁴⁰. Pedro Lezcano, por su parte, da a la luz un libro clave, tras quince años de silencio editorial en poesía: *Consejo de paz* (1965), uno de cuyos poemas, de idéntico título que el libro, provocaría, como es conocido, un consejo de guerra al autor por injurias contra el ejército. Todo esto no hace más que demostrar la vigencia de una hipotética función combativa de la poesía casi treinta años después de acabada la guerra civil. Y podríamos hablar de anquilosamiento —como en efecto ya hacían muchos poetas peninsulares de la época— si no fuera porque también algunos de los más jóvenes poetas de *Poesía canaria última* ofrecieron muestras claras, aunque dentro de una franca evolución estética signada por el narrativismo, de una poesía de raíz estrictamente social, como son los casos de José Caballero Millares, Antonio García Ysábal o Juan Jiménez. Leopoldo de Luis, divulgador de aquel tipo de poesía con su conocida *Poesía social* de 1965 lanza un juicio, tal vez excesivamente generalizador, sobre *Poesía canaria última* que ilustra claramente la reacción global ante tal publicación. Para este estudioso, la antología revela

una problemática que suscita en la mayoría de los casos, aspectos sociales: la

⁴⁰Jesús Páez, *op. cit.*

injusticia, la solidaridad, el dolor de un vivir mal conformado. Lo que además de desmentir a quienes suponen —y escriben de ello— un abandono colectivo por parte de los más jóvenes de la llamada «poesía social», corrobora una tendencia que tiene notables precedentes canarios, como pueden ser los hermanos Agustín y José María Millares⁴¹.

En su empeño por calificar cualquier manifestación poética de trasfondo ético con el estrecho cliché de «poesía social», Leopoldo de Luis no acertó a ver que *Poesía canaria última* era la muestra evidente, en un mismo volumen, de los diferentes procederes que se habían conformado en la poesía canaria desde algunas décadas antes, última manifestación, por lo demás, de una corriente que llegaba ya a su fin, como lo demuestra la tortuosa evolución de los poetas jóvenes allí representados en la década de los setenta, abocados unos al silencio o al apartamiento durante largos años de la actividad lírica, otros al ejercicio de una poesía con una marcada reflexión lingüístico-estilística que les permitiera liberarse de perniciosas etiquetas.

Pero ¿qué ha ocurrido con la obra de quienes participaron siempre de aquella línea reflexiva —incluidos ya quienes compartieron esa opción en *Poesía canaria última*— y que, con un lenguaje en algunos casos también teñido de narrativismo, se resistían a denunciar la realidad de un modo tan inmediato y evidente? ¿Cuál ha sido la evolución lírica de aquellos poetas y aun de los más jóvenes que se acogieron a esta tendencia en la que el símbolo nunca perdió su lugar?

Sólo una mirada retrospectiva, es decir, cuando la obra de las dos primeras oleadas de poetas de posguerra no sólo ha pasado el ecuador de su madurez, sino que además ha visto la luz aun a destiempo, podemos establecer unas coordenadas generales de una evolución en la que la obra de Carlos Pinto Grote ocupa un lugar destacado.

Así, la obra publicada en los años sesenta por autores como Manuel González Sosa y Carlos Pinto Grote, por citar sólo dos ejemplos, supone una evolución clara, dentro de una diversidad de estilos, en torno a la reflexión sobre el tiempo, la muerte y la existencia. Manuel González Sosa es, como ya hemos comentado, un caso atípico, pues aunque nacido en 1921, no publica su primer libro hasta 1967 (comienza a publicar sus primeros versos, no obstante, en los años cuarenta), a pesar de su continua

⁴¹Leopoldo de Luis, «Doce poetas», *Diario de Las Palmas (Cartel de las letras y las artes)*, Las Palmas de Gran Canaria, 23-IX-1967.

presencia en la cultura de las Islas. *Sonetos andariegos* recoge poemas de la producción del autor hasta los años sesenta y por ello se constituye en un elemento valioso para determinar la evolución estética del autor e incluso de la línea poética en la que se inserta. Hay en ese libro una honda reflexión existencial sobre el tiempo, a través del recurso de la memoria personal o del papel que juega la visión del paisaje en esa rememoración, a veces bajo un prisma filosófico-religioso, que hace de los poemas allí incluidos piezas de gran adensamiento verbal que algunos críticos, como Miguel Martínón, han relacionado con el quehacer unamuniano:

En el caso de Manuel González Sosa se podría decir que la línea de sentido más existencial en su obra parece haber llegado a su singular expresión justamente por la asimilación de ciertos elementos de la poesía de Unamuno. Me refiero, sobre todo, a ciertos tonos y a la buscada densidad conceptual —aquel «denso, denso», propuesto por Unamuno en su libro *Poesías*, de 1907— [...]. Por lo demás, hay que subrayar en estos poemas la presencia de un tema tan característicamente unamuniano como el de la duda agónica ante el enigma de ultratumba⁴².

Sobra decir, puesto que lo veremos con detalle a lo largo de las páginas de este trabajo, que la obra de Carlos Pinto Grote en la década de los sesenta es la muestra evidente de una culminación filosófico-poética sobre el tema del tiempo, en especial en dos libros clave, ambos de 1967, *En este gran vacío* y *Sin alba ni crepúsculo*. Sobre todo en este último, Carlos Pinto Grote revela abiertamente su voluntad de crear una obra lírica adscrita a un imaginario simbólico perfectamente hilvanado que diera cuenta de sus inquietudes existenciales⁴³.

La obra madura de algunos de los escritores canarios que surgieron inmediatamente después que los anteriores, como Luis Feria (1927) o Manuel Padorno (1933), aparece justamente en la década de los sesenta. Luis Feria publica sus dos primeros libros en esa década y ambos fueron premiados en el ámbito nacional y muy

⁴²Miguel Martínón, *La escena del sol. Estudios sobre poesía canaria del siglo XX*, op. cit., p. 185.

⁴³Del libro *Hombre solo*, del compañero de promoción de estos dos poetas, Julio Tovar, dirá el crítico José Domingo: «Estamos ante una poesía testimonial muy de su tiempo, y de sus problemas personales se alza hasta reflejar las preocupaciones humanas, humanísimas, de sus semejantes. Si su voz poética no se incorpora a lo que —más o menos justamente— se ha dado en llamar poesía social, sí que puede afirmarse de ella que se ha incorporado plenamente a ese realismo poético que vigoriza la obra vigente de los poetas españoles de nuestros días, y cuyas raíces hay que ir a buscar en Antonio Machado», op. cit., p. 13.



celebrados. Se trata de *Conciencia* (1962) y *Fábulas de octubre* (1964). Los dos libros tienen como tema central la temporalidad, que Jorge Rodríguez Padrón ha sintetizado ejemplarmente en estas frases:

La vida no es sin tiempo, sin la memoria y sin la peplejidad del tiempo; pero la poesía niega el discurrir temporal, es inauguración del instante: la palabra salva o condena en el preciso instante de ser dicha, porque una vez toma cuerpo, su fulgor se extingue. De igual manera, la vida existe acosada por el tiempo: vivirla es agotarla. De ahí que la muerte sea una suerte de libertad; como el mar, la vida se destruye para no morir nunca⁴⁴.

Manuel Padorno, que como ya vimos se había dado a conocer en la década anterior con un libro de carácter neovanguardista, representa claramente, no obstante, una evolución desde fórmulas poéticas de raigambre social (*Antología inédita*, 1959) hasta una poesía de impronta metafísica, en su libro más celebrado (*A la sombra del mar*, 1963). Con la perspectiva de los años, el propio Manuel Padorno declararía su voluntad de distanciamiento de la estética de la poesía social, justamente a través del ejercicio estilístico y de la renovación temática: «Creo que con esta reflexión y esa búsqueda de densidad —argumenta Manuel Padorno con respecto a su libro— me alejaba de Agustín Millares y de Pedro Lezcano, con quienes participaba en recitales»⁴⁵. En cualquier caso, *A la sombra del mar* es pues un libro que alumbra toda una nueva corriente literaria que conocerá un especial auge fuera de los límites del espacio temporal aquí tratado, caracterizada por la captación metafísica del paisaje insular, y que ya había tenido una aproximación teórica en el periodo de vanguardias y notables precedentes en las obras de Rafael Arozarena e incluso de Pedro García Cabrera.

También algunos de los poetas más jóvenes, como ya dijimos, participan, dentro de una lógica evolución, en esta tendencia reflexiva acerca de la temporalidad, aunque su obra de madurez no llegue sino en las décadas siguientes. Es el caso de Lázaro

⁴⁴Jorge Rodríguez Padrón, «Introducción», en Luis Fera, *No menor que el vacío*, Islas Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1988, p. 18.

⁴⁵Miguel Martínón, «De discípulo del mar a nómada urbano. Conversación con Manuel Padorno», *Jornada (Jornada Literaria)*, Santa Cruz de Tenerife, 29-X-1983.

Santana y Eugenio Padorno. El primero de ellos publica en la década de los sesenta varios libros, pero puede valer la selección realizada por el autor de su obra, *Efemérides*, publicada en 1973 y que incluye poemas publicados en la década anterior. Una de las principales preocupaciones del autor es precisamente el tiempo histórico en cruzamiento con el tiempo presente; no sólo la mella producida por éste, sino la eterna interrogación que sobre la identidad del ser nos plantea aquél. Tal circularidad viene expresada en el siguiente fragmento:

El pasado, el presente y el futuro
son idénticas notas de una pieza sin pausa
ni variaciones. Nada de cuanto nos ocurre
ha podido dejar ya de ocurrir y nada
ocurrido lo fue por última vez: música
que en círculos compite con las aves,
el dolor o la fiesta —identidades fieles
a sí mismas las lágrimas y la alas⁴⁶.

Matamorfosis (accésit del premio Adonais 1968), de Eugenio Padorno, incluye la obra publicada por el autor hasta esa fecha. Es éste un libro donde se rehúye claramente una unívoca denotación verbal en favor de un discurso simbolista lleno de sugerencias semánticas en torno al tiempo individual y a la memoria personal. Sin embargo, no se abandona una crítica moral en secciones del libro como la titulada *Candelabro de siete brazos* en la que cada poema presenta una situación bajo la mirada ácida del poeta.

* * *

Hacia la primera mitad de los años setenta se nota un decaimiento generalizado en los modos de hacer poesía en Canarias. En tanto que los acontecimientos políticos en España se precipitan y en el mundo nada parece haber cambiado sensiblemente tras el «mayo de 68 francés», algunos poetas canarios ven como necesario un cambio radical en la expresión poética y una regeneración de los temas. Y si el I Congreso de Poesía

⁴⁶Lázaro Santana, *Efemérides*, Barcelona, El Bardo, 1973, p. 61.

canaria celebrado en La Laguna en 1976 es expresión, en lo ideológico, de ese agotamiento, las breves entregas poéticas de autores canarios publicadas desde Madrid por el Taller de Ediciones J.B. muestran, sobre el papel, el resultado de esa transformación: diversas promociones se reúnen, una vez más, para dar testimonio de una poesía que en general rompe con la versificación, el ritmo y la retórica antes vigente. Es el caso también de Carlos Pinto Grote —quien publica en aquella colección *Solo el azul* en 1976— que entre 1967 y 1973 no da ningún libro a la imprenta como respuesta a una creciente y reconocida necesidad de indagación estética que no abandonará su obra en los últimos veinte años.

CAPÍTULO IV

SEMBLANZA BIOGRÁFICA DE CARLOS PINTO GROTE

§13. NOTA ACLARATORIA

Es sabido que algunas de las diversas corrientes estructuralistas soslayan el acercamiento a la biografía del autor en tanto que otorgan un carácter totalmente autónomo a la obra de arte, como objeto de estudio inmanente. Puesto que nuestro trabajo parte de otras premisas teórico literarias —el estudio hermenéutico aplicado a la imaginación simbólica—, no podemos dejar de referirnos a determinadas cuestiones biográficas relativas al autor cuya obra lírica estudiamos. Y ello por dos razones. Primero, porque las circunstancias personales y el mundo anímico de cualquier escritor constituyen la *materia prima* a partir de la que la obra literaria se construye. Segundo, y en lo concerniente al caso concreto de Carlos Pinto Grote, porque estamos ante una persona cuyo talante y perfil humano —«un caballero inglés que escribe en castellano», como fuera calificado recientemente en una entrevista—, son determinantes a la hora de interpretar buena parte de su obra. Sin duda alguna, los volúmenes de memorias que redacta nuestro poeta desde los años ochenta, rigurosamente inéditos en la actualidad, revelarán multitud de datos interesantes relacionados no sólo con su vida personal, sino también con la vida cultural canaria de buena parte del siglo XX. En estas páginas, no obstante, nos limitaremos a señalar, de modo sucinto, aquellos aspectos relevantes que de alguna manera tienen relación con su obra lírica y con la cultura de nuestro tiempo.

§14. PRIMEROS AÑOS.

Una saga literaria

Carlos Pinto Grote nació en la ciudad de La Laguna el 10 de octubre de 1923¹.

¹Según reza el Acta de Nacimiento de fecha 12 de octubre de 1923, correspondiente al tomo 62, página 36 de la sección primera del Registro Civil de Tenerife.

Es hijo de Pedro Pinto de la Rosa (1898-1947) y de Laura Grote de la Puerta (1900-1978) y nieto, por la línea paterna, de Pedro María Pinto de la Rosa y Josefa de la Rosa y Fernand, naturales de La Laguna y, por la línea materna, de Carlos Grote Fischer y Laura de la Puerta Guillén, naturales de Westfalia (Alemania) y Gáldar (Gran Canaria) respectivamente. Tal y como revelan los apellidos de los ascendientes más directos, en sus antepasados hay un significativo mestizaje entre canarios, germánicos (los Grote) y judío-portugueses (los Pinto), asentados en las Islas tras la expulsión de los judíos de Portugal en 1512.

Carlos Pinto Grote pertenece a una saga familiar íntimamente ligada a la literatura y a la cultura de Canarias. Su padre, licenciado en Derecho por la Universidad de Granada, fue Profesor Auxiliar de la Universidad de La Laguna entre 1915 y 1920. Desde 1926 ostentó el cargo de Secretario de la Audiencia Provincial de Tenerife, y entre 1924 y 1930 ocupó la presidencia del Ateneo de La Laguna. Fue, asimismo, Presidente de la Sección de Literatura del Círculo de Bellas Artes de Tenerife bajo cuyos auspicios, como ya señalamos en el capítulo anterior, creó y dirigió en 1945 la revista literaria *Mensaje*, que tanta importancia hubo de tener para la poesía canaria de la inmediata posguerra y, en especial, para los comienzos literarios de Carlos Pinto Grote.

Como poeta, Pedro Pinto de la Rosa publicó *Arca de sándalo* (1928) y *Mar mío* (1945). Su poesía, según Sebastián Padrón Acosta, es de filiación modernista y manifiesta una clara influencia del poeta Amado Nervo. Ha sido considerado también, junto al poeta Pedro Bethencourt Padilla, representante de la tendencia literaria conocida como «juvismo». José Quintana, por su parte, ve en su obra lírica un claro parentesco con la de los poetas canarios de la llamada Escuela Regionalista. Como ensayista escribió algunos artículos que publicaría en *Mensaje* como los titulados «Poesía» o «El estado del soneto en la lírica contemporánea»².

La madre de Carlos Pinto, Laura Grote de la Puerta, publicó algún poema suelto en *Mensaje* con el pseudónimo de *María Eduarda*. A pesar de la escasa parte de su

²Véase Sebastián Padrón Acosta, *Poetas canarios de los siglos XIX y XX*, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura de Tenerife, 1966, pp. 442-451, y José Quintana, *96 poetas de las Islas Canarias*, Bilbao, *Comunicación Literaria de Autores*, 1970., pp. 173-176.

obra que ha visto la luz, su poesía demuestra una elevada sensibilidad en el tratamiento del tema amoroso. Así lo juzga José Quintana:

María Eduarda se sitúa en un camino de la poesía que tiende a las sensaciones insinuantes, al mundo de un erotismo abierto, donde lo metafísico parece una pretensión de muerte o una incitación a la vida. Muerte-vida se combinan con todos los procesos vivenciales que el pasado le pone ante los ojos. Y no es impotencia, ni desesperanza, sino conciencia de lo vivido, denuncia de la caducidad de las sensaciones, erotismo mental que va viendo el mundo constreñido entre cuatro paredes: arriba, abajo, a un lado, a otro... pero siempre fijada la palabra y el pensamiento en un único objeto: el ser amado como una metafisis inalcanzable³.

Cabe destacar la figura de Francisco María Pinto de la Rosa (1854-1885), hermano del padre de Pedro Pinto de la Rosa, y por tanto, 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 sus trabajos literarios en la *Revista de Canarias* (de la que llegó a ser jefe de redacción) e *Ilustración de Canarias*. Sus textos fueron publicados 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 inéditos son *Mariquita Príncipe* y *Un caso*, texto en el que relata minuciosamente el proceso de desmoronamiento físico y mental a que se vio sometido el escritor por culpa de una tuberculosis que acabó con su vida a los treinta años de edad⁴.

Mercedes Pinto de Armas, hija del anterior, aunque escribió un libro de poemas, *Brisas del Teide*, es más conocida por su célebre novela *Él*, que sirvió de base para el guión de la película de Luis Buñuel del mismo nombre, rodada en México, en los estudios Tepeyac, en 1952. También ha escrito otra relevante novela, *Ella*, y se ha dedicado especialmente al teatro, con obras de éxito como *Silencio*, *Un señor... cualquiera*, o *El alma grande del pequeño Juan*. Mercedes Pinto de Armas, afincada

³Véase José Quintana, *96 poetas de las Islas Canarias*, Bilbao, Comunicación literaria de Autores, 1970, pp. 187-192.

⁴Sebastián Padrón Acosta, *op. cit.*, pp. 252-255.

desde hacía mucho en México, y Carlos Pinto Grote tuvieron la oportunidad de conocerse personalmente en 1953, tras 32 años sin regresar 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 Grote⁵.

Relacionados también con la literatura, y emparentados con Carlos Pinto Grote, podemos destacar a 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; a Lázaro Sánchez Pinto (1883-1913), sobrino de Francisco María Pinto, es conocido por su libro inédito de poemas *Mis canciones*⁶; y, finalmente, a Domingo Cabrera Cruz (1886-1979), poeta y dramaturgo, ha publicado *El verbo en tinieblas* (1976).

La saga de los Pinto continúa, de momento, con uno de los hijos del poeta, Carlos Eduardo Pinto Trujillo (1949), poeta, editor y crítico de arte. Ha sido responsable de diversas publicaciones periódicas como el suplemento literario *Tagoror* del periódico *El Día* (Santa Cruz de Tenerife), *Papeles Invertidos* (Las Palmas de Gran Canaria, 1978-1980), *Hartísimo* (Santa Cruz de Tenerife, 1984) y 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). Como poeta ha publicado, entre otros, los libros *Mitología contemporánea* (1973), *Fonografía del poema* (1980) y *Una palabra roja y otros poemas* (1983).

Los estudios

El primer lugar de residencia de Carlos Pinto Grote fue la casa donde nació, situada en la calle Molinos de Agua (La Laguna), hoy llamada Hermano Pedro. Allí permaneció el poeta por espacio de un año para pasar a residir la familia en la calle Chávez, dirección en la que permanece por espacio de seis años. Entre 1931 y 1937

⁵Cfr. «Primera conferencia de doña Mercedes Pinto en el Círculo de Bellas Artes», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 12-II-1953.

⁶Sebastián Padrón Acosta, *op. cit.*, pp. 347-354.

reside en la calle del Jardín, sede de la Junta de Canarias por aquella época. 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, antigua panadería y granero que reforma y convierte en su actual domicilio, espacio de vital importancia para el poeta, como veremos.

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 obtiene el título de Maestro por la Escuela Normal de La Laguna, que ejercerá por un breve espacio de tiempo. Sin embargo, la vocación de Carlos Pinto Grote era en realidad la Medicina y por eso, al año siguiente, después de realizar el Curso Preparatorio de cuatro asignaturas, se traslada a Cádiz para realizar estudios de Medicina en la Facultad correspondiente de dicha ciudad. Se cumplía de este modo un sueño que lo acompañaba desde siempre:

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 psiquiátrica⁷.

Desde 1943 logra un Internado en Microbiología que le permite obtener unos ingresos para costear los estudios. En julio de 1946, después de realizar los cursos correspondientes en un menor número de años, se licencia en Medicina y Cirugía⁸. Tras un paréntesis veraniego en que regresa a su domicilio paterno, en octubre de 1946 se traslada a Madrid para iniciar sus estudios de doctorado en la especialidad de Psiquiatría con profesores de la talla de Gregorio Marañón (Endocrinología), Pedro Laín Entralgo (Historia de la Psicología), Justo Gonzalo (Neurofisiología) y el profesor

⁷Plácido Checa Fajardo, *El coloquio de los tiempos. Carlos Pinto Grote*, Las Palmas de Gran Canaria, CEP de Las Palmas de Gran Canaria, 1995, p. 22.

⁸El título de licenciado fue dado en Madrid el 14 de Octubre de 1947 y registrado en el folio 188, número 428 del libro correspondiente de la Universidad de Sevilla, el día 1 de marzo de 1948.

Núñez (Psicología). En ese año forma equipo de investigación con Juan José López Ibor y con Luis Martín Santos, entre otros.

Esa etapa madrileña es decisiva para Carlos Pinto Grote. Allí permanecerá hospedado en una pensión junto a su íntimo amigo José María Jaén, ya fallecido, y Pedro Lezcano, con quien mantendrá una duradera y firme amistad que aún pervive. Así lo recuerda el propio poeta en una reciente entrevista:

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 siempre⁹.

Sin embargo, un suceso hubo de acaecer en ese momento de especial vida estudiantil que provocaría un importante cambio en la trayectoria vital del poeta: la muerte repentina de su padre, acaecida el 12 de abril de 1947, a los 49 años de edad. Así lo recuerda Carlos Pinto Grote:

Regreso a Madrid en enero. A la puerta de mi casa me despiden, mi padre, al que ya no veré nunca, y Juan Ismael [...]. No puedo venir al entierro de mi padre. La justa economía de la familia no me lo permite. A mi regreso, en julio del mismo año, las cosas no están bien, como era lógico, y tengo que comenzar a trabajar duramente¹⁰.

§15. AÑOS DE MADUREZ. DEDICACIÓN PÚBLICA

La profesión

Así, a partir de 1947, y una vez asentado definitivamente en Tenerife, inicia su

⁹Plácido Checa Fajardo, *El coloquio de los tiempos. Carlos Pinto Grote*, p 55.

¹⁰Carlos Pinto Grote, *Juan Ismael. Ocultaciones*, Islas Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1992, pp. 44-45.

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 abierto durante tres décadas, concretamente hasta el año 1978 en que decide cerrarlo.

Al tiempo, comienza a trabajar en los años 50 en el Hospital Psiquiátrico de Tenerife, primero como Médico Honorario y Gratuito y desde 1960 médico por oposición en el puesto de psiquiatra. Entre 1983 y 1988 desempeñará, sucesivamente, los cargos de Subdirector y Gerente de dicha entidad.

Paralelamente a esas dos ocupaciones, 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 en dicho Hospital 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 1960¹¹.

La ocupación médica obligará al poeta a estar en contacto con las más variadas dolencias mentales del ser humano, lo que le provocará, como reconocerá en más de una ocasión, ciertas situaciones de crisis personal que le llevarán, por ejemplo, a cerrar la consulta privada en el citado año de 1978. Sin embargo, el ejercicio de la poesía ha sido fundamental para el desempeño de su labor psiquiátrica. Así, poesía y psiquiatría se dan la mano hasta el punto de que el poeta llegará a afirmar que es la poesía la que ha ayudado al psiquiatra, pero no a la inversa. Buena muestra de ello, como tendremos oportunidad de ver, es el libro *Tratado del mal*, editado en 1981 y 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 fiel reflejo de ese contacto poesía-psiquiatría su obra narrativa y en especial los libros de relatos *Las horas del hospital*, *Cuatro cuentos extraños* y *Las*

¹¹El discurso de ingreso llevó por título «La estructura psicológica de la juventud actual». Véase «El Dr. Pinto Grote, académico de la Real de Medicina de Tenerife», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 19-VI-1960.

horas del hospital y otros cuentos, y algún relato del libro *Objetos de desván y trajes de pasamanería*, textos que recrean admirablemente los años de ejercicio profesional del poeta en los centros psiquiátricos donde desempeñó su labor. Alguno de sus relatos, de carácter biográfico, expresan 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*:

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 escarnecido¹².

No obstante, Carlos Pinto Grote siempre ha afirmado su vocación médica, que no se ha limitado al ejercicio directo en las consultas, 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. De entre esos trabajos, 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»¹³, en el que el autor analiza la importancia de este segmento profesional en la obra de aquel autor, o «El delirio: una aproximación»¹⁴, 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

¹²En *Objetos de desván y trajes de pasamanería*, Santa Cruz de Tenerife, Caja de Ahorros de Tenerife, 1986, pp. 33-34.

¹³Publicado en *Actas del I centenario de la Real Academia de Medicina de Santa Cruz de Tenerife*, Madrid, 1981, pp. 149-156.

¹⁴Aparecido en la *Revista del Departamento de Psiquiatría de la Facultad de Medicina de Barcelona*, vol. IX, n° extraordinario, 1982, pp. 455-464.

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 estéticas¹⁵.

El hogar

El 1 de mayo de 1948 el poeta se casa con Delia Trujillo, de cuya unión nacen dos hijos, Carlos Eduardo y María. Su mujer, Delia, merece una mención especial en nuestro trabajo dada la profunda admiración que el poeta ha sentido por ella y que se ha plasmado de diversas formas en todos sus libros publicados, bien sea a través de poemas cuyo contenido es el amor que le profesa el poeta, bien a través de las dedicatorias de casi todos sus libros, desde el primero, aparecido en 1954, *Las tardes o el deseo* («Para ti, pez de cobre femenino, sirena atlántica, en esta tarde de mar azul revuelto»), hasta el último, de 1997, *Días sin ti*, consagrado por entero a la mujer amada (así reza la dedicatoria: «A Delia: *Solo, sin tu amor tirado y solo*»). Indudablemente, Delia es destinataria de una teoría poética del amor que veremos desarrollada a lo largo de las páginas de nuestro estudio.

Tal y como ya adelantamos, Carlos Pinto Grote y su nueva familia se trasladan al lugar donde el poeta había nacido, en la ciudad de La Laguna, para fijar definitivamente allí su residencia en 1956. Se trata de una construcción campesina edificada aproximadamente en 1734, antigua casa de labranza que con los años iría creciendo en tamaño, con diferentes dependencias incluido un horno que hacía sus funciones para la panadería allí instalada. La propiedad, al parecer, perteneció desde siempre a la familia Pinto, con espacios de tiempo en que fue ocupada por otras

¹⁵*Ibid*, p. 463.

personas¹⁶.

La casa de Carlos Pinto Grote es de crucial importancia para comprender su actitud ante la vida y, sobre todo, su obra literaria. Es el referente real de toda una simbología recurrente en la mayor parte de los poemarios del autor. En algunos, incluso, los símbolos referidos a la casa ocupan un lugar central. Como afirma Rubén Díaz, «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 memorable¹⁷. En efecto, la casa, hecha a la medida del poeta, alberga multitud de objetos que van cobrando vida como tales en diferentes libros del autor. Varios espacios de esa casa son privilegiados. Lo primero que destaca es el jardín que rodea el edificio. Su recreación literaria ha dado lugar a bellos poemarios como *Los habitantes del jardín* o *Estío*, o a algunos de los relatos incluidos en el libro *Objetos de desván y trajes de pasamanería* en los que se evocan soleadas tardes de verano empleadas en la mera contemplación de las hojas de los árboles y de los insectos, o en tranquilas conversaciones con los seres queridos.

En el interior, además de los objetos que pueblan la casa —cristales de Bohemia y Murano, muebles antiguos de estilo inglés, figuras de las más exóticas procedencias en disposición abigarrada, cuadros que cubren todas las paredes, etc.—, hay que destacar dos dependencias. La parte alta de la casa, ocupada por la biblioteca, y la antigua tahona adosada a uno de los extremos de la edificación.

La parte alta de la casa era, en rigor, el granero de la construcción. Allí instaló el poeta en un principio, además de la biblioteca formada por volúmenes suyos, de su padre y de su abuelo, un despacho, que todavía hoy mantiene activo para las labores de escritura, y una pequeña habitación que en otros tiempos sirvió de cuarto de invitados. Cada uno de estos invitados —poetas, artistas o simplemente amigos— fue dejando su huella al plasmar su firma en uno de los muros de la dependencia, como

¹⁶Véase. A. García Viegas, «La casa de un poeta. (La casa de Carlos Pinto Grote)», *Sauermann*, nº2, Las Palmas de Gran Canaria, 1992. Véase también Gilberto Alemán, «*Muda compasión del tiempo* no es un libro que pueda encasillarse en el existencialismo», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 26-II-1964.

¹⁷Rubén Díaz, «Carlos Pinto Grote: 'Nunca debemos olvidar que otros escribieron antes'», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 26-V-1991.

símbolo del carácter hospitalario del hogar del poeta. Además, un texto allí situado nos recuerda esa ancestral función de acogida ejercida por la casa:

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.

El otro lugar de especial importancia, es decir, la tahona, hoy convertida en bodega, albergó durante años una fructífera tertulia, a la que ya nos referimos en el capítulo precedente por su trascendencia en los que respecta a la dinamización del ambiente cultural en Canarias fundamentalmente durante los años sesenta y principios de los setenta.

De cualquier modo, las referencias al papel que la casa de Carlos Pinto Grote ha jugado en su obra serán, en capítulos siguientes de nuestro trabajo, constantes.

La actividad pública: el arte

La vida de Carlos Pinto va íntimamente ligada a los aconteceres culturales del Archipiélago desde dos focos: desde su propio hogar que, a partir de 1956, es un lugar de visita obligada de toda la intelectualidad que pasaba por la isla, y como animador y posteriormente responsable de la Sección de Literatura del Círculo de Bellas Artes de Tenerife —siguiendo los pasos de su padre—, así como presidente del Círculo de la Amistad XII de Enero de Santa Cruz de Tenerife.

Además de las actividades literarias, las relacionadas con el arte y especialmente

la pintura ocupan un lugar privilegiado entre las preferencias del autor. Como él mismo recuerda, su afición a la pintura —así como a la literatura, según veremos— empezó de forma temprana:

Que a un niño se le llevara a contemplar una exposición de pintura no era frecuente. Pero como tuve la suerte de criarme en un ambiente de excelente temperatura intelectual, la cosa no pasaba de ser cuasi rutinaria. Acompañaba a mis padres a los actos culturales que por entonces tenían lugar en la provincia habitualmente; aquél [la Exposición Surrealista de Tenerife en 1935] era uno más entre ellos, pero fue esclarecedor para mí e importantísimo en cuanto a mi futura educación [...]. La exposición —de la que todavía guardo un catálogo—, me abrió los ojos a un mundo que habría de cautivarme y al que seguiría fiel durante toda mi vida¹⁸.

Pero quien decisivamente contribuyó a la afición pictórica de Carlos Pinto Grote fue el pintor canario Juan Ismael, a quien el poeta pudo conocer personalmente durante los años en que se publicó la revista *Mensaje*. Como se recordará, la relación del pintor y el padre de Carlos Pinto Grote se iría estrechando a partir del proyecto común de publicar una revista literaria —*Mensaje*— a principios de 1945. Ésta era dirigida, prácticamente, desde el domicilio de los Pinto. A ese hogar se trasladará Juan Ismael a vivir en febrero de 1945 —y por espacio de dos años, hasta octubre de 1947—, pero no será hasta julio del mismo año cuando él y Carlos Pinto Grote se conozcan. Desde entonces se establece una amistad que de seguro afianzaría la afición pictórica de Carlos Pinto, pues no en vano en su propia casa el pintor instala su taller, en el que el poeta se familiarizará con los entresijos de este arte:

La pintura, que siempre había sido una forma de arte de mis preferencias, fue convirtiéndose casi en una pasión. Porque Juan Ismael, al que yo observaba transmitir la belleza al lienzo blanco, después de dibujos preliminares, pruebas de color, signos de su adiestrada mano, me abría las puertas de un mundo en el que yo había pasado de mero contemplador a teórico artesano y que, por ello mismo, podía comprender mejor el fenómeno del arte, el poner en la obra-en-sí, todo aquello que va a ser arte luego, cuando finaliza la construcción de esa estructura absoluta que es la obra del artista. Más tarde, la lectura de las «Holzwege» heideggerianas, confirmaría esta impresión recogida al ver trabajar

¹⁸Carlos Pinto Grote, «Recuerdo de la Exposición Surrealista de Tenerife», *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1989, p. 50.

a Juan Ismael, al que, desde entonces, había que llamar maestro¹⁹.

Carlos Pinto Grote ha demostrado su admiración por Juan Ismael no sólo mediante conferencias, sino también a través de algunas publicaciones sobre su obra y su persona. Destacan especialmente la conferencia dictada en 1955 en el Instituto de Estudios Hispánicos de Tenerife²⁰, publicada por dicha entidad con el título de *Juan Ismael. El surrealismo. La pintura*, y el volumen monográfico editado por el Gobierno de Canarias, *Juan Ismael. Ocultaciones*, del que hemos extraído la cita anterior.

Pero la actividad pública de Carlos Pinto Grote en relación a la pintura va mucho más allá de su interés por Juan Ismael. En los años sesenta observamos una creciente atención a los acontecimientos pictóricos del Archipiélago que se traducirá en innumerables artículos y presentaciones de exposiciones de muy diverso signo. Sin duda alguna, la actividad relacionada con el arte que más trascendencia ha tenido en su biografía es la relacionada con la creación del grupo artístico *Nuestro Arte*, de cuya génesis y desarrollo tratamos en el capítulo precedente. Tanto para la primera exposición de este grupo, celebrada en 1963, como para la segunda, efectuada al año siguiente, Carlos Pinto Grote fue el responsable de la preparación de los textos que de algún modo sirvieron para presentar a la nueva promoción de pintores y escultores canarios de aquella década²¹.

No obstante, la continua atención prestada por Carlos Pinto Grote al mundo del arte se refleja sobre todo en el elevado número de conferencias pronunciadas y a las presentaciones de exposiciones. A modo de ejemplo, podemos destacar, por su relevancia, las siguientes: «Meditación sobre la acuarela»²² y «Meditaciones sobre el

¹⁹Cfr. Carlos Pinto Grote, *Juan Ismael. Ocultaciones.*, Santa Cruz de Tenerife, Viceconsejería de Cultura del Gobierno de Canarias, 1992, p. 42.

²⁰Véase: Antonio Ruiz Álvarez, «En el Instituto de Estudios Hispánicos. Una conferencia de Pinto Grote», *Mirador*, Santa Cruz de Tenerife, mayo de 1955, p. 38.

²¹Los textos redactados por Carlos Pinto Grote fueron, respectivamente: «La exposición 'Nuestro Arte'», *La Tarde (Gaceta Semanal de las Artes, 550)*, Santa Cruz de Tenerife, 31-X-1963, y «Los presupuestos históricos de todo arte», según se refleja en la siguiente referencia de prensa: «Apertura de la 2ª exposición del grupo *Nuestro Arte*, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 1-V-1965.

²²Publicada en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 16-V-1962.

arte actual»²³, en 1962; «Anotaciones sobre nuestra problemática artística»²⁴, en 1967; y «Teoría del arte actual»²⁵, en 1968. A partir de los años setenta, exposiciones de todo tipo cuentan con un texto de apertura redactado por nuestro autor²⁶.

La actividad pública: la literatura

Lógicamente, el papel jugado por Carlos Pinto Grote en relación a las actividades literarias ocupa un lugar destacado y no se reservan 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 sus trabajos, hasta el ensayo literario, el artículo de opinión e incluso la actividad teatral, como queda de manifiesto en la representación, en 1954, de una pieza teatral original suya titulada *La hora incierta*, dirigida por Domingo Pérez Minik y en la que participó como actor su hermano Eduardo Pinto Grote²⁷.

Su interés por el mundo de la cultura hizo que desde muy pronto apoyara u organizara la celebración de actos literarios con invitados de relevancia en el mundo de la literatura o del pensamiento. Su papel, en unos casos, fue el de ofrecer agasajo 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 esos intelectuales. Entre esos eventos podemos destacar la llegada a Tenerife en febrero de 1953 del eminente filósofo Julián Marías para dar una serie de conferencias en la Mancomunidad Provincial de Tenerife. La presentación de Carlos Pinto Grote llevaría por título «Julián

²³Publicada en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 28-VI-1962.

²⁴Carlos Pinto Grote, «Anotaciones sobre nuestra problemática artística», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 22-XI-1967.

²⁵Véase Margarita Sánchez Brito, «Carlos Pinto Grote trazó una 'Teoría del arte actual'», *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 15-III-1968; y Óscar Falcón Ceballos, «Carlos Pinto Grote disertó en el Museo Canario», *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 15-III-1968.

²⁶Para una mayor información al respecto, remitimos al lector de este trabajo a la bibliografía que aparece al final, especialmente en lo que respecta a artículos sobre arte y a catálogos de exposiciones.

²⁷Véase «El homenaje a Francisco Bonnín constituyó un éxito», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 13-V-1954. Puesta en escena por la Sección de Teatro del Círculo de Bellas Artes de Tenerife, también participaron en el reparto los actores Carmen Delia Pérez, María Acosta, Javier Gorostiza y Luis M. Sansón.

Marías y nosotros»²⁸. El año 1957 es especialmente importante en lo referente a invitaciones de escritores españoles, como por ejemplo la de Camilo José Cela o la de José María Gironella. Pero merece una consideración aparte la invitación cursada a Vicente Aleixandre para dar unas conferencias en mayo de ese año 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 eminente figura de las letras llega a Canarias, y una vez más corre a cargo de Carlos Pinto Grote su presentación. 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 Oro²⁹. 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.

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 capítulo anterior, visitaron la tertulia Miguel Ángel Asturias, Juan 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.

Por otro lado, hay que destacar la labor que el poeta desempeñará como conferenciante de temas literarios, especialmente durante los años cincuenta y sesenta. Algunas de las conferencias de esos años arrojan luz, indudablemente, sobre su trayectoria poética hasta hoy ya que exponen su pensamiento de un modo diáfano y son indicativo de las inquietudes y preferencias literarias del autor. Cronológicamente, es preciso señalar algunos de esos trabajos. En diciembre de 1950 Carlos Pinto disertará sobre Nietzsche con un trabajo titulado «Luz nueva en la poética de Nietzsche».³⁰ Por

²⁸Véanse las referencias «Brillante conferencia de Julián Marías», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 25-II-1953; y «Primera conferencia de Julián Marías», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 25-II-1953.

²⁹Véase la referencia: «Magistral conferencia de Dámaso Alonso en la Mancomunidad», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 15-V-1958.

³⁰Véase las referencias: «Una conferencia en Las Palmas», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 17-XII-1950; y «Conferencia del Dr. Pinto en El Museo Canario», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 12-XII-1950.

primera vez, y significativamente, el autor relaciona el pensamiento poético con la Filosofía, disciplina que de algún modo ofrecerá concomitancias con el carácter reflexivo de las obras posteriores del poeta. 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.³¹ 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 reconocida³². 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 insular³³. En 1962 volverá sobre este autor con un trabajo titulado «José Manuel Guimerá o la sencillez»³⁴. En el mismo año pronuncia una conferencia titulada «Alonso Quesada o la intimidad» que pretende contribuir al rescate del «clásico» de Modernismo canario llevado a cabo durante la década de los sesenta³⁵. En el año 1964 pronuncia en el Ateneo de La Laguna y en El Museo Canario una conferencia titulada «El Cancionero de Unamuno:

³¹Véase las referencias: «Curso de conferencias sobre Arte Contemporáneo. Disertación de don Carlos Pinto Grote», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 28-I-1953; y «Disertación del Dr. Pinto Grote», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 28-I-1953. En este evento tiene lugar el encuentro entre Carlos Pinto y Mercedes Pinto de Armas, ésta última ausente de la Isla durante muchos años e invitada en esa ocasión para dar una conferencia.

³²Véase las referencias: «La conferencia del Dr. Pinto Grote [sic]», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 6-III-1954, y «La conferencia del doctor Pinto Grote [sic]», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 7-III-1954.

³³Véanse la referencia: «Actividades de la Sección de Literatura del Círculo de Bellas Artes de Tenerife», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 9-XII-1961.

³⁴Véanse las referencias: «Conferencia del doctor Pinto Grote [sic] en El Museo Canario sobre 'J.M. Guimerá, estilista'», *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 12-IV-1956, y «José Manuel Guimerá o la sencillez», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 31-V-1962, respectivamente.

³⁵Véase la referencia: «Carlos Pinto Grote en el Círculo de Bellas Artes», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 7-XII-1962.

ensayo de comprensión»³⁶. 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. Éstos, por el mero hecho de ser profesionales, han de tener esos derechos de los que todo ciudadano es objeto por trabajar»³⁷.

La bibliografía de Carlos Pinto Grote sobre literatura es extensísima. Como muestra de los variados temas tratados por el autor en diversas épocas de su trayectoria vital señalaremos sólo algunos: «*Historia del corazón*, un libro de Aleixandre»³⁸, reseña que revela el interés de Carlos Pinto Grote por el poeta andaluz; «Notas sobre dos poetas actuales de Hispanoamérica: David Valjalo y Dukardo Hinestrosa»³⁹, 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 suyos⁴⁰; «Notas sobre un poeta», artículo en el que revisa la obra de un poeta canario de una promoción literaria posterior a la suya: Fernando García Ramos⁴¹; o «El campo poético. Una indagación sobre la poesía en Canarias», artículo que resume la postura del autor sobre la literatura canaria⁴².

³⁶Véanse las referencias: *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 12-IX-1964; *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 26-IX-1964; y *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 27-IX-1964.

³⁷Juan Cruz Ruiz, «Primer Congreso Nacional de Escritores. Hacia la abolición de toda censura», *El Día (Tagoror Literario)*, 8), Santa Cruz de Tenerife, 20-X-1968.

³⁸En *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 27-I-1955.

³⁹En *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 18-IV-1967.

⁴⁰En *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 3-VIII-1968.

⁴¹En *Hora de Poesía*, nº 6, Madrid, nov-dic. de 1979.

⁴²En AA. VV. *Encuentro de escritores canarios*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1992, pp. 73-80.

Las lecturas poéticas

Otra de las actividades que jalonan la trayectoria vital y poética de Carlos Pinto Grote, es su participación en recitales y eventos de este tipo, útiles en muchos casos para determinar filiaciones o, cuando menos, de ciertas afinidades hacia otros poetas de diversas promociones literarias. Además de lecturas individuales realizadas en los más diversos centros culturales de Canarias (Círculo de Bellas Artes de Tenerife, Círculo de Amistad XII de Enero, Ateneo de La Laguna, Museo Canario de Las Palmas, Casino de Tenerife, Universidad de La Laguna, Universidad de Las Palmas, Colegios Mayores de La Laguna, Colegios de Médicos de Tenerife y Las Palmas, Institutos y centros culturales de varias islas), y algunos de la Península (Madrid) y del extranjero (México y Francia), Carlos Pinto Grote ha participado en recitales colectivos junto a otros poetas canarios. La primera participación de esta índole de la que tenemos noticia será en 1953, en un recital organizado por la Sección de Literatura del Círculo de Bellas Artes, en el que interviene junto a poetas como Rafael Arozarena, Pedro García Cabrera y Julio Tovar⁴³. En aquella ocasión leyó los poemas «Cuando fuiste mentido», «Ayer», «Soneto» y «Elegía a Barbro Sandberg».

Pero hay otros eventos destacables, especialmente en los años sesenta y setenta, pues se trata de una época de inusitada convivencia de poetas canarios de diversas edades y promociones literarias. La Universidad de La Laguna, en esos años, contó con un importante poder de convocatoria digno de ser mencionado a este respecto. En el mes de marzo de 1964 tendrá lugar el Recital de Poesía Canaria celebrado en el Colegio Mayor san Agustín, al que ya nos hemos referido en el capítulo anterior, y que reunió a poetas de diversas edades, desde Pedro García Cabrera (1906) hasta Alberto Pizarro (1944), entre los que estaba lógicamente Carlos Pinto Grote. De aquel recital surgiría una pequeña antología: *Poetas de las islas*⁴⁴. Al año siguiente volverá el poeta a aquel Colegio Mayor para dar otro recital, y en febrero del mismo año recitará sus poemas junto a sus coetáneos Agustín Millares y Pedro Lezcano en Ateneo de La

⁴³Véase la referencia: «Actos en esta capital. Organizados por la Sección de Literatura del Círculo de Bellas Artes», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 21-III-1953.

⁴⁴Jesús María Godoy, *Poetas de las Islas*, La Laguna, Publicaciones del Colegio Mayor San Agustín, 1964.

Laguna⁴⁵. Y nuevamente, en 1971, el poeta vuelve a encontrarse con Pedro Lezcano, Agustín Millares y Pedro García Cabrera para dar un recital en el Paraninfo de la Universidad de La Laguna⁴⁶. La importancia de estas lecturas radica en son un buen botón de muestra de la inusitada convivencia de estéticas de diferente signo en la gran etapa de la posguerra en Canarias.

Los premios literarios

Carlos Pinto Grote no es un escritor muy dado a presentarse a concursos y premios literarios. No será hasta 1964 en que el poeta se presente por primera vez a un certamen de este tipo. No obstante, en todas las ocasiones se ha tratado de convocatorias regionales. Aquel año recibe el primer premio en el Certamen poético de la Romería de San Benito Abad, por un breve poemario titulado *Canciones para un timple*. Al año siguiente participa en las «Primeras Jornadas Poéticas de Las Cañadas», en Tenerife, y obtiene el Premio «Antonio de Viana» por su poema «La balada del mar».

Será en la década de los 80 cuando el poeta reciba los primeros premios de poesía importantes. En 1982 obtiene el segundo premio «Pedro García Cabrera» por su libro de poemas *De los días perdidos*, y en 1983 el «Ciudad de La Laguna», certamen al que acude con su libro *Cantatas*. Ha recibido también el primer premio de cuentos «Ciudad de Santa Cruz de Tenerife», por su libro *Un poco de humo y otros relatos*, publicado al año siguiente.

Más recientemente ha obtenido el primer premio «Pedro García Cabrera», en su edición de 1996, por su libro *El destino de la melancolía*. Ha recibido también los premios de Cuentos y de Humanidades del Colegio de Médicos de Santa Cruz de Tenerife.

Sin duda alguna, la culminación de su trayectoria poética será la obtención del Premio Canarias de Literatura en el año 1991, que le será entregado el día 30 de mayo

⁴⁵Véase *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 8-II-1965.

⁴⁶C.G.R., «Carlos Pinto, Pedro Lezcano, Agustín Millares y Pedro García Cabrera leyeron sus poemas ayer en el Paraninfo», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 12-XI-1971.

de ese año en un solemne acto organizado con motivo de la celebración del «Día de Canarias».

Un caballero inglés

La obra literaria y la personalidad de Carlos Pinto Grote son inseparables hasta el punto de que el propio poeta parece un personaje más de uno de sus cuentos ambientados en la vieja Inglaterra y en tiempos remotos. En una entrevista concedida a Televisión Española, el poeta declara: «Me equivoqué de lugar y me equivoqué de tiempo»⁴⁷. Acto seguido afirmará que el lugar donde le hubiera gustado vivir es Inglaterra, por el sentido del humor y la marcada individualidad de sus gentes y por sus paisajes, a pesar de los tópicos. En cuanto a la época, hubiera preferido vivir en el siglo pasado en una clara denostación del ritmo acelerado que nos ha tocado vivir a finales de éste. Su gusto por lo antiguo le ha hecho cultivar con esmero el arte de reparar objetos de épocas pasadas, para *dotarlos de vida* y que realicen la función que en origen tuvieron. Esta pasión, que le llevó a mantener abierta desde noviembre de 1989 hasta diciembre de 1992 una tienda de antigüedades en el nº 63 de la calle de San Agustín en La Laguna, tiene también su correlato literario en algunos relatos y poemarios, en especial el titulado significativamente *Tienda de antigüedades* (1996), y en algunos artículos de prensa. En uno de ellos se expresa así:

De siempre me han atraído las cosas antiguas, viejas, usadas, en las que el tiempo ha puesto su huella, en las que, también, la mano del hombre ha señalado su tacto confortador y efímero. He tenido la impresión de hallar en esas cosas perdidas la señal del poseedor primero, de aquel o aquella que lo adquirió, poniendo parte de su ternura y alegría allí, en el objeto deseado.

Esa emoción, esa impronta personal, no me cabe duda se transmite al objeto, añadiendo a su particular belleza y a su preciada utilidad un distinto tono, un peculiar perfume que ha de percibir el siguiente poseedor, cuando a su mano llegue.

Esos restos de sí, que cada persona deja en las cosas sin quererlo, dan a éstas la misteriosa atracción que, en los seres sensibles, se produce ante algo

⁴⁷Véase el documento videográfico: Joaquín Soler Serrano, *A fondo* [dedicado a Carlos Pinto Grote], Las Palmas de Gran Canaria, Televisión Española en Canarias, 1982.

viejo o antiguo y que influye más en el deseo de posesión que el valor intrínseco del objeto⁴⁸.

Carlos Pinto Grote viaja todos los años a Inglaterra desde la década de los sesenta. Como un *dandy* del siglo pasado, gusta vestir según el más elegante estilo inglés. Fuma cigarrillos «Dunhill», lee el periódico *Times* de Londres y confiesa su interés por el cine inglés, incluso el más reciente⁴⁹. Tanto sus libros en prosa (*Un poco de humo y otros relatos*, especialmente), como los de verso (*Cantatas*, por poner un ejemplo), ilustran con claridad la atracción del poeta por aquel país. Incluso en el terreno ensayístico se ha referido en alguna ocasión a la vinculación de Canarias con el Reino Unido, en clara referencia a la época de expansión del comercio británico en las Islas (finales del siglo XIX y principios del XX⁵⁰, y en el de la traducción ha publicado algún trabajo sobre literatura inglesa contemporánea, a cuyo estudio se ha dedicado el autor en los últimos años⁵¹.

Su *alter ego* literario es Charles Ensor, personaje de múltiples relatos que tienen por escenario Inglaterra, y cuya función es la de permitir al autor transgredir, mediante la imaginación, todo límite espacial y temporal que lo ate al mundo en el que vive. Ilustrativo de ello es el pasaje siguiente, entresacado de uno de sus relatos y que de algún modo resume el signo de una vida marcada por la literatura:

Charles Ensor, Esq. dejó de hablar. Un sereno silencio llenaba la gran biblioteca donde los dos hombres estaban.

Lord Soames dijo entonces:

—Mr. Ensor, ¿ha visitado Ud. a un psiquiatra?

⁴⁸«El pasado y las cosas», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 10-XI-1991.

⁴⁹Véase Plácido Checa Fajardo, *op cit.*, pp 50-55.

⁵⁰En un artículo titulado «Un caballero inglés» (*El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 18-XII-1989) Carlos Pinto Grote ha declarado lo siguiente: «Está por hacer un estudio histórico acerca de las relaciones entre el Reino Unido y las Islas. Estoy seguro que, del mismo podrían concluirse utilísimos datos sobre el eficaz y productivo contacto cultural llevado a cabo por los hombres que se afincaron definitivamente en nuestras islas y cuyos apellidos perviven entre nosotros aún. Davidson, Hamilton, Croft, Hogdson, Keating, Mackay, Bellamy, Lewis, Willis y tantos otros que han contribuido a la vida isleña con esfuerzo y dedicación».

⁵¹En «Algunas notas sobre la traducción y el traducir» (*Avisos de Cultura*, Santa Cruz de Tenerife, 5-IX-1981), el autor realiza una interesante traducción comentada con detalle del poema «Or» del poeta inglés Scupham.

Una risa en la que se percibía ironía, desgana y cierto disgusto fue la respuesta de Charles Ensor.

—Lord Soames: ¿Cree Ud. que estoy loco? ¿No se ha dado cuenta de que me ocurre algo mucho más grave? ¿Es que no sabe Ud. ya, con plena certeza, que soy inmortal?⁵²

⁵²«Un poco de humo», en Carlos Pinto Grote, *Un poco de humo y otros relatos*, Ayto. de Santa Cruz de Tenerife, 1984, p. 27.

SEGUNDA PARTE

ELEMENTOS GENERALES PARA UNA POÉTICA

CAPÍTULO V

LOS SÍMBOLOS RECURRENTES EN LA OBRA DE CARLOS PINTO GROTE

§16. LOS TEMAS DE LA POESÍA DE CARLOS PINTO GROTE Y SU CONFIGURACIÓN ARQUETÍPICA

Delimitados los conceptos de símbolo, arquetipo y mito en el primer capítulo, abordaremos a continuación los símbolos tradicionales en la lírica de Carlos Pinto Grote en atención a dos consideraciones. Por un lado intentaremos acercarnos globalmente si no a todas, al menos a las imágenes más recurrentes en la poesía del autor para detectar posibles anudamientos entre unas obras y otras. Por otro, mediante el análisis detallado de la imagen en su contexto inmediato, intentaremos ofrecer interpretaciones válidas de algunos de esos símbolos desde un punto de vista puramente estético. El primer paso lo daremos en el capítulo que nos ocupa. El segundo, lógicamente, en el estudio pormenorizado que a cada libro del autor dedicamos en los siguientes apartados de nuestro trabajo.

Desde los pioneros estudios de Bachelard acerca de la imagen, la mayoría de los estudiosos ha estado de acuerdo en prestar atención al dinamismo que ésta acarrea en el texto literario. Es decir, la imagen no es un ente estático e inmutable. Muy al contrario, se manifiesta de un modo cambiante según el contexto en que se halle e incluso puede aparecer *diseminada* en varios textos. Ello hace que su estudio deba llevarse a cabo, al menos con carácter introductorio, en un corpus literario amplio (como la obra de un autor) para así detectar y observar las transformaciones que ha ido sufriendo de un modo u otro.

Esta labor viene facilitada por el hecho de que los símbolos, a pesar de su polimorfismo, generalmente aparecen agrupados en torno a una imagen más o menos primigenia (la que hemos dado en llamar *arquetipo*) y alrededor de unos temas que suelen ser constantes. Sin embargo, el dinamismo de la imagen puede alterar y de hecho altera la concepción que el autor tenga de los temas que obsesivamente plasma

en su obra. «La imagen —como argumenta Frederic W. Murray— es portadora del tema, es la presentación y representación de los anhelos anímicos del poeta. Cuando las imágenes sufren una deformación los temas muestran una deformación igual»¹. Es más, la originalidad de una obra no reside, como se sabe, en los temas que trata, sino en el modo en que esos temas (universales, por lo demás) se han configurado a lo largo de los textos literarios. En este sentido podemos afirmar que Carlos Pinto Grote no sólo no pretende aportar temas nuevos a lo largo de su obra, sino que permanece fiel a una temática primigenia que, eso sí, se va metamorfoseando a lo largo de su trayectoria poética.

Los temas básicos de la poesía de Carlos Pinto Grote son dos: el tiempo y la muerte. Indudablemente son dos de los temas que de un modo generalizado han polarizado la atención de intelectuales de diferente signo a la largo del siglo XX, tal y como apuntamos someramente en la primera parte de nuestro trabajo. En la obra de nuestro autor el tratamiento recurrente (y hasta obsesivo) de estos temas ha dado lugar precisamente a soluciones de diferente signo que en realidad han convivido durante toda su trayectoria no sólo en el devenir diacrónico, sino en el seno de una misma obra. De un lado hallamos el afrontamiento realista de los temas, lo que ha llevado al autor en ciertos libros a una poesía de marcado acento existencial. El tiempo y la muerte han sido encarados abiertamente, mediante una premeditada desnudez expresiva y con un lenguaje de baja rentabilidad simbólica.

En otros casos, la mayor parte de ellos, el tiempo y la muerte han sido tratados simbólicamente. Bajo esta solución han ido proliferando imágenes que no buscan otro fin que el de *dulcificar* la magnitud de los problemas expresados o incluso eludirlos como tales. Sin que esto signifique la pérdida de un ápice de dramatismo existencial, esta segunda solución es la que obviamente ofrece una mayor riqueza interpretativa en la obra del autor. Como sustitutos de términos o elementos léxicos («tiempo», «mañana», «futuro», «infancia», etc.) que aluden al *Tiempo*, aparecerán ahora otros elementos léxicos (los símbolos) que lo eluden, es decir, que le regatearán sus más crudas acepciones en el plano real con la pretensión de esconder significaciones más profundas.

¹*Op. cit.*, p. 33.

Evidentemente, el tiempo y la muerte, Cronos y Thanatos, aparecerán siempre imbricados en los textos, unas veces en pugna, otras en relación de aparente indolencia. La muerte es, en realidad, la gran eludida, la que el autor pretende escamotear para sí en todo momento. Como afirma Gabriel Albiac, «sólo atravesando sus huellas desplazadas —en metáforas, en mitologías, en símbolos— nos es posible apreciar la feroz herida con que ese muro infranqueable nos marca»².

Pero hay un tercer tema que de un modo ahora explícito aborda constantemente el poeta, en apariencia para *conjurar* los peligros de los otros dos. Es el tema del amor (Eros). Si aquéllos parecen aflorar en la obra de un modo inevitable, de acuerdo a esas pulsiones psicológicas descritas por Freud, el tema del amor, en su dimensión más superficial, parece emerger con un propósito claro: como antídoto frente a la angustia provocada por la captación del tiempo y de la muerte.

Para una visión global de los símbolos tradicionales en la obra de Carlos Pinto Grote hemos escogido los más recurrentes toda vez que se trata, además, de arquetipos fácilmente identificables en los repertorios más asequibles al respecto. Se trata de los siguientes: el Árbol, el Viaje, la Morada y el Jardín, la Noche y, finalmente, la Mujer. Nuestro propósito es bien simple: la descripción de algunos de los elementos simbólicos que conforman la obra de Carlos Pinto Grote ayudará a entenderla mejor en su conjunto.

§17. LO ARBÓREO

Jean Burgos ha ofrecido una interesante teoría acerca del drama del tiempo en relación a los procesos llevados a cabo por la imaginación poética. Formula este autor tres tipos de comportamiento frente al paso del tiempo cronológico y, en consecuencia, tres maneras de solucionar dicho problema. La primera solución frente a la angustia del transcurrir temporal es la actitud de *rebelión*, que se manifiesta en la ocupación del espacio físico «comme si cette occupation totale devait arrêter la chronologie, figer le

²Gabriel Albiac, *La muerte. Metáforas, mitologías, símbolos*, Barcelona, Paidós, 1996, p. II.

temps en un éternel présent»³. La segunda gran modalidad, al contrario, es de *replieque*, es decir, el rechazo del tiempo que pasa «réponse à l'angoisse dans la construction et l'aménagement de refuges, la quête de lieux clos, [...] comme si l'édification et le renforcement d'espaces privilégiés, de plus en plus réduits, devaient permettre enfin se mettre à l'abri du temps dégradant des horloges»⁴. Esta actitud de *replieque* es la que podemos encontrar, por ejemplo, en los símbolos relacionados con la Morada, que estudiaremos más adelante con detenimiento dada su importancia en la obra de Carlos Pinto Grote.

Finalmente, la tercera modalidad es la que Jean Burgos denomina *de progreso*, que, lejos de ser una síntesis de las otras dos, se sitúa justamente en el extremo contrario, es decir, persigue una reconciliación con el propio tiempo: «L'infinitude est ici cherché non plus dans un temps figé en éternel présent, ni dans un refuge hors du temps, mais dans l'oeuvre même du temps dont la circularité est délibérément perçue comme créatrice et dont la vectorialité prend elle-même un sens lequel devrait déboucher sur un terme ultime, une fin des Temps»⁵.

Es en este último modo descrito por el crítico francés en el que se mueve la concepción temporal que se deriva de la utilización de los símbolos relacionados con el Árbol, caracterizado desde un punto de vista antropológico-imaginario por ideas como las del retorno, la periodicidad, la germinación y la fructificación. Este carácter de símbolo cíclico, circular y vertical al mismo tiempo, concuerda con los conceptos de *dinamismo ascensional*, de *verticalización* y *caída* y de *elevación* y *caída* formulados, respectivamente, por Gaston Bachelard, Gilbert Durand y García Berrio. Parafraseando a Bachelard, el propio Durand dirá a propósito del Árbol:

Por su verticalidad, el árbol cósmico se humaniza y se convierte en símbolo del microcosmos vertical que es el hombre [...]. El papel metamorfoseador del vegetal es, en muchos casos, prolongar o sugerir la prolongación de la vida humana. El verticalismo facilita mucho este *círculo* entre el nivel vegetal y el humano, porque su vector viene a reforzar aún más las imágenes de la

³Jean Burgos, *Pour un poétique de L'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982, p. 126.

⁴*Ibid.*, p. 127.

⁵*Ibid.*, p. 129.

resurrección y del triunfo⁶.

También contiene el Árbol varios de los símbolos relacionados con la procreación y la descendencia tal y como apunta García Berrio⁷. Véase el siguiente ejemplo tomado del libro de Carlos Pinto Grote *Sin alba ni crepúsculo*, que creemos suficientemente ilustrativo:

Y te estás diluyendo entre las cosas
Porque el tiempo, al pasar,
Siembra de olvido la memoria.
Y crece la semilla. Y tú lo sabes
Viéndote ya lejano [p. 63].

La simbología tradicional del árbol es muy variada según la parte de éste a la que se aluda (raíces, tronco, semilla, fruto, etc.) o a las culturas que lo hayan utilizado. Sin embargo, su calidad de arquetipo vendría dada genéricamente por su representación más o menos universal de los ciclos de la vida: embrión, nacimiento, crecimiento, madurez y muerte. Es, por ello, símbolo primigenio de la vida, algo que se encuentra patente, según J.F. Alonso, en «la existencia de dos tipos de hojas en sus ramas, una, la caduca que no hace sino recordar al hombre el ciclo de la muerte; y otra, la perenne, la de la inmortalidad. Por ello podemos considerar al árbol como un signo de regeneración perpetua»⁸. Con esa interpretación, de la que participa plenamente Carlos Pinto Grote, podemos relacionar todos los símbolos que, aunque en diferentes contextos, nos llevan al estudio de los mitos del tiempo en nuestro autor: el árbol como viaje o retorno a la tierra; la semilla como símbolo de esperanza y descendencia (eternidad); la flor, como parte efímera de la vida, y a la vez como símbolo de belleza natural, las raíces como punto de contacto con lo telúrico, etc. Este drama del tiempo simbolizado en el árbol viene expresado en un buen número de versos de Carlos Pinto Grote, como éstos, que pertenecen a un libro de inequívoco título: *Muda compasión del*

⁶Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, pp. 326-327.

⁷*Op. cit.*, p. 403.

⁸*Op. cit.*

tiempo:

Decidme si el principio
perdura o finaliza.
El árbol crece siempre
hacia arriba, hacia abajo [p. 93].

Hasta aquí la incuestionable raíz cultural del símbolo del árbol. Pero, ¿cómo ha procedido Carlos Pinto Grote en su obra? ¿De qué modo se ha articulado y ha evolucionado esta imagen arquetípica en diferentes momentos de la obra del autor? Aun a riesgo de resultar reiterativo llegado el momento de analizar las obras en particular, vamos a contrastar fugazmente algunos poemas de libros diferentes que de algún modo contienen esa simbología primaria para determinar los aciertos expresivos de nuestro poeta. No en vano, el dinamismo provocado por la imagen del Árbol (en combinación con la del Viaje, en unos casos) nos ha llevado a considerar precisamente los elementos de *elevación* y *caída* como determinantes a la hora de interpretar dos de los libros de la etapa central de la obra de Carlos Pinto Grote, especialmente *Como un grano de trigo* (1965), es decir, el viaje hacia lo Alto; y *Sin alba ni crepúsculo* (1967), el viaje hacia lo Bajo. Finalmente, a partir de un tercer ejemplo, tomado de *Tienda de antigüedades* (1995), podremos observar hasta qué punto se ha ido modificando el *contexto* en el que el símbolo se desenvuelve, a pesar de mantener más o menos inalterable su significado último.

Como un grano de trigo es un poema, modulado en diversos cantos, que muestra, como veremos en el capítulo correspondiente, un viaje simbólico por el espacio sideral, pero donde el elemento «semilla», dentro de la simbología de Árbol, es el verdaderamente recurrente. Sin embargo, en el ejemplo que vamos a escoger es el árbol como tal —única vez que aparece explícito en el libro— lo que nos interesa: la imaginación del autor ha hecho que en el poema II del canto IV el acto de despegue de un cohete espacial sea comparado explícitamente con una figura arbórea en movimiento. He aquí el poema entero:

Mirad cómo levantan el árbol gigantesco,
cómo lo apoyan en cimientos de basalto,

mirad cómo le crecen a los lados las ramas
tímidamente. Observadlo.

Derecho, inmóvil, duro. En lo más alto
la semilla: el hombre dentro, en lo más alto.

Un mundo de metal con un solo habitante
perfectamente atado
a las cadenas del sonido,
a las palabras de la radio,
al corazón del combustible
a la cuenta del tiempo hacia el lado contrario.

Cinco, cuatro, tres, dos, uno, cero, la nada.
Un árbol arrancado
deja ver sus raíces de fuego y exterminio.
Y ya está el hombre en el espacio [p. 18].

Hay en este poema un evidente juego de metáforas y comparaciones, en un nivel puramente semántico, entre elementos que se refieren a dos objetos reales: el elemento expreso o *árbol*, y el metafórico o *cohete*. Así, las «ramas» podrían corresponder a «humo» [= *crecen a los lados las ramas*]; la semilla es identificada explícitamente con «hombre»; y finalmente las raíces serían los gases incendiados que despediría el cohete en su ascenso [= *raíces de fuego*]. Pero todo este juego metafórico y comparativo conlleva también una dimensión simbólica. ¿Por qué, si no, la comparación expresa con el elemento Árbol y los que a él vienen asociados («ramas», «semilla», «raíces»)? Si hemos dicho que lo arbóreo, arquetípicamente, se relaciona con lo cíclico, con el movimiento de la vida, con la verticalización, la intención del autor no puede ser otra que la de una doble negación del propio mito. La clave está en los últimos versos: «Un árbol arrancado/ deja ver sus raíces de fuego y exterminio». Hay una ruptura violenta del ciclo normal de la vida representada en ese «árbol arrancado» y hay, al tiempo, un evidente matiz de censura en todo ello. El dramatismo simbólico viene dado por el énfasis en la cuenta hacia atrás en el tiempo, que concluye, tras unos puntos suspensivos, en un término que no ofrece lugar a dudas: «la nada». Es decir, la ruptura de los lazos con la tierra (a través de la raíces) puede resultar nefasto en tanto que ruptura del ciclo temporal de la vida.

En *Sin alba ni crepúsculo*, por el contrario, podemos apreciar una extrema

reafirmación del mito del *retorno a la tierra* simbolizado en el árbol. Casi como homenaje al mito de Dafne, podemos leer en ese libro versos como éstos: «Y alzo los brazos, ya ramas de laurel» [p. 50]. Así empieza el poema que cierra el libro:

Comienzo a hablar, ya olvido,
Desde las cosas en que me transformo:
Árbol, hierba, insecto,
Perro vagabundo, semilla o sol.

Así continúo, ya sin querer,
Pero con un atisbo de complaciente instante,
Por esa vida ajena,
Sintiendo el mundo de manera distinta,
Pasiva y vegetal,
Pero lograda
Para una forma que en el aire crece [p. 68].

Aquí se opera ya una conversión, una metamorfosis del autor en el propio árbol o en elementos vegetales principalmente («hierba» o «semilla»). Recordemos que el contexto temático del libro es el de un viaje hacia la muerte (viaje hacia lo Bajo). De este modo es más fácil entender el simbolismo de lo arbóreo dentro de una coordenada panteísta. El árbol simboliza la fusión de todos los elementos, incluido el poeta, que conforman la estructura cíclica de la vida. Pero el poeta, en este libro va más allá: se ha *corporeizado* en el árbol hasta el punto de *asegurarse* la continuidad vital. Es por ello, como sugería Jean Burgos, una forma de solucionar el dramatismo del tiempo. El yo del poeta, ahora transformado en árbol, puede emerger de la tierra y establecer algún tipo de contacto con el exterior:

Una brisa ha movido las ramas de los árboles.
Acaricio sus frentes, las beso [p. 59].

Finalmente, veamos un último ejemplo que muestra una faceta más del simbolismo del árbol mediante algunos fragmentos del poema que cierra una de las últimas producciones del autor: *Tienda de antigüedades* (1995):

Abarcando el espacio, los árboles antiguos,

el roble, la caoba, cerezos, limoneros,
 enhiestos pinos centenarios,
 protegen las cansadas telas, lanas de Harris,
 cachemires, sedas multicolores, ajuares cotidianos.

.....
 El gran bosque sombrío
 vive, otra vez, en las pesadas cómodas,
 frágiles tocadores femeninos, armarios con espejos,
 sillas, mesas, bargueños italianos.

Continúa la vida en la quietud serena
 de los muebles oscuros que cumplen su destino,
 subrayando la ausencia
 de aquellos habitantes que transcurren
 por las estancias amparadoras,
 hasta la llegada de la muerte [p. 28].

Como se puede apreciar, ha habido un cambio sustancial en el contexto donde se desenvuelve el símbolo con respecto a los ejemplos anteriores. El árbol, hasta aquí, se había presentado en sus características de elemento vivo en la naturaleza. En principio parece haber una negación del propio dinamismo del símbolo, contradicción que se hace patente en el verso «Continúa la vida en la quietud serena». Sin embargo, todo un mundo vital se alumbra al convertirse el árbol *vivo en la naturaleza* en árbol *vivo en los objetos de madera*. Es, en realidad, otro modo de expresar el carácter cíclico del simbolismo arbóreo y no hace más que subrayar el extremado panteísmo de que hace gala el poeta. En esencia, es un símbolo dentro de otro: el Árbol dentro de la Morada, el Árbol como Morada. Del dinamismo y la progresión al refugio, a la inversa de como podría deducirse según lo describiera Jean Burgos. De cualquier modo, si en los dos casos anteriores, lo arbóreo era abarcado por el simbolismo del viaje, y ahora lo es por el de la morada, esto viene a reforzar aún más el que los símbolos no aparecen en una obra literaria aislados, sino formando vivos entramados que van ocultando y desocultando el sentido de la obra de arte.

§18. EL VIAJE COMO DESPLAZAMIENTO IMAGINARIO

Al hilo de lo anterior, uno de los símbolos más completos dentro del Imaginario

poético de Carlos Pinto Grote es el del viaje, al que se le da, en alguna ocasión, un tratamiento mítico, cuando aparece desarrollado a «modo de relato».

El viaje es uno de los símbolos arcaicos que más arraigo ha tenido en la literatura desde los textos bíblicos o helénicos hasta la actualidad. De ahí que esté dotado de un gran polimorfismo dependiendo sobre todo de los contextos temáticos en los que se inserte.

Inicialmente podemos establecer algunas de las dimensiones en las que se podría articular el símbolo del viaje, para dilucidar posteriormente la trayectoria seguida por Carlos Pinto Grote⁹.

En primer lugar tendríamos el viaje como éxodo, en el que el héroe, bien obligado, bien inducido, experimenta la incertidumbre de lo azaroso, de los peligros de la naturaleza, de lo desconocido, hasta volver al lugar de partida o al que inicialmente se le había asignado. Es el *Éxodo* bíblico, los libros de viajes míticos de la Antigüedad, como la *Odisea* de Homero, o fundacionales como la *Eneida* de Virgilio, etc.

En segundo lugar podríamos hablar de viaje de aventuras, como símbolo de la necesidad humana de descubrimiento, de cambio, de búsqueda de lo nuevo. Con o sin trasfondo ideológico, lo interesante de este símbolo es el viaje *per se*, a menudo como crítica o exaltación de la galería de personajes, situaciones y costumbres que desfilan ante el protagonista. Es esta modulación temática la que llena obras como *La Divina Comedia* de Dante, y el espíritu de aventura de las novelas de caballería que llegarían a la antífrasis con los viajes de *El Quijote*; es también el espíritu que animaba los relatos de aventuras tan de moda desde el siglo XVIII, siempre con un trasfondo crítico, pero a la vez utópico, como *Los Viajes de Gulliver*, de J. Swift, o *Robinson Crusoe*, de D. Defoe, hasta los relatos de J. Verne en el XIX; es, finalmente, el sentido de obras plenamente contemporáneas como *En el camino*, de J. Kerouac.

En tercer lugar estaría el viaje iniciático, aquel en el que además de la aventura,

⁹J.E. Cirlot distingue, al menos, cuatro tipos o dimensiones: el viaje a los infiernos, que «simboliza el descenso al inconsciente y la toma de conciencia de todas las posibilidades del ser, en lo cósmico y en lo psicológico, necesaria para poder llegar a las cimas paradisiacas». El viaje al interior de la Tierra, que simbolizaría «un retorno al seno de la madre». El viaje del alma, símbolo de origen hindú, que representa un «proceso de liberación de las cadenas de la vida». Y, finalmente, el viaje nocturno por el mar, concebido como experimentación de la muerte y, según Jung, una inmersión al inconsciente», *op. cit.*

el héroe se inicia en algún tipo de arte o práctica que conllevaría a una realización personal o mística. En esta tradición se instalaría buena parte de la literatura mística o pseudorreliosa, desde el viaje hacia Dios de San Juan de la Cruz o Santa Teresa de Jesús, hasta textos, ya en el siglo XX, como *Shidantha*, de Hermann Hesse o las experiencias iniciáticas en la literatura de Carlos Castaneda¹⁰.

Podríamos considerar también otra coordenada simbólica en el viaje a los orígenes (muy en relación a lo anterior), como búsqueda de la identidad personal, del yo, lo que en definitiva simbolizaría el regreso a la Tierra Madre, que J.E.Cirlot identifica con el viaje a las entrañas en obras como *Mundus Subterraneus*, de A. Kircher, *Enrique de Ofterdingen*, de Novalis, e incluso en *Viaje al centro de la Tierra*, de Julio Verne, y los descensos al Infierno en *La Eneida* o la *Divina Comedia. Los pasos perdidos* (Alejo Carpentier), en ejemplo de este siglo, resume esa interpretación: «Estamos en el mundo del Génesis, al fin del Cuarto Día de la Creación. Si retrocediéramos un poco más, llegaríamos adonde comenzara la terrible soledad del Creador»¹¹, en referencia al viaje mítico a través de la selva amazónica.

Finalmente, el viaje como tránsito hacia la muerte, frecuentemente reforzado por la simbología marina, tiene también un claro ejemplo en la bajada de Ulises al reino de los muertos. Esta tradición tuvo un interesante caldo de cultivo en la época medieval y en la literatura romántica. Posteriormente, Rilke, ya en el siglo XX, trazaría una alucinante bajada al Reino de la Muerte en sus *Elegías de Duino*, al utilizar simbólicamente el viaje al Valle de los Muertos en Egipto¹². Gaston Bachelard ha elaborado una interesante teoría sobre el mito del viaje por el agua como camino hacia la muerte, al que ha denominado «Complejo de Caronte»¹³. Parafraseando a P. Sébillot documenta la existencia real de dicha leyenda desde tiempos muy antiguos en las costas de Bretaña y cita sobre todo la obra de Edgar A. Poe como heredera de la tradición de

¹⁰No deja de ser curioso cómo el término "viaje" se ha lexicalizado en la actualidad en torno a expresiones como «mal viaje» o «buen viaje» en el argot de aquellos que se «inician» en experiencias pseudomísticas a partir de alucinógenos.

¹¹A. Carpentier, *Los pasos perdidos*, Barcelona, Bruguera, 1981, p. 189.

¹²Vid. "Elegía X", en R.M.Rilke, *Elegías de Duino. Sonetos a Orfeo*, Madrid, Cátedra, 1987, ed. de E.Barjau.

¹³*El agua y los sueños*, pp. 111-143.

la «barca de la muerte». Concluye: «Aunque costumbres ya racionalizadas confíen las metas a la tumba o a la hoguera, el inconsciente marcado por el agua soñará, más allá de la tumba, más allá de la hoguera, con una partida sobre las aguas»¹⁴.

En Carlos Pinto Grote es esta última simbología la que predomina a lo largo de toda su obra en lo que constituye uno de sus temas centrales, aunque bien es verdad, como tendremos oportunidad de comprobar, que el viaje como aventura, como conocimiento, así como el deseo del regreso al origen, también se encuentran presentes con abundantes referencias a los viajes míticos, sobre todo el homérico.

El viaje como tránsito hacia la muerte en la obra de Carlos Pinto Grote se organiza semánticamente de cuatro maneras, según el medio o el espacio en el que se desenvuelva el símbolo. El viaje a ultratumba, o la ensoñación de la muerte como viaje a las entrañas de la tierra, tiene evidentes raíces en la dimensión simbólica del viaje como regreso al seno materno que veremos con el arquetipo de la Morada. En Carlos Pinto Grote este viaje a través de la tierra se materializa monográficamente en el libro *Sin alba ni crepúsculo*, en tanto que viaje hacia lo Bajo, como ya adelantamos. Es, de entre los usos de este símbolo en la poética del autor, el que de un modo más explícito alude al tránsito hacia la muerte y aparece inevitablemente ligado a otros arquetipos como el de la Morada, el Árbol o la Noche.

El viaje por el espacio sideral, en segundo término, engloba todas las imágenes que giran en torno a la búsqueda del origen, el viaje a la semilla y, en definitiva, el mito de la fundación y el *regreso ad uterum*, que no simbolizan otra cosa que el reposo y, en definitiva, la muerte. Su realización la encontramos ejemplarmente en el mencionado libro *Como un grano de trigo*, obra que, bajo tintes épicos, recoge toda esta simbología para llevarla a extremos míticos.

En tercer lugar tenemos el viaje a través de los sueños, cuya relación con el tema de la muerte es patente en la tradición literaria desde antiguo. En varios libros de Carlos Pinto Grote podemos constatar esta simbología, una vez más, unida a la ensoñación de la tierra, pero es *Oneiron* (1973) el texto que mejor describe ese viaje figurado a las entrañas del sueño de la mano de los dioses que nos «entregan al sueño, a la muerte y al olvido» [p. 33]. Aquí el símbolo se articula en torno elementos como

¹⁴*Op. cit.*, p. 118.

«ojos» y «párpados», «sombras», «mares», «pozos» y «ríos de sangre», «pájaros», «aves» y «lechuzas», «arañas negras» y «ángeles», «auroras», etc. Es un texto en que se sintetiza, con el sueño como pretexto, la relación dramática entre la vida, la muerte y el tiempo a través del símbolo del viaje:

Y como único habitante
de un sueño más,
cruzo el tiempo
sin dejar huella alguna de mi paso [p. 21].

En otros pasajes del libro estamos ante el mencionado «Complejo de Caronte», y en esta ocasión la relación con otros símbolos se realiza de distinta forma:

Precipitémonos
en el hondo cauce del río que fluye.
.....
Los peces de colores blanquearán los huesos
que, ligeros, flotarán en las rientes aguas.
[*Oneiron*, p. 33]

Es decir, *Oneiron* ofrece uno de los conjuntos simbólicos más completos de la trayectoria poética de Carlos Pinto Grote, uno de cuyos arquetipos es precisamente el del Viaje, que en última instancia representa un tránsito hacia la «otra vida».

Muy relacionado con el último matiz visto encontraríamos el viaje a través del mar, lo que constituiría la cuarta configuración semántica del símbolo en la obra de Carlos Pinto Grote. Aunque en principio podríamos encontrarnos inmersos en el viaje como aventura, del que ya hablamos, en Carlos Pinto Grote esa característica actúa no pocas veces disuasoriamente del verdadero sentido que ofrece este tipo de viaje como tránsito, una vez más, hacia la muerte. No obstante, en un libro como *Cantatas* (1984), el viaje por el mar se articula muchas veces en torno a la necesidad de aventura, a la búsqueda y contraste de otras culturas. En ese sentido, el viaje como símbolo se articula exactamente en su doble dimensión real e imaginaria: *Cantatas* (particularmente algunas secciones) es, superficialmente, un libro de viajes, viajes efectuados en la realidad por el autor, como lo demuestran los significativos títulos que encabezan algunas de esas secciones, *Britania* o *Italia*, por ejemplo. Sin embargo, hay en el

tratamiento del viaje en ese libro un afán mitificador, de ahí su estructura a modo de pieza musical, donde cada una de las seis «Cantatas» llevan como subtítulo denominaciones de ritmos musicales: «Largo maestoso», «Pianissimo», «A tempo», etc. Incluso uno de los capítulos lleva el explícito título *La Nave*¹⁵. Por supuesto, el lado imaginario del Viaje, ahora en tanto que símbolo, significa 'tránsito hacia la muerte'.

Por otra parte, las alusiones a la mitología grecolatina, en este libro y en *La trampa de la noche* (1989), especialmente, muestran una sutil lectura de la simbología de remotos orígenes antropológicos a través del tamiz cultural puramente literario. Es lo que García Berrio ha denominado *imaginario cultural*, es decir, esa «actividad endogámica de la fabulación artística, en la que la poesía se autoalimenta de la imaginación poética cristalizada en momentos privilegiados del mito. La grecomanía de la literatura romana o de la propia literatura griega de la decadencia compuso ya sus primeros productos sobre este esquema de la imaginación poética»¹⁶. Cita García Berrio, como ejemplos de ello, los poemas «Un voyage a Cithère», de Charles Baudelaire, el «Desembarco en Citerea», de Jaime Gil de Biedma, y el «Embarque a Citerea» de Guillermo Carnero, a los que nosotros añadiríamos los poemas de Carlos Pinto Grote agrupados en torno a las secciones *La nave* (de *Cantatas*), y *Nocturno en Grecia* (de *La trampa de la noche*): dimensión mítica del viaje de Ulises, transfigurado en el contemporáneo viaje «per se» y el temor a finalizarlo. El temor a llegar a las costas (¿temor a la muerte, en fin?) aparece explícito en varias ocasiones, como si el viaje que realizara el héroe (el poeta) fuera justamente la vida (la vida como tránsito), y *el llegar a tierra* tuviera una lectura puramente simbólica: «No lleguemos jamás: / Sería terminar con la esperanza» [*Cantatas*, p. 39]¹⁷. La primera parte del libro *La trampa de la noche* —*Nocturno en Grecia*— retoma el motivo de la *Odisea* homérica, y vuelve a plasmar los problemas del destino, del paso del tiempo y del regreso: «Y a

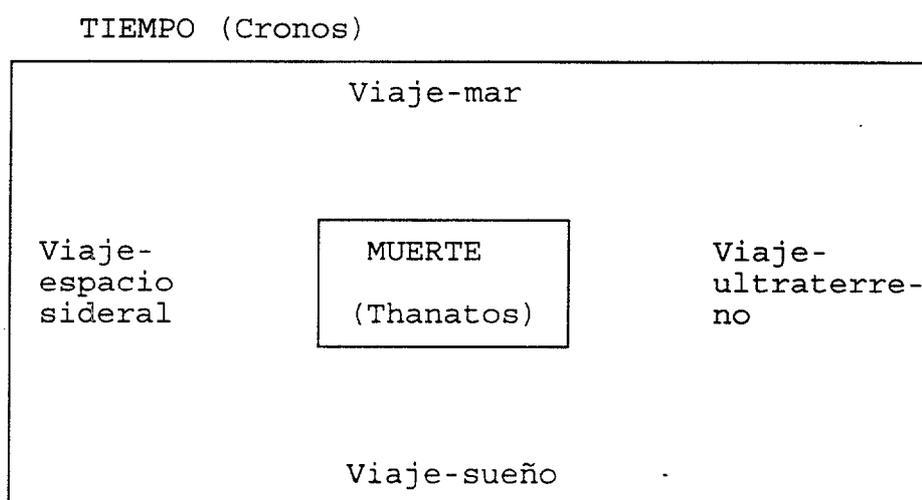
¹⁵Ya Homero había titulado un canto de su *Odisea* «La barca de Ulises».

¹⁶García Berrio, *op. cit.*, p. 361.

¹⁷Compárese con el conocido verso de Baudelaire, donde apreciamos esa mezcla de aventura y de destino, en el poema «Le voyage»: «Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent/ Pour partir...». La adscripción simbolista del tema tratado por Carlos Pinto Grote es evidente. Vid. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, José Corti, 1968, p. 257. También en *Oneiron* encontramos semejante formulación: «No hemos de preguntar en este viaje por el final», p. 17.

cada vuelta de la constante esfera,/ esa diaria muerte se repite» [p. 16].

Para concluir, el gráfico de abajo refleja la relación existente entre las diferentes dimensiones del viaje y los temas principales donde se desarrolla semánticamente, es decir, el Tiempo (y su plasmación puramente física, el Espacio), y la Muerte:



§19. LA MORADA Y EL JARDÍN

El de la Morada es uno de los símbolos predilectos por Carlos Pinto Grote. Si el Árbol y el Viaje englobaban, según vimos, las ideas de *progreso* o *movimiento*, la Morada (y el Jardín) nos introduce por entero en las imágenes relacionadas con el *refugio* que a su vez aglutinan la semántica de los procesos de espacialización literaria.

El símbolo por excelencia dentro de este grupo es la «casa», el hogar, de un gran valor poético e ideológico en la obra de Carlos Pinto Grote. No se ha escapado a los grandes estudiosos de la imaginación poética el símbolo de la «casa». De entre las aportaciones fenomenológicas destaca la de Gaston Bachelard, quien ha dedicado prácticamente un libro (*La poética del espacio*¹⁸) al tema de la casa y a todas las

¹⁸G.Bachelard, *La poética del espacio*, México, F.C.E.,

imágenes relacionadas con ella. La casa no es un simple habitáculo para vivir, es «nuestro rincón del mundo [...] nuestro primer universo [...] nos permitirá evocar [...] fulgores de ensoñación que iluminan la síntesis de lo inmemorial y del recuerdo»¹⁹. Es decir, el hogar es espacio para el refugio, lugar de intimidad, pero también ámbito para desencadenar el recuerdo, activar la memoria. Todo ello está presente en la poética de Carlos Pinto Grote de una manera explícita desde sus primeros libros. Más aún, la casa proyecta su radio de acción hacia el simbolismo de los objetos pequeños, y a través de los símbolos clave de la «puerta» y la «ventana», se establece una conexión «inevitable» entre lo de adentro y lo de afuera, que en nuestro autor está representado por la imagen polimorfa del Jardín.

Inicialmente, por tanto, la casa «protege al soñador» y así, en efecto, nos la presenta Carlos Pinto Grote. Tomemos como ejemplo estos fragmentos de *Sin alba ni crepúsculo*:

Recorro lentamente esa casa dormida.
Acompaño los sueños.
Todo un día ha pasado [p. 37].

Vuelve el recuerdo.
Se sueña con la oscura habitación,
fresca y tranquila,
donde una pura amante
duerme y sonrío [p. 45].

Ya insistía Bachelard en la importancia que puede concedérsele a nuestro recuerdo y a nuestra imaginación en determinadas partes de la obra; son los espacios «donde hemos sufrido de soledad o gozado de ella»²⁰, materializados en el ejemplo anterior en la «oscura habitación» o dormitorio de encuentros amorosos, triunfantes o fracasados, pero vivamente recreados. Varios libros del autor pertenecientes a su etapa de madurez poética revelan la importancia del elemento «casa», especialmente a partir de *Sin alba ni crepúsculo*. En el ejemplo siguiente todas las dependencias del hogar son

¹⁹*Op. cit.*, pp. 35-35.

²⁰Bachelard, *op. cit.*, p. 40.

repasadas por la imaginación poética cual si de un recorrido por el propio cuerpo se tratara²¹:

Estoy viendo correr a los niños
 Por soleados corredores, alcobas umbrosas,
 Comedores amplios y ancianos como yo,
 Que desde una blanca pared estoy mirando [p. 45].

Existe una identificación plena en ese fragmento entre el yo del poeta y la morada, el poeta que contempla el resto de la vivienda desde su propia imagen en forma de cuadro colgado en la pared. Es la casa prolongación de un cuerpo. Durand señala la existencia entre los poetas del símbolo de la casa como «doble microcósmico del cuerpo»²².

Pero hay un libro de Carlos Pinto Grote enteramente consagrado al devenir del tiempo, donde la casa desempeña claramente el papel que le venimos dando. Se trata de *De los días perdidos* (1982). De él vamos a tomar un ejemplo que volveremos a citar en el capítulo siguiente, pero desde el punto de vista filosófico:

Recorremos la casa que una infancia
 construyó a su sombra. Galerías,
 salones, comedores, gabinetes,
 en los que nuestros pasos resonaban
 dando misterio al eco. Solos vamos
 por el pasado mundo de añoranza
 creado en un momento de amargura [p. 41].

Es entonces cuando los sentidos inician su camino, y la casa entera, «más que un vivero, es un ser vivo»²³, como en el siguiente fragmento tomado de *Estío* (1981):

¿Has oído las voces del estío?

²¹Un interesante estudio sobre el símbolo de la casa y el viaje mítico por su interior lo realiza G. Durand a propósito de la obra de Xavier de Maistre, en *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 175, 194.

²²G. Durand, *Las estructuras...*, p. 231.

²³*Ibid.*, p. 232.

Sus ecos, abiertas las ventanas en el atardecer
 blanco y quieto,
 repiten en la vieja madera de la casa
 frases bien conocidas.
 Es en la noche cálida
 cuando el verano se adentra
 y nos habita la alcoba,
 el gabinete, los grandes corredores.
 Huésped antiguo
 Sabe bien su lugar [p. 16].

Hay, por otra parte, dentro de la imaginación de la casa, dos elementos con una especial significación simbólica en la obra de Carlos Pinto Grote: se trata de las ya mencionadas «puertas» y «ventanas». Representan los vasos comunicantes entre el interior y el exterior de la morada, y en muchos casos simbolizan la apertura hacia el día o la cerrazón a la noche:

Mira el día.
 La puerta de la casa se abre
 [*En este gran vacío*, p. 46].

o, por el contrario:

Las ventanas se cierran. Llega el viento
 desde un lugar sin nombre. Cae la noche.

Siguiendo los pasos de la tradición medieval, la muerte entraría por los vanos de la casa (puertas, ventanas) a llevarse a sus moradores, en un contexto nocturno. El fragmento elegido como ejemplo no podía ser más explícito sobre el modo en que símbolos de diferente carácter aparecen agrupados para formar un entramado simbólico más amplio para integrar los tres temas centrales de la obra de Carlos Pinto Grote. En el último fragmento, el elemento «viento» es 'mensajero de la muerte' y siempre aparece relacionado con el arquetipo de la Noche, como veremos más adelante.

En Carlos Pinto Grote la apertura al exterior de la casa viene representada por la imagen también arquetípica del Jardín, un tanto polivalente en la poética del autor dependiendo de cada contexto. Para nuestro autor, el Jardín representa el binomio

infancia-reposo en una misma trayectoria de regreso al origen, lo que conecta esta simbología con el mito universal del «eterno retorno». Gilbert Durand lo relaciona con los símbolos de la intimidad, en tanto que espacio circular o centro perfecto²⁴. Se trata evidentemente del jardín como espacio total, y no de sus unidades en particular (flores, árboles, etc.). Es un lugar donde se dan la mano el recinto cerrado (refugio) y el descenso hacia las profundidades de la tierra. Como símbolo de la infancia lo encontramos principalmente, una vez más, en el libro *Sin alba ni crepúsculo*:

¡Mis perdidos jardines,
Mis altas madre selvas...!
Con vosotros estoy
Confundido y seguro [p. 25].

Sin embargo, impera desde los primeros libros una concepción telúrica del jardín, como aquel lugar de eterno descanso, proyectado desde el interior de la tierra que sostiene la casa hacia un exterior vegetal en el que se personifica el poeta en clara alusión al arquetipo del Árbol que ya vimos, pero en relación más directa con otro símbolo, el de la «tumba», el sepulcro-cuna, o «lugar del último reposo»²⁵. Tenemos que insistir, además, en la relación directa del símbolo de la «tumba» con los mitos nocturnos. Tradicionalmente la visión del cementerio es nocturna. «La noche —según Durand— introduce una dulce necrofilia que entraña una valorización positiva del luto y de la tumba»²⁶. Así ha llegado a toda la poesía europea romántica, y de esa tradición bebería nuestro autor. La tumba se encuentra presente en Carlos Pinto Grote en diversas etapas de su obra, pero especialmente en los libros precursores de la etapa central, *El llanto alegre* y *Muda compasión del tiempo*. Hay varios poemas que expresan un encubierto deseo de descansar en una tumba, deseo realizado en sarcófagos de madera, sin duda porque la nobleza de esa materia, su corruptibilidad, favorecen una más rápida comunión con la tierra que rodearía al cadáver. Es, nuevamente, el mito de

²⁴*Op. cit.*, p. 236)

²⁵G. Durand, *op. cit.*, p. 225.

²⁶G. Durand, *op. cit.*, p. 209.

la Tierra Madre.

En un poema perteneciente a *El llanto alegre* leemos:

Limpio y ligero. Si puede ser, de pino.
Con una cruz sencilla, con una cruz pequeña
y una dulce canción para el camino [p. 27].

Y aunque generalmente la imagen del sepulcro se consagra a la tragicidad del final de la vida, existe en Carlos Pinto Grote (y de ahí nuevamente su adscripción a las coordenadas mítico-simbólicas) un deseo de resurrección implícito, muchas veces a través de una metamorfosis, pero siempre como unión con el elemento tierra. En *Muda compasión del tiempo* podemos leer:

Después solo, en la nada,
entre el pino teñido
de nogal o de cedro,
comenzará la lenta tarea de quitarme
la frágil envoltura de los huesos [p. 107].

Es decir, hay un afán de identificación, de mezcla con la tierra, y un revivirse personificado en los seres vegetales. De alguna manera, insistimos, estamos ante el «Mito de la Tierra Madre, La Tierra Genitrix de la que habla M. Éliade²⁷ como patrimonio de la mayor parte de las culturas: es la Tierra el origen de la vida, de la que nacen todos los seres animados e inanimados, y de ahí la necesidad del reposo eterno, como en este fragmento de *El llanto alegre*:

Reposarás bajo las flores del jardín.
dormirás en la brisa» [p. 30].

O en este otro de *Sin alba ni crepúsculo*:

Compartiré tu dicha
Desde el ciego jardín

²⁷M. Éliade, *Mitos, sueños y misterios*, Madrid, Grupo Libro, 1991, pp. 167 y ss.

Que de mi cuerpo brota [p. 38].

El símbolo del jardín nos sirve para introducirnos en la última de las imágenes que conforman el núcleo simbólico de la Morada; de la mano del breve cuadernillo *Los habitantes del jardín*, nos adentramos en el mundo de los insectos, que además nos permite cerrar en círculo las imágenes relacionadas con el arquetipo de la Morada y el Jardín, y mostrar su íntima relación con el arquetipo de la Noche, dentro del tema de la muerte. Durand habla de que para preservar el reposo en la tierra, los sarcófagos debían estar preparados contra la deglución de gérmenes e insectos²⁸. Sin embargo, al contrario que en esta tradición, Carlos Pinto Grote canta al mundo de los insectos, los homenajea por estarles encomendada la misión de integrar físicamente el cuerpo en la tierra original:

A vosotros
minúsculos insectos. [...] Roed la carne, sí.
Roed la carne
[*Muda compasión...*, p. 104].

Se trata de una metamorfosis idéntica a la que encontramos también en otros libros, y muy en relación a la transformación arbórea. En fin, en otros lugares podemos leer:

Pequeños necrófagos
pido que solamente
trabajéis en silencio y en la noche
[*El llanto...*, p. 32].

§20. LA NOCHE

El arquetipo de la noche es quizás uno de los motores simbólicos más recurrentes en la obra del poeta. Como símbolo aparece ya en el primer libro del autor,

²⁸*Op. cit.*, p. 226.

Las tardes o el deseo (1954), y es monográfico en uno de los últimos, *La trampa de la noche* (1989). Sin embargo hay una trayectoria en el tratamiento del arquetipo que lo dota de múltiples matizaciones. En la simbología tradicional la Noche aparece, según Cirlot, «relacionada con el principio pasivo, lo femenino y el inconsciente. [...] Como estado previo, no es aún el día, pero lo promete y prepara. Tiene el mismo sentido que el color negro y la muerte»²⁹.

En el propio título de *Las tardes o el deseo* ya se vislumbra el tema de la noche como feliz encuentro amoroso, aspecto este que coincide con la tradicional acepción universalmente aceptada, y que en Occidente, tras la huella clásica, encontraría un acertado asiento en las culturas medievales. El componente erótico de la noche queda, por tanto, establecido hasta llegar al estereotipo. Veamos un ejemplo de *Las tardes o el deseo* (1956):

Se ha dormido mi voz en tus cabellos,
presintiendo tus manos en la noche [p. 12].

No abandonará esta acepción de la noche el poeta, pero sí la irá enriqueciendo precisamente desde el punto de vista del erotismo. Sin embargo, la simbología de la noche, mediada o no por el amor, se decantará hacia el lado de la muerte. El puente inicial que se establece para realizar el «paso» entre la concepción erótica de la noche, y el símbolo de la muerte, va de la mano del tema de la ausencia (ausencia de la amada) y del prisma trágico del devenir del tiempo. El quinto poema de *Las tardes o el deseo* introduce símbolos perfectamente relacionables a dicha concepción:

Cansado de esperar tu voz lejana,
duermo en la paz inquieta de las cosas,
y sueño con el alma de las rosas
muertas en el sonar de la campana [p. 15].

Es decir, hemos pasado diametralmente de la noche como «espacio para el amor», recoleto, tranquilo y relajante, a la noche como antesala de la muerte, como

²⁹J.E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1991.

lugar de espera, de olvido, frente al paso del tiempo. Ya recordaba acertadamente G. Durand de qué modo la teoría psicoanalítica relacionaba al Eros con Cronos y Thánatos, a propósito de una obra de M. Bonaparte³⁰. En ocasiones, el deseo de eternidad «objetiva el instinto de muerte para combatir el Eros nocturno y feminoide» [...]; otras veces la libido se adaptará a las dulzuras del tiempo, trastocando desde dentro el régimen afectivo de las imágenes de la muerte, de la carne y de la noche [...]; finalmente el deseo de eternidad, en su intento de superar la ambigüedad libidinosa [...] totaliza el amor, el devenir y la muerte. Entonces es cuando la imaginación organiza y mide el tiempo, lo enriquece con los mitos y las leyendas históricas, y por la periodicidad, llega a consolarse de la huida del tiempo»³¹.

Entre estos dos últimos tipos se moverá ahora la concepción negativo-positiva de la noche en Carlos Pinto Grote. Se debatirá entre el eufemismo de la noche como caída, como descenso trágico o, por el contrario, como «promesa indudable de la aurora».

Veamos un ejemplo de esta progresión en dos momentos distintos de la obra de Carlos Pinto Grote. En el libro *En este gran vacío*, el poema décimo contiene los siguientes versos:

Tener los años y olvidarlos,
 crear un mundo nuevo
 donde las noches pasan sin notarse

 Y construir una pasión,
 ¡con lo que cuesta hacerlo!,
 para esta soledad irremediable,
 como la eterna soledad de un muerto [p. 28].

Aquí están perfectamente entrelazados Cronos, Eros y Thanatos. Vemos una conformidad, e incluso una displicencia, en el trato de la noche, que implica la propia eufemización del descenso al abismo.

Sin embargo, en estos dos versos es «esa promesa de la aurora» lo que parece

³⁰G. Durand, *op. cit.*, p. 184

³¹G. Durand, *op. cit.*, pp. 186-187.

prevalecer. El ejemplo es de *La trampa de la noche*:

Recorramos la noche en dulce compañía.
Sólo el amor sostiene la esperanza del día [p. 35].

No pasará la obra de Carlos Pinto Grote por la tendencia a la sacralización de la noche según las más genuinas corrientes de la poesía romántica. Son raros los ejemplos en que la noche se enaltece o se convierte en anhelado refugio. Más bien la noche es índice de un devenir existencial, el que se establece entre la claridad del día, la luminosidad, la certeza de la razón, y la oscuridad total, el final del día la ausencia de existencia y el drama que ello conlleva: «En el espesor nocturno de la imaginación sin la existencia, la contextura singular, perspicua, del símbolo se aplasta y se disuelve [...]. La noche es suma total de sumandos indiscernibles, emulación tonal de un continuo acromatismo, espacio adimensional que aloja trayectorias extraviadas, sin posible referencia»³².

Este sentido trágico, existencial de la noche lo encontramos explícito en diversos libros de Carlos Pinto Grote. Veamos un ejemplo de *La trampa de la noche*:

Quien de la noche espera
redimir la constante conciencia de la culpa,
no sabe la falacia que se oculta tras ella.

Dejemos la esperanza para el día glorioso,
donde la luz ordena el caos de la sombra,
eterno sueño inmóvil, negro camino,
párpado de la nada [p. 33].

¿Pero cuáles son los símbolos que abarca el arquetipo de la Noche, y cuáles sus imbricaciones con otros arquetipos y temas dentro de la obra del autor?

En relación directa con la noche y los presagios de la muerte, encontramos en la poética de Carlos Pinto Grote al menos seis símbolos solidarios: la «sombra», el «viento», las «nubes», el «párpado», «el río» y el «mar».

La sombra es, según J. F. Alonso, la «imagen de las cosas que se reflejan

³²*Ibid.*, p. 390.

gracias a la acción de la luz, y al mismo tiempo es aquello que se opone a la claridad luminosa»³³. Por otra parte, es bastante frecuente en la tradición tratar la sombra como reflejo opaco del ser humano, o bien la imagen de éste en el agua o el espejo, símbolo del alma³⁴.

Veamos un ejemplo del símbolo de la sombra, que para Carlos Pinto Grote es siempre fatídico y, más que proyección de la luz, es esencia misma de la noche:

Vagas reminiscencias acuden a la llamada
de esa siempre presente
oscura sombra negra
y crean los misteriosos símbolos
que se alimentan del mal.

Todo parece destinado
a la construcción del horror
cuando la luz regresa.

[*Oneiron*, p. 41]

Es decir, la sombra es imagen viva de la noche, no espectro opaco de figuras reflejadas por la luz solar. La identificación sombra-noche es total, e ideológicamente se sitúan en torno al tema de la muerte, ya sea como indicio, ya sea como evidencia fatídica (destrucción, maldad, horror, etc.). En otros textos la identificación noche-sombra es si cabe más explícita, ahora en relación solidaria con el otro símbolo de la agrupado en torno a Noche: río/mar:

Los mares, los ríos
sin descanso llevan el mal
a las desiertas costas.

¿Quién advierte su paso
durante el tiempo de las sombras?

[*La trampa...*, p. 43]

Sin embargo, en el devenir de este símbolo a lo largo de la poética de Carlos

³³J.F.Alonso, *op. cit.*

³⁴J.G. Frazer, *La rama dorada*, México, 1951, citado por J.E.Cirlot, *op. cit.*

Pinto Grote, su sentido no fue siempre el mismo. El símbolo aparece por vez primera en el libro *Las tardes o el deseo* (1954), dentro de la acepción más puramente tradicional:

El sol tuvo que ser
porque tu sombra
era una sombra sin consuelo.

Pero ya en el libro posterior *Las preguntas al silencio* (1956) aparecen estos versos interrogativos:

¿Y habrá luz para
responder a mi sombra?
¿Es la sombra otra cosa
que una forma de luz?.

Y por fin, como identificación total noche-sombra, hallamos el siguiente pasaje del libro *Estío*, muy explícito de la evolución semántica del símbolo:

La claridad celeste,
nombre de las estrellas,
es sombra nada más.
.....
Por la ventana abierta
entra, pura, la noche [p. 12].

Al parecer, la tradición simbólica hebrea y arábiga otorga al viento el significado de «aliento vital y espiritual»³⁵, y en Egipto y Grecia aparece «poseído de cierto aspecto malévolo». Es quizás esta segunda tradición la que arroja al símbolo «viento» en la cosmogonía imaginaria de Carlos Pinto Grote. Diacrónicamente, al menos, así se constata, e incluso estamos ante uno de los símbolos más inmutables de su poética. Concomitante con el valor del símbolo de la «nube», al «viento» le corresponden significaciones negativas: mal augurio, mensajero letal, y con frecuencia va unido a un adjetivación lúgubre. Veamos dos ejemplos distantes en el tiempo:

³⁵Cfr. J.E.Cirlot, *op. cit.*

Es como un viento negro
que llega de los astros
sin traer el mensaje
que esperamos ansiosos.

[*El llanto alegre*, p. 64].

Viento mensajero y negativo cuyos valores permanecen en *La trampa de la noche*:

Dentro de mí, la noche misteriosa
señalando una esencia que perdura

e infinita transcurre, no se inclina
ante el viento letal [p. 31].

Por otra parte, la sintaxis simbólica en Carlos Pinto Grote sigue siendo fiel a sí misma, y los símbolos siguen conformándose alrededor de su arquetipo, dentro de ese esquema de descenso del que venimos hablando. Por eso el símbolo viento viene generalmente asociado al arquetipo de la Noche, como en el ejemplo arriba reflejado.

La «nube» es otro símbolo asociado al viento. Podríamos decir que la nube es el «mensaje» transportado por los vientos. Bachelard da esta interpretación a partir del antiguo simbolismo cristiano, donde las nubes son asimiladas a los profetas, pero generalmente con mensajes positivos³⁶. No así, nuevamente, en el caso de Carlos Pinto Grote, para quien la nube simboliza en unos casos (la mayoría), el mensaje inquietante, otra vez el mal augurio, y en otros casos es simplemente algo negativo, con lo cual se volvería a invertir el simbolismo tradicional. En *Las tardes o el deseo* se habla de «inaccesible nube» [p. 37]; y «nubes y más nubes y cuervos» [p. 28]. En *Muda compasión del tiempo* ya se habla del «inaudible presagio de las nubes» [p. 36]; y en *La trampa de la noche* «Llevará la nube su secreto mensaje/a otro lugar» [p. 34].

Otro de los símbolos que nombramos arriba como relacionado con la Noche es el «párpado», elemento bastante personal y recurrente en la poesía del autor, pues aparece en libros tan distantes en el tiempo como *El llanto alegre*, *Muda compasión del tiempo*, *Oneiron* y *La trampa de la noche*. Siempre aparece asociado a contextos en los

³⁶J.E. Cirlot habla de las nubes como progenitoras de fertilidad, en relación a la fecundidad, o bien identificadas a la verdad superior, *op. cit.*

que impera la simbología de lo nocturno, del sueño y de la oscuridad. ¿No es en el fondo el párpado aquella parte del ser humano que más directamente, cual si de una puerta se tratara, lo conecta con el exterior? Por eso en la poética del autor viene asociado a la Noche, pues 'cerrar los párpados' equivaldría a entrar en el mundo de lo oscuro. Así viene expresado, por ejemplo, en los siguientes versos de *La trampa de la noche*:

¿Qué haremos con el sueño,
con la costumbre antigua
del párpado cansado?

Repetimos los vacíos gestos
que nos acercan al lugar del descanso:
Oscuridad sin nombre [p. 28].

Dentro del tema de la Muerte, y en relación directa con el arquetipo de la Noche, el mar y el río son símbolos que Carlos Pinto Grote asocia frecuentemente a aquella simbología primaria. El mar «como fuente de la vida y final de la misma, puede considerarse como un agente mediador entre la vida y la muerte. Las aguas en movimiento suponen el estado transitorio de las cosas, la duda, la indecisión»³⁷. El río, por su parte, «corresponde a la fuente creadora de la naturaleza y del tiempo. Por un lado representa la fertilidad, y por otro el transcurso irreversible»³⁸.

En Carlos Pinto Grote ambos elementos acuosos se identifican plenamente con la tradición cristiana occidental, que en la literatura hispánica logran su más elevada expresión con la imagen de los «ríos que van a dar a la mar» de Jorge Manrique y, salpicando a toda la poesía española, desembocan en plena labor poética del grupo del 27, referente inmediato del que debemos partir para este y otros entramados simbólicos heredados de la tradición literaria española. Jorge Guillén, por ejemplo, titularía significativamente unos de sus libros ...*Que van a dar en la mar*.

En efecto, en dicha tradición —es decir, la española— tanto el símbolo del mar como el del río siguen plenamente la acepción ya vista. No resulta así para la

³⁷J.F. Alonso, *op. cit.*

³⁸*Ibid.*

microtradición literaria más próxima —humana y geográficamente— a Carlos Pinto Grote, es decir la insular, en la que el mar lo impregna todo y no existe correlato real geográfico con respecto al símbolo del río. El mar en el referente canario se encuentra más próximo a las pulsiones culturales modernistas, que a las de la tradición judeo-cristiana, y significa frecuentemente 'lo desconocido' en el binomio vida-muerte, o de simple distanciamiento geográfico aun bajo su apariencia de vigor, de majestuosidad y de altivez.

Veamos cómo recoge Carlos Pinto Grote la tradición hispánica, por la vía literaria. De *Cantatas* son estos versos, recreación literaria de las costas británicas de Dover:

Abajo,
Algo que como mar extiende su ámbito,
ensaya, una vez más,
su lenguaje letal [p. 21].

La alusión al mar podría ser indirecta, tangencial, si no fuera porque el título del poema es precisamente «Dover» (comarca inglesa de característicos acantilados sobre el mar): el mar, diríamos, se nombra casi con un rodeo («algo que como mar...») no obstante la carga semántica negativa que lo rodea: «extiende su ámbito», «lenguaje letal». He aquí el adjetivo que nos interesa —letal—, pues es el que encuadra el símbolo del mar en el dominio de *Thanatos*, y de ahí indefectiblemente, en el arquetipo de la Noche.

En un libro anterior, *Oneiron*, podemos leer los siguientes versos:

Navegamos distantes desconocidos mares
y como niños vamos, desnudos y llorando
hacia la negra araña que al final nos espera [p. 19].

Nuevamente es el mar de los malos presagios («distantes, desconocidos mares») y hay también un elemento negativo («negra araña») que augura la muerte a través del matiz negruzco, que lo es también de la noche.

Gaston Bachelard es uno de los autores que mejor ha estudiado el simbolismo

de las aguas en su sugerente teoría de la imaginación material³⁹. De entre los múltiples valores que concede a este elemento fundamental, los más negativos corresponden al de las «aguas pesadas», o en grandes formaciones (mares, lagos, ríos) con especiales matizaciones cuando se trata de paisajes nocturnos y estrellados. Hace alusión expresa al tema del mar y del río como camino hacia la muerte (recordemos el tópico clásico y medieval):

La Muerte es un viaje y el viaje es una muerte. "Partir es morir un poco". Morir es realmente partir y sólo se parte bien, animosamente, cuando se sigue el hilo del agua, la corriente del largo río. Todos los ríos va a dar al Río de los muertos[...] Todo un lado de *nuestra alma nocturna* se explica por el mito de la muerte concebida como una partida en el agua⁴⁰.

§21. LA MUJER Y LO FEMENINO

El amor y su dimensión erótica constituyen el tercer elemento de la triada Cronos-Thanatos-Eros y no por capricho, pues desempeña, en la poética de Carlos Pinto Grote, la única vía de salvación ante el paso del tiempo y el final de la vida, y esto de manera muy explícita a lo largo de toda su producción poética: la Mujer es objeto del impulso vital. Ahora bien, quizá por esa intención objetivadora y realista del papel que juega el amor, el tema es tratado con el menor número de símbolos y eufemismos posible. De hecho, la riqueza imaginaria canalizada a través de los temas de la Muerte y del Tiempo, es muy superior a la empleada para el tema del Amor, y frecuentemente envuelve a éste en sus propias estructuras de imágenes.

Dicho tema en Carlos Pinto Grote arranca de una larga tradición humanista en la que siempre lo erótico aparece supeditado a la realización espiritual, aunque el aspecto erótico conserva su importancia hasta el punto de existir, en la obra de nuestro poeta, un interesante equilibrio entre lo erótico y lo espiritual en favor de una teoría trascendental del amor como superación de la muerte.

³⁹G. Bachelard, *El agua y los sueños*, F.C.E., México,

⁴⁰G. Bachelard, *op. cit.*, pp. 117-118. El subrayado es nuestro.

Algunos críticos han hablado de una verdadera teoría del amor humano en la obra de Carlos Pinto Grote. Leopoldo de Luis se refiere al amor «como creación» donde «el otro» (en este caso la amada) es quien tiene la posibilidad de hacer superar la muerte. Dicho crítico escribe, en relación a *En este gran vacío*:

La poesía de Carlos Pinto Grote abandona un instante la angustia y abraza, con sólo dos versos finales, una teoría del amor como creación. No aquella por la cual quien ama crea al objeto amado -el amante que inventa a la amada-, sino otra en la que el objeto amado crea al propio amante, crea al poeta, al hombre que, sin ese asidero real, naufragaba ya en las aguas oscuras de la nada⁴¹.

Por otro lado, Ventura Doreste dice al respecto: «Por la poesía el mundo se humaniza. Y lo absurdo y lo vagamente metafísico quedan como alejados; importan el aquí y el ahora, *hic et nunc*. El poeta contemplando, sobreentendiendo y amando se realiza con cabal plenitud»⁴².

Para ambos críticos, la actitud ante el amor en Carlos Pinto Grote es de adscripción antirromántica en tanto que el sujeto amoroso no es idealizado sino que se presenta con abundantes dosis de realismo. En relación a ello argumenta Alberto Pizarro: «La figura de la amada no es en su obra mera encarnación del ideal femenino renascentista, sino la mujer real que inspira una gran pasión amorosa pero que es también tabla de salvación ante el caos»⁴³.

Lo cierto es que, más que un origen romántico para el tema del amor, tendríamos que hablar de una tendencia humanizadora y a veces panteísta en la concepción del amor por cuanto el autor lo considera última salida de redención ante la muerte e incluso de pervivencia en los demás y en las cosas. El amor sexual, como faceta de ese amor totalizante, vendría a simbolizar la unión del poeta (su yo) con lo externo, con el mundo circundante. Independientemente de las matizaciones que el tema

⁴¹L. de Luis, «Un poeta canario», *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 13-IV-1967. Publicado también en: *El Universal* (Supl. Índice Literario), Caracas, 23-IV-1967 y en *Poesía Española*, nº 173, Madrid, mayo de 1967. El tema de «el otro» desde el punto de vista existencial, será tratado puntualmente en otro apartado.

⁴²V. Doreste, *Ensayos Insulares...*

⁴³A. Pizarro, «Carlos Pinto Grote: sin alba ni crepúsculo», en *Fetasa*, nº 4/5, Santa Cruz de Tenerife, 1991, p. 172.

desarrolla (ausencia de la amada, desavenencias amorosas, reencuentros, amor de juventud frente a amor de madurez, aspiración al gozo, etc.) el tema jamás se puede desligar del de la muerte y del de los avatares del tiempo en la obra de Carlos Pinto Grote. Amor y Muerte, Eros y Thanatos, desde la Antigüedad, representan un «tour de force» difícil de resolver pero indivisible desde las más remotas manifestaciones culturales o antropológicas. Así, como ya vimos más arriba, los símbolos de la Muerte, como la noche, servirán de trasfondo imaginario para el tema del Amor en sus diferentes facetas. La experiencia amorosa cumple así en el poeta, de acuerdo con el imaginario antropológico en el que se inserta, una función primordial en la tensión de fuerzas entre el tiempo y la muerte, es decir, entre el pasar del tiempo y la noche. Así lo expresa García Berrio: «La anulación efectiva de la temporalidad se convierte en una realidad cumplida en la perpetuación de las especies sobre la sucesión de los individuos, y sobre todo en la experiencia de éxtasis erótico, compromiso en el tiempo entre la instantaneidad del día y la exterioridad inextinguible de la noche»⁴⁴.

Otros críticos lectores de la obra de Carlos Pinto Grote han visto también esa relación importante entre el tema de la muerte y el del amor. José Domingo, en referencia a *Las preguntas al silencio*, habla de poemas «donde el amor y la muerte se funden en un tembloroso misterio»⁴⁵. Leopoldo Cortejoso sitúa la muerte y el amor, junto a la noche y al silencio, como temas centrales e inseparables de *El llanto alegre*⁴⁶. Y así otros críticos, como el ya citado Alberto Pizarro, aunque ninguno de ellos trate el asunto con la necesaria profundidad.

Nuevamente un análisis de los elementos simbólicos y metafóricos de la imaginación poética, puestos de relieve al oponerse o solidarizarse entre sí, da como resultado un sugerente crisol de significaciones que quizá, sólo con un estudio temático descriptivo, nunca hubieran salido a la luz. En efecto, al contrastar y analizar diacrónicamente todos aquellos puntos de la obra de Carlos Pinto Grote donde está presente el tema amoroso bajo la forma del arquetipo de la Mujer, vemos que éste no

⁴⁴García Berrio, *op. cit.*, p. 403.

⁴⁵J. Domingo, «La poesía tinerfeña de 1957», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 9-I-1958.

⁴⁶L. Cortejoso, «Reseña» de *El llanto alegre*, *Gaceta Médica Española*, nº 3, Madrid, marzo de 1963.

se manifiesta en términos absolutos ni aisladamente. Pero no sólo basta con establecer una relación intuitiva —como la de los ejemplos críticos que acabamos de mostrar, que relacionaban el tema del amor con el de la muerte—; es preciso profundizar en el significado de la obra para descubrir una trayectoria temática clara. Para ello vamos a intentar arrojar luz sobre una de las posibles interpretaciones del tema del amor en la obra de Carlos Pinto Grote.

En este autor el camino de ida y vuelta que se establece entre ambos temas tiene un punto de conexión, que no parece fundamental y que se ha pasado por alto, que es justamente la relación isotópica que existe entre la Mujer (como arquetipo) y los símbolos y mitos de la Tierra-Madre (como el «vientre») y del regreso *ad uterum*, dentro del arquetipo de la Morada. Es a través de esa ensoñación del «reposo» y del «regreso» como llegamos a la figura de la mujer, ahora símbolo alternativo de reencarnación, de eternidad.

Aunque vaya en detrimento del análisis específico de *Las tardes o el deseo*, vamos a reproducir un poema entero de dicho libro con el ánimo de ilustrar lo que acabamos de exponer. El poema dice así:

Ayer era tu vientre el mundo mío
tu dolor una forma de ternura,
y tu cuerpo una ausencia de cintura,
y tu calor para mi mano un frío.

Ayer eras el cauce de este río
de sangre, que en las sienes me asegura
tu destino de tierra viva y pura,
tu manera de siembra en regadío.

Ayer fuiste la mujer que quiero
Porque eras sólo carne trascendida.
Porque eras sólo impulso verdadero.

Una fuerza sin riendas ni medida,
toda la luz, el universo entero,
una forma de Dios dando la vida [p. 18].

El poema, en una primera lectura —la que Riffaterre denominara *heurística*—, arrojaría una interpretación meramente referencial: exaltación del amor fruto del

nacimiento de una nueva vida; una lectura más atenta, desveladora de los significados simbólicos del poema, ofrecería mayor claridad sobre la semántica del texto. Obviamente es el amor (el amor humano) el tema central del poema, pero el nacimiento del hijo (homenaje que lleva a cabo el poeta) quedaría como anecdótico frente a lo trascendental del elemento Mujer, verdadero protagonista del poema. Dicho elemento, ahora en su dimensión arquetípica, aparece rodeado de diversos símbolos que son los que actualizan su significado mítico. Algunos de ellos ya los hemos visto formando parte de otras coordenadas temáticas. El elemento «vientre» aparece claramente unido al mito del regreso *ad uterum* ya señalado. Con el verso inicial «Ayer era tu vientre el mundo mío» el autor no hace más que reforzar ese significado de identificación con el seno materno, que es en definitiva el mundo. En la segunda estrofa aparecen otros elementos que insisten en la misma idea y la completan. «El cauce de este río de sangre», expresión metafórica usada con frecuencia por el poeta para designar el deseo de descendencia y de eternidad a través de la perpetuación de la especie, se completa explícitamente con el elemento «tierra», dos versos más abajo, y el elemento «siembra» al final de la estrofa. El primero totalmente inserto en el tema de la muerte en su realización más positiva; el segundo, realmente el símbolo de la «semilla», se incorpora por entero al tema del drama del tiempo. Todos los elementos de la triada, así, aparecen aquí con una determinada sintaxis, y se supeditan, en esta ocasión, al arquetipo de la Mujer, que en el verso final del poema es «una forma de Dios dando la vida». Síntesis perfecta entre la vida y la muerte, el tema del amor, simbolizado en la *mujer telúrica*, aparece en este poema bellamente cristalizado.

Pero esta interpretación no sería relevante en nuestro estudio diacrónico si no fuera porque se repite en diversas obras, de tal forma que en algunos casos (los más distantes en el tiempo) alumbrarían toda una teoría de recurrencias *autointertextuales*.

Con diferente óptica temporal (la que marcan treinta años de experiencia poética) en *Cantatas* vuelve a aflorar el tema, aunque vestido con otro asunto, si se quiere, ahora más panteísta. El poema aludido dice así:

Sólo a un paso el amor enseñando su cuerpo.
Destino, breve rosa, total cielo profundo.

Confundido en los astros, nebulosa primera
Llegada de los tiempos y de lejanas luces.

Dadme los corazones para la voz del mundo,
Los latidos del labio, el brillo de los ojos,
La piel azul y suave, la curva de su vientre,
El río de su sangre remansando en la noche.

Construiré la vida sobre el mar de su abrazo,
Sobre las altas olas de su lágrima inmensa,
Eterna y misteriosa compañera del aire,
Pentecostés, paloma, razón de mi universo [p. 49].

Nuevamente el destino, el «río de la sangre», el drama del paso del tiempo («breve rosa») y el seno materno («vientre») son recurrentes y abrigan toda una teoría del amor revestido con la semántica del tópico de la Tierra-Madre.

Y finalmente, para completar ese arco temporal, en *La trampa de la noche* podemos leer este poema:

¿Y qué será de toda esta ternura
que guarda el corazón, cuando la muerte
detenga el río de esta sangre oscura
y aquiete la pasión? Ya no han de verte

los ojos que tuvieron la ventura
de alcanzar la belleza, de tenerte
en la mañana azul, como una pura
imagen del amor. ¿Voy a perderte

sólo porque este cuerpo se termina?
Dentro de mí, la noche misteriosa
señalando una esencia que perdura

e infinita transcurre, no se inclina
ante el viento letal. Queda la rosa,
signo de eterno amor, abierta y pura [p. 31].

Ahora la simbología del tema del amor se configura de otra manera, menos gozosa, más negativa por la presencia de elementos como la noche (evidencia mayor, si cabe, de la muerte) y el viento, junto a otros como la rosa (símbolo aquí biforme: tiempo y belleza). Pero el elemento que hace detonar los mecanismos de la intertextualidad es ese «río de sangre oscura». Nuevamente la muerte, la mujer y el

regreso a la Tierra-Madre.

Otros ejemplos, en fin, los rastreamos en obras como *En este gran vacío*, en este caso con la negación del tema: «Y se sabe que nunca brotará la semilla/ que nunca rosa alguna será ya flor. / Que hasta la tierra profunda/ llegará esa nada babeante [...] / ¿Será el amor —esa lluvia de otoño— / capaz de decir?: ¡Para!» (p. 30). O en *Sin alba ni crepúsculo* plenamente inmerso el tema del amor en las ensoñaciones de la tierra: «Déjame, amor, saber algo que vivas, / Por ejemplo: una tarde. / Para soñarte dormiré en la tierra/ Todo el tiempo del mundo» (p. 57). Y así otros ejemplos que apoyan nuestra interpretación.

A partir de esa idea amor/muerte que venimos comentando, vamos a abordar brevemente los ejes semánticos englobados por dicha estructura temática. Hay un arquetipo, el de la Mujer, que abarca todos los elementos que aquí estudiaremos y si, como ya dijimos, no vamos a encontrar un entramado simbólico puro, como hasta aquí, sí estaremos ante unos elementos sémicos que vertebran el eje amoroso en dos zonas, sólo deslindables a efectos de sistematización del tema. La mujer como arquetipo de amor espiritual y de belleza, tendrá su realización semántica en dos términos específicos: ojos y rosa. Por otro lado, la mujer como arquetipo del amor erótico, carnal, tendrá su realización en términos como manos, labios y senos, aunque otros como muslos, brazos y cabello también participarían de esa semanticidad, pero por ser aquellos los más recurrentes, a ellos no vamos a limitar.

Los ojos y la rosa simbolizan a la amada en su belleza espiritual. Los «ojos» aparecen frecuentemente en el sintagma «verdes ojos amantes», revelando una relación metonímica con respecto a la mujer. Los ejemplos de ello aparecen profusamente a lo largo de toda la obra y siempre en idénticos contextos, por eso no es pertinente realizar un recorrido exhaustivo. Sólo es preciso hacer notar que no sólo en los textos, sino en el encabezamiento de los libros de poemas, a modo de dedicatoria, aparece el elemento «ojos». Como ejemplo del valor que se le da al término, símbolo del amor como creación, veamos el siguiente ejemplo:

Pero no soy,
si no me tienes eternamente en tu mirada.

¡Verdes ojos amantes!
¡Dioses que me han creado!

[*En este gran vacío*, p. 56]

Junto a ese elemento destaca el símbolo «rosa» que, ajustado a la tradición más arcaica, representa por extensión a todo lo bello y por ende a la mujer amada.

Los elementos eróticos de la iconografía de Carlos Pinto Grote están nucleados en torno a los términos «manos» y «labios», que son los que poseen, en la obra del autor, mayores dosis de sensualidad. Aún así, frecuentemente vienen reforzados por otros ya mencionados: «muslos», «brazos», «senos» y «cabellos», todos ellos zonas erógenas del cuerpo humano por excelencia. Las manos «siguen el rastro/ en los tibios caminos.» (*En este gran vacío*, p. 39); los labios son «perfectamente/ apetecibles, pero lejanos,/ preparados para un beso/ de amanecer o de atardecer. (*El llanto alegre*, p. 53). Pero frecuentemente, como decimos, toda la iconografía erótica se presenta en conjunto, enumerativamente:

Yo he de estar a tu lado eternamente,
eternamente junto a tus serenos
muslos, cintura, brazos, ojos verdes,
vivir de tu evasión en el silencio.

[*Las tardes...*, p. 26].

En fin, un último elemento léxico recurrente en algunos poemas del autor, aunque a veces no venga expreso, es *Delia*, nombre real de la esposa del autor, pero que indudablemente se constituye en símbolo de la Mujer por excelencia. No en vano, Ventura Doreste vio en ese nombre propio un anagrama simbólico: *Delia* = *La Idea*⁴⁷, asunto que trataremos por extenso en capítulos subsiguientes.

⁴⁷Véase Ventura Doreste, «Sobre Carlos Pinto Grote», en *Id. Ensayos insulares*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Nuestro Arte, 1978.

CAPÍTULO VI

CONVERGENCIAS DE LECTURA EN TORNO AL TIEMPO Y A LA MUERTE

Si en el capítulo anterior tratamos los temas del tiempo y de la muerte desde el punto de vista arquetípico, en éste los vamos a abordar desde un ángulo de visión filosófico a sabiendas de lo artificioso que pueda resultar nuestro intento, pues ambas formas de acceder a esos temas (la arquetípica y la filosófica) aparecen perfectamente imbricadas en la obra del autor.

Ya lo anunciamos en el marco teórico de nuestro trabajo: el rastreo de lo que comúnmente se ha denominado «influencias literarias» va a quedar aquí circunscrito a aquel cúmulo de autores, obras y corrientes de pensamiento que de un modo general, pero significativo, han contribuido a conformar la originalidad del ideario estético de Carlos Pinto Grote: la originalidad de la obra de un autor, en efecto, se mide en función de los aportes personales que éste haya podido efectuar sobre la base de las otras escrituras que le precedieron en el tiempo o con las que aún convive. De este modo, el estudio de las «influencias» en el marco de trabajo de la intertextualidad nos ofrece la posibilidad de poner de manifiesto la riqueza de una obra concreta y aun de textos individuales. Nos limitaremos en este capítulo, no obstante, a mencionar solamente las convergencias de lectura que directa o indirectamente han contribuido a configurar la obra de Carlos Pinto Grote globalmente, pues el nivel de referencias puramente textuales se irá tratando de modo puntual en los capítulos correspondientes al estudio de la obra en sí.

§22. EL SUSTRATO FILOSÓFICO: EL TIEMPO Y LA MUERTE.

La impronta reflexiva que, como veremos, gobierna la mayor parte de la obra de Carlos Pinto Grote, hace que sus lecturas filosóficas sean insoslayables. Por otra parte, si hemos denominado este apartado «El sustrato filosófico» no ha sido sino con

un afán operativo: los límites entre la obra filosófica y la literaria a veces se desdibujan de tal modo que sería imposible, en rigor, establecer compartimentos estanco. Es más, el interés que abiertamente ha mostrado en repetidas ocasiones el propio Carlos Pinto Grote por la filosofía proviene tanto de una obra filosófica de alto valor estético-literario —como es el caso de la de Friedrich Nietzsche—, como de otra de carácter puramente literario —por ejemplo, las novelas de Albert Camus—, también provista de un denso trasfondo filosófico.

Carlos Pinto Grote ha demostrado a través de diversos escritos no líricos su profundo conocimiento de la filosofía contemporánea. La huella que, sin embargo, ha dejado ésta en su obra lírica es la derivada de aquellas corrientes que ya desde el siglo XIX, pero sobre todo en pleno siglo XX, conducen su pensamiento a través de los intrincados vericuetos del *ser inmerso en la temporalidad*, es decir, de la existencia. Por supuesto, la lectura que Carlos Pinto Grote ha hecho de esta tradición es selectiva. Por ello nos vamos a hacer eco, para no llevar al lector a confusiones terminológicas, de la definición de carácter general que da Otto F. Bollnow de filosofía existencial:

Nosotros utilizamos el concepto de filosofía existencial en un sentido muy amplio, es decir, nos valemos de este nombre para designar un movimiento que abarca y conmueve en estos años [principios del siglo XX] la totalidad de la vida espiritual y cuyas repercusiones se dejan sentir de un modo unitario en las más diversas esferas de la vida. Sin que haya con ello que suponer dependencias externas en una u otra dirección, la filosofía existencial es la expresión de una totalidad que actúa en el subsuelo de un movimiento espiritual que lo conmueve todo¹.

De este modo, no todos los autores que vamos a citar se pueden clasificar dentro de la filosofía existencialista en tanto doctrina específica —algunos, como Heidegger, niegan para su obra tal encasillamiento—, pero sí podemos agruparlos en torno a una misma «actitud», sean o no enunciadores de los dogmas de una filosofía propiamente existencial.

El propio Carlos Pinto Grote, ante la evidencia de las trazas del pensamiento existencial en su obra se apresura a matizar: «No puedo considerarme encasillado en

¹Otto F. Bollnow, *Rilke, poeta del hombre*, Madrid, Taurus, 1963, p. 28.

una determinada tendencia filosófica. La problemática del tiempo y la esperanza están en toda metafísica. Pero esto no tiene nada que ver con el existencialismo»².

Puesto que en la cuarta parte de nuestro trabajo (*Los modos de eufemización de la temporalidad*) trataremos por extenso la peculiar «actitud existencial» de Carlos Pinto Grote, aquí nos limitaremos a enunciar, brevemente, aquellos aspectos que más huella han dejado en la obra del poeta canario.

Especial relevancia adquiere la figura de Friedrich Nietzsche, pues su obra constituye uno de los más tempranos motivos de estudio de Carlos Pinto Grote en su papel de conferenciante. Ya en 1950 pronuncia en El Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria una conferencia titulada significativamente *Luz nueva en la poética de Nietzsche* en la que el autor, además de desautorizar la falaz teoría que pretendió convertir la obra del filósofo alemán en un pilar del nazismo, destacó la profunda angustia vital que se desprende de su obra, especialmente de *Así habló Zaratustra*³. En resumen, el autor canario encuentra en el alemán un interesante punto de intersección en la reelaboración nietzscheana del «mito del eterno retorno». La muerte del ser no significa la desaparición total de éste, sino la vuelta al origen de la vida, de donde lo individual ha surgido: lo Uno retorna para fundirse plenamente a través del Todo del que en realidad el ser humano proviene. Hay un aspecto clave de la teoría de Nietzsche que tuvo que dejar honda huella en la poética de Carlos Pinto Grote. Se trata de su doble concepción del tiempo, la una desde el sufrimiento, la otra desde el placer. Mediante el primer mecanismo de captación del tiempo, «lo que se conoce —escribe Eugen Fink— es el tránsito, la nulidad de todo ser en el tiempo. El tiempo extermina, devora a sus hijos, es aniquilación»⁴; sin embargo, desde el punto de vista del placer, que para Nietzsche es la forma más profunda de acometer la temporalidad, se puede acceder a un modo más verdadero de entender la existencia. «El placer del hombre —prosigue Fink— no es el mero disfrute de sus sensaciones, no es una excitación de

²Gilberto Alemán, «*Muda compasión del tiempo* no es un libro que pueda encasillarse en el existencialismo», *Diario de Avisos*, 26 de noviembre de 1964.

³Véanse las siguientes referencias: «Conferencia del Dr. Pinto en El Museo Canario», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 12-XII-1950, y «Una conferencia en Las Palmas», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 17-XII-1950.

⁴Eugen Fink, *La filosofía de Nietzsche*, Madrid, Alianza Universidad (2ª ed.), 1994, p. 131.

sus sentidos, sino que experiencia del ser corpóreo, corporal, de las cosas, experiencia del firme asentamiento de lo existente en la tierra. Aunque la cosa desaparezca en el curso vertiginoso del tiempo, la tierra permanece»⁵.

Esta parte de la obra de Nietzsche sin duda ha tenido reflejo en varios libros del autor, pero también ha impregnado algunos de sus textos críticos, como la conferencia de 1953 *Raíz de nuestro mundo poético*⁶, en la que afirmó que «el poeta vuelve a la tierra, la toca cada día y vive en ella y para ella».

El influjo de Nietzsche lo habremos de notar, en fin, en obras como *Siempre ha pasado algo* (1964), *Sin alba ni crepúsculo* (1967) y *En este gran vacío* (1967).

* * *

El pensamiento de Martin Heidegger ha influido considerablemente en buena parte de la obra de Carlos Pinto Grote, como lo ha hecho también en gran parte de la filosofía occidental después de la II Guerra Mundial. Puesto que en la etapa central de la poesía de nuestro autor vamos a tratar determinados conceptos cuyo origen está en el pensamiento heideggeriano, aquí vamos a limitarnos a adelantar brevemente algunos de los conceptos más relevantes.

Entre los innumerables méritos de la obra del pensador alemán, es preciso destacar el hecho de que su pensamiento se haya centrado en la problemática del ser en relación al tiempo y a la muerte de una forma tan lúcida, y haya sido capaz de proyectar su pensamiento, precisamente en un momento histórico de profunda crisis de los valores humanos, sobre el arte, y en especial en la poesía y en el lenguaje como «casa del ser»: «Los tiempos —afirma Heidegger— no son sólo de penuria porque haya muerto Dios, sino porque los mortales ni siquiera conocen bien su propia mortalidad ni están capacitados para ello. Los mortales todavía no son dueños de su esencia. La muerte se refugia en lo enigmático. El misterio del sufrimiento permanece velado. No

⁵*Ibid.*

⁶Véase la referencia «Curso de conferencias sobre Arte Contemporáneo. Disertación del Dr. Pinto Grote», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 28-I-1953. A esta conferencia nos remitiremos en numerosas ocasiones de nuestro trabajo.

se ha aprendido el amor. Pero los mortales son. Son en la medida en que hay lenguaje»⁷. Estas palabras, pronunciadas por Heidegger en homenaje a la poesía de Rilke, son una confirmación de la importancia que el filósofo concede al arte de la poesía en momentos de penuria moral. Pronto vio Carlos Pinto Grote el papel que debía jugar su poesía dentro de su propio pensamiento en torno al tiempo y a la muerte, como un camino para autoconocerse a través del lenguaje. En unos versos del libro *Sin alba ni crepúsculo* (1967) dirá:

No puede el hombre comprender el mundo
Ni saber del amor,
Sino desde la muerte [p. 69].

Especial relevancia han tenido para la obra de Carlos Pinto Grote algunos conceptos heideggerianos —aunque ya formulados por Soren Kierkegaard, uno de los precursores del existencialismo del siglo XX, y desarrollados luego, entre otros, también por Jean Paul Sartre—, como el de *angustia*, es decir, ese estado psicológico del ser (en tanto *existente*) mediante el que se reconoce en una realidad abocada a infinitas *posibilidades*. La *angustia* revela al hombre, según Heidegger, como un ser «arrojado al mundo», abocado irremediabilmente a la *nada*. El ser humano es, en realidad, un *ser para la muerte*. Tanto el concepto de la *nada* como el de *ser para la muerte* tienen un tratamiento explícito en la obra de Carlos Pinto Grote, especialmente en sus libros *Muda compasión del tiempo* (1963) y *En este gran vacío* (1967).

El tema de la muerte de los otros (sentimos la muerte porque los otros mueren) también adquiere relevancia en la obra de Carlos Pinto Grote, especialmente en *Sin alba ni crepúsculo*, obra en la que el yo se finge morir y analiza las reacciones del yo y del otro. Dice Heidegger al respecto: «El *factum* de que el «ser ahí» peculiar en cada caso muere siempre ya, es decir, es un 'ser relativamente a su fin', se oculta trasmutando la muerte en el caso de defunción de otros que tiene lugar cotidianamente y que en rigor nos asegura con mayor evidencia aún de que uno mismo por lo pronto

⁷Martin Heidegger, «¿Y para qué poetas», en *id.*, *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza Universidad, (2ª reimp.), 1997, p. 246.

todavía 'vive'»⁸.

Otro aspecto que debemos tomar en consideración es el relacionado con los verbos *construir* y *habitar* y su relación con el término *casa*, como espacio físico y a la vez metafísico, que ya vimos en Carlos Pinto Grote desde un punto de vista simbólico en tanto que arquetipo del refugio, como repliegue hacia el mundo interior. Pero desde un punto de vista filosófico, la *casa* en nuestro autor adquiere otra dimensión: es la casa del lenguaje, la casa del ser. En la misma conferencia arriba citada sobre Rilke, Heidegger añade: «El lenguaje es el ámbito o recinto (*templum*), esto es, la casa del ser»⁹. En innumerables ocasiones aparecen en la obra de Carlos Pinto Grote las expresiones *construir* y *habitar*: «Construiré la vida sobre el mar de tu abrazo» [*Cantatas*]; «Así construías tu muerte... [*Elegía...*], etc. Elegiremos los dos primeros fragmentos de un poema en el que ambos términos aparecen conjuntamente de un modo explícito, poema que ya citamos en el capítulo anterior como ejemplo de la simbología de la Morada para así establecer un contraste entre la dimensión arquetípica y la filosófica en la poesía de Carlos Pinto Grote:

Recorremos la casa que una infancia
construyó a su manera. Galerías,
salones, comedores, gabinetes,
en los que nuestros pasos resonaban
dando misterio al eco. Solos vamos
por el pasado mundo de añoranza
creado en un momento de amargura.

Habita la memoria los lugares
donde pequeñas cosas —una silla,
aquel jarrón de porcelana blanca,
un quinqué ya sin uso, la consola—
se llenaron de amor. Una nostalgia
que nos es querer volver, llena el instante [p. 41].

Heidegger, en un ensayo titulado «Construir, habitar, pensar» establece una íntima relación, una relación de identidad semántica entre los términos *construir* y

⁸Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica (9ª reimp.), 1993, p. 278.

⁹*Ibid.*, p. 280.

habitar. En la actualidad, la relación semántica que se establece entre ambos términos es la propia que va de un medio a su fin: 'construir', en el sentido de *aedificare*, precedería a 'habitar', que sería el fin de aquél: «Así pues, el habitar —dice Heidegger— sería en cada caso el fin que preside todo construir. Habitar y construir están el uno con respecto al otro en relación de fin a medio»¹⁰. Heidegger analiza la semántica de ambos verbos y halla, sin embargo, una identidad semántica entre ellos en tanto que 'construir' no es sólo *aedificare* sino también 'cuidar' en el sentido latino:

El modo como tú eres, yo soy, la manera según la cual los hombres *somos* en la tierra es el *Buan* [germ.], el habitar. Ser hombre significa: estar en la tierra como mortal: habitar [...]. Los dos modos del construir —construir como cuidar, en latín *collere, cultura*; y construir como levantar edificios, *aedificare*— están incluidos en el propio construir, habitar. El construir, como el habitar, es decir, estar en la tierra, para la experiencia cotidiana del ser humano es desde siempre, como lo dice tan bellamente la lengua, lo «habitual»¹¹.

He aquí el significado que tienen esos verbos (intercambiables) en la poesía de Carlos Pinto Grote: habitar es construir la vida, como construir la muerte, pues es el modo de ser del hombre. Allí donde éste habita está construyendo su vida. En el fragmento que hemos elegido ambos términos aparecen amalgamados en el símbolo por excelencia de la Morada: la infancia construyó la casa en cuyas pequeñas cosas (los objetos o cosas que tanto Rilke como Heidegger revitalizaron) se ha confirmado el vivir como habitar. Por eso la casa tiene para Carlos Pinto Grote una valor tanto simbólico como filosófico: es refugio del ser, es refugio del lenguaje, pero también es el edificio que el ser y tiempo han ido construyendo a medida que se ha ido habitando. De igual modo la vida: «El habitar es la manera como los mortales son en la tierra», según la sentencia de Heidegger.

* * *

¹⁰Martin Heidegger, «Construir, habitar, pensar», en *id*, *Conferencias y artículos*, Barcelona, Odós, 1994, p. 128.

¹¹*Ibid.*, p. 129.

De los autores que de algún modo se relacionaron con el pensamiento existencialista (como precursores, como ortodoxos o simplemente de un modo heterodoxo) podemos citar algunos con los que la poesía de Carlos Pinto Grote es en cierto modo deudora. Entre ellos destacan el propio Jean Paul Sartre, Albert Camus y Miguel de Unamuno. Para una mayor claridad expositiva nos limitaremos a enumerar algunas características aportadas por estos autores a la obra de nuestro poeta pues, como ya dijimos, llegado el momento habremos de ocuparnos específicamente de cada aspecto.

a) Además del concepto de la *nada* desde el punto de vista sartreano, varias ideas manejadas por este filósofo francés han dejado huella en la obra de nuestro poeta. El concepto de *el otro* sartreano aparece especialmente en *Muda compasión del tiempo* y *En este gran vacío*, como tendremos oportunidad de ver, de un modo recurrente. Se trata de *el otro* como alienador del *yo*, como aquél cuya presencia resta libertad al *yo*. Pero hay ciertos elementos alienantes a los que Sartre otorga una importancia especial. Destaquemos, a modo de ejemplo, los de la «mirada» y el «espejo», coartadores de la libertad del ser humano, el primero, y como objeto en el que reconcerse el *yo* como «otro *yo*», con respecto al segundo. Los ejemplos de estos conceptos, relacionados con la angustia ante la muerte, aparecerán profusamente en el capítulo dedicado a las publicaciones mencionadas.

b) La influencia del pensamiento del escritor Albert Camus ha sido decisiva en la obra del canario. En los escritos de Carlos Pinto Grote hay abundantísimas referencias del fervor que sintió por el escritor francófono. Además del texto que publicó tras su muerte («Llanto por la muerte de Albert Camus, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 9-I-1960), la admiración por Camus queda patente en algunas entrevistas del poeta en torno a los años cincuenta y sesenta. En una firmada por Luis Álvarez Cruz en 1961 confiesa que la muerte de Albert Camus fue el suceso que más le pesó del año anterior. En 1957, en vida del autor, afirmó: «No conozco otro escritor actual tan puro. Es una obra sencillamente escrita y terriblemente dura. *La chute* es un

encuentro con lo trágico y sin final. Y repito: honrada»¹².

El aspecto de la obra de Camus que más huella dejó en Carlos Pinto Grote fue la formulación de la teoría del «mito de Sísifo», es decir, la angustia del ser abocado a llevar durante toda su vida una piedra a sus espaldas en el ascenso a una montaña, lo que da idea de lo absurdo de una vida en la que el tiempo es un continuo repetirse.

c) La duda religiosa en el autor también tiene especial entronque con la obra de ciertos pensadores, desde el propio Heidegger hasta Miguel de Unamuno, sin olvidar al Soren Kierkegaard de *Tratado de la desesperación*. Desde *Muda compasión del tiempo* observamos el desarrollo de temas como el de la culpabilidad y pecado, la desesperación y el desamparo ante una existencia vacía, lo que provoca, si no un ateísmo abiertamente radical, sí un teísmo de especial factura.

d) Otros elementos, como los conceptos de «instante» (suma de eternidades) y «repetición» (una eternidad es idéntica a otras precedentes) tienen cabida también en la obra del poeta, siempre en relación fundamental con el problema del tiempo y de encontrar un posible camino hacia la eternidad.

e) Mención aparte merece la figura del polígrafo francés Miguel de Montaigne (1533-1592), de quien Carlos Pinto Grote toma su escepticismo moral como modelo vital, salvando las distancias temporales. En múltiples ocasiones (en artículos y en entrevistas) nuestro poeta se ha referido explícitamente al pensador francés. Concretamente en un trabajo titulado «Lectura de Montaigne», donde se refiere al ideario de Montaigne sobre la muerte, Carlos Pinto Grote expresa que «leer los ensayos de Miguel de Montaigne ha sido, es y será siempre para mí uno de los mayores goces que lectura alguna haya podido proporcionarme»¹³. Aunque son varias las máximas de Montaigne que nuestro poeta podría hacer suyas, nos limitamos a reproducir una que habla precisamente sobre la muerte y que fácilmente se puede realacionar con los libros

¹²Véase: «Confesiones al oído. El doctor Carlos Pinto», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 31-XII-1957.

¹³Carlos Pinto Grote, «Lectura de Montaigne», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 5-V-1991.

del autor de mayor impronta existencial: «He visto unos cuantos moribundos, rodeados del modo más lastimoso por todo ese tropel que los sofoca... Me contento con una muerte tranquila y solitaria, enteramente mía, concorde con mi vida retirada»¹⁴.

No acaban aquí, ni mucho menos, las reminiscencias filosóficas en la obra de Carlos Pinto Grote quien se confiesa, además, lector asiduo de obras de este género, desde Platón a Ortega y Gasset, Javier Muguerza o Emilio Lledó.

§23. ALGUNAS FUENTES DE LA LITERATURA UNIVERSAL: LA POETIZACIÓN DEL DRAMA TEMPORAL

A través del sustrato literario podremos comprobar de un modo más evidente la relación entre lo arquetípico y lo filosófico en la obra de Carlos Pinto Grote.

Son muchas y variadas las lecturas que de la tradición literaria ha realizado Carlos Pinto Grote. Entre las más constantes podemos constatar huellas desde Calderón de la Barca hasta Antonio Machado, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre o los canarios Nicolás Estévez o *Alonso Quesada*. De esos y de otros escritores trataremos específicamente en los capítulos sucesivos. Sin embargo, hay dos figuras de la literatura universal cuya obra ha dejado especial huella en la de Carlos Pinto Grote en relación al tiempo y a la muerte, y por ello merecen un comentario aparte. Se trata de T.S. Eliot y Rainer María Rilke. En muchísimas ocasiones el poeta ha afirmado incluso que la lectura de estos dos poetas ha marcado profundamente su modo de hacer poesía.

La obra de T.S. Eliot se ha reflejado en la de Carlos Pinto Grote a través de sus dos libros más importantes: *La tierra baldía* y *Cuatro Cuartetos*. *La tierra baldía* es un buen ejemplo de cómo el sustrato arquetípico se deposita, aunque de un modo distinto, en la obra de autores tan distantes como el angloamericano y el canario, para confluir en críticas paralelas a la situación existencial del mundo moderno. T. S. Eliot reconoce explícitamente en la primera de sus «notas» a *La tierra baldía* su inspiración en dos obras que tratan de lo simbólico y de lo mítico:

¹⁴Michel de Montaigne, *Ensayos* 8ed. de Dolores Picazo y Almudena Montojo), Madrid, Cátedra (2ª ed.), 1992.

No sólo el título, sino el plan y buena parte del simbolismo incidental del poema me fueron sugeridos por el libro de la señorita Jessie L. Weston sobre la leyenda del Graal: *From ritual to Romance* (Cambridge) [...]. Estoy también en deuda, en general, con otra obra de antropología que ha influido profundamente en nuestra generación: me refiero a *La rama dorada*¹⁵.

Como se sabe, la monumental obra de Frazer, *La rama dorada*, ha sido fuente básica para los estudiosos del mito y las religiones durante el siglo XX, desde Mircea Eliade y Gaston Bachelard, hasta Gilbert Durand. Pero lo que más nos interesa de la obra de Eliot es el tratamiento existencial de ciertos temas míticos relacionados con la muerte y la regeneración vital —tal y como sugiere el título del libro— que este autor ha codificado mediante un lenguaje deliberadamente fragmentario, característico del libro. Esta relación entre la muerte, el tiempo y lo mítico la ha visto A. Martínez Menchen del siguiente modo:

La muerte de nuestra cultura, la decadencia del vivir occidental se extienden como un *leitmotiv* a lo largo de todo el poema, salpicado de desoladas imágenes de descomposición [...]. La auténtica discrepancia está en la tierra infecunda, en la tierra desolada y sin frutos de la vida materialista y sin aspiraciones [...]. Y para Eliot no cabe duda de que [la] semilla, que ha de germinar a través de las innumerables muertes, es una concepción idealista, espiritualista, de la existencia que, trascendiendo lo inmediato, dé a toda la existencia un sentido pleno y universal¹⁶.

Símbolos como los de la tumba y el jardín y mitos como los de Tiresias, «palpitando entre dos vidas», nos ofrecen interesantes paralelismos entre la obra cumbre de T. S. Eliot y la de Carlos Pinto Grote en relación al tema del tiempo y de la muerte. Una de las obras del escritor canario que más acusa ese paralelismo —por supuesto, sólo en este aspecto temático— es *Sin alba ni crepúsculo*, libro en el que el *alter ego* del autor parece deambular, como el sabio ciego de la mitología griega, Tiresias, entre dos mundos, el terreno y el ultraterreno. Los mitos de la regeneración a través de la tierra, el símbolo de la semilla, las flores del jardín y otros símbolos similares son

¹⁵T.S. Eliot, *Poetas reunidas (1909-1962)*, introducción y traducción de José María Valverde, Madrid, Alianza Tres (4ª reimp.), 1986, p. 94.

¹⁶A. Martínez Menchen, «Una lírica de la cultura (T.S. Eliot)», en *id. Del desengaño literario*, Madrid, Helios, 1970, p. 31.

comunes también en este libro de Carlos Pinto Grote y en el de T. S. Eliot.

Sin embargo, y desde un punto de vista más puramente filosófico, la influencia ejercida por la otra obra capital de T. S. Eliot —*Cuatro cuartetos*— ha sido mayor y más constante en la producción lírica de Carlos Pinto Grote en el sentido en que aquella es una meditación consciente y sujeta a un esquema rígido sobre la temporalidad y la eternidad, asuntos centrales también en la obra del escritor canario de un modo explícito. Como se sabe, cada una de las cuatro partes en que se divide *Cuatro cuartetos* termina con un poema dedicado, según Esteban Pujals Gesalí, «a la redención del tiempo, que en el contexto teológico de *Cuatro cuartetos* equivale a la Encarnación, el concepto que en la visión cristiana vincula el tiempo a la eternidad»¹⁷.

Dos ideas expresas en los *Cuatro cuartetos* hacen aparición en algunas zonas de la obra de Carlos Pinto Grote. Por un lado la relación que existe entre el tiempo y el espacio, relación que, como veremos, es motivo de reflexión en varios libros de Carlos Pinto Grote como el citado *Sin alba ni crepúsculo*, pero que tiene su comienzo expreso en *Siempre ha pasado algo* (1964) y llega a su plenitud en *Cantatas* (1984). Pujals Gesalí señala la tercera parte de *Cuatro cuartetos* (*Las Dry Salvages*) como el lugar en el que T. S. Eliot afronta esa identificación entre el tiempo y el espacio. Esa sección —afirma Pujals— presenta «la sujeción al tiempo mediante la visión de la temporalidad como un espacio, según la idea común de que el viajero deja a su espalda el pasado y contempla ante sí el porvenir»¹⁸. Sin embargo, Carlos Pinto Grote invierte el proceso en varios libros, y lo positivo (a través de símbolos como los del viaje) no es ya la proyección al futuro, sino, paradójicamente, la *huida* al pasado, por supuesto, un pasado idílico y reinventado.

De ahí deriva el otro aspecto que nos interesa, que es el de la anulación de las fronteras entre presente, pasado y futuro, como medio para detener el tiempo y, en consecuencia, lograr la eternidad. Así empiezan los *Cuatro cuartetos*:

Están presente y pasado presentes
tal vez en el futuro, y el futuro

¹⁷Esteban Pujals Gesalí, «Introducción» en T. S. Eliot, *Cuatro cuartetos*, Madrid, Cátedra (2ª ed.), 1990, p. 53.

¹⁸*Op. cit.*, p. 52.

en el pasado contenido.
Si está eternamente presente el tiempo
todo, todo el tiempo es irredimible¹⁹.

Compárense esos versos con estos otros de Carlos Pinto Grote, tomados de su libro *De los días perdidos* (1982):

Descuidando el presente convertimos
el pasado en futuro. Así se antoja
que el tiempo es uno y quieto permanece... [p. 41].

El crítico Morris Weitz ve en los versos de Eliot la teoría neoplatónica del tiempo en un constante fluir, como espejismo de la eternidad, aspecto que de un modo u otro veremos entre las variadas fórmulas de explicación de la temporalidad en los libros de Carlos Pinto Grote:

Todas las experiencias temporales ocurren en el presente, en cada momento, y no podemos redimir lo temporal porque nunca se aparta de nosotros para poder ser redimido. Además, y esto se ve claramente en el contexto global, «todo tiempo es irredimible» tiene otro significado: no hay redención si sólo reconocemos el fluir temporal. Es más, incluso el terreno de la pura posibilidad, de las cosas que podrían haber sucedido, no es diferente de lo temporal: el pasado, el presente, el futuro y la posibilidad señalan un final que está siempre con nosotros, o lo que es lo mismo, que termina; así pues, lo Eterno o lo Atemporal, lo inmanente en el fluir temporal, es un último modo de explicarlo²⁰.

Por supuesto, los paralelismos entre este libro de T.S. Eliot y la obra de Carlos Pinto Grote no se acaban ahí. En el plano simbólico hay también elementos concomitantes que ya Eliot había elaborado en *La tierra baldía*, como el símbolo del

¹⁹T.S. Eliot, *Cuatro cuartetos*, op. cit., p. 83.

²⁰Morris Weitz, «T. S. Eliot: Time as a mode of salvation», in Bernard Bergonzi (ed), *T. S. Eliot: Four Quartets*, London, Macmillan, 1993, pp. 145-146. El original en inglés: «All temporal experiences are in the present, at every moment, and we cannot redeem the temporal because it is never away from us to be redeemed. Also, and this becomes clear in the total context, 'All time is unredeemable' has another meaning: There is no redemption if we recognize only the flux. Further, even the realm of pure possibilities, of things that might have happened, is no different from the temporal: Past, present, future and possibility point to one end which is always with us; that is, which end, as the Eternal or Timeless, immanent in the flux, is the ultimate source of explanation of it».



jardín y todos los mitos relacionados con el reposo y la regeneración: «Otros ecos habitan el jardín (*Burnt Norton*, I); el descenso a los infiernos: «Desciende más, descende sólo/al mundo de la soledad perpetua (*Burnt Norton*, III); el símbolo de la morada, tratado filosóficamente también por Heidegger: «En mi principio está mi fin. La casas se suceden: se levantan y caen...», y «el hogar es el punto del que partimos» (*East Coker*, I y V); etc.

* * *

La influencia de la obra de Rainer Maria Rilke en la de Carlos Pinto Grote es, si cabe, aún más importantes. La mayoría de los poemarios de nuestro escritor dejan entrever una atenta lectura del poeta de origen checo tanto en el plano estético (en relación a algunos símbolos) como al ideológico, pues no en vano el pensamiento rilkeano participa plenamente de la corriente existencial que se estaba asentando en la Europa de principios de siglo²¹. De ahí que a veces no podamos dilucidar cuándo encontramos en la obra de Carlos Pinto Grote la huella de la de Rilke, o la asimilación que de la obra de éste realizara Martin Heidegger.

Entre los aspectos de pensamiento que debemos destacar, sin duda hay dos que muy tempranamente encuentran lugar en la obra de Carlos Pinto Grote y que dan como resultado un cambio de rumbo en la obra de nuestro poeta ya desde *El llanto alegre* (1957). Se trata del interés por el mundo de las cosas, de lo pequeño, de lo insignificante, en clara alusión al valor de lo percedero y lo temporal, así como el *vivir la propia muerte* rilkeana.

En el entramado poético de Rilke, el mundo de las cosas tiene un especial interés puesto que ellas *permanecen* en un universo en continuo cambio al que el propio ser humano está sujeto: desde la cosa más insignificante hasta la cosa por excelencia, es decir, la obra de arte, Rilke ve los signos de la perdurabilidad y de lo auténtico. Esta valorización de las cosas aparece explícitamente, como ya dijimos, en *El llanto alegre* («Canta a las pequeñas cosas» [p. 13], se afirmará en ese libro), pero va acrecentándose

²¹Para la relación entre Rilke y el existencialismo véase Otto. F. Bollnow, *Rilke, poeta del hombre*, Madrid, Taurus, 1963.

en obras posteriores hasta hacerse extensible a las cosas antiguas (*De los días perdidos*, 1982, o *Tienda de antigüedades*, 1996) y a las obras de arte (*Solo el azul*, 1976). El trayecto experimentado por Carlos Pinto Grote es idéntico al de revalorización de lo objetual que nos propone Rilke, pues como afirma Rafael García Alonso, las cosas que parecen perdurar a lo largo del tiempo y además tener una cierta vida que habla a los percederos mortales, son «los objetos que se transmiten de unas personas a otras en terrenos más o menos privados. Por ejemplo, las *cosas antiguas* de los palacetes en los que gustaba vivir el poeta» Y añade: «Pero hay un tipo de cosas que parecen durar sin morir a través de generaciones y que además parecen hablar a colectividades humanas relativamente amplias. Se trata de las *obras de arte*»²².

No es exagerado afirmar que gran parte del pensamiento de Rilke se fundamenta en la búsqueda de una vida esencial que eluda los riesgos de la temporalidad. A lo largo de toda su obra, el poeta construye un mundo en el que vivir la vida es vivir la propia muerte, rebasar las fronteras entre uno y otro ámbito es del todo innecesario pues son las dos caras de una misma moneda, la vida y la muerte forman parte de un único flujo temporal que el ser humano se ha empeñado en ver separado y de ahí su desgracia: todo en la naturaleza vive de esa manera, según Rilke, como se desprende de una carta que éste dirige a Lotte Hepner, fechada el 8 de noviembre de 1915: «si florece un árbol, florece en él tanto la muerte como la vida, y el campo está lleno de muerte, que produce una rica expresión de la vida desde su semblante en reposo, y los animales van pacientemente de la una a la otra... y por todas partes, a nuestro alrededor está la muerte como en su casa y nos mira desde las grietas de las cosas, y un clavo oxidado, que sobresale en cualquier lado de una tabla, no hace día y noche más que alegrarse de la muerte»²³. Esta teoría da lugar en su obra a un particular panteísmo cuyos símbolos (la rosa, el jardín, el árbol, etc.) parecen representar el devenir temporal como un flujo y reflujo continuo de la vida. Tal simbología resuena en la obra de Carlos Pinto Grote, especialmente a partir de su libro *Sin alba ni crepúsculo*, en el que el protagonista parece transitar entre dos mundos, el de los vivos

²²Rafael García Alonso, *Ensayos sobre literatura filosófica*, México, Siglo XXI Editores, 1995, pp. 55-56.

²³Rainer Maria Rilke, *Teoría poética*, ed. de Federico Bermúdez Cañete, Madrid, Júcar, 1987, pp. 125-126.

y el de los muertos como Christian Brahe en los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge*.

Carlos Pinto Grote captó muy tempranamente el lugar que debía ocupar la obra de Rilke como «poeta en tiempos de penuria», como lo calificara Heidegger. En una de las primeras conferencias sobre el hecho literario, la mencionada «Raíz de nuestro mundo poético» [1953], Carlos Pinto Grote indaga en los orígenes de la actual poesía hispánica y, aunque no menciona a Rilke, concluye, como dijimos con respecto a Nietzsche, que sólo mediante un acercamiento a la *tierra* (el leitmotiv de la conferencia es «hay que hablar de la tierra»), a través de una aproximación al drama del continuo ir y venir de la naturaleza, al permanente cambio que sólo en la tierra se consume, debe encontrar el poeta su camino:

Este es nuestro mundo poético, el que hacemos cada día en nosotros mismos, lleno de la tragedia del 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, ésta sería distinta. Cada hombre responde a su época. Ahora no: nuestra época de poesía responde al poeta que le da forma. Pero esto es sólo posible de una manera, cuando la raíz es segura, fuerte. Nuestra raíz lo es, más que las otras porque se hunde en la tierra más y más cada día, única manera de que el árbol resista el huracán²⁴.

Del mismo modo había juzgado Heidegger la poesía de Rilke²⁵, obra en la que el filósofo ve una luz en medio del abismo existencial en el que se ha visto sumida la contemporaneidad. Heidegger cita un fragmento de los *Sonetos a Orfeo* —obra que sin duda alguna Carlos Pinto Grote leyó en profundidad—, que son bastante elocuentes y por ello nos permitimos reproducir aquí:

Rápido cambia el mundo,
como formas de nubes.
A casa, a lo primigenio,
retorna todo lo consumado.

Por encima del cambio y la marcha,
más grande y libre,

²⁴*Op. cit.*

²⁵Martin Heidegger, *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza (2ª reimp.), 1997.

dura todavía su canto previo,
dios de la lira.

No se reconocen los sufrimientos,
no se aprende el amor,
y eso que en la muerte nos aleja,

no se desvela.
Sólo el canto sobre la tierra
consagra²⁶.

Heidegger cita estos versos por ver en ellos, es decir, en la poesía (el canto), una esperanza del papel que ésta debe cumplir en la historia contemporánea: «Aún queda el canto, que nombra la tierra»²⁷, dirá a continuación de esos versos de Rilke.

La influencia de Rilke en la poesía de nuestro autor —como en buena parte de los poetas de la posguerra en España²⁸— ha sido reconocida por éste en múltiples ocasiones, como tendremos oportunidad de ver en adelante. Por ello no es preciso avanzar ahora en los aspectos puntuales en que esta influencia se traduce. Sólo resta decir que Rilke, como el propio Heidegger, son dos sólidos pilares en los que se asienta la raíz filosófica de la poesía de Carlos Pinto Grote.

²⁶Citamos la versión que del poema de Rilke aparece en la traducción realizada por Helena Cortés y Arturo Leyte de *Caminos de bosque*, *op. cit.*, pp. 246-247.

²⁷*Ibid*, p. 247.

²⁸Así lo ha estudiado Francisco Bermúdez Cañete en su trabajo «Influencia de Rilke en la poesía española de posguerra», *Nueva Estafeta*, n.º 42, Madrid, 1982, pp. 39-52.

CAPÍTULO VII

COMPONENTES EXPLÍCITOS. TEORÍA POÉTICA

§24. EL LIBRO Y EL IMPULSO CREATIVO

De una mirada panorámica sobre la obra lírica de Carlos Pinto Grote (un total de veintiuna publicaciones desde 1954 hasta 1997) se desprendería la consideración de que el poeta ha alternado libros propiamente dichos con meros cuadernillos de apenas ocho o diez versos. Así es desde el punto de vista puramente formal y esto llevaría a pensar, en principio, que el poeta alterna libros «graves» o de contenido elevado, con otros (los cuadernillos) más circunstanciales. Sin embargo ello no es así: la alta consideración que el poeta tiene del concepto «libro» hace que la mayoría de sus publicaciones estén preparadas como tales, sean éstas breves o largas¹. Lo que ocurre es que, en general, parece existir una identificación (o coincidencia) entre el concepto de libro unitario y el impulso creativo del autor: si este impulso abarca, una vez hecha la necesaria depuración textual, unos pocos poemas, el libro se cerrará ahí y, en consecuencia será breve. Por eso varios críticos han hecho notar la excepcional unidad de los libros del autor. Ventura Doreste, por ejemplo, se refiere a uno de los libros de éste (*Unas cosas y otras*, 1974), que en apariencia parece más inconexo a juzgar por el prólogo que le dedicó Leopoldo de Luis, en los siguientes términos: «Hasta tal punto el libro no consiste en una yuxtaposición de secciones entre sí inconexas, que el postrer poema, el que justamente da título al conjunto, constituye un resumen o condensación de los temas o partes que lo han integrado»². Yolanda Arencibia, por su parte, escribió que Carlos Pinto Grote pretende hacer «de cada entrega poética una unidad temática

¹Paradójicamente, el autor, en una entrevista televisiva, niega tal unidad para la mayoría de los libros que había publicado hasta la fecha de emisión de aquel programa. Véase Joaquín Soler Serrano, *Carlos Pinto Grote*, Las Palmas de Gran Canaria, TVEC, 1982.

²Ventura Doreste, «Sobre Carlos Pinto Grote», *op. cit.*, pp. 142-143.

total, inspiración única estructurada en poemas diversos»³. Evidentemente, algunos de los libros del autor no responden a esa identificación entre el impulso creativo y la extensión del libro. Sin embargo, Carlos Pinto Grote siempre ha intentado, en el caso de que esto no fuera así (es decir, en libros algo más largos) agrupar los poemas de acuerdo a un cuidadoso diseño previo. Es el caso, por ejemplo, de *Cantatas*, libro que, aunque contiene materiales escritos bajo el dictado de diferentes impulsos de actividad creadora, el conjunto ofrece al lector la sensación de unidad total.

En general, esta supeditación a los impulsos de la creación poética ha dado lugar, no obstante, a otras interesantes características de su obra.

En efecto, la obra de Carlos Pinto Grote evoluciona en *expansión concéntrica*, pues se ha ido enriqueciendo gracias a múltiples y nuevas matizaciones a partir de una temática central y primigenia. Su obra ha ido creciendo *desde dentro*: la misma reflexividad, idéntica duda ontológica, se vislumbran desde *Muda compasión del tiempo* (1963) hasta *La trampa de la noche* (1989), solo que el trayecto, la evolución poética de esos años, configuran la temática de otra manera, la matizan, la acotan o la expanden de forma distinta, de tal modo que no sólo el conjunto es unitario, sino también las partes. Cada libro suele abarcar por entero un asunto central que había sido desarrollado parcialmente en uno o varios libros anteriores. El tema de los sueños, por ejemplo, aparece en casi todos los libros del autor, pero sólo en uno —*Oneiron*— es tema central. La muerte está presente obsesivamente también en casi toda la obra, pero es elevada a núcleo temático en *Sin alba ni crepúsculo*. El mal viene prefigurado en libros anteriores a *Tratado del mal*, pero es ahí donde se le dedica un valor monográfico. Los pequeños insectos y la naturaleza insignificante son los temas del libro *Los habitantes del jardín*, aunque el poeta siempre cantó esos elementos en libros anteriores de un modo tangencial. Y así podríamos seguir nombrando otros casos en los que la unidad de las partes va configurando la unidad del conjunto, tal y como lo vio acertadamente Ventura Doreste⁴.

Pero si los temas van haciendo su aparición como solistas de una gran orquesta,

³Yolanda Arencibia, «*La trampa de la noche* y la unidad temática de Carlos Pinto», Las Palmas de Gran Canaria, *Canarias* 7, 11-VI-1989.

⁴Ventura Doreste, *op. cit.*

también ciertos aspectos puramente formales dan unidad y coherencia a toda la obra. Aparte de los elementos intertextuales presentes de modo especial en la poética de Carlos Pinto Grote, y que veremos con detenimiento en los capítulos dedicados a cada libro, uno de esos aspectos destaca en relación a la *circularidad* de la obra. Se trata de la autorreferencia presente en distintas obras y en distintos momentos, ya sea mediante la autocita en el encabezamiento de un libro o parte de libro, ya sea a través de la referencia explícita de una obra con respecto a otra, o de un poema en relación a otro pertenecientes a volúmenes diferentes. El primero de los casos es más puntual pero el segundo, al que dedicaremos más espacio dentro de este trabajo, refleja un complejo sistema de reminiscencias dignas de tener en cuenta. Podríamos hablar aquí de una constante mirada especular o, si se nos permite el neologismo, de *autointertextualidad*.

El llanto alegre y *Muda compasión del tiempo* son, en este sentido, paradigmáticos de hasta qué punto una obra en su conjunto puede ser unitaria. Hay en esos libros múltiples zonas que prefiguran libros posteriores; o, si se prefiere, hay en varios libros posteriores, citas abundantes de aquellos dos publicados entre 1957 y 1963. Si estas citas son conscientes o inconscientes o forman ya parte lexicalizada del pensamiento poético obsesivo del autor, es asunto que trataremos en otro momento. Sea como sea, las referencias *autointertextuales* dentro del corpus total de la obra dotan a ésta, efectivamente, de la unidad que pretendemos demostrar.

Veamos el ejemplo de unos versos que en su recorrido por varias obras parecen haber permanecido inalterable en el léxico. De *El llanto alegre* (1957) tomamos los dos siguientes versos:

Porque la noche es el soñar,
el viaje, el cansancio y el miedo [p. 59].

Dos versos que condensan ellos solos varias temáticas y varios símbolos obsesivos que en el plano textual (léxico) tendrán eco hasta el último libro publicado por el autor.

Efectivamente, son temas constantes el sueño, el hastío existencial y hasta el miedo. Son símbolos recurrentes, como vimos, la *noche* y el *viaje*. El tema del sueño, que se rastrea ya desde *Las tardes o el deseo*, se identifica con la noche que, ya lo

adelantamos, es símbolo de la muerte. Sin embargo, aquí se identifica conjuntamente con el símbolo del viaje, en el sentido de viaje hacia la muerte. De todo ello ya nos hemos ocupado. Sin embargo, lo que nos interesa ahora es la repetición especular de versos casi idénticos en otras obras. En *En este gran vacío* (1967), el poeta escribe:

La noche aparece. El sueño nace.
Me pregunto por un nuevo amanecer.

Diez años separan estos libros y las palabras apenas han cambiado. El sueño aparece con la noche, y estos lexemas vendrán asociados a estructuras similares en otros libros. Por ejemplo, en *La trampa de la noche* (1989):

Aquí están las noches.
El mundo de los sueños aparece [p. 32].

Ese nacimiento de los sueños con la llegada de la noche indudablemente aparece a lo largo de toda la obra aunque será *Oneiron* (1973) el libro que lleve a la máxima altura ese pensamiento. De momento sólo nos interesa resaltar su constancia e intermitencia a lo largo de la obra para destacar su entreveramiento.

En fin, Carlos Pinto Grote tiene una clara consciencia del concepto de libro. No sólo la mayor parte de ellos está pensada como tal, sino que entre unos y otros encontramos referencias mutuas, guiños intertextuales que hacen de su obra un todo orgánico difícil de estudiar parceladamente.

§25. EL PENSAMIENTO POÉTICO EXPLÍCITO

Carlos Pinto Grote se ha referido en muchas ocasiones al fenómeno poético, no sólo a través de las múltiples entrevistas que ha concedido, sino especialmente mediante ciertos escritos en los que plasma su pensamiento acerca de la poesía. Aunque desde el principio de su carrera poética ya encontramos trabajos suyos de carácter metapoético, como la conferencia dictada el 27 de enero de 1953, en un ciclo de Arte

Contemporáneo, titulada *Raíz de nuestro mundo poético*⁵, es especialmente hacia finales de los años sesenta y principios de los setenta cuando Carlos Pinto Grote se decanta abiertamente por un credo estético determinado. Veamos, a través de sus escritos, el ideario estético del poeta.

LENGUAJE Y CONOCIMIENTO

Ya adelantamos en capítulos precedentes el lugar que ocupa la poesía de Carlos Pinto Grote en el contexto de la época en la que le ha tocado vivir. Inmerso, por la edad, en la marea de poesía social del momento, Carlos Pinto Grote optará por unos caminos totalmente diferentes de los que algunas modas literarias parecían marcar. O dicho de otro modo: en plena vigencia del tópico debate sobre la concepción de la poesía como comunicación o como medio de conocimiento, Carlos Pinto Grote, consciente del debilitamiento de una concepción poética que por otra parte no practicaba, es decir, la de la llamada poesía social, se apresuró a alinearse junto a quienes pensaron, en los años sesenta, que el componente de lenguaje debía tener un peso específico en el poema, peso que aparentemente no le otorgaban algunos poetas del momento. En 1970, en una entrevista concedida a la prensa insular declararía:

Creo que mi poesía no es excesivamente comunicativa. A veces se entiende poco. Los problemas que planteo son referentes a la intimidad del hombre. Alguien dijo que mi poesía era existencialista, o al menos iba dirigida a este punto de la filosofía. Yo pretendo reunir al hombre dentro del lenguaje poético. No me interesa que me lean o me dejen de leer; pues no aspiro a ser buen poeta ni creo que lo sea⁶.

A partir de ahí todas las declaraciones van encaminadas a insistir en el hecho de que su poesía significa una *búsqueda del conocimiento*. Esto coincide realmente con el tránsito de una etapa a otra dentro del devenir de la poesía del autor. Los libros

⁵Véase la referencia «Curso de conferencias sobre Arte Contemporáneo. Disertación del Dr. Pinto Grote», *op. cit.*

⁶José L. González Pérez, «Carlos Pinto Grote, médico y poeta», *Hoja del Lunes*, Santa Cruz de Tenerife, 24-VIII-1970.

escritos por el poeta desde principios de los años setenta hasta la actualidad acusan un mayor dominio del lenguaje que en cualquier caso significa un premeditado alejamiento de las formas poéticas más inmediatamente comunicativas para ceder el paso a otras de carácter más esteticista. He aquí, reproducida íntegramente, una *poética* publicada por el autor recientemente con motivo de una antología de sus versos, y que puede resumir por sí sola el pensamiento del autor sobre sus concepciones poéticas:

Notas para una poética

Desde que comencé a escribir poesía, el problema de la comunicación no fue nunca importante para mí. Lo que realmente me interesaba era el descubrimiento del mundo poético por medio de la palabra. La poesía fue, desde el principio, un sistema de conocimiento, un modo de llegar a saber algo sobre el ser y su estar en la existencia. Y descubrir la belleza a través de la escritura.

Que todo esto que expongo aquí lo haya logrado, es otra cosa. Los propósitos son parte del trabajo, nunca el trabajo mismo, que cambia con el tiempo y modifica la razón primera con desgraciada frecuencia.

Por algunos críticos se ha dicho que he investigado entre los signos y que mi mirada —al mundo que nos rodea— es capaz de violar las apariencias y de instalarse en lo esencial. Puedo estar de acuerdo con esta tesis sobre mi poesía, pero he de añadir que el trabajo que he llevado a cabo es, también, una síntesis activa que tiene lugar en las esferas nos conscientes de mi pensamiento, desde donde puede aparecer el acto creativo en su pura acepción.

Tal vez, todo lo que he dicho no deja de ser el signo de mi ignorancia sobre mi propio quehacer poético. Dejemos así las cosas y que cada quien piense lo que quiera sobre mi obra. Es lo más justo⁷.

LA DIFICULTAD DE ESCRIBIR

A tenor de lo dicho por el propio autor en torno a su modo de entender la poesía, algunas de sus reflexiones versan sobre la dificultad que acarrea el empleo del lenguaje poético. La poesía de Carlos Pinto Grote ha evolucionado, como tendremos oportunidad de ver en adelante, desde un lenguaje más o menos accesible, a otro que quiere mantenerse dentro de los límites de la condensación verbal. Ha habido, en sus

⁷Publicada en *Fetasa*, n° 9, Santa Cruz de Tenerife, pp. 118-119.

largos años de evolución lírica, una marcada tendencia a la búsqueda de la contención expresiva, de la esencia verbal. Esto ha dado como resultado el que en la última etapa de su obra el autor se decante por el verso corto y el poema breve, como ha quedado demostrado, por ejemplo, en cuadernillos como *Los habitantes del jardín* (1978), cuyos poemas han sido calificados de «haikus». En un artículo de prensa titulado precisamente «La dificultad de la escritura», Carlos Pinto Grote se expresa en los siguientes términos:

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...⁸.

El manejo de los recursos expresivos supone pues para nuestro poeta un reto que intenta solventar en cada uno de sus libros. De ahí que, con ciertas dosis de «arrogancia», el poeta no sólo desprecie la comunicación inmediata con el lector, sino que además se considere «esteticista y decadente». En otra entrevista, esta vez de 1983, declara:

El lenguaje ha sido y es otra de mis preocupaciones. Pienso es ahora cuando puedo decir que lo manejo con cierta soltura y me preocupa la perfección de la forma. Por último pretendo ser —posiblemente no lo consigo— un esteticista y no me importa que se me critique negativamente cuando me dan ese calificativo.

Me parece bien el arte por el arte, aunque esta idea sea decadente, pero yo soy conscientemente decadente y miro sin ira, con infinita complacencia, con una cierta nostalgia⁹.

DE LECTORES Y CRÍTICOS

Ante tales consideraciones se desprende un aparente desdén por conjugar todos los elementos del esquema básico de la comunicación, donde el elemento receptor —es

⁸Carlos Pinto Grote, «La dificultad de la escritura», *La gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 21-V-1990.

⁹Ernesto Salcedo, «Carlos Pinto Grote, médico-poeta», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 20-II-1983.

decir, el lector— saldría perdiendo. Sin embargo, Carlos Pinto Grote parece tener claro, pese a que sus aseveraciones reproducidas más arriba puedan parecer del todo concluyentes, que el elemento lector es fundamental en su proceso de escritura. Es decir, la poesía es un modo de indagar en la realidad, ante todo, pero existe también en nuestro autor una obsesión por que el lenguaje, aunque reducido a su esencia, debe y tiene que ser actualizado, en última instancia, por el lector; de lo contrario, según el poeta, la labor lírica quedaría encerrada en un callejón sin salida. Por eso habla de «cierta responsabilidad» en el escritor, para evitar que la interpretación de lo escrito no lleve a confusiones. «Si esto ocurre —argumenta— 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»¹⁰. Sin embargo, el poeta tiene claro que esto no significa —y de ahí que rechace como elemento primordial de la poesía la comunicación— que el escritor tenga que *simplificar* el lenguaje: «No debe el escritor bajar el nivel lingüístico con la intención de hacer se más comprensible: esto es un craso error. El nivel del lector irá descendiendo igualmente y, al final, nos encontraremos, exagerado un poco, con una especie de balbuceo que anulará el arte de la escritura y la atención de quien la lee»¹¹.

Carlos Pinto Grote reconocerá, en consecuencia, que el escritor es un ser desamparado que no puede valerse más que del tanteo o de la intuición para saberse comprendido. La comunicación literaria es en realidad unidireccional: va del emisor al receptor y éste actualiza el contenido del texto leído en virtud de los elementos que afloran en el texto, pero también de aquellos «espacios de indeterminación» como los llamara primero Ingarden y luego Hans Robert Jauss. En contadísimos casos, el proceso se invierte, es decir, la interpretación del lector es contrastada con la intención del autor. Consciente de la dificultad que ello entraña, Carlos Pinto Grote ha afirmado que el poeta es un ser que se encuentra solo ante su escritura:

En la transmisión de su discurso, el escritor halla un obstáculo insalvable: la dirección de éste es únicamente centrífuga. Va hacia el lector, pero no obtiene

¹⁰Carlos Pinto Grote, «La dificultad de la escritura», *op. cit.*

¹¹*Ibid.*

respuesta... Existe, pues, una especie de soledad paradójica en quien dedica su tiempo a escribir y ésta puede conducirle a pensar 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 serios 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, deja de hacerlo¹².

El poeta sugiere que, ante este carácter unidireccional del proceso de comunicación literaria, la crítica literaria, en tanto que realizada por lectores competentes de poesía, pueda estar destinada a llenar el vacío que se produce a través de un diálogo constructivo entre el autor y el lector. Sin embargo, de un modo bastante lúcido, llega a la conclusión de que también ello es imposible: «La crítica literaria, que pondrá o no en tela de juicio su quehacer, señalando en el mismo aciertos y errores, advirtiendo lo malo y lo bueno de su obra, pero nunca en un sistema dialogal, que sería lo más gratificante para el autor, pues le ayudaría a perfeccionarse»¹³.

ABANDONAR LA *INDEDITEZ*

Otro de los aspectos que siempre ha preocupado al poeta es la difusión de su obra. En este sentido, podemos también apreciar dos momentos en su trayectoria poética. Hasta la publicación de *En este gran vacío*, en 1967, Carlos Pinto Grote va dando a la imprenta su obra con relativa puntualidad. En la década de los cincuenta, con la precariedad de medios existente entonces para publicar, consigue dar a la luz sus primeros libros gracias a empresas editoriales locales y modestas, como la Imprenta Lezcano, en Las Palmas, o Goya Ediciones en Santa Cruz de Tenerife. En la década de los sesenta y principios de los setenta, el autor intenta penetrar en el complicado mundo editorial de la Península, para poder divulgar su obra más allá de las fronteras insulares. De esa aventura surgirán libros en colecciones prestigiosas como *El Bardo* o *Revista de Occidente*. Sin embargo, en las últimas décadas se aprecia un enorme

¹²*Ibid.*

¹³*Ibid.*

desfase entre el momento de finalización de la obra y el de su publicación. El autor vuelve a ediciones reducidas, en el exclusivo ámbito insular, y con una proyección que no va más allá de las amistades. Al desfase entre el momento de gestación de la obra y su publicación —que a veces se extiende por espacio de más de diez años— hay que añadir la gran cantidad de textos que mantiene en la más rigurosa *ineditez*. A esto también se ha referido el propio autor: «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 premio, lo cual es, siempre, aleatorio¹⁴. Éste parece ser el motivo por el que Carlos Pinto Grote se haya presentado a premios literarios en su etapa de madurez y no lo haya hecho, como cabría esperar, en las etapas de formación. De esta manera ha logrado publicar el poeta algunos de sus textos que, de otro modo, ante los problemas económicos que arrastra el mundo editorial, hubiera sido imposible. He aquí su propia justificación del tema:

Creo en los premios literarios. No tanto porque pueden dar a conocer a un autor, sino porque son la única manera de poder editar lo que uno escribe. Antes los poetas, muchas veces, editaban a su costa los libros, pero hoy esto es prácticamente imposible; por otra parte, pienso que los premios son un estímulo para un escritor¹⁵.

§26 ETAPAS DE LA EVOLUCIÓN ESTÉTICA

La obra de Carlos Pinto Grote ha sufrido una evolución lógica a medida que sus concepciones sobre la literatura, y en especial sobre el hecho poético, han ido cambiando. Sebastián de la Nuez ofreció el primer intento de sistematización de la obra del poeta al agrupar sus libros de acuerdos a determinados criterios de clasificación. Para este estudioso, en la obra de Carlos Pinto Grote existiría una primera etapa que abarcaría desde las primeras publicaciones en la revista *Mensaje* y el primer libro, *Las*

¹⁴*Ibid.*

¹⁵Flora Lilia Barrera, «Personajes y tipos canarios», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 2-XX-1984.

tardés o el deseo (1954), hasta el libro *Muda compasión del tiempo* (1963). Esta etapa estaría caracterizada, según el crítico, por los comienzos «garcilasistas» del autor así como por una «expresión lírica de un fondo metafísico animado por una angustia contenida»¹⁶. Una segunda etapa abarcaría desde *Siempre ha pasado algo* (1964), hasta *Unas cosas y otras* (1974). El crítico se hace eco aquí de las palabras de Ventura Doreste y caracteriza a este grupo de obras por la «variedad dentro de la unidad de temas esenciales que el poeta siempre ha cantado. Finalmente, establece una tercera etapa que va desde *Solo el azul* (1977) hasta *De los días perdidos* (1982)¹⁷. Se trata de una etapa «de refinada y sutil poesía en la que el fino sentido estético del poeta toca, como alada pluma o como cincel, los viejos temas del amor, del hogar, de la espera y las esperanzas, a los que se añaden ahora los temas de arte (pintura, orfebrería) impregnadas de referencias culturales inglesas e italianas»¹⁸.

Nosotros vamos a sugerir una secuenciación de la obra de Carlos Pinto Grote similar a la propuesta por Sebastián de la Nuez, solo que atendiendo a criterios puramente estéticos y estilísticos.

La primera etapa estaría formada por los siguientes libros

1. *Las tardés o el deseo* (1954),
2. *Elegía para un hombre muerto en un campo de concentración* (1956),
3. *Las preguntas al silencio* (1956), y
4. *El llanto alegre* (1957)

Esta etapa vendría caracterizada por la búsqueda de una voz personal e implica varios aspectos. En el orden puramente estilístico se evidencia la búsqueda de un lenguaje personal, fuera de todo estereotipo. Lo que en *Las preguntas al silencio* es todavía incertidumbre ante la imposibilidad de lenguaje, en *El llanto alegre* parece existir una vía de solución: cantar a las pequeñas cosas. Como refuerzo a lo

¹⁶Sebastián de la Nuez, «El autor ante su obra: Carlos Pinto Grote», *Jornada literaria*, Santa Cruz de Tenerife, 26-III-1983.

¹⁷El artículo de Sebastián de la Nuez fue publicado en 1982. Por ello no incluye obras más allá de esta fecha.

¹⁸Sebastián de la Nuez, *op. cit.*

aparentemente logrado en esta etapa el poeta va abandonando las formas de la versificación regular para lograr una adaptación a un «tempo lírico» más personal mediante el verso libre.

Desde el punto de vista temático, ya hay en estos libros aspectos que vislumbran una poética de madurez. Lo metafísico y lo religioso, no obstante ocupan el centro de las reflexiones del poeta. Sin embargo, sobre todo en *El llanto alegre*, ya se percibe la huella de un pensamiento profundamente existencial.

En el plano puramente estético debemos destacar la utilización, todavía de un modo asistemático, de algunos de los símbolos que en etapas posteriores adquirirán pleno desarrollo.

La segunda etapa abarcaría los siguientes libros:

5. *Muda compasión del tiempo* (1963)
6. *Siempre ha pasado algo* (1964)
7. *Como un grano de trigo* (1965)
8. *En este gran vacío* (1967)
9. *Sin alba ni crepúsculo* (1967)
10. *Oneiron* (1973), y
11. *Unas cosas y otras* (1974)

Estas publicaciones representan la etapa central de la obra del autor. El tema de la temporalidad servirá como núcleo de toda la etapa y cada libro pretende aportar una visión diferente al problema así como diversas soluciones que van desde el encaramiento directo en *Muda compasión del tiempo* y en *En este gran vacío*, hasta la eufemización o la dulcificación en otros libros de la etapa. Desde el punto de vista estilístico, el autor se ha decantado plenamente por un lenguaje poético con altas dosis de narrativismo y por la utilización, excepto en *Como un grano de trigo*, del verso libre.

El problema del tiempo en estas obras ha evolucionado desde los planteamientos puramente existenciales en libros como *Muda compasión del tiempo* y *En este gran vacío*, hasta soluciones de mayor raigambre simbólica, cuyo vehículo expresivo, como

ya avanzamos, es el Viaje en sus tres dimensiones: hacia lo Alto (*Como un grano de trigo*), hacia lo Bajo (*Sin alba ni crepúsculo*) y hacia lo Interior (*Oneiron*).

La tercera y última etapa en la trayectoria del autor abarcaría los siguientes volúmenes:

12. *Solo el azul* (1977)
13. *Los habitantes del jardín* (1978)
14. *Estío* (1981)
15. *Tratado del mal* (1981)
16. *De los días perdidos* (1982)
17. *Poemas a un cultivador de opio* (1983)
18. *Cantatas* (1984)
19. *La trampa de la noche* (1989)
20. *Tienda de antigüedades* (1996)
21. *Días sin ti* (1997)

De todos estos volúmenes, sólo cuatro (*Tratado del mal*, *De los días perdidos*, *Cantatas* y *La trampa de la noche*) pueden ser calificados como libros, pues el resto son en realidad cuadernillos de unos pocos poemas. He aquí, por tanto, una de las características de esta nueva etapa lírica: la brevedad de las publicaciones. Ha habido, por tanto, un cambio de actitud estética. En efecto, los versos persiguen la esencialidad y por ello predominan los periodos cortos; la condensación verbal es, en ocasiones, extrema; el narrativismo se abandona, generalmente, en favor del tono eminentemente lírico. Los temas, por otra parte, siguen siendo los mismos en términos generales (el drama del tiempo, la muerte y el amor) pero el prisma con que se abordan es, si cabe, más simbólico, más eufemístico. El lenguaje (salvo el caso de *Tratado del mal*) ha sido despojado de su crudeza verbal y la dimensión existencial del poema ha quedado oculta bajo los pliegues del poema.

En algunos casos, dados los paralelismos existentes en varios libros, hemos optado por desdibujar el hilo cronológico de la producción lírica del autor. Esto sólo ha afectado, no obstante, a textos que hemos agrupado en una misma etapa evolutiva.

TERCERA PARTE

HACIA EL AFIANZAMIENTO DE UNA POÉTICA

CAPÍTULO VIII

DE LA REVISTA *MENSAJE* (1945-1946) A *LAS TARDES O EL DESEO* (1954)

§27. LA REVISTA *MENSAJE*

A pesar de que Carlos Pinto Grote no publicará su primer libro hasta 1954, esto no quiere decir que su afición a la poesía fuera tardía. En realidad ocurrió todo lo contrario, como cabría esperar de un joven educado en una familia de larga tradición literaria. «Me eduqué —confiesa el autor años más tarde— en un ambiente donde la literatura y las demás Bellas Artes formaban parte del diario vivir. Con unas excelentes bibliotecas en las casas de mis abuelos y en la de mis padres, realmente tuve acceso a la literatura desde muy temprana edad»¹. En esas bibliotecas leyó y disfrutó por primera vez el joven Carlos Pinto Grote los clásicos de la literatura universal:

Jamás se me prohibió leer un libro, fuera el que fuese, y así, desde la infancia leí y hojeé (más lo segundo que lo primero) a los clásicos griegos. *La Ilíada* y *La Odisea* fueron libros de aventuras para mí, entonces del mismo tipo que los de Verne, Salgari, Dickens o los *Episodios Nacionales*, lectura constante de mi abuelo Pedro Pinto. Más tarde, como a los diez años, mis lecturas fueron dirigiéndose hacia otros autores como Wilde, Stevenson, Irving, Walter Scott, etc².

Pero, al parecer, las lecturas que más huella dejaron en sus primeros años de formación fueron la novela de Aldous Huxley *Un mundo feliz*, y algunas obras de Eça de Queiroz como *Los Maias*, *El primo Basilio* y *La ilustre casa de Ramírez*. Gracias a las citas de Shakespeare halladas en la obra de Huxley, Carlos Pinto Grote conoció al gran genio de la literatura universal, cuyo trato, como él mismo reconoce, no abandonará nunca: «Por aquella época tenía unos doce años, llevaba un diario, que

¹Véase la entrevista realizada por Sebastián de la Nuez, «El autor ante su obra: Carlos Pinto Grote», *Jornada* (supl. Jornada Literaria, nº 109), Santa Cruz de Tenerife, 26-III-1983.

²*Ibidem*.

todavía conservo, y por eso puedo fijar las fechas. Fue el encuentro con Shakespeare. Las citas que de él hacía Huxley me predispusieron a una lectura que nunca abandoné»³. Por otra parte, la huella del Huxley se puede rastrear en la obra del poeta canario en lo que concierne a su faceta como narrador, como lo demuestra la atracción constante hacia los temas de ciencia ficción, tanto desde el punto de vista ensayístico (por ejemplo el trabajo «Sobre la novela española de ciencia ficción»⁴), como cuentístico, con abundantes muestras a lo largo de su trayectoria literaria (por ejemplo *Las vacaciones del doctor Radek*⁵).

En lo que respecta a la poesía, el propio poeta recuerda el enorme impacto que le produjo la obra de Juan Ramón Jiménez, y en especial su libro *Laberinto*: «Oía a mi padre recitar versos, le oía leer a Machado y a Rubén, pero fue *Laberinto*, de Juan Ramón Jiménez, quien me abrió el camino hacia el verso y hacia la lírica»⁶. De este modo, hacia los dieciséis años, Carlos Pinto Grote se inicia en la escritura de versos, en torno a 1939.

Será la revista *Mensaje*, sin duda, el primer espacio editorial que brindará la oportunidad a Carlos Pinto Grote de dar a conocer sus primeras composiciones líricas no sólo al público potencial de la revista, sino a los propios colaboradores de esa publicación que contaba no sólo con escritores sino también con otro tipo de artistas, especialmente pintores, como ya vimos. Además de intelectuales de otras generaciones, Carlos Pinto Grote tuvo la oportunidad, gracias a la revista, de entablar o estrechar amistad con jóvenes creadores que en esa época se daban a conocer. De todo ello hemos dado puntual referencia en capítulos precedentes.

En el intervalo de tiempo que duró la revista (dos años) el joven Carlos Pinto Grote publicaría algunos poemas que responden a los siguientes títulos:

³*Ibidem.*

⁴Publicado en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 3-VIII-1968.

⁵Carlos Pinto Grote, *Las horas del hospital y otros cuentos*, Madrid, 1966, pp. 87-100.

⁶*Op. cit.*

1945

1. «La herencia» [enero],
2. «Gris» [enero],
3. «La calle muerta» [marzo],
4. «Canción muda» [julio],
5. «Dos poemas de despedida» [julio],
6. «Cancioncilla» [julio],
7. «Mi reloj» [octubre],
8. «Aquel tiempo» [octubre],
9. «Canción» [octubre],
10. «El corazón olvidado» [diciembre],
11. «De esa tierra» [diciembre],
12. «Dos poemas de la tarde» [diciembre].

1946

13. «Ausente» [enero],
14. «No te vayas» [enero],
15. «No» [octubre],
16. «Aquel cristal» [octubre],
17. «Aurelio Olmo» [noviembre] y
18. «Antonio» [noviembre].

Estos primeros poemas de Carlos Pinto Grote, publicados entre los 22 y los 23 años, revelan las lecturas próximas de Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y de ciertos poetas del grupo del 27 como Federico García Lorca o Pedro Salinas, pero son también buena muestra de una dedicación temprana a la poesía en un clima favorable como el que hemos visto. La asimilación de Juan Ramón Jiménez se aprecia especialmente en el uso de cierto tipo de adjetivación y en la utilización de sustantivos referidos a calidades tonales en poemas como el que lleva por título «Gris». En otros casos, la simbología obsesiva de Lorca se evidencia en el uso de términos como «luna», «noche», «plata», etc., en poemas como «La calle muerta», «Cancioncilla» y otros.

Desde el punto de vista métrico, los poemas de *Mensaje* reflejan una notable resistencia a la medida justa y sólo podemos anotar un predominio del octosílabo sin apenas sistematicidad. Esto prelude también el posterior afán del autor por emplear el verso libre. No obstante, se puede apreciar un adiestramiento en las formas métricas más tradicionales, algo que se verá incrementado en el primer libro del autor.

Pero a pesar de que no haya en estos poemas todavía una voz auténtica, sí hay al menos algunos textos que anticipan las temáticas centrales que hemos comentado en capítulos anteriores. En concreto, los temas del paso del tiempo y de la muerte representada por el regreso a la tierra madre tienen ya una temprana formulación en poemas como «Aquel tiempo», «Mi reloj» y «De esa tierra». Este último poema, especialmente, cuyo tema es el del *regreso ad uterum*, ofrece claras concomitancias con textos de libros muy posteriores. También podemos rastrear ciertos símbolos que a partir de entonces serán una constante en toda la obra de Carlos Pinto Grote, entre ellos el de la «noche» y especialmente la «nube».

§28. EL PRIMER LIBRO: *LAS TARDES O EL DESEO* (1954)

Entre 1946 (fecha en que se cierra *Mensaje*) y 1950, aproximadamente, con toda seguridad por motivos personales (véase la «Semblanza biográfica del autor») Carlos Pinto Grote no publica apenas poema alguno hasta que en los primeros años de la década del 50 eleva el ritmo de colaboraciones en revistas como *Gánigo* (fundada en 1953) y periódicos como *La Tarde*, especialmente en las páginas del suplemento *Gaceta Semanal de las Artes*. No obstante, la producción del autor entre 1942 y 1945 (la equivalente a la etapa en torno a *Mensaje*) aparecerá conjuntamente en su primer libro publicado ya en 1954, titulado *Las Tardes o el deseo*.

Se trata de una publicación relativamente tardía, como ya comentamos (el poeta contaba 31 años de edad), pero lo cierto es que *Las tardes o el deseo* significa para Carlos Pinto Grote una necesaria «puesta al día» en lo que se refiere a la ordenación y divulgación de su obra desde 1942 en el ámbito editorial. Así parece reflejarlo una entrevista que se le realiza en *La Tarde* en 1951, donde a la pregunta de a qué pretende

dedicar el año en relación a sus aficiones, el poeta responde: «Concluir [...] mi libro de poemas y editarlo si es posible»⁷. De hecho, varios poemas publicados en *Mensaje* aparecen en ese libro con ligeras modificaciones.

* * *

Las tardes o el deseo. Poemas (1942-1945) aparece publicado con el pie de imprenta de la Tipografía Lezcano en Las Palmas de Gran Canaria, con fecha del mes de octubre de 1954, en edición privada de 150 ejemplares numerados a mano. En la [p. 5] aparece un «Retrato del poeta, por Juan Ismael», firmado en 1952⁸.

El libro consta de 36 poemas, distribuidos en cuatro secciones, cuyos títulos son: *Primeras canciones*, *Los poemas de la ausencia*, *Cinco sonetos para una mujer* y *La letanía apasionada*.

Desde el punto de vista formal *Las tardes o el deseo* parece bastante heterogéneo. De los 36 poemas del libro, 14 aparecen sin métrica regular; uno de ellos es el poema inicial, otro el poema final, y el resto se localiza en la segunda parte del libro (*Los poemas de la ausencia*). En el resto del libro, en general, el verso más usado es el endecasílabo, que aparece con frecuencia combinado con el heptasílabo. Ocasionalmente aparecen octosílabos (dos poemas completos) y alejandrinos (un solo poema), amén de algunos versos sueltos. Sólo en la segunda parte del libro, *Cinco*

⁷Luis Álvarez Cruz, «Hoy habla el doctor Pinto Grote, poeta y escritor», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 3-II-1951.

⁸De entre las circunstancias de publicación del libro resulta interesante una pequeña anécdota relacionada con la censura y que el propio Carlos Pinto Grote recuerda del siguiente modo: «Yo había escrito un libro que se llamaba *Las tardes o el deseo*. Era un libro amoroso, como es lógico, porque yo era una persona joven y estaba enamorado, y escribía versos amorosos, y versos a la amada. Entonces escribí ese libro, saqué una copia, lo mandé a la censura, que entonces se tenía que mandar a donde estaba la imprenta. Y como ya Pedro Lezcano tenía la imprenta y éramos íntimos amigos —somos como hermanos—, pues Pedro me lo iba a editar. Lo mandé a la censura a Las Palmas. Dependía de quién estaba en la censura: si el censor era un tipo que le importaba todo un pito, tú publicabas lo que te daba la gana; si no, no lo publicaban. Entonces me devolvieron el libro con todas las palabras que significaban algo del cuerpo tachado en rojo. No se podían publicar. De manera que: muslos, senos, pies, hombros, vientre..., todo eso que estaba en relación con el cuerpo humano, que naturalmente, cuando yo cantaba al amor, también cantaba al amor físico, porque tenía que cantarlo igualmente, apareció tachado. Y apareció tachada una cita en inglés, de una poetisa que se llamaba Alice Meynell. Entonces yo fui a hablar con el censor y le dije que no entendía por qué me tachaba la cita en inglés. Entonces me dijo que él no sabía inglés, y que por lo tanto, lo sentía muchísimo», en Plácido Checa Fajardo, *El coloquio de los tiempos. Carlos Pinto Grote*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro de Profesores de Las Palmas de Gran Canaria, 1995, p 17. Al final, el libro apareció en su versión original.

sonetos para una mujer, como es obvio, encontramos una versificación totalmente regular en cuanto a metro, rimas y estrofas. Cuatro de los cinco sonetos están contruidos en endecasílabos y uno en alejandrinos, y responden a la siguiente combinación de rimas:

[1] ABBA ABBA CCD EED

[2] ABBA ABBA CDC DCD

[3] ABBA ABBA CDE CDE

[4] ABBA ABBA CDC DCD

[5] ABBA ABBA CDC DDC

A pesar de que en un buen número de poemas hay un interés por desarrollar diferentes técnicas rítmicas —algunas, como la de la rima externa, ocasionalmente usada en los libros posteriores—, se vislumbra ya un aparente desdén por el verso ajustado a métrica tradicional. La huella más palpable de estos entrenamientos estilísticos será el uso posterior del verso blanco, predilecto por el autor tras el verso libre.

A simple vista, este libro lo podríamos adscribir, por su semántica e incluso por la utilización del soneto de tema amoroso, dentro de la corriente de poesía neorromántica del la posguerra española. Domingo Pérez Minik señala que buena parte del libro se halla compuesto «sobre el espíritu conciliador de Garcilaso, apacible y triste»⁹, y Sebastián de la Nuez, en la línea de Pérez Minik, ve en el libro una muestra de «las tendencias garcilacistas del momento, en el que predominaba la temática amorosa teñida de un aura juvenil y melancólica, utilizando el soneto y también el verso libre»¹⁰. Indudablemente el libro responde, al menos superficialmente, a una tendencia poética que irrumpió en la España de la inmediata posguerra. Sin embargo, para una mirada más atenta dentro del contexto de la obra del autor, no habría lugar a dicha conclusión pues, como vimos, la temática amorosa es determinante en toda la

⁹*Op. cit.*

¹⁰Sebastián de la Nuez, «El quehacer poético de Carlos Pinto Grote», *Jornada* (supl. Jornada Literaria, nº 109), Santa Cruz de Tenerife, 26-III-1983.

obra del autor y no responde, por ese motivo, a moda alguna. Por otra parte, los derroteros poéticos de Carlos Pinto Grote girarán hacia una poesía de fuerte raigambre metafísica que hará que ésta se mantenga equidistante entre la mal llamada «poesía rosa» del momento, y la corriente conocida generalmente como «poesía social», asunto que ya tratamos en la primera parte de nuestro trabajo. Tendremos oportunidad, no obstante, de comprobar esto como parte de nuestra tesis a la hora de defender para el poeta que estudiamos una voz particularmente singular en ese sentido.

* * *

A pesar de que en un principio todo el material recogido en *Las tardes o el deseo* no fuera pensado como libro, el poemario responde a una unidad manifiesta, característica esencial en la poética del autor y ya palpable en una primera publicación. Esa unidad la vio Domingo Pérez Minik, autor del único trabajo de lectura de *Las tardes o el deseo* publicado tras la aparición de éste. Pérez Minik señala, en este sentido, que «el libro se constituye dentro de una unidad cerrada y viene a ser como una canción que el poeta dedica a su amada»¹¹.

La idea de libro se aprecia en una premeditada estructuración tripartita del contenido, aunque con desigual número de poemas en cada parte. La primera parte representa una especie de preludio del texto; en ella se contextualiza el tema del amor a la amada desde el punto de vista de la ausencia. El elemento que *ambienta* semánticamente esta relación es «la tarde», que da título al libro y sirve como elemento conector de sentido a lo largo de todo el poemario.

La segunda parte, de mayor riqueza simbólica, se adentra en el tema de forma progresiva en tanto que el tono del discurso poético se va haciendo más pesimista.

La tercera parte es la más amplia del conjunto y constituye su núcleo central, pues el tema de la ausencia de la amada se eleva a canto. Como veremos, hay aquí una mayor variedad métrica, lo que viene a redundar en el tono desesperanzado de los poemas.

¹¹D. Pérez Minik, «*Las tardes o el deseo* de Carlos Pinto Grote», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 23-XII-1954.

La publicación se cierra con tres poemas; el último, construido a modo de letanía mariana, representa el triunfo del amor.

Las tardes o el deseo es un libro en el que ya se aprecia buena parte del entramado simbólico que hemos expuesto en líneas generales en la segunda parte de nuestro estudio. Por ejemplo, algunos de los símbolos que aparecen principalmente en la segunda sección del libro formarán ya parte ineludible de la poética del autor en los libros siguientes. Tomaremos como modelo el primero de los sonetos de esa segunda parte, pues en sí aglutina toda esta simbología, que luego se irá desplegando por el resto de los sonetos y por la tercera parte del libro. El soneto dice así:

Cansado de esperar tu voz lejana,
duermo en la paz inquieta de las cosas,
y sueño con el alma de las rosas
muertas en el sonar de la campana.

En la tarde violeta se desgrana
una luz y una sombra, temerosas
de que en la noche, estrellas silenciosas
amortajen la luna en la ventana.

En mi sueño, entre nubes y entre viento
no llega a mis oídos el lamento
de tu voz, que al regreso, se ha perdido.

Y sin presencia tuya, en amargura
hundo mi ser entre la noche oscura
y abandono tu espera en el olvido [p. 15].

El texto es realmente paradigmático de esta concepción temática tripolar que ya aventuramos como central en la poética del autor, y que aglutina los símbolos del Amor, la Muerte y el Tiempo, en este caso en torno a un subnúcleo temático: el de la ausencia de la amada. El poema se sitúa referencialmente, como otros muchos, en el tránsito de la tarde hacia la noche y queda estructurado en dos planos, uno real y otro simbólico. El plano real gira en torno al «tú» de la amada, representado léxicamente por el término «voz» («tu voz lejana» [v.1], «lamento de tu voz» [vv. 10-11]), cuya significación última viene definida por el término «ausencia».

En el plano simbólico es el «sueño» el que parece aglutinar todas las imágenes

negativas que desembocarán en una central: «noche». Entre ambos planos se pretende representar una evidente falta de comunicación, la idea de una inevitable separación entre la amada y el poeta. Si en el plano que hemos llamado «real», la amada se traduce en «ausencia», en el plano simbólico la noche implica irremediablemente el concepto de «olvido», que aparece en la privilegiada posición de final de poema. La falta de comunicación entre la amada y el poeta («no llega a mis oídos el lamento/de tu voz» [vv.10-11]) provoca que éste abandone la espera del sujeto amado. Por otra parte, el arquetipo de la Noche aparece ya rodeado de otros símbolos solidarios, como «estrellas» [v.7], «nubes» y «viento» [v.9]. De este modo, un poema redactado en fechas tempranas (entre 1942 y 1945) contiene potencialmente los elementos que, sin excepción, aparecerán en casi todos los libros escritos durante los cuarenta años siguientes de la producción del autor. Cambia, eso sí, la apariencia formal del poema y la configuración del estilo.

CAPÍTULO IX

ELEGÍA PARA UN HOMBRE MUERTO EN UN CAMPO DE CONCENTRACIÓN (1956)

§29. EL POEMA ELEGÍACO EN LA POESÍA DE CARLOS PINTO GROTE

A principios de 1956¹ aparece otro poemario de Carlos Pinto Grote que llevó por título *Elegía para un hombre muerto en un campo de concentración*, publicado por Goya Ediciones en tirada limitada de 150 ejemplares sobre papel pergamino especial verjurado. En el interior hay tres dibujos originales de Martín Zerolo. El libro está constituido por 16 poemas divididos en cuatro cantos y un texto final a modo de epílogo. El primer canto contiene cuatro poemas; el segundo, cinco; y el tercero y el cuarto, tres cada uno.

La *Elegía* es un canto a la tolerancia, a la libertad y al espíritu de sacrificio humano. Está conformada con un claro hilo narrativo donde se cuentan, en secuencia casi lineal, los últimos momentos de vida de un hombre preso en un campo de concentración, incluido el momento de la muerte. Estamos, por tanto, ante una elegía *sui generis* pues presenta principalmente el *antes inmediato* de la vida de un ser humano (en este caso para resaltar la situación que conduce a la muerte), y no, como cabría esperar, el pasado loable, según la tradición más común. Sin embargo se trata de una elegía porque es un poema funeral que, como señala Eduardo Camacho Guizado, ha brotado «ante una muerte concreta, real, de una o varias personas»².

De cualquier modo, la estructura de la *Elegía* de Carlos Pinto Grote subvierte considerablemente el esquema de una elegía tradicional. Ésta consta principalmente de cuatro partes³:

¹El libro se terminó de imprimir, como reza el colofón, el 29 de febrero de 1956.

²Eduardo Camacho Guizado, *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos, 1969, p. 22.

³Reproducimos textualmente es esquema de Eduardo Camacho Guizado, *op. cit.*, p. 21.

- a) Presentación del acontecimiento, anuncio de la muerte
- b) Lamentación, llanto. Invitación, magnificación del llanto, etc.
- c) Panegírico
- d) Consolación directa

Tres cuartas partes del libro de Carlos Pinto Grote (es decir, hasta el tercer canto, incluido éste) muestran con detalle los momentos previos a la muerte; es un espacio que excede, con mucho, lo previsto en el esquema de una elegía tradicional y que en principio podríamos hacer coincidir con el apartado a) de la estructura arriba mostrada. El llanto o la lamentación quedan reducidos a algunas expresiones de los poemas de la cuarta parte, en la que ya sobreviene, de un modo totalmente explícito, la muerte del protagonista del poema. Así, en el poema I podemos leer «¡Ay, cómo me dolía/ entonces el corazón» [p. 38], y en II «¿Y me volvían a doler tus palabras!» [p. 42]. El panegírico está suprimido totalmente. Si hay alabanza, es la que corresponde a la exaltación de la vida ante una muerte violenta e injusta: «He aquí una bella manera de morir» [p. 43], sentenciará irónicamente el poeta en el último poema de esa cuarta parte del libro. Y, en fin, la consolación se reduce al poema que cierra libro, en el que el poeta ruega, para el sujeto muerto, por un lugar privilegiado en una vida del más allá.

Por supuesto, esta modificación del esquema elegíaco tradicional es paralelo al que se registra en la poesía hispánica contemporánea. Carlos Pinto Grote participa, en ese sentido, de algunas de las características de este tipo de composiciones que se han registrado en las diversas promociones de poetas de la posguerra. Así, desde el ejemplar legado elegíaco de Miguel Hernández⁴, las muestras de este tipo de poema son muy numerosas, así como diversos los tratamientos. En el ámbito peninsular, por sólo citar algunos ejemplos ilustrativos, cultivaron el poema funeral, en el espacio abarcado por las dos primeras décadas de la posguerra, Carlos Bousoño (*Primavera de*

⁴A cuya influencia y admiración no escapa tampoco nuestro poeta, como lo demuestran, por ejemplo, la cita que hace de uno de sus versos al comienzo del canto IV, o, en otro ámbito, la conferencia que le dedica el 4 de marzo de 1954 en el Ateneo de La Laguna, con el título de *El sentimiento de la angustia en la poesía de Miguel Hernández*. Véase la referencia: «La conferencia del Dr. Pinto Grote (sic.)», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 6-III-1954.

la muerte, 1946), José Luis Hidalgo (*Los muertos*, 1947), Dionisio Ridruejo (*Elegías*, 1948), Ricardo Molina (*Elegías de Sandua*, 1948 y *Elegía de Medina Azahara*, 1957), o Leopoldo de Luis (*Elegía en otoño*, 1952). En Canarias tampoco faltan ejemplos de poemas elegíacos en el mismo periodo, como son los casos de Pedro Perdomo Acedo (*La muerte imaginada*, 1943), Juan Mederos (*Elegía a Miguel Hernández*, 1943) o Agustín Millares Sall (*Siete elegías a un tiempo*, 1960).

La elegía tradicional tiene, por tanto, una clara tendencia a magnificar, a exaltar al muerto, un ser, por otra parte, del que conocemos sus hazañas y los actos gloriosos que a la postre justifican su propia muerte. La elegía de tales características nos presenta a una persona con nombre propio de modo que lo realmente cantado es la muerte de un sujeto particular. Esto trae consigo dos consecuencias, según apunta Camacho Guizado: la muerte se ve como algo normal, *familiar* y, en este sentido, cotidiana; y, por otra parte, el personaje que muere realmente hace un viaje a otra vida, no muere en verdad, va de una vida terrenal a otra de ultratumba, frecuentemente de concepción cristiana o neopagana. En el siglo XX la poesía elegíaca canta a la muerte de otra manera. El muerto es anónimo y las únicas hazañas que se cantan son las comunes a cualquier ser humano. Así se sentencia en uno de los últimos versos del libro: «Así fue tu muerte, gran héroe desconocido» [p. 43]. Y unos versos más abajo: «He de preguntar por ti/a cada hombre inútilmente» [p. 44].

Camacho Guizado señala también el hecho de que cuando no se canta a un ser anónimo, como es el caso de personajes históricos, poetas o artistas, etc., también existe una tendencia a humanizar al personaje, a tratarlo cotidianamente. A menudo, incluso, se omite el nombre del famoso de tal modo que el poema parece dedicado más bien a un hombre que a un nombre. Por ello, más que descripciones de hazañas hay descripciones personales, de caracteres humanos. No es éste el caso de la *Elegía* de Carlos Pinto Grote; no sólo no conocemos su nombre, tampoco sabemos un solo rasgo físico, una dedicación profesional, una habilidad. El poeta ha desprovisto al personaje de todo elemento referencial para resaltar, indudablemente, el propósito último del libro: cantar no ya a un sujeto aunque sea anónimo, sino a la propia muerte cuando ésta, por añadidura, sobreviene de modo tan injusto, tan angustiosamente prevista.

Por ello, la muerte es vista como algo asombroso, incomprensible. Es rechazada

como algo abstracto y se siente como final absoluto, angustioso, como acción irreparable. Ese *descubrimiento* angustioso de la muerte se hace evidente también en este libro de Carlos Pinto Grote, en numerosos versos. De este modo trágico siente el protagonista de la *Elegía*, a quien el poeta ha dotado de voz, la muerte que lo asedia:

«Son míos ahora, pero ¿después?
 Cuando sólo como un recuerdo
 exista.
 Cuando mis huesos quietos y horizontales
 mediten en la oscuridad de la tierra.
 ¿Entonces? [p. 12].

En otro lugar del libro, la muerte se desvela en toda su dimensión existencial, en clara referencia al tema heideggeriano de la *construcción de la muerte propia*⁵, como resultado de una peripecia injusta del devenir temporal: no es el reloj de la vida el que ahora marca los plazos de la muerte, sino el de un centinela a quien le ha sido otorgado el fatal cometido sólo reservado a la Naturaleza o a un dios:

Así construías tu muerte, amigo único,
 frente a la última ventana,
 midiendo tu tiempo
 la manecilla del reloj angustiado
 de un centinela [p. 39].

El texto elegíaco ha sido de la predilección de Carlos Pinto Grote a lo largo de toda su producción y en sus más diversas formas. Así, podemos ratrear publicaciones de poemas conmemorativos a la muerte de un ser querido desde tempranas fechas. Algunos de ellos están dedicados a personas concretas, conocidas o no, como por ejemplo los titulados «Barbro Sandberg» (1953), «Elegía a Aurelio Lomo» (1957), «Elegía a Antonio» (1957)⁶, «Recuerdo de un poeta que se fue» (1965), dedicado a

⁵Recordemos que para Heidegger construir es propiamente habitar, es decir «la manera como los mortales son en la tierra» [Martin Heidegger, *Conferencias y artículos*, op. cit, p. 130]. Por supuesto, la «muerte propia rilkeana» será tratada en otro lugar de este trabajo.

⁶El primero fue publicado en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 10-I-1953 y posteriormente reproducido, sin título, en *El llanto alegre* (1957). Los otros dos también aparecieron sin título en el mismo libro.

Julio Tovar, «El poeta habla con su amigo muerto» (1967), a Miguel Tarquis, o «Vincent van Gogh» (1968), por citar sólo algunos ejemplos.

Pero hay otro tipo de poema elegíaco que Carlos Pinto Grote ha convertido en exponente de su propia poética, como lo demuestra el hecho de que en 1972 fuera incluido en una breve antología que llevó por lema «Algunos poetas canarios... y la muerte»⁷. Junto a poemas de Domingo Rivero, Alonso Quesada, Pedro García Cabrera, Manuel González Sosa, Julio Tovar, Manuel Padorno, Arturo Maccanti, Eugenio Padorno y Justo Jorge Padrón, aparece un texto de Carlos Pinto Grote titulado «Al final seré muerto», del libro *Sin alba ni crepúsculo*, elegía a la propia muerte del poeta y expresión máxima de la poesía funeral de éste.

§30. UN ENCASILLAMIENTO ERRÓNEO

Dado que el motivo principal del libro es la condena a muerte de una persona y se hace especial énfasis en la situación angustiosa que vive el protagonista privado de libertad en un penal, algunos críticos se apresuraron a encasillarlo en la corriente de poesía llamada social, vigente en España en la década de los cincuenta. El profesor Sebastián de la Nuez, por ejemplo, resumiría así el significado del libro: «composición desarrollada en cuatro cantos en los que la sangre derramada (Alberti) y la protesta configuran al poema dentro de la poesía social de la época»⁸.

El propio Carlos Pinto Grote ha rechazado en más de una ocasión tal adscripción estética, como lo demuestra explícitamente la siguiente declaración, en referencia al libro que nos ocupa:

Yo nunca he hecho poesía social [...]. A mí la poesía siempre me ha parecido un asunto ético y estético, aunque sé que la que más suena es la poesía popular, que es la que tiene más alcance; pero como nunca en mi vida me ha dado por

⁷Selección de Alfonso O'Shanahan, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 2-XI-1972.

⁸S. de la Nuez, «El quehacer poético de Carlos Pinto Grote», *Jornada*, Santa Cruz de Tenerife, 26-III-1983.

pensar que hago mi poesía para los demás, no me importa⁹.

Independientemente de la concepción del autor ante la poesía, lo que sí parece cierto es que conscientemente no pretendió realizar una obra con finalidad puramente social. Una lectura atenta del libro arrojaría otro tipo de conclusiones, pues aunque la temática es próxima a la utilizada en aquella clase de poesía, lo cierto es que la actitud ante el lenguaje y el tratamiento del tema hacen que su libro tome una dirección más personal, en todo caso más relacionada con la línea existencial de la poesía de aquella época¹⁰. En Carlos Pinto Grote dicho lenguaje está exento del formulismo y de la retórica propias de la poesía social más tipificada. Se inscribe más bien en otra tendencia para la que lo narrativo sin exabruptos y lo reflexivo van ganando terreno frente a lo declamatorio. Es un lenguaje que participa más de esas características de la oralidad de la lengua cotidiana, que de la diatriba o la imprecación propias del discurso literaturizado. La adopción de esa tendencia no habría de costarle excesivo esfuerzo al autor de la *Elegía*, pues es la que venía adoptando en los poemas redactados por esas fechas en lo que hemos dado en llamar «poesía reflexiva», en especial en referencia a un libro estrictamente coetáneo a éste: *Las preguntas al silencio*. Así lo vio también Domingo Pérez Minik que, con gran perspicacia, hablaría de «verso grave, dramático, coloquial en ciertos momentos y líricamente conceptivo en otros»¹¹.

El propio Pérez Minik se refiere al libro como «perfectamente encuadrado en un tiempo de angustia y se nos aparece con su hilo de plata narrativo». Y continúa: «Tampoco es una poesía política o social [...], se nos presenta como un hecho temporal llorado desde un ángulo muy amplio de una metafísica existencial y donde el hombre

⁹Emilio González Déniz, «Carlos Pinto. Un inglés que vive en Tenerife y escribe en castellano», *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 21-VI-1996. No obstante el libro no cayó bien en ciertos círculos culturales de Tenerife, según nos confiesa el autor en carta personal: «No hubo inconveniente alguno en su publicación, pero no fue bien visto por el 'sector gobernante'».

¹⁰Según la denominación que emplea V. García de la Concha para cierto tipo de poesía en la España de 1994 a 1950, antecedente de la llamada poesía social, en *La poesía española de 1935 a 1975*, tomo II, Madrid, Cátedra, 1987. Véase, al respecto, el capítulo III de nuestro trabajo.

¹¹«*Elegía para un hombre muerto en un campo de concentración* de Carlos Pinto Grote», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 22-III-1956.

carga con el terrible peso de una libertad humillada»¹².

Todo esto no hace más que corroborar que la *Elegía* no constituye una excepción dentro de la poética del autor; por ello no podemos hablar de una contribución aislada a los derroteros de la moda literaria de la época. Intentaremos desarrollar los argumentos a favor de esta postura en las líneas que siguen.

Desde el punto de vista temático, aun a pesar de que el acontecimiento cantado en el libro, como anotamos arriba, puede sugerir un tratamiento politizado del tema, el poeta ha puesto el énfasis en aspectos de índole más reflexiva, como por ejemplo la cuestión religiosa o la meditación en torno a la angustia provocada por la conciencia de la muerte cercana. Ambas reflexiones son como las caras de una misma moneda y contribuyen al ahondamiento de una temática recurrente en la poesía del autor en las etapas venideras.

Las primera parte del libro recoge en las citas introductorias el propósito de éste. Se trata de dos versículos de San Mateo muy significativos:

Bienaventurados los que padecen persecución por causa de la justicia porque de ellos es el Reino de los Cielos (S.Mateo, Cap. V, vers.10)

Y seréis aborrecidos de todos por mi nombre, mas el que soportare hasta el fin ése será salvo. (S.Mateo, Cap. X, vers. 22)

Es decir, estamos ante la ya mencionada defensa de la libertad de la condición humana, y la invitación a considerar como acto legítimo la muerte —sacrificio— de un ser humano. Esta consideración de la muerte como acto trascendente de la propia vida, en el espacio de la elegía, ha sido estudiado también por Camacho Guizado como característico de los poetas de la posguerra. A diferencia de la concepción clásica, en la que la vida es un tránsito hacia la muerte, acto fatal que justifica a aquélla, ahora es la vida la que da sentido a la muerte: «la trascendencia de la muerte cambia de dirección y en vez de tornarse hacia el futuro de ultratumba, trasciende hacia la vida, anterior, presente o futura, en el recuerdo, en la memoria, en la acción positiva y memorable del muerto. Así, pues, el valor de la muerte no es único, permanente; la

¹²*Ibid.*

muerte es positiva si dignifica la vida y negativa si es inútil, si atenta contra la vida»¹³. Esta última parece ser la concepción de la muerte en la *Elegía*, lo que lo hace bastante distante de otros libros del autor en los que la muerte conlleva otra reflexión más trascendente, desde un punto de vista simbólico.

La importancia de las citas bíblicas radica también en la introducción del motivo religioso en tempranas muestras de la poesía de Carlos Pinto Grote que, como ya dijimos, tendrá importancia capital en los libros siguientes. Lo cierto es que el problema religioso se aprecia en este libro ya concomitante con la duda existencial. En esta obra todavía el asunto se resuelve en una aparente sumisión a los imperativos religiosos, tendencia que se manifiesta hasta en el texto que cierra el libro, tal y como podemos apreciar claramente en el siguiente ejemplo:

Los hombres no saben nada de nuestro Dios,
ése que está detrás de las alambradas
y los subfusiles automáticos.
Porque es un Dios pobre y bueno
que no castiga [p. 38].

También el canto II aparece precedido de una cita bíblica de San Pablo e incluso una de las citas del IV, de Aleixandre, alude también a Dios («Un corazón de Dios, sin muerte late»).

Pero ello no quiere decir que no haya versos que expresen claramente la duda religiosa, como los siguientes:

Y rezabas —yo no rezaba ya—
como en una Iglesia.
Y tomabas cada mañana
el Santo pan en tu imaginación.
Y era como si comulgaras
—¡Tan puro eras! [p. 23].

O ese significativo «Todos rezábamos con odio» [p. 29], que representa cuando menos una contradicción con otros pasajes de la obra.

¹³Eduardo Camacho Guizado, *Op. cit.*, p. 393.

Si seguimos el esquema de la elegía tradicional antes expuesto, ese intento de mitigar el dolor en una instancia superior y trascendente correspondería al elemento de *consolación*. Pero la consolación religiosa se manifiesta en equilibrio antagónico con la más dramática exposición —y rechazo— del dolor provocado no ya por la muerte en sí, sino por la inminencia de ésta. Tales pasajes reflexivos contribuyen también a dar al libro esa impronta puramente existencial, para alejarlo de otra exclusivamente social. Los ejemplos son numerosos:

«Esta noche será la de la muerte.
Y he de morir.
¡No, no quiero hacerlo!
¿Por qué me imponen este trabajo?
¡Tengo miedo!»
Esas eran tus palabras.
¡Qué razón tenías!
Así se mueren los héroes,
llenos de miedo y diciendo ¡no!
¡Qué muerte tan tuya! [p. 41].

La originalidad de este poema, y del libro en general, estriba en poner en boca del propio personaje la reflexión directa. De este modo se logra un mayor énfasis en el dramatismo de la reflexión. El último verso citado no hace más que confirmar el carácter absurdo de la muerte del personaje.

* * *

Desde el punto de vista formal, el estilo empleado por Carlos Pinto Grote en este libro se basa en la explotación de los recursos del lenguaje oral, fórmula sumamente eficaz para poner de relieve, por contraste, lo dramático y angustioso de la existencia humana. De ahí que los versos estén despojados de excesiva adjetivación, y que los recursos retóricos estén reducidos al mínimo. Los términos utilizados están tomados normalmente del lenguaje denotativo de carácter conversacional, y el léxico se ve asistido por deícticos, locativos y repeticiones cuya función es la de afirmar un mensaje que fluye casi imperceptiblemente, sin altibajos, excepto en aquellos casos en que sea necesario un énfasis determinado. Veamos un ejemplo en el que estas

características se ponen de relieve, como es el caso del poema III del Canto primero:

Pero tú eras un hombre
 y sabías que la vida
 es una cosa gravemente seria
 —profundamente seria—,
 y no era cosa de hacer una frase más.
 Conocías tus brazos
 y tus manos
 y tus labios manchados de sangre
 y te preguntabas:
 «Son míos ahora, pero ¿después?
 Cuando sólo como un recuerdo
 exista.
 Cuando mis huesos quietos y horizontales
 mediten en la oscuridad de la tierra.
 ¿Entonces?»
 Por ello fuiste un cadáver anticipado.
 Por ello no quisiste la salvación.
 Por ello continuaste.
 Porque sabías que la vida
 es una cosa profundamente seria y única [p.11].

El comienzo con la conjunción «pero» no hace más que situarnos, *in media res*, en un discurso más amplio y es ésta una de las características más destacadas por los estudiosos del lenguaje oral. Se produce así la sensación de que lo que se va a decir pertenece a un continuum verbal del que se ha desgajado en tanto lo ha permitido una determinada situación de comunicación. Werner Beinhauer ha estudiado la funcionalidad en el lenguaje coloquial de determinadas partículas que se usan para iniciar la conversación. Según este autor, partículas del tipo *pero* no son, como otras, «de tipo espontáneo o interjectivo, sino producto de reflexión consciente». De ahí que el *pero* no haga sino «reflejar la insatisfacción del hablante con la respectiva situación»¹⁴.

Por otro lado, la utilización de la 2ª persona gramatical realza de un modo evidente el carácter conversacional del poema. Como es sabido, es inherente a la segunda persona del verbo el rasgo de interpelación propio de la comunicación inmediata, del diálogo. Por ello su uso se acrecienta en contextos conversacionales. En la obra que estudiamos, no obstante, el diálogo representado rompe con la estructura

¹⁴Werner Beinhauer, *El español coloquial*, Madrid, Gredos, 1978 (3ª ed.), pp. 118 y 126 respectivamente.

habitual de este tipo de discurso, por razones obvias: el receptor, en realidad, es sólo imaginario —a pesar de que existiera verdaderamente— por lo que en rigor estamos ante una interpelación retórica, diferente, eso sí, de la establecida dialogísticamente entre un emisor y su *alter ego*.

En el nivel léxico, el lenguaje de la *Elegía* se verá reforzado por otros rasgos. Por ejemplo, en la utilización de palabras del léxico coloquial, como en «cosa», término repetido en los vv. 3, 5 y 20, cuya carga semántica atenúa claramente el significado de los términos adyacentes, los desvaloriza de algún modo: «y sabías que la vida/es una cosa gravemente seria/—profundamente seria—», donde hasta la propia repetición de términos circunscribe el fragmento al ámbito de la oralidad. Este hecho se volverá a repetir en el último verso.

Junto a ello habría que destacar el uso anafórico de la conjunción «y», elemento de proliferación sintáctica por antonomasia, dado su significado polivalente y su versatilidad dentro del lenguaje coloquial. La conjunción «y» forma parte de una de las tipologías oracionales más usadas en la conversación: la oración coordinada, cuyo uso en los registros orales es muy superior al de la subordinación.

Finalmente, hay un rasgo destacable en el poema que contribuye notablemente a configurar su carácter narrativo: se trata de la propia alusión metadiscursiva, es decir, la mención explícita que el poeta hace del lenguaje oral mediante algunos versos, como por ejemplo: «y no era cosa de hacer una frase más» [v.5]; o ese significativo «y te preguntabas» del verso 9. Es como si el poeta pretendiera quitar gravedad a lo que se dice, en el primero de los casos, mediante la alusión a la inutilidad de seguir usando el lenguaje, de idéntico modo a como suelen proceder los hablantes ante situaciones de consuelo o de justificación. La frase, además, presenta idéntica estructura que aquellas fórmulas del lenguaje coloquial que se refieren a los finales de mensaje, del tipo *ni una palabra más* o *pare usted de contar*, estudiadas por Werner Beinhauer¹⁵.

Indudablemente este rápido repaso por las características formales del libro puede ser escaso, pero al tiempo da una idea de hasta qué punto la utilización del lenguaje en la *Elegía*, pese al tema tratado, no responde a los cánones al uso de la llamada poesía social. La prueba de la no filiación de Carlos Pinto Grote a este tipo de

¹⁵*Op. cit.*, p. 424.

estética está en el desarrollo conjunto de toda su obra: en tanto que en Canarias todavía había manifestaciones de ese tipo de poética bien entrados los años sesenta, la producción de este lírico recorrerá caminos aún más alejados que los que en este libro podemos encontrar.

CAPÍTULO X

LAS PREGUNTAS AL SILENCIO (1956): HACIA UNA POESÍA DE LA DUDA

§31. LOS DOS LADOS DE UNA POESÍA REFLEXIVA

Las preguntas al silencio es, de los libros publicados por el autor en esta primera etapa, el de mayor cohesión, tanto desde el punto de vista formal como temático. Si en *Las tardes o el deseo* los poemas aparecían reunidos para conformar un libro más o menos cohesionado, a partir de ahora se aprecia que cada libro —y no sólo el aquí tratado— está pensado como tal desde su génesis, por el sostenido tono e idéntico aliento en todos los poemas.

Los primeros poemas de los años cincuenta (reçordemos que *Las tardes o el deseo* presentaba un material escrito exclusivamente en la década anterior) son, por tanto, las muestras embrionarias del camino que la poesía de Carlos Pinto Grote tomará en su primera etapa de plenitud, hacia la década de los sesenta.

El libro fue publicado bajo el sello editorial de Goya Artes Gráficas de Santa Cruz de Tenerife en 1956. De la obra se imprimieron ciento cincuenta ejemplares sobre papel pergamino especial verjurado, numerados del 1 al 150¹.

Las preguntas al silencio contiene 22 poemas numerados del I al XXII, distribuidos en tres partes a lo largo de 58 páginas: *Las primeras preguntas* (del I al X); *¿Será esto el amor?* (del XI al XIV); y *Otras preguntas* (del XV al XXII).

Las primeras preguntas es la sección más extensa del libro y al mismo tiempo la de mayor calidad estética. En ella se asientan algunas de las bases del pensamiento del autor a través de unos versos reflexivos que expresan, de forma elocuente, las múltiples facetas de una existencia atormentada. Algunos de los comentaristas del libro por aquellos años no dudaron en identificar esa impronta meditativa, cercana a lo

¹El colofón dice así: «Se terminó de imprimir el 21 de marzo de 1956, Día de la poesía, en los talleres de Goya Artes Gráficas. Santa Cruz de Tenerife».

filosófico. José Domingo, por ejemplo, se refiere al libro en los siguientes términos:

No busquemos antecedentes a estos poemas en la poesía española moderna. Diríase que tiene su raíz en la más profunda poesía europea de nuestro siglo, que logra su más alta expresión en algunos poetas germanos: en Nietzsche, en Stefan George, en Werfel, en Rilke... A ellos, a sus voces plenas de misterio, donde la belleza apunta su tembloroso rayo de luz, tendríamos que ir a buscar los precedentes de estos poemas. Poesía intuitiva, hecha de atisbos, donde Carlos Pinto, al atravesar su experiencia humana, al profundizar en sus sentimientos, ha logrado dar un paso que consideramos decisivo para su obra².

Así se expresa, por otra parte, Leopoldo Cortejoso:

Las preguntas al silencio es un libro breve pero profundo, condensado, apretado de emoción lírica. En él, cada verso detiene la impaciencia del lector obligándole a meditar. No es la suya una poesía musical, más o menos grata al oído, sino una lírica más bien filosófica, introspectiva hasta lo obsesionante, una poesía que va en busca del yo por el eterno camino del monólogo³.

Esta primera parte del libro está escrita por entero en verso libre. No hay ni un solo intento de buscar la rima o la medida del verso, a diferencia del primer libro del autor. De este modo, la libertad métrica se revela para Carlos Pinto Grote como el medio más apropiado para dejar fluir sus pensamientos. No estamos, sin embargo, ante un verso «despojado, incisivo, nunca preocupado por su forma ni por la cabriola estética», como lo calificaría José Domingo⁴. Cada poema está construido en torno a un recurso básico: el juego de interrogaciones retóricas en estructura paralelística, lo que le proporciona al texto un ritmo vehemente, parsimonioso.

Pero ¿cómo se articula el sentido de estas *primeras preguntas* mediante tales herramientas en apariencia elementales? Pues bajo la aparente sencillez de los poemas, en los pliegues de cada verso se esconde un alto nivel de elaboración conceptual que presenta no pocos problemas hermenéuticos: ¿cómo identificar ese sentido cercano a

²José Domingo, «*Las preguntas al silencio*, de Carlos Pinto Grote», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 19-IV-1956.

³L. Cortejoso, «Dos obras de Carlos Pinto Grote», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 7-II-1957.

⁴J. Domingo, «*Las preguntas al silencio* de Carlos Pinto Grote», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 19-IV-1956.

la reflexión filosófica, en el que cabría esperar, en todo caso, un elevado grado de aseveración, con un lenguaje pronunciadamente dubitativo? Pues si lo reflexivo es inherente a la razón, al frío concepto, ¿cómo se puede entender una expresión inundada de dudas que minan hasta el propio decurso del poema? Esa aparente contradicción, resuelta en un equilibrio expresivo, ya está sutilmente esbozada en la cita de Marcel Proust que abre esta parte del libro: «...Lo que resulta más importante para nuestro corazón o para nuestro espíritu no nos lo enseña el razonamiento, sino otras potencias...».

Veamos en qué consisten, con mayor detenimiento, estos dos lados en torno a los que fluctúa la expresión del poema, la meditación balbuceante y el acendramiento conceptual, lo primario y lo profundo, primeras manifestaciones unitarias de una poesía que reflexiona sobre el tiempo. Para ello nos vamos a servir de uno de los poemas de esta primera sección del libro, concretamente el consignado con el número VII:

Hallé una respuesta a mi grito,
tan sonora como un yunque
duro, muerto, frío, gritando también
aquí, aquí, aquí, interminablemente.

Y no es respuesta sino eco desconsolado.
Dudaba la montaña de mi voz
y mis labios de la palabra.
¿No estoy preguntando a la nada?
¿Y no es el eco esa forma de la nada audible
para esta posibilidad de la muerte?

Hallé mi respuesta
mientras se perdía en el aire mi pregunta.

¿Será sólo la huella igual o,
confundida la manera de huella,
el eco será el pasado de la voz,
del grito que escapa, que vive en el otro?

Es mío entonces el contestar
desde el centro de mi pregunta.
¿No es cierto que la respuesta puede ser una voz ajena,
una voz que también pregunta a mi nada? [pp. 21-22].

La primera estrofa del poema pretende expresar, inicialmente, una certeza: en

tono aseverativo, el poeta hace gala de haber hallado una respuesta a un interrogante de carácter metafísico por el momento eludido. La certeza de tal hallazgo es corroborada en esos primeros versos, en el plano semántico, por el elemento «yunque» en su doble calidad de material duro, de fuerte presencia, y, al tiempo, como objeto refractario de ondas sonoras. El «yunque» es así el elemento garante, en el ámbito simbólico, de la persistencia de esa respuesta al fin hallada. En el plano fónico, además, la repetición del adverbio «aquí» tres veces redonda en el mismo significado, pues pretende emular el golpeo insistente de ese yunque, como certeza proclamada a los cuatro vientos del hallazgo de una respuesta.

Sin embargo, en el segundo núcleo versal aparece, en frontal oposición a la certeza anterior, un cúmulo de dudas que ilustran el derrotero que irá tomando el poema como expresión de un desmoronamiento de esa certeza inicial. A los huecos de indeterminación que como lectores nos corresponde llenar, debemos añadir una nueva dificultad: la propia oscilación dubitativa del poeta. Lo que era respuesta no es más que eco, de modo que estamos ante una primera concesión a la duda, al indentificarse la respuesta (es decir, el eco) con la pregunta aparentemente formulada. No hay respuesta, sino pregunta devuelta *por el costado de una montaña*. La fórmula epifonemática está en los versos 11 y 12: «Hallé mi respuesta mientras se perdía en el aire mi pregunta».

Soslayada, pues, la verdadera pregunta en un paso fugaz (la interrogación heideggeriana sobre el *ser para la muerte*, sobreentendida en los versos 9 y 10), el peso semántico cae, por tanto, sobre el juego conceptual en torno al término «eco», a quien lo ampara o lo devuelve. Como si el pensamiento del poeta fuera *improvisando* a medida que avanza en su reflexión, las dos últimas estrofas revelan dos estadios más de esa duda, dos nuevas interrogaciones, contrapuestas, que vienen a sustituir (a enmascarar incluso) a la interrogación sobre el ser. La primera (cuarto núcleo versal) plantea el origen de ese eco-respuesta como un *pasado de la voz*, es decir, como expresión (solución cabal) de la alteridad del poeta; la segunda (solución disuasoria) pretende dar sentido al planteamiento al identificar el eco con la pregunta que a su vez formulara una segunda voz, una *voz ajena*. Y si el primer planteamiento es prácticamente confirmado con una nueva aseveración («Es mío entonces el contestar desde el centro de mi pregunta»), el segundo lo contradice, sin solución de continuidad,

de forma imprevista. Es decir, el propio desarrollo del poema ha ido generando nuevas dudas y, al final, no se ha obtenido respuesta definitiva, como cabría esperar en un poema dubitativo.

Implícitamente, según hemos visto, la duda autogenerada en el avance material del poema es también duda sobre el lenguaje, que muestra inseguro tan sólo aproximaciones a la problemática del tiempo. Con respecto al ritmo de ese lenguaje, que ya vimos como notorio en los primeros versos, va atenuando su carga sonora, va desmoronándose también, derrotado por el espesor conceptual, de tal modo que se convierte en una metáfora final del silencio, interpretación última del título del libro que no nos resistíamos a comentar. Pues, como afirma Manuel Ballesterero a propósito de la obra de Antonio Machado, el contenido de la poesía a medio camino del pensamiento filosófico «apenas puede oírse; esa expresión vibra un momento en música, pero ya entonces reclama hundirse en silencio, donde se extiende como un estertor. La densidad del concepto y los significados negativos enmudecen la música poética y, aunque un momento la atraviesan y se visten con ella, van a perderse fuera en negación»⁵.

La proximidad de este pensamiento con el de aquellas filosofías que en el orden metafísico intentaron ensayar una definición del ser en el tiempo es más que evidente. No obstante, nos limitamos por el momento a señalarlo, en vista de que éste será tema central, de modo explícito, en los libros venideros del poeta, como tendremos oportunidad de ver más adelante. Sirvan como ejemplo las reminiscencias sartreanas de la «otredad», en el poema de arriba: «¿el eco será el pasado de la voz,/ del grito que escapa, que vive en el otro? [p.22], o en estos otros fragmentos:

Como no puedo decir: eres el otro para mí.
¿Estará aquí el secreto de la ausencia tuya en mi mundo? [pp. 19-20].

¿O estaré, si estar es mirarse
en el espejo del otro? [p. 57].

Y las frecuentes alusiones a la «nada» de la filosofía existencialista:

⁵Manuel Ballesterero, *Poesía y reflexión. La palabra en el tiempo*, Madrid, Taurus, 1980, 144.

¿No estoy preguntando a la nada?
 ¿Y no es el eco esa forma de la nada audible
 para esta posibilidad de la muerte? [p. 21].

§32. EL AMOR COMO INSTANCIA ONTOLÓGICA

En la segunda parte del libro (*¿Será esto el amor?*) la reflexión se extiende al tema del amor, el amor humano en general y el específico entre el hombre y la mujer. Una cita de Vicente Aleixandre como encabezamiento de la sección («Pero aquí, amor/quieta estancia silenciosa,/olor detenido») ha condicionado quizá excesivamente a la crítica a la hora de consignar la influencia de la obra del poeta sevillano en la del canario. Los poemas que en *Las preguntas al silencio* tratan del amor no se identifican ni con la impronta cósmica de libros como *Pasión de la tierra* o *La destrucción o el amor*, ni con el «enfoque realista y sereno», en palabras de José Luis Cano⁶, de *Historia del corazón*. Y si en el primer libro de Carlos Pinto Grote, *Las tardes o el deseo*, el tema amoroso ocupaba todo el espacio temático del libro, en esta nueva publicación aparecerá como una expresión más de una escritura zarandeada por cuestiones metafísicas de toda índole. Es por ello que estamos en realidad ante poemas en los que el tema amoroso responde al mismo discurrir ontológico del libro.

Los cuatro poemas de esta sección plantean, por tanto, las mismas dudas ante el amor que ante otras cuestiones trascendentales de la vida. La amenaza de la temporalidad se cierne sobre el yo del poeta y va implacablemente mostrando las diferentes vertientes de su acción destructora. En el poema XI la pregunta aparece enmascarada en un *leitmotiv* aseverativo: «Todavía tengo que preguntar por el amor». La imagen del agua se erige aquí en síntesis de esa amalgama entre el tiempo y el amor:

⁶José Luis Cano, «Prólogo» de *Historia del corazón*, de Vicente Aleixandre, Madrid, Espasa Calpe, (2ª ed.), 1985, p. 14. De cualquier modo, la influencia de Aleixandre, en el caso concreto del tema del amor tanto en la vertiente telúrica como en la realista, es más evidente en otros libros de Carlos Pinto Grote, como tendremos oportunidad de ver.

Fiel y constante río doloroso,
 agua que cae una vez, otra vez, siempre [p. 32].

Independientemente de las interrogaciones que de modo directo se hacen sobre el amor, los restantes poemas de esta parte insistirán en idénticas formulaciones ante la metafísica del tiempo. En el poema XII, la perdurabilidad del amor es identificada con «las eternas alas de cera de los labios inútilmente renovadas». En el XIII el amor se mira como «no tocado, fuera, en un eterno estar allí, como las cosas». Y en el XIV se pregunta: «¿Será el amor esta eterna soledad de mi sangre?».

En ningún caso existe complacencia en el amor ni la solución a esta problemática —de acuerdo con el talante del libro— será hallada en el propio poema. Habrá que aguardar a otros libros, en los que la recurrente teoría del amor del poeta se irá consolidando en diferentes facetas.

§33. LA TRAYECTORIA DE UN CAMBIO

Las preguntas al silencio representa, ya lo hemos dicho, un momento de cambio sustancial en el quehacer poético de Carlos Pinto Grote, sobre todo en lo que respecta a la expresión. La prueba está en éste y en el otro libro publicado por el autor en el año 1956, *Elegía para un hombre muerto en un campo de concentración*, cuyos poemas, si bien fueron redactados en las mismas fechas (finales de los cuarenta y primeros años cincuenta), ofrecen claras diferencias de intención y de forma. En la *Elegía* ya vimos que, con reservas, el lenguaje se configuraba con total diafanidad y, aunque la tendencia era la de alejarse de la expresión más estereotipada de la llamada poesía social, la explicitéz del tema delataba el compromiso —legítimo— del autor con una realidad que le era hostil.

Sin embargo, en *Las preguntas al silencio* la elaboración conceptual de los poemas revela ciertas dosis de hermetismo o, cuanto menos, de cierta resistencia a una primera lectura. Nuestro hallazgo será más significativo si, para demostrar tales diferencias, escogemos dos textos, uno de cada libro, pero cuya temática es concomitante. De este modo ilustramos con detalle la marcada intertextualidad que

existe dentro de la propia obra del autor, según vimos en el capítulo correspondiente. Reproducimos los poemas en paralelo para una mayor comodidad:

Cuántas veces miraste aquella ventana,
la última ventana frente a tu frente!
Se veían los árboles lejanos,
y cada media hora,
de una manera monótona,
era rota la monotonía
por la bayoneta
del centinela que pasaba
casi exactamente.
Primero se oían sus pasos acercándose.
Uno, dos, tres. Y buscabas
en tu olvido la llegada.
¡Si fuera tarde!

Como un telón que se descorría,
mínimo y vertical,
frente a la conocida escena
¡Qué desesperado llanto!

.....
Así construías tu muerte, amigo único,
frente a la última ventana,
midiendo tu tiempo
la manecilla del reloj angustiado
de un centinela.
¡Ay, tu sangre! [*Elegía*, p. 39]⁷.

Querías decir algo
en la mañana de tu partida?
Cuando tu cuerpo pesaba ya,
definitivamente silencioso.

Todo lo que fuiste
era una brújula
balanceada por el aire de la última ventana
abierta a la madrugada.

¿Qué manos cultivaron el cáñamo
y qué otras manos trenzaron esa línea,
la única línea recta del universo,
colocada entre un peldaño de la escalera y tu cuello,
para transformarte en péndulo
del reloj desconocido?

¿Y tu mirada?
Está aún en esa ventana abierta,
en esa última ventana inexistente,
como el alba de tu primer suspiro
frente a la nada [*Las preguntas...*, p. 49].

En el poema de la *Elegía* el tema se desenvuelve abiertamente, sin peligro de errar en la interpretación: el condenado a muerte espera ante la ventana, símbolo de la libertad, el momento de su muerte, tiempo que es contabilizado fatalmente por el reloj del centinela que lo custodia. Los elementos del poema se revelan así de forma diáfana para converger en una interpretación angustiosa del problema del tiempo y de la muerte, como vimos en el capítulo anterior.

En el poema de *Las preguntas al silencio* el significado último parece ser el mismo y se manejan idénticos elementos. Sin embargo, éstos parecen utilizados de un modo radicalmente distinto. En principio, nada en el libro nos da un *contexto* transparente para la situación que se expresa en el poema, a diferencia del anterior,

⁷Prescindimos, por razones de espacio, de un fragmento del poema que no aporta nada significativo al comentario de ambos textos.

perfectamente inscrito en el motivo mayor que justifica el libro. Sólo el conocimiento de ambas obras nos ha permitido relacionar los poemas y establecer puentes intertextuales entre sí.

La palabra «muerte», por ejemplo, no aparece en el segundo poema, tan sólo se menciona a alguien que va a partir, un «cuerpo que pesaba ya, definitivamente silencioso». No obstante, el elemento «ventana» es el mismo en ambos poemas, y está dotado de un valor positivo por contraste con la «muerte» en el primer poema, y con la «nada» en el segundo.

Lo más llamativo está, no obstante, en la evolución metafórica del término «reloj», común también a ambos poemas. Transformado en «brújula» en el segundo grupo versal, el supuesto condenado aparece como tétrica estampa de alguien que está a merced de los vaivenes de una aguja que persigue un solo norte.

Sin embargo, ese balanceo de la brújula se va transformando en pura expresión de la muerte en la estrofa siguiente en virtud de una imagen visionaria que va construyéndose por partes. En un primer estadio se materializa la imagen del instrumento con que se va a consumir la muerte: la cuerda, que es evocada sólo indirectamente, mediante alusiones metafóricas. El «cañamo trenzado» es así «la única línea recta del universo, colocada entre un peldaño de la escalera y tu cuello».

El balanceo de la brújula es, definitivamente, el provocado por una cuerda de la que pende un cuerpo. Así se verifica en los versos 13 y 14 del poema, versos que completan el desarrollo de la imagen: el muerto es, por fin, el «péndulo» de un «reloj desconocido». La imagen del ahorcado es la propia imagen de la muerte como límite último de un recuento trágico —y absurdo— de las horas. Muerte y Tiempo en perfecta síntesis. De este modo, el poema de *Las preguntas al silencio* muestra una riqueza semántica inusitada en el poema de la *Elegía* y la dificultad interpretativa se hace patente.

§34 UNA PREGUNTA DE LENGUAJE

Ya hemos comentado la importancia que tiene el lenguaje en la configuración

de este libro. Pero también vimos cómo se resolvía ese lenguaje en una aparente contradicción, en una lucha entre lo conceptuoso aseverativo y lo titubeante. El punto de tensión entre ambas fuerzas es expresado en algunos poemas de modo explícito, traducido en angustia ante una *imposibilidad de lenguaje*.

Así, el contenido del libro va tocando temas como el dolor, la muerte, el amor, la angustia, pero el de la incomunicación se convierte en central. La fórmula adoptada de la *interrogación retórica* no alude a otro hecho que éste, como queda de manifiesto desde el primer verso del libro: «¿Cuál es la pregunta que debo hacer?». El poema VII que comentamos arriba ilustra perfectamente esa incapacidad de lenguaje mediante el símbolo del «eco mudo».

Sin embargo, nos interesa destacar ahora tan solo la repercusión *metapoética* (y no meramente metalingüística) de esa pregunta sobre el lenguaje tantas veces repetida en el libro. La muestra más sólida la encontramos en el poema XVII (tal vez el más extenso del volumen) en el que el poeta revela abiertamente sus dudas ante el camino que debe tomar su expresión poética. Por eso ahora el interrogante formulado no será «cuál es la pregunta», sino «¿cómo decirlo, cómo preguntar ante el silencio de lo desconocido?» [p. 45]. La herramienta del poeta se debate así entre la necesidad de ser usada la palabra y, en el lado opuesto, el silencio. No de otro modo interpretamos este verso: «esa palabra que es un sonoro silencio». El inevitable oxímoron ilustra con claridad ese sentimiento de ahogo, de impotencia ante el calibre de las preguntas sobre la existencia:

He preguntado bien por ti,
hombre o pasión de hombre,
y este silencio es la pregunta única [p. 47].

La solución no puede ser otra que la de una búsqueda consciente de una nueva forma de expresión, cuyo logro en realidad no está asegurado: «Busco entonces una nueva manera de decir las cosas». Esta falta de confianza en el lenguaje será paliada, al menos de un modo consciente, en el libro editado a continuación, *El llanto alegre*, que intenta ofrecer respuesta a los interrogantes planteados al propio lenguaje en *Las preguntas al silencio*.

CAPÍTULO XI

EL LLANTO ALEGRE (1957): PRELUDIO DE MADUREZ POÉTICA

§35. LA ESTÉTICA DE LO PEQUEÑO COMO SOLUCIÓN A UN PROBLEMA DE LENGUAJE

Tan sólo un año después de la publicación de los dos libros anteriores, Carlos Pinto Grote da a la luz, en 1957¹, *El llanto alegre*, de la mano de la Imprenta Afra de Santa Cruz de Tenerife. Nuevamente la edición se ha limitado, como en los casos anteriores, a 150 ejemplares numerados, esta vez en papel pluma especial.

El libro es relativamente extenso, en comparación con los dos anteriores, con un total de 70 páginas impresas, conformadas por 24 poemas numerados del I al XXIII (el VII está compuesto, a su vez, por dos poemas, I y II), y encabezados por un «Principio» a modo de prólogo y sin firma. *El llanto alegre* tiene una estructuración también similar a la de los precedentes, pues contiene tres partes. La primera engloba cuatro poemas y lleva por título *La sencillez*; la segunda, *El llanto*, consta de ocho poemas; y la tercera, titulada *El amor y otras cosas* reúne doce textos.

Algunos de los poemas del libro fueron publicados con antelación en la prensa de la época. Destacan, por ejemplo, el poema VII de la segunda parte, que apareció con el título de «Barbro Sandberg» el 10 de enero de 1953 en *La Tarde*, así como los poemas cuyos primeros versos son los siguientes: «Este dormido corazón...» (2-III-1955, poema XIX); «De dónde vienes con esa fuerza...» (14-VII-1955, poema XVI); «Miradlos...» (1-IX-1955, poema XX); «Tengo que despedirme de ti...» (20-X-1955); y «Si tengo que atardecer...» y «Vienes desde la noche...» (27-IX-1956, poemas V y XII, respectivamente). Todos ellos aparecieron también en el periódico tinerfeño *La Tarde* y pasaron a engrosar la tercera sección del libro, conjunto que probablemente fue el último en ser redactado.

¹El libro se terminó de imprimir el treinta de noviembre de 1957, según reza el colofón.

* * *

Además del sugerente título del libro (un claro oxímoron), el «Principio» que encabeza el volumen, que aparece sin firma (suponemos que es la voz del poeta en tercera persona), ofrece algunas claves para la lectura del libro. En realidad es la primera vez que el autor usa un texto en prosa, a modo de exordio, para encabezar un libro; a partir de ahí, este recurso será utilizado sólo en algunas otras ocasiones.

El breve texto se refiere, en principio, a la temática general que abarca el libro, pues «los problemas del amor, la muerte y las cosas, constituyen el hilo guiador del poeta». Los temas, como vemos, no son nuevos. Sin embargo, *El llanto alegre* representa un paso más en el tratamiento de dichos temas. Extractemos, para confirmar esto, un fragmento de esa introducción:

Habla de todo ello sin pena y la misma muerte aparece desde una ventana tranquila; el amor desde las primeras canas, es decir, casi paternalmente, y las cosas desde la niebla confusa, que llena el mundo todo, aún el propio mundo poético.

Se apuntan aquí dos características del libro de una forma acertada. Primero, la ausencia de melodramatismo en el tratamiento del tema (como ya intuyó Leopoldo Cortejoso, según veremos), aspecto que aleja esta publicación del hueco neorromanticismo que a floraba en muchos de los libros de la época, sobre todo en el distanciamiento tomado en el tema de la muerte.

En segundo lugar, esa «niebla confusa» de la que se habla no es más una alusión a crear un tipo de ambiente poético peculiar. Por un lado, la tendencia a cantar lo pequeño y lo insignificante; por otra, la simbolización que se imprime a muchos de esos objetos que se cantan: «El poeta ha jugado con los símbolos; quizá sea éste su único juego», afirma.

Cantar a las cosas y a lo pequeño implica ciertamente asumir una postura estético-lingüística muy determinada que presupone una superación consciente del conceptismo que imperaba en el libro anterior, y que se había revelado, de algún modo, como inapropiado. El poema II es bastante explícito en este sentido:

Ya sé que es pueril
 pero algo me dice
 que cante
 a las pequeñas cosas.
 A esas cosas que nos rodean
 logradas para nuestra manera
 de mirar, de oír,
 fabricadas para nuestro tacto
 sazonadas para nuestros labios,
 dadas así, en forma
 de una palabra
 para nuestra garganta,
 pero siempre
 en un tono menor,
 humildemente [p. 13].

Inicialmente esa declaración de intenciones refleja una seguridad manifiesta del autor en la lengua que usa y para qué la usa. Aquí el poeta exhibe su confianza en el lenguaje, aquel por el que se nombran las «pequeñas cosas... dadas así, en forma/de una palabra». Esos objetos dignos de ser cantados forman parte de esa «ambientación» de la que hablábamos. Su tratamiento simbólico radica en que dejan de ser meros objetos para convertirse en motores del recuerdo, en puentes tendidos a través de la imaginación material hacia uno de los grandes tópicos de la ensoñación poética de Carlos Pinto Grote, el tema del tiempo. Tales objetos simbólicos, por los que se decanta el poeta en su declaración poética, y que aparecen estratégicamente situados en la última parte del poema II, son la «lámpara», el «libro de poemas», la «mesa», el «sillón antiguo», la «cuchara de plata» y la pieza musical del «disco *Polydor*». Algunos de ellos hacen explícita su relación con el tiempo pasado en el propio poema:

Sillón antiguo	—————→	«forma presente de un vacío»
Cuchara de plata	—————→	«sabor olvidado para nuestros labios»
Disco <i>Polydor</i>	—————→	«Memoria estriada»

Sin embargo hay dos núcleos de verso en el poema que, en una simple lectura, podrían ilustrar una aparente contradicción entre lo expresado en el poema y la interpretación que acabamos de exponer. Los versos dicen así:

No es el viento o el árbol
ni la tierra.
no es siquiera el
insecto, la hierba tímida
o la rosa.
No es todo eso que se
llama mundo.

No es la sangre
ni la lágrima.
No es lo que es de todos,
lo que puede lograrse
para todos [p. 14].

Notemos que frente a los símbolos personales que arriba mencionamos (aquellos que responden a la definición clásica de símbolo literario en elaboración personal de un autor), en estos grupos versales, aunque para negarlos, aparecen los símbolos tradicionales, de raigambre antropológica, en los que hemos sustentado uno de los pilares de la poética del autor: el «viento», el «árbol», la «tierra», el «insecto», la «rosa» y la «sangre». Una amplia enumeración que sirve al poeta para ilustrar una clara postura estética: no pretende —insistimos, según él— cantar esos hechos que son «de todos», y que pueden lograrse «para todos», sino «esas otras cosas». ¿Se trata de un simple juego para despistar al lector, o bien estamos ante el clásico problema de si la utilización de los símbolos de tipo antropológico se hace de una forma casi inconsciente, en virtud de la permeabilidad cultural a la que se ve sujeto el ser humano según la conocida teoría del «inconsciente colectivo» jungiano?

Independientemente de la intencionalidad del autor, lo cierto es que la utilización de ambos tipos de símbolos, como es obvio, no implica ninguna exclusión mutua. Antes al contrario, todos los símbolos imaginarios de espesor cultural universal que el poeta nombra para negarlos están —según estudiamos— insertos en dos coordenadas temáticas de adscripción cultural: el Tiempo y la Muerte. ¿No aludían los símbolos de la «cuchara de plata», el «sillón antiguo» o la música del disco *Polydor* precisamente al drama del tiempo que irrevocablemente nos remite a la muerte? Desde este punto de vista, la aparente contradicción se diluye y en ninguna manera subvierte nuestro diseño teórico sobre la poética del autor.

Toda la primera parte del libro gira en torno a la necesidad de afirmar el propio

lenguaje del poeta con una explícita intención. Así, el poema III empieza de este modo:

Quiero decir las cosas y las digo
Y aunque nadie me escuche no me importa.

Versos realmente interesantes al ser escritos en una época en la que se había abierto el amplio debate de la concepción de la poesía como comunicación o como conocimiento, debate al que el propio Carlos Pinto Grote se refirió, como hemos visto, en más de una ocasión. Hablar de cosas sencillas no implica para nuestro autor una necesidad imperiosa de comunicación, de ser entendido por esa amplia mayoría.

En el poema IV se vuelve a afirmar la necesidad de regresar a lo pequeño, a lo insignificante: «No reconoces tantas cosas,/tantas pequeñas cosas...». El interés por lo pequeño y por el mundo objetual en la obra de Carlos Pinto Grote revela una lectura atenta de la poesía de Rainer María Rilke, de quien, por cierto, toma el lema que encabeza la primera sección del libro: «A vosotros dirijo mi canto, aves casi letales, del alma». Como afirma Otto F. Bollnow, «estas cosas, aun en sus pliegues más recónditos, son transparentes para el hombre, porque en virtud de su esencia no pueden ser algo distinto de lo que el hombre ha depositado en ellas en el momento de crearlas [...]». Rilke se aleja de la agitación y fatiga de la vida social para buscar refugio en el mundo recogido e íntimo de las cosas calladas². Escritor obsesionado por el tiempo en su dimensión metafísica, Rilke halló así en el mundo de las cosas un asidero para la tan ansiada *permanencia* en el mundo. El mundo de las cosas en la obra de Rilke es, según el filósofo Rafael García Alonso³, uno de los «tres tipos de realidades» que aspiran a permanecer en un mundo en continua transformación. Las otras dos serían *las leyes* y *el espacio*. Esta concepción sobre el mundo de las cosas y su raíz rilkeana tendrán en *El llanto alegre* su primera aparición, pero serán desarrolladas con mayor complejidad en otras obras posteriores, momento en el que ahondaremos sobre la cuestión.

²Otto F. Bollnow, *Rilke*, Madrid, Taurus, 1963, p. 162.

³Rafael García Alonso, «Aproximación a la estética de Rilke», en *Id.*, *Ensayos sobre literatura filosófica*, México, Siglo XXI, 1995.

§36 LOS INICIOS DEL SIMBOLISMO TEMÁTICO DE LA MUERTE

La necesidad vital de aferrarse a lo pequeño encuentra su dramática justificación en la inevitable experiencia de la muerte, tema central de la segunda parte del libro, *El llanto*. Todos los poemas de esta parte nos ofrecen un ángulo de visión distinto sobre el tema. El poema V revela una mezcla de resignación y esperanza ante la vejez y la muerte:

Si tengo que atardecer
 porque es fuerza que lo haga,
 dame en la mano a beber
 la canción de tu mirada [p. 25].

En el poema VI la imaginación del poeta vuelve a hacerse con el espacio del poema al utilizar el elemento «ataúd» como símbolo del descanso terrenal. El ataúd como

...la puerta de una casa nueva,
 abierta a la esperanza,
 sin saber qué espera [p. 28].

El poema VII es un llanto por la muerte de una muchacha (recordemos el cultivo del poema elegíaco en la obra del autor). Nuevamente en el VIII surge la imaginación material, pues se nos presenta una visión mortuoria centrada en los elementos que rodean a un cadáver en su regreso definitivo a la tierra: raíces de rosales y cipreses, gusanos, etc. Se pone especial énfasis en el trabajo de los insectos, «pequeños necrófagos», que reciben un tratamiento poético muy especial en otros lugares de la obra de Carlos Pinto Grote (*Los habitantes del jardín*, 1978).

Los poemas IX y XI nos remiten en cierto modo a *Elegía para un hombre muerto en un campo de concentración*, pues en ambos el tema es la muerte de un hombre de una forma dramática y aparentemente injusta. El XI, específicamente, sirve de puente intratextual entre aquella obra y *En este gran vacío*, publicada unos años

después: a la injusticia que se deriva de una muerte violenta en *Elegía para un hombre muerto en un campo de concentración* («Cerca de esos casquillos vacíos de las balas,/muertas como los muertos,/terriblemente frías»), se le suma el hálito existencial de *En este gran vacío* en otros versos del poema comentado:

¿Por qué buscamos la respuesta a todo
hurgando, buceando, demoliendo
gestos inexistentes de los muertos? [p. 38].

Sin embargo, el poema más interesante de este apartado, el que ofrece más riqueza simbólica y a la vez nos revela claves de la obra central de Carlos Pinto Grote, es el número X. El poema trata de la muerte de un neonato, probablemente inspirado en un hecho real: el nacimiento frustrado de un hijo. El asunto es tratado en los primeros núcleos versales con un marcado dramatismo que pronto se va tornando en amargura existencial a medida que entra en juego la dimensión simbólica del poema. Esa primera visión existencial entronca el poema, nuevamente, con el libro *En este gran vacío*, sobre todo en versos como éstos:

Naciste muerto ya
por que los hombres
no ensuciaran tus labios
con un beso [p. 35].

Sin embargo, desde el quinto grupo versal hasta el final, la muerte del recién nacido queda contextualizada en un viaje estelar cuyo principio y fin es la madre tierra:

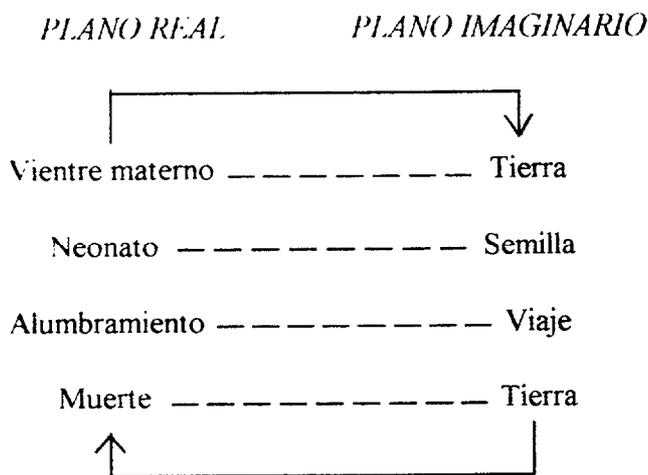
Por que la eternidad de las estrellas
no hiciera burla
de tu paso fugaz
por esta tierra... [p. 36].

En realidad, en esta parte del texto los elementos simbólicos presentan un marcado carácter anudado, una estructura que se inserta claramente en las coordenadas

simbólico-imaginarias que estudiamos en el capítulo correspondiente. Son explícitos los elementos «viaje» («que tu viaje dure/ la eternidad de mi silencio») y «árbol» («Fruto de un árbol duro»), y el elemento «semilla» se identifica con el neonato, con lo cual completamos la trama imaginaria que había quedado bajo la esfera de CRONOS.

A su vez, y en la otra coordenada simbólica, la imagen de la muerte (THANATOS) se materializa a lo largo de las últimas estrofas hasta el punto de completar toda la dimensión simbólica que, de una forma sorprendentemente premonitrice, iba a constituir, años más tarde, el libro *Como un grano de trigo*. Hasta tal punto ese poema es un antecedente claro de los versos de este libro, que algunos elementos se mantendrán ya casi inalterables a lo largo de los ocho años que separan la publicación de este poema y de *Como un grano de trigo*, tal como queda sintetizado en esta estrofa y en el esquema que presentamos a continuación:

De la tierra viniste
y a la tierra
vas en viaje directo [p. 36].



En la última sección del libro (*El amor y otras cosas*), aunque en principio pueda parecer que hay poemas de dispar factura, lo cierto es que predomina una

temática que gira en torno a tres concepciones del amor: el amor panteísta, el amor desde la edad madura y el amor como salvación, pero sin abandonar el elemento mortuorio. Los poemas que no abordan esta temática, por otra parte, están configurados en torno a los símbolos centrales de la poética del autor.

José Domingo es, en esta ocasión, quien señala para esta parte del libro la influencia de Aleixandre: «En la última parte del libro [...] es visible una clara influencia del mejor Aleixandre [...] Nos hubiese gustado más que Carlos Pinto Grote, que tiene una voz poética propia, formada y depurada en las fuentes de la mejor poesía de nuestro tiempo, hubiese superado ya dicha influencia, todavía demasiado perceptible en algunos de sus poemas»⁴. Por nuestra parte hemos detectado la impronta aleixandriana, de forma clara, en el poema XVI, precisamente en la alusión a ciertos elementos de la naturaleza con un cariz panteísta, en versos como los siguientes:

¡Cómo sube al aire el agua de la tierra!
 ¡Hacia el sol, lentamente!
 Y cómo se pierde luego,
 entre las pequeñas hojas de los árboles
 que bordean ese camino por el que me siento llevado
 conducido, traído hasta el horizonte [p. 49]⁵.

Dentro de esa visión de la naturaleza destaca un elemento que aparece en ciertos poemas: el agua, con connotaciones plenamente negativas. En ese sentido, el poema más rico de esta parte es el número XV, quizá uno de los más interesantes de todo el libro. En él, el poeta se deja llevar por el agua empantanada en una imagen extrañamente mística, de identificación con ese medio natural:

...como el légamo
 no moverse sino muy suavemente,
 lánguidamente, en un continuo arrullar de pequeñas cosas puestas... [p. 47].

⁴J. Domingo, "La poesía tinerfeña en 1957", *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 9-I-1958.

⁵*Cfr.* los dos últimos versos de este poema con el siguiente de Vicente Aleixandre: «llevado, conducido, mezclado, rumorosamente arrastrado», perteneciente al poema «En la plaza», del libro del mismo autor *Historia del corazón*, op. cit. p. 63.

Semánticamente el agua embalsada (de lagos, estanques, etc.) nos remite al nivel escondido y misterioso de lo oculto, que generalmente se identifica con el inconsciente y lo espiritual, y que en definitiva se relaciona con la muerte⁶. Es el significado que tiene el texto de Carlos Pinto Grote: una fusión del cuerpo con el agua en estado quieto, que al permanecer en una superficie con lógamo nos remite todavía más a un estado letárgico:

Dejando el rastro pesado
que se desdibuja poco a poco,
como devorado por la monotonía de lo muerto [p. 48]⁷.

También participa de esta simbología, como dijimos, el poema XXII. Se trata del agua estéril, que «ni fecunda semillas ni a savia se dirige», y se identifica plenamente con la muerte: «Es como si la muerte fuera siempre con ella».

El poema final (XXIII) hace la función de colofón de todo el libro y actualiza el afán del autor por completar el círculo comunicativo con el lector en un intento de encontrar una trascendencia de su obra: la confianza en la palabra que habíamos comentado más arriba se hace ahora explícita a través del lenguaje:

Sobre todas las cosas
coloco una palabra.

Espero el oído del hombre
para pronunciarla.

No sé cuál es ni me importa.
Ella está llegando siempre.
Aunque su yo no la conozca.

He puesto una palabra
sobre todas las cosas [p. 65].

⁶Cfr. Juan-Eduardo Cirlot, *op. cit.*

⁷Cfr. también G. Bachelard, *El agua y los sueños*, cit. «el agua [se refiere al agua muerta] es el verdadero soporte material de la muerte y, aún más, por una inversión muy natural en la psicología del inconsciente, comprenderemos en qué profundo sentido, para la imaginación material marcada por el agua, la muerte es la hidra universal».

El mundo es en tanto que se nombra a través del lenguaje. Por las fechas en que *El llanto alegre* se publicó, Carlos Pinto Grote ya maneja una conciencia poética bien asentada.

El Llanto Alegre es, en fin, el libro más importante publicado por Carlos Pinto Grote en la década de los cincuenta porque en él vienen prefiguradas las características básicas de su obra posterior. La obsesión por el tiempo y la muerte se convierten en tema central; la preocupación lingüística pasa a ser la exigencia *sine qua non* para construir una obra bien hecha; la duda y la honda reflexividad abarcan a casi todos los poemas; y, sobre todo, la dimensión simbólica de algunos textos nos ofrece ya un principio de sistematización que a partir de este libro será recurrente hasta la última obra publicada por el autor. De este modo, *El llanto alegre* se convierte en el libro que más relaciones intertextuales mantiene con otras obras del poeta.

CUARTA PARTE

LOS MODOS DE EUFEMIZACIÓN
DE LA TEMPORALIDAD

Entre 1963 y 1974 Carlos Pinto Grote publica los libros que habrían de configurar la etapa central de su obra, caracterizada por una mayor madurez ante el lenguaje, pero sobre todo por la explicitación de toda una teoría poética de marcado carácter simbólico. Lo publicado en los libros anteriores se recoge aquí y se sistematiza con un solo fin: la lucha contra la temporalidad y la búsqueda de posibles vías eufemizadoras.

Siete libros conforman esta etapa. Su estudio no lo vamos a realizar de acuerdo al estricto orden cronológico de aparición de cada obra dadas las correspondencias que se pueden establecer entre ellas, en virtud de la recurrencia temática que comentamos en otra parte de este trabajo. Se demostrará así que en ocasiones puede resultar más eficaz un tratamiento de este tipo que el meramente cronológico, pues así se explicitan mejor las constelaciones de sentido en la obra de un autor caracterizado por la aportación de soluciones muy diferentes ante una misma temática.

Así, *Muda compasión del tiempo* (publicado en 1963, aunque gestado desde finales de los años 50), debe ser estudiado en relación a *En este gran vacío* (1967). En esos libros se plantean de modo explícito las principales reflexiones del autor ante el drama de la existencia. Seguidamente nos ocuparemos del cuaderno *Siempre ha pasado algo* (1964), en el que se ofrecen los primeros intentos de eufemización ante la experiencia dramática del tiempo. Posteriormente serán tratados los libros *Como un grano de trigo* (1965), *Sin alba ni crepúsculo* (1967) y *Oneiron* (1973), tres modos distintos de concebir el devenir temporal, como elusión a la vez que como exorcismo, representados, respectivamente, por tres viajes simbólicos diferentes: el viaje hacia lo Alto, el viaje hacia lo Bajo y, finalmente, el viaje hacia lo Interior. Por último, *Unas cosas y otras* (1974) cierra esta etapa a modo de recapitulación.

Este ciclo de la producción literaria del autor está marcado, por otro lado, por una apertura hacia canales de difusión literaria distintos de los del ámbito insular. Desde el punto de vista de la edición, en esos años aparecen los primeros libros del autor publicados fuera de Canarias, en prestigiosos sellos editoriales como El Bardo (Barcelona), Ínsula (Madrid) o Peñíscola (Barcelona), así como poemas sueltos en publicaciones periódicas, entre las que debemos destacar las revistas *El Molino de*

Papel (Cuenca), *Espiral* (Madrid), *Poesía Española* (Barcelona), *Álamo* (Salamanca), *España 70* (Bruselas), *Azor* (Barcelona), *Caracola* (Málaga) y *Papeles de Son Armadans* (Palma de Mallorca); y los periódicos *El Norte de Castilla* (Zamora) o *El Diario Montañés* (Santander), a los que hay que añadir la práctica totalidad de la prensa insular que hasta entonces no frecuentaba, así como publicaciones especializadas de la profesión médica con sección literaria como *Orientación Médica* (Buenos Aires), *Jano* (Madrid), *Noticias Médicas* (Madrid) y *Profesión Médica* (Madrid).

CAPÍTULO XII

MUDA COMPASIÓN DEL TIEMPO (1963) Y *EN ESTE GRAN VACÍO* (1967): LA EXPLICITACIÓN DEL PROBLEMA

Muda compasión del tiempo y *En este gran vacío* son dos libros de Carlos Pinto Grote que distan entre sí cuatro años (1963 y 1967, respectivamente), tiempo probablemente mayor si consideramos la distancia cronológica que media entre la creación y la publicación de *Muda compasión del tiempo*. Sin embargo, ambos libros comparten estrechamente las mismas trazas de un ideario vital, el que conduce a la explicitación del problema de la temporalidad en un momento en el que las posibles soluciones ante ese problema todavía no parecen tomar cuerpo. En este sentido, ambas publicaciones nos ofrecen la muestra más elaborada de un acercamiento filosófico que nos ayudará a fundamentar el carácter reflexivo de la poética del autor.

§37. SOBRE LA GÉNESIS DE *MUDA COMPASIÓN DEL TIEMPO*

Muda compasión del tiempo aparece seis años después de *El llanto alegre*, en 1963, como primer número de la colección «Tamaragua» de Las Palmas de Gran Canaria¹. Sin embargo, aunque en principio pudiera parecer que hay un vacío de producción lírica en estos años, lo cierto es que la actividad del poeta no se detiene. En una entrevista que Carlos Pinto Grote concedió a un periódico de la época², al ser interrogado por el tiempo empleado en la composición del libro, confiesa: «No sé exactamente, pero no menos de tres años en escribir los poemas y un año más para corregirlos y ordenarlos». Es decir, si el libro se publicó en julio de 1963, el comienzo de su redacción puede remontarse aproximadamente hacia 1958.

Por otro lado, en el mismo año de la publicación de *El llanto alegre* (1957), da

¹Según reza el colofón: «Este primer volumen de la colección Tamaragua se acabó de imprimir en los talleres de Pedro Lezcano el día V de julio de MCMLXIII, Las Palmas (Gran Canaria)».

²Véase Gilberto Alemán, «*Muda compasión del tiempo* no es un libro que pueda encasillarse en el existencialismo», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 26-XI-1964.

a la prensa un poema que lleva por título «Las nubes», de idéntico aliento que algunos de los aparecidos en *Muda compasión del tiempo*, en cuyo pie se indica expresamente que se trata de un texto perteneciente al libro en preparación *Muda compasión del tiempo*³. El poema apareció finalmente, con apenas variantes, en la página 77 de este libro, pero lo más importante es que se ofrecen datos sobre el proyecto del libro ya desde 1957. Esta característica será una constante en la obra de Carlos Pinto Grote hasta tal punto que, en muchos casos, existirá un notable desfase entre la composición del poema y su publicación en forma de libro, tendencia que se acentuará en los últimos años, como ya veremos.

Por lo anterior podemos afirmar que aunque vayamos a considerar *Muda compasión del tiempo* como el inicio de la etapa central de la poética de Carlos Pinto Grote, no existe ruptura de ideario entre este libro y el *El llanto alegre*. Sí existe, eso sí, una *transformación* escrituraria que ilustra los pasos dubitativos de Carlos Pinto Grote hacia un universo poético recurrente⁴.

El título del libro está tomado de una carta del escritor canario Vizconde de Buen Paso (1677-1762). Carlos Pinto Grote probablemente conociera el texto a través del «Suplemento» de la revista *Telde*, en el número 3 correspondiente a mayo-junio de 1956. La fecha no deja de ser interesante puesto que avala aún más la tesis de una génesis temprana del libro que comentamos. La carta⁵ aparece junto al famoso «Soneto al Teide» y una «Glosa» y en aquella, sobre todo al final, el Vizconde menciona su fuga de la Cárcel de Paso Alto (Tenerife) en 1732, en la que había sido recluido por un asunto amoroso. Esa fuga es calificada por él mismo como una «muda compasión del tiempo», frase ingeniosa de acuerdo con la más fina estética barroca, con la que irónicamente pretende describir cómo simplemente el paso persistente del tiempo y el peso de los grilletes hicieron que éstos se desgastaran hasta romperse y conseguir así

³*La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 21-III-1957.

⁴Utilizamos el término *transformación* en vez de *evolución* en el sentido que le otorga Eugenio Padorno: «La estética en que es advertible una transformación mienta la concienciación -heideggeriana- de un error y la consiguiente necesidad de que el sujeto re-piense en relación con el mundo y dé ocasión, por tanto, a la reformulación que enteramente le atañe». *Memoria poética*, Para las veladas de Monsieur Teste, Las Palmas de Gran Canaria, 1995, p. 20.

⁵Su título es: «Carta del marqués de la Villa de San Andrés al excmo. Sr. marqués de Vallehermoso, que se halló sobre una mesa cuando salió del Castillo de Paso Alto».

su libertad: «...el duro peso de la cadena, que arrastro, vasallo el más reverente, con inculpable descuido se limó el grillete, y no es culpa de los guardas lo que ha sido *muda compasión del tiempo*, y a tanto espacio premeditada fuga, sería flaqueza de la razón tropezar a la carrera»⁶. Despojada de su contexto irónico, Carlos Pinto Grote se sirve de esa frase para ilustrar el tópico del drama del paso del tiempo en su obra.

El libro consta de 107 páginas numeradas y revela la misma estructura tripartita que *El llanto alegre*. La primera parte lleva por título *Las canciones en la ventana* y consta de 10 poemas; la segunda parte, mucho más extensa, se titula *Niño. Hombre. Dios*, y abarca 16 poemas; la última parte, *Poemas sin importancia*, consta también de 16 composiciones. Ninguno de los textos del libro aparece encabezado por título alguno.

Es probable que los textos que conforman *Las canciones en la ventana* sean los más antiguos en su composición, pues el tipo de poema y el tono recuerdan mucho los libros anteriores. Por otra parte, la intensidad poética es mucho menor que en las otras dos partes del libro, sin duda las más esenciales de éste⁷. No obstante, aunque el autor pudiera haber prescindido de estos poemas para configurar el libro, creemos que hay una razón primordial que justifica su inclusión. Se trata de que cada parte pretende hacerse temáticamente con una determinada secuencia del transcurso evolutivo del ser humano. Si la segunda parte aborda el paso del tiempo en la edad madura, la pérdida de la inocencia y la asunción de la culpabilidad, y la tercera nos aboca ante una reflexión existencial en torno a la vejez y la muerte, la primera parte nos remite explícitamente a la edad infantil, al nacimiento a la vida. No en vano la composición elegida es la canción, en estilo libre, alojamiento grácil y alejado de lo conceptuoso como cabría esperar para la temática que acoge. Desde el punto de vista temático, la mayoría de los poemas de esta parte corroboran ese intento del autor por poetizar los primeros pasos en la vida del ser humano a través de alusiones concretas a la primavera y a la floración:

⁶El subrayado es nuestro.

⁷Por otra parte, muchas de las canciones no están logradas formalmente, sobre todo en el empleo excesivo de rimas oxítonas y gerundios en infinitivos en final de verso, así como por la alternancia de rimas consonantes y asonantes.

En la mañana primera
 comienza su caminar.
 El alba en la primavera [p. 13],

Ya está la retama en flor [p. 17].

O al nacimiento del amor adolescente:

No te ajustes el corpiño.
 En la gala de tu pecho
 estoy sintiéndome niño [p. 20].

La recepción del libro por parte de la crítica de la época, aunque de desigual índole, coincide en señalar el aliento religioso del libro, aunque de una forma muy somera y superficial. Así lo vieron, por ejemplo, Ernesto Salcedo, que aprecia en el libro una «visión teológica»⁸ y Leopoldo de Luis, que califica los versos de *Muda compasión del tiempo*, simplemente, de «religiosos»⁹. Sobre este aspecto volveremos más adelante.

Ahonda en la visión existencialista José Domingo, quien emplea por vez primera el término «angustia» para definir una de las facetas del libro¹⁰, y Félix Casanova de Ayala habla, de una forma acertada, de poesía «intelectual»¹¹.

Pero es sobre todo en la sección *Niño. Hombre. Dios* donde podemos reconstruir un horizonte de lectura imbuido por el pensamiento existencialista¹². Quien más acertadamente ha visto este aspecto es el escritor Félix Casanova de Ayala, que sitúa el libro en un justo medio entre la voz grave de un Gabriel Celaya, y la más desenfadada de los poetas del «Sur», y describe la intención de Carlos Pinto Grote al

⁸«*Muda compasión del tiempo* de Carlos Pinto Grote», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 23-IV-1963.

⁹«La poesía en siete libros», *Papeles de Son Armadans*, n° XCVII, Madrid-Palma de Mallorca, abril de 1964.

¹⁰«Poesía de Carlos Pinto Grote», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 30-XI-1963.

¹¹«*Muda compasión de tiempo* de Carlos Pinto Grote», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 13-II-1964.

¹²El propio título de la sección recuerda a uno de los libros más existencialistas de Dámaso Alonso, *Hombre y Dios*, Málaga, El arroyo de los ángeles, 1955.

escribir su libro de la siguiente manera: «se propuso escribir un testimonio de signo marcadamente existencial»¹³.

Manuel Castañeda González, por otra parte, no duda en calificar el libro como «el más feliz que, hasta la fecha, haya dado a las prensas nuestro poeta»¹⁴.

En fin, *Muda compasión del tiempo* tuvo un eco en la prensa muy superior al de los libros anteriores del autor, lo cual viene a corroborar la importancia del libro en el contexto de la poesía de Carlos Pinto Grote¹⁵.

§38. VIGENCIA TEMÁTICA EN *EN ESTE GRAN VACÍO* (1967)

En este gran vacío aparece publicado en Madrid en 1967 en Ediciones Ínsula. No es el primer libro del autor publicado fuera del archipiélago canario, pues en 1965 apareció *Como un grano de trigo* en la colección catalana «El Bardo», del que trataremos en páginas posteriores.

La estructura del libro es bastante más compacta que la de *Muda compasión del tiempo*. Consta de veinticinco poemas sin título, numerados en caracteres romanos y no agrupados en sección alguna, lo que supone idéntico aliento desde el primer poema hasta el último. En efecto, si en *Muda compasión del tiempo* pueden localizarse diversos motivos temáticos mediante los que se ilustran fundamentales conceptos poéticos de carácter existencial, como tendremos oportunidad de ver en adelante, en *En este gran vacío* sólo hay un tema central, tratado obsesivamente a lo largo de todos los poemas, que es la propia angustia ante la existencia. Se elude, por tanto, lo anecdótico, y la estructura de los poemas así como el lenguaje se constriñen al tema para contribuir

¹³Félix Casanova de Ayala, *Op. cit.*

¹⁴«Notas a un libro de Carlos Pinto». *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 6-XI-1964.

¹⁵También escribieron sobre *Muda compasión del tiempo*, entre 1963 y 1964: Salvador Luján, «*Muda compasión del tiempo*, versos de Carlos Pinto Grote», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 1963; J[ulio] T[ovar], «*Muda compasión del tiempo* de Carlos Pinto Grote», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 11-IV-1963; Antonio Rodríguez del Pino, «Séptimo libro del poeta Carlos Pinto Grote», *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 13-XII-1963; L[eopoldo] A[zancot], «*Muda compasión del tiempo*», *Índice* n° 182, Madrid, febrero de 1964; Juan Chacón, «Carlos Pinto Grote», *La hora XXV* ("El rincón de la poesía"), n° LXXXI, febrero de 1964; Leopoldo Cortejoso, «*Muda compasión del tiempo*», *Gaceta Médica Española*, n° 1, (año XXXVIII), enero de 1964, p. 33; y Ángel Serrano Salagaray, «Eco a un envío», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 3-II-1964.

a la unidad del texto. No en vano es éste uno de los libros más logrados (y celebrados) del autor.

Para confirmar esa unidad Carlos Pinto Grote también se ha valido de la utilización de ciertos símbolos y conceptos que de modo recurrente ha diseminado a lo largo del libro. Entre los primeros podemos destacar la triada mañana-tarde-noche y los símbolos de la nube, el espejo, la sangre, la rosa, el camino, etc. Entre los segundos aparecen explícitamente la nada, el otro, la esperanza, la caída, la existencia o la costumbre, todos ellos conceptos de marcada adscripción existencial.

La crítica del libro en los meses posteriores a su publicación se mostró más unánime que en el caso de *Muda compasión del tiempo* al calificar sus versos de existencialistas. Así lo vieron comentaristas de la talla de Leopoldo de Luis, Guillermo Díaz-Plaja, Manuel Castañeda González, Emilio Sánchez-Ortiz y Emilio Miró, entre otros.

Para Leopoldo de Luis, «*En este gran vacío* es un libro de poesía existencial... Poesía desolada que el poeta extrae de frías meditaciones en torno a la decepcionante y estéril razón de la existencia humana»¹⁶. Igualmente explícito es Emilio Sánchez-Ortiz: «Podríamos entroncar esta posición del autor, sin vacilaciones, sin dudas, con el punto de partida existencial sartreano: estamos hechos, existimos para la nada, no hay otra posibilidad que ensordecernos en este gran vacío»¹⁷. Y en tanto que Guillermo Díaz-Plaja, al igual que hiciera Leopoldo de Luis, se refiere a la utilización del concepto sartreano de *el otro*¹⁸, Emilio Miró se refiere a *En este gran vacío* en los siguientes términos: «Después del primer poema, el libro desciende progresivamente hacia ese gran vacío que el propio título anuncia. Los versos, pretendidamente apagados, desnudos y desolados, van expresando la rutina de la vida, el hastío, la

¹⁶Leopoldo de Luis, «*En este gran vacío*, de Carlos Pinto Grote», *Poesía española*, Madrid, mayo de 1967, n.º 173.

¹⁷Emilio Sánchez-Ortiz, «*En este gran vacío*, de Carlos Pinto Grote», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 9 de marzo de 1967.

¹⁸Guillermo Díaz-Plaja, «*En este gran vacío*, de Carlos Pinto Grote», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 12 de diciembre de 1967.

muerte avanzando inexorable»¹⁹.

Sin embargo, la crítica puntual del libro tan sólo se ha limitado a señalar superficialmente la importancia del pensamiento existencialista en *En este gran vacío*, tal como ocurrió para el caso de *Muda compasión del tiempo*, en un momento en el que tales ideas estaban todavía en auge en la cultura europea de las décadas posteriores a la II Guerra Mundial. Ante el desmesurado eco del existencialismo, el propio Sartre, ya desde los años cuarenta, llama la atención sobre el peligro de que esa corriente de pensamiento se extendiese en exceso hasta el punto de convertirse en una moda, vacía de contenido y sin ninguna valoración crítica:

Para la mayor parte de la gente que utiliza esta palabra sería muy embarazoso justificarla pues, hoy que se ha puesto de moda, se afirma de buena gana que un músico o un pintor es existencialista [...]. Parece que, a falta de una doctrina de vanguardia análoga al surrealismo, la gente ávida de escándalo y de ajeteo se dirige a esta filosofía, que no puede, por otra parte, aportarle nada al respecto; en realidad es la doctrina menos escandalosa, la más austera; está destinada estrictamente a los técnicos y a los filósofos»²⁰.

No obstante, la cultura europea, y en especial la hispánica de la mano de escritores como Unamuno o Baroja, ha bebido de esas fuentes. La poesía, específicamente, ha contribuido en el plano estético a corroborar la atmósfera de crisis de valores de las décadas del cuarenta y del cincuenta, extensibles en España a los años 60 en razón del clima de falta de libertades que se respiraba con el régimen franquista. Algunos historiadores de la literatura, incluso, han utilizado el término «existencial» para etiquetar una de las etapas poéticas de ese momento histórico²¹. Pero, ¿cuál es en realidad el signo de esa influencia en *Muda compasión del tiempo* y *En este gran vacío*?

¹⁹Emilio Miró, «Victoriano Cremer, Carlos Pinto Grote, Miguel González Garcés», *Ínsula* n.º256, Madrid, 1967, p. 4.

²⁰Jean Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, Madrid, Santillana, 1996, p. 20.

²¹Tal es el caso de Víctor García de la Concha en *La poesía española de 1935 a 1975*, Madrid, Cátedra, 1987, en especial el tomo segundo: «De la poesía existencial a la poesía social, 1944-1950».

§39. LOS FUNDAMENTOS DE UNA POESÍA REFLEXIVA. EL POETA ANTE LA NADA

No deja de ser curioso que en una entrevista concedida a la prensa de la época, a propósito de *Muda compasión del tiempo*, el propio Carlos Pinto Grote pretendiera negar cualquier identificación del libro con las coordenadas del pensamiento existencialista: «No puedo considerarme encasillado —sentencia el poeta— en una determinada tendencia filosófica. La problemática del tiempo y la esperanza están en toda metafísica. Pero esto no tiene nada que ver con el existencialismo»²². Indudablemente se trata de una estrategia para desorientar a los lectores del libro, pues lo cierto es que hay numerosas e incluso tempranas alusiones del autor a concepciones de aquella orientación filosófica. Por ejemplo, en una conferencia pronunciada el 19 de diciembre de 1952 en Las Palmas de Gran Canaria, repetida años después en Tenerife, y que llevó por título «Alonso Quesada o la intimidad», el poeta se expresa en los siguientes términos:

Es crucial para el poeta el encuentro con la angustia, con esa forma de existencia inacabada, sólo 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.

En estas pocas palabras se manejan precisos conceptos del pensamiento existencialista, no sólo los más familiares al público profano como la *angustia* y la *nada*, sino algún otro que únicamente se hace explícito con la lectura de los libros más relevantes de los pensadores de esta corriente, como es el caso del término *posibilidad* que, como es sabido, representa para el existencialismo el factor determinante del recorrido del ser humano ante la vida. Podemos elegir en virtud de esa *posibilidad* y esto provoca un sentimiento de *angustia* pues al final de cualquier opción aparece omnipresente la muerte.

Idénticos planteamientos se manejan en otra conferencia pronunciada el 27 de enero de 1953 en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife, titulada *Raíz de nuestro*

²²Gilberto Alemán, «*Muda compasión del tiempo* no es un libro que pueda encasillarse en el existencialismo», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 26-XI-1964.

mundo poético: «La vida ha pasado de vida a existencia. La existencia está llena de posibilidades de libertad interna, que la externa es sólo un espejismo de libertad, porque es posible su certeza. Pero nuestra libertad de dentro no tiene certidumbre y es sólo eso, posibilidad, y por ello duda, y por lo mismo, angustia».

Las alusiones son rastreables a lo largo de numerosas reflexiones del poeta a través de su labor ensayística. No es descabellado afirmar, por ello, que la mayor parte de la reflexión poética que subyace en *Muda compasión del tiempo* (principalmente en la sección *Niño. Hombre. Dios*), así como en la totalidad de *En este gran vacío*, pueda ser abordada desde algunas de las más destacadas teorías filosóficas que alumbran al existencialismo. Para ésta y para otras zonas del pensamiento de Carlos Pinto Grote la referencia a tales planteamientos se hace insoslayable, independientemente de las lecturas que al respecto y explícitamente haya podido realizar el propio autor.

Sin embargo, no nos parece acertada la única referencia a la figura del filósofo francés Jean Paul Sartre. Las reminiscencias del pensamiento de Soren Kierkegaard y de Martin Heidegger nos pueden servir de gran ayuda, por ejemplo. También Antonio Machado ha dejado su huella en estos libros. Pero uno de los pensadores que más influyó, aunque sin ser detectado por la crítica de la época, en la poesía del Carlos Pinto Grote de ese momento fue Albert Camus, a quien tendremos oportunidad de referirnos en más de una ocasión.

En principio somos deudores —¿lo sería también Carlos Pinto Grote como lector?— de los acercamientos heideggerianos a las ideas de *angustia* y *nada*, así como de la formulación del «Existir para la Muerte» del pensador germánico. Recordemos, en síntesis, que para Heidegger el ser humano es el único ser que se puede interrogar sobre sí mismo, y de ahí sobre su existencia. A partir de este interrogante se llega a la conclusión de que la existencia humana es un «ser ahí», es decir, un estar arrojado al mundo dentro de los flancos de la temporalidad. La toma de consciencia de esa temporalidad provoca el fenómeno de la angustia, que no es más que hacer evidente la trágica condición del ser humano: el «existir para la Muerte», de acuerdo con la siguiente premisa: «El 'fin' del 'ser en el mundo' es la muerte»²³. La angustia es, por tanto, el mecanismo mediante el cual captamos la nada.

²³Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 256.

¿Dónde radica, en todo esto, la fundamentación más interna de una poesía profundamente reflexiva? Si el fenómeno de la angustia se caracteriza por una toma de conciencia del existir, la línea en que ese pensamiento se sustenta no puede ser otra que la que nos arrastra por los caminos de la duda. Es más, la angustia nace precisamente en tanto que *conciencia reflexiva de sí misma*, o aprehensión refleja de sí, en frontal oposición al concepto de 'miedo', provocado ante hechos puramente externos, según la tradicional concepción del pensamiento existencial. El poema nº VIII de *En este gran vacío* es, en este sentido, revelador, pues explicita una posible diferencia entre el miedo, asociado irremediabilmente a las cosas que nos rodean, a la problemática cotidiana, y la angustia, tan sólo insinuada en el primero y último versos de forma vaga:

Algo no deja sonreír.

No sabes si es el miedo.
Y provisionalmente
te agarras a las cosas,
por ejemplo pensar:
hay alguien que perdona.

Otras veces te dices
que la ley de los hombres,
que si todos iguales
y cosas parecidas.

En el fondo,
algo no deja sonreír.

Pero tú sigues, sigues
ya sin remedio
asido, encadenado
a las tiernas costumbres,
a los tibios errores
a las grandes ideas
a los eternos gestos consoladores,
construyendo una historia
que luego continúa.

Sí, prosigue, sin ti.

Y sabes que en el fondo
algo no deja sonreír,
algo que pasará

quizá mañana mismo [p. 26].

En los dos libros de Carlos Pinto Grote que comentamos hay frecuentes alusiones directas al concepto «existencia». De *Muda compasión del tiempo* es, por ejemplo, este verso: «Aquí tienes la vida; es tuya la existencia» (p. 32). En *En este gran vacío* aparece asociada al tema de la muerte y envuelta en la atmósfera del hastío:

En este infinito tedio
se busca el veneno que ahogando la existencia
hasta casi trocarla en muerte,
dé pasión al vivir,
un soplo de aire leve que le afirme
y le diga que es, mientras el tiempo pasa [p. 20].

Pero la existencia, desde un punto de vista poético, está indisolublemente unida a una valoración temporal. Por ello, en *En este gran vacío*, términos de una clara afinidad semántica como *nada*, *vacío* o *negrura* aparecen asimilados a una simbolización específica consistente en resumir el paso de la vida en los tres tiempos de una jornada: *alba*, *tarde* y *noche*, que representarían, por tanto, las etapas vitales del ser humano: *juventud*, *madurez* y *vejez*, cuya explicitación más clara se hace visible en la propia tripartición del libro *Muda compasión del tiempo*, según vimos. El elemento que actúa como «conector» entre los términos referenciales de la existencia, y los simbólicos de la trayectoria solar, es *caída*, elemento que en varios poemas aviva la estructura dinámica del texto: desde el alba hasta la noche (es decir, hasta la nada) el trayecto se realiza a modo de caída. Participan de esta semántica los poemas segundo y tercero de *En este gran vacío*. Reproducimos este último en razón a su grado de representatividad:

Y se me cae el día desde el alba
y me nace sin fuerzas la mañana.
.....
Cada mañana las preguntas
han crecido,
pesan más, son más altas.
Como si de los sueños recibieran ayuda.

En la noche alguien atrasa ese reloj.
 Tarda el amanecer cada día un segundo en llegar
 y luego se arrastra
 junto a un sol que lento asciende
 hasta el final de un mediodía desierto.
 Después la tarde. Pienso en la tarde.
 Cae. Tan despacio, tan por atajos larguísimos
 hacia no sé que fuente, donde el agua
 corre.
 Sigue el día golpeando la puerta
 desde la esperanza.

La noche aparece. El sueño nace.
 Me pregunto por un nuevo amanecer.
 Y se me cae el día desde el alba [p. 14].

De este modo, las alusiones al diáfano concepto de la *nada existencial* («la nada existiendo es una sutil paradoja de don Jean Paul Sartre», nos dirá el poeta en 1956²⁴), siempre aparecen como final de trayecto, como último peldaño de una escalera de descenso. Los ejemplos de este tipo proliferan en ambos libros. Así, en *Muda compasión del tiempo*: «Creía en la nada./Desde la nada/ había llegado. Hacia la nada iba». [p. 82]; «Todo se va a la nada,/ desde la nada surge» [p 93]; «Después solo, en la nada,/ entre el pino teñido/ de nogal o de cedro, comenzará la lenta tarea de quitarme/ la frágil envoltura de los huesos.» [p. 107]; o «Crecer para la nada/ y nada ser al mismo tiempo» [p 107]; etc.

Idéntica enumeración podemos realizar para *En este gran vacío*: «un espacio de nada, que lentamente avanza» [p. 30]; «una minúscula semilla de la nada» [p. 31]; «También en el amor crece la nada» [p. 40]; etc.

La experimentación de la temporalidad se materializará, así, en tanto que *experiencia cotidiana* del tiempo. En palabras de Heidegger: «La cotidianidad es, en efecto, justamente el ser 'entre' el nacimiento y la muerte»²⁵. Esto aparece formulado explícitamente en uno de los poemas de la última sección de *Muda compasión del tiempo*, del que sacamos los siguientes versos, versos que además tienen el sello

²⁴Véase Carlos Pinto Grote, «En el centenario de la muerte de Sigmund Freud», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 5 de julio de 1956.

²⁵Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, op. cit. p. 255.

incuestionable de un conocido tópico medieval:

Llamas vivir
a lo que hay en medio.
Esto es pasar.
Vienes de alguna parte
y a otra parte vas [p. 95].

Experiencia cotidiana —existencial— en la que se configura una posible «cura» ante el planteamiento de lo temporal. Como afirma Emmanuel Levinas, «se huye de la muerte manteniéndose al lado de las cosas e interpretándose a partir de las cosas de la vida cotidiana»²⁶. Recordemos, además, la deuda que tienen amplias corrientes de la poesía hispánica de posguerra —y la de Carlos Pinto Grote, como veremos— hacia la poesía de Rilke, en quien se encontró respaldo para una revalorización de lo pequeño, lo cotidiano, lo insignificante.

A la luz de esto cobran nuevo sentido algunos poemas de un libro anterior (nos referimos a *El llanto alegre*), en los que expresamente el autor afirmaba su necesidad vital —y creativa— de acercarse a los objetos cotidianos, «a esas cosas que nos rodean». Esta visión se acentúa en *Muda compasión del tiempo* hasta el punto de constituir una formulación dramática. Las «cosas» siempre «están ahí», y por ello no se las puede pensar en términos de la «nada». Sin embargo, el destino del hombre es precisamente la nada a la que, a diferencia de lo material, se encuentra abocado irremediablemente. Las cosas permanecen, el hombre no, pero éste toma consciencia de ello:

He visto reír a las
las constelaciones,
pobre nada que eres, hombre,
frente a ellas,
frente a las cosas [p. 99].

Todo ello provoca nuevamente el anhelo de fundirse en las cosas, en aquellas que al fin y al cabo son eternas —la rosa, por ello, símbolo de muerte—:

²⁶Emmanuel Levinas, *Dios, la muerte y el tiempo*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 62.

Era como las cosas.
 Estaba nada más.
 Y no quería sino estar;
 vivía sin saberse,
 pero sintiendo el mundo.
 Tomando del tiempo
 aquello que el tiempo
 le traía [p. 81].

Pero no sólo podemos retrotraernos explícitamente a *El llanto alegre* para rastrear las marcas de una reflexión de carácter existencial. También *Elegía para un hombre muerto en un campo de concentración* nos ofrece interesantes paralelismos a este respecto, como una prueba más de la poderosa cohesión interna de la obra de nuestro autor. En aquel libro la experiencia de la muerte —recordemos— era puesta en evidencia a partir de un suceso determinado, la muerte violenta —e injusta— de un ser humano. Como afirma Heidegger, «este o aquel próximo o lejano 'muere'. Día a día y hora a hora mueren desconocidos. 'La muerte' hace frente como sabido accidente que tiene lugar dentro del mundo»²⁷. Es decir, lo que hay de cotidiano en la muerte «del otro» hace que pensemos que todavía no le «toca a uno», trampa que contiene en sí misma la angustia de la muerte: todavía no le toca a uno, pero la posibilidad de que ello ocurra es evidente, y esto desencadena el drama. Es decir, el distanciamiento ante la muerte que ilustra *Elegía para un hombre muerto en un campo de concentración* se hace certeza absoluta en *Muda compasión del tiempo*, tras haberse presentado como antídoto de la cotidianidad en el libro *El llanto alegre*. Se trata, en fin, de una evolución reflexiva que se va expandiendo a partir de una idea primigenia.

§40. LA MIRADA Y EL ESPEJO

También a la luz del pensamiento existencial podemos rastrear otro concepto concomitante con lo anteriormente expresado: si ontológicamente —y desde su correlato dramático— la pregunta sobre *el ser* es en *Muda compasión del tiempo*

²⁷Martin Heidegger, *op cit.*, p 276.

central, no lo es menos la que se formularía en relación a los seres que nos rodean, es decir, «el otro». «Eres como un proyecto de los otros», sentenciará Carlos Pinto Grote en uno de los versos del segundo poema de la sección *Niño. Hombre. Dios*. En *En este gran vacío* incluso el problema del «otro» se proyecta hacia afuera del texto en una clara referencia a la actualización del trinomio autor/receptor/lector del esquema comunicativo, cuando se afirma en dos versos del primer poema del libro:

No me importa que el otro
no entienda mi palabra [p. 11].

¿No se trata, en realidad, del claro signo de incomunicación de una época, cuyo máximo exponente para el escritor sería la propia renuncia a la posibilidad de ser leído?.

Para el pensamiento sartreano, el reconocimiento de la existencia del otro es fundamental para reconocer, a su vez, la propia existencia. Es decir, tienen la misma responsabilidad en la configuración de nuestra existencia tanto el «yo» como el «otro», hasta el punto de que necesitamos del «otro» para captar en toda su magnitud a mi propio ser:

Te edifican los otros.
Te construyen
aquellos que te aman
y con ellos aprendes
lo que quieren que aprendas [p 31].

Al respecto dice Sartre: «El hombre que se capta directamente por el *cogito* descubre también a todos los otros, y los descubre como la condición de su existencia. Se da cuenta de que no puede ser nada (en el sentido en que se dice que se es espiritual, que se es malo o que se es celoso) salvo si los otros lo reconocen como tal. Para obtener una verdad cualquiera sobre mí, es necesario que yo pase por el otro»²⁸.

Dos elementos nos acercan al concepto de «el otro» en la poesía de Carlos Pinto Grote: la *mirada* y el *espejo*; ambos, de claras reminiscencias sartreanas, se convierten

²⁸Jean Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, op. cit., p.33.

en símbolos dentro del libro *En este gran vacío*. En referencia a la mirada, a propósito de tal libro, afirmará Leopoldo de Luis:

Hay un tema muy peculiar de la filosofía que empapa este libro poético. Es el tema de «el otro». Sabido es que para Sartre la aparición de «el otro», al revelarse no sólo objeto que miro, sino también sujeto que me mira, viene a mermar mi libertad [...]. No es extraño que el tema inquiete poemas como los de Pinto. Ese «otro» que me quita libertad y que me quita soledad, me evidencia asimismo la incompreensión mutua. Como reza un verso de Pinto Grote, 'pasamos, extranjeros en un mundo de prisas'²⁹.

Como es sabido, Sartre indagó exhaustivamente en los mecanismos «externos» mediante los cuales el «otro» se hace presente en nosotros, entre los que destaca como decisivo el de la «mirada», acción mediante la cual el «otro» se hace presente en mí³⁰, y que puede provocar tres reacciones diversas: miedo —no angustia—, vergüenza u orgullo. Carlos Pinto Grote hace explícita en *Muda compasión del tiempo* la consecuencia de la mirada del otro, a la que otorga claramente la actualización del drama existencial:

Aquí tienes la vida. Es tuya la existencia;
fabrícate los años, los días y las horas.
Eso te lo repiten cuando en tu rostro crece
una nueva mirada,
un gesto duro,
una máscara idéntica a las otras [p 32].

La expresión «fabrícate los años», de claras reminiscencias heideggerianas, aborda con crudeza la necesidad de llevar una vida verdaderamente auténtica: el

²⁹Leopoldo de Luis, *op. cit.*

³⁰Cfr. este fragmento de *La náusea* de J. P. Sartre, en el que Roquentin se exaspera ante la alienante mirada de quien lo acompaña: «Entonces, sin dejar de reír, prueba conmigo el fuego terrible de sus pupilas. Nos miramos en silencio durante unos segundos; me mira de arriba a abajo haciéndose el miope, me clasifica.», Madrid, Alianza, 1984, p. 90.

No podemos dejar de traer a la memoria estos conocidos versos de Machado, que versan sobre el mismo tema:

El ojo que ves no es
ojo porque tú lo veas;
es ojo porque te ve.

fragmento que reproducimos aborda el tema mediante una no encubierta ironía que contribuye, si cabe, a aumentar más el dramatismo existencial del libro.

En *En este gran vacío* son abundantísimas las alusiones a la mirada como elemento alienador. Los poemas XII y XIII, por ejemplo, son esclarecedores del sentido existencial de la mirada en la obra de Carlos Pinto Grote, como elemento-puente entre el yo y la sociedad:

Camino por la calle
dejándome llevar por la corriente.
Y no me miran mal, pero me miran.
Extranjero en un mundo de prisas
que en el silencio pasa [p. 33],

En esta calle que no sé su nombre,
desde cualquier ventana, alguien me mira.
[...] Acompáñame y di por qué tus ojos
vigilan,
por qué dicen: muros de soledad me están cercando [p. 34].

Sin embargo, esto no es óbice —de acuerdo también con el elemento de complementariedad que otorga Sartre al «otro»— para que en ocasiones prevalezca un matiz solidario, de consuelo en pensar que el desamparo individual lo es también del resto de la humanidad. Así, por ejemplo, en los versos:

En los ojos de aquel con quien me cruzo,
ese desconocido que camina
como yo, sin un norte ni un destino,
hallo la misma soledad, la misma [p. 54].

Pero en *En este gran vacío* el concepto de «el otro» viene arropado por uno de los símbolos más interesantes del libro: el *espejo*. Si hemos dicho que «el otro», de algún modo, contribuye a configurar la existencia del yo, no debemos olvidar que también es un elemento coartador de la libertad individual. De ahí que en determinados momentos se haga preciso llevar a cabo un proceso diferente de enajenación para colocarse a uno mismo en un *fuera de sí* a partir del cual poder divisarse *como en un espejo*. El espejo para Carlos Pinto Grote representa, por tanto, la experiencia de una

alienación totalmente individual y solitaria, que no es otra cosa que un intento infructuoso de objetivación del yo³¹:

Y en los espejos
sólo la imagen se devuelve exacta,
sin nada que no sea ella, pura [En este gran vacío, p. 19].

«Mi otro» es diferente de «el otro», pero la relación que se establece entre «el otro» y el «yo» es idéntica a la que hay entre «mi otro» y mi «yo», es decir, a través de los mismos signos de incomunicación:

Lo malo es sonreír cuando el otro sonríe
y creérselo uno, creer que me responde.
Y no es una respuesta, sino como el espejo [p. 23].

La simbología del espejo es bastante frecuente en la producción existencial de la época, como es el caso de algunas obras de Sartre como *La náusea* donde es usado frecuentemente para expresar la extrañeza ante el propio yo: «Me arranco de la ventana y recorro el cuarto vacilando, me quedo pegado al espejo, me miro, me asqueo: otra eternidad. Finalmente, escapo de mi imagen y me desplomo sobre la cama. Miro el techo, quisiera dormir»³². Pero también, y una vez más, encontramos paralelismos con respecto a la obra de Rilke, donde la simbología del espejo adquiere, no obstante, múltiples matices, pero nunca desligados de una interpretación dramática sobre el ser humano y sobre la existencia. Al respecto argumenta Otto F. Bollnow: «En el espejo, el hombre no aparece visto tan sólo de un modo abstracto, o como mera manifestación del fenómeno que tiene lugar en el espejo, sino que también aparece llevado allí, plasmado como figura y, por lo tanto, independizado, exento frente a otro ser existente»³³.

³¹Tal proceso de *objetivación* no es diferente del que en realidad lleva a cabo el escritor ante su propia obra. La expresión de semejante debate interno (dialogístico) ilustra, por otra parte, buena parte de la obra de escritores obsesionados con el drama de la existencia, como es el caso de Miguel de Unamuno y su conocida formulación del *alter ego*.

³²Jean Paul Sartre, *La náusea*, op. cit., p. 46.

³³Otto F. Bollnow, op. cit., p. 393.

§41. EL MITO DE SÍSIFO

Albert Camus comienza su ensayo *El mito de Sísifo* del siguiente modo:

Los dioses habían condenado a Sísifo a rodar sin cesar una roca hasta la cima de una montaña desde donde la piedra volvía a caer por su propio peso. Habían pensado con algún fundamento que no hay castigo más terrible que el trabajo inútil y sin esperanza³⁴.

A partir del mito clásico de la Antigüedad, Camus elabora una sugerente teoría sobre lo absurdo de la existencia humana que deja entrever, no obstante, la dimensión trágica de la lucha del hombre por la vida. Sísifo despreció a los dioses y su intento de huida de los Infiernos no representa otra cosa que un desprecio por la muerte, un aferrarse a la vida terrenal. Pero al serle encomendada semejante tarea, está condenado a su vez a no conocer un final. En esa toma de consciencia radica lo trágico del mito. «¿En qué consistiría, en efecto, su castigo si a cada paso le sostuviera la esperanza de conseguir su propósito?», se pregunta el escritor francés.

La lectura de este libro de Camus tuvo que dejar su huella en la obra de Carlos Pinto Grote. En el poema nº XXI de *En este gran vacío* se leen los siguientes versos:

Subes al día con tu piedra al hombro.
La noche, como siempre; con el amor distante.
Mira otro día. ¿Ayer? ¿Hoy mismo?
Sabes a qué atenerte [p. 47].

De este modo asume el poeta lo trágico de la vida cotidiana, el hastío, el vivir como una mera costumbre. Algunos de los poemas de *Muda compasión del tiempo* son también esclarecedores. Así, uno de esos poemas se abre con una sentencia que muy bien podría haber estado en boca de uno de los personajes novelescos de Albert Camus:

³⁴Albert Camus, *El mito de Sísifo*, Buenos Aires, Losada, 1982.

«Vivir es una costumbre nada más»³⁵. Con este primer verso se apunta y se resume buena parte de la carga reflexiva de *Muda compasión del tiempo* que no solamente explicita las lecturas existencialistas del autor ante el transcurrir de la vida, sino también sitúa su obra dentro de la mejor tradición latina del *tempus fugit*. La vida fluye sin una razón aparente y de forma imparabile:

Y un vivir al otro sigue
sin comprender que es la vida
muda compasión del tiempo

[*Muda compasión del tiempo*, p. 10],

No dejes el instante
pasar sin recogerlo.
Su carga de existencia
va del tiempo a la nada

[*En este gran vacío*, p. 36].

Toda esta experiencia agustiosa ante un destino absurdo se nutre semánticamente de dos conceptos, formulados por Antonio Machado en torno al símbolo del camino, al transcurrir del tiempo y a la *elección* de un destino propio³⁶. Nos referimos a los

³⁵Cfr. las reflexiones de Meursault (A. Camus, *El extranjero*) ante la muerte de su madre: «Durante los primeros días que estuvo en el asilo lloraba mucho. Pero era por la fuerza de la costumbre. Al cabo de unos meses hubiera llorado si se la hubiera retirado del asilo. Siempre por la fuerza de la costumbre». Madrid, Alianza, 1993, p. 9, trad. de Bonifacio del Carril.

³⁶En este sentido, el segundo y el tercer poema del libro son un vivo homenaje que Carlos Pinto Grote hace a la obra del poeta sevillano, y en especial al hoy popularísimo poema XXIX de los *Proverbios y cantares de Campos de Castilla*. He aquí, como muestra, el primero de ellos:

¿Por qué camino?
La barca conoce el mar,
pero la ruta
la va marcando al pasar.

El pájaro cruza el aire
y deja el aire detrás.
El arado delante del surco va.

El camino lo marca el andar.
El camino es siempre aquello
que queda atrás.

La rosa es rosa
porque ha dejado el rosal.
El hombre es hombre al final.

¿Por qué camino?

términos *espera* y *esperanza*. Es de todos conocida la importancia del tiempo en la obra de Machado, dimensión que envuelve todos nuestros actos de una forma irremediable y hace que nuestra vida sea una continua espera: «Vivir es devorar el tiempo: esperar; y por muy trascendente que quiera ser nuestra espera, siempre será espera de seguir esperando»³⁷. He aquí un ejemplo de Carlos Pinto Grote, tomado de *Muda compasión del tiempo*:

Semilla en la sementera
que no pregunta y espera.
Esperar es lo primero [p. 10].

Sin embargo, rechaza Machado el término «esperanza» por implicar precisamente un afán de trascendencia identificable con la vida beata y con la religiosidad, algo que se encuentra bastante lejos de la dramática experiencia cotidiana del paso del tiempo.

Tras la muerte de Albert Camus, Carlos Pinto Grote quedó enormemente conmovido, como se desprende de un texto que publicó en la prensa de la época a modo de homenaje, titulado «Llanto por la muerte de Albert Camus»³⁸. En él se expresaba del siguiente modo:

Ha muerto el hombre que no quería sólo la justicia sino una razón para existir. Una razón sin calificativos, sin una esperanza trascendente, fuera de toda problemática religada, una razón, no absurda [...]. 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 sólo el deber y la alegría.

Igual da. El arado
primero que el surco está.

Naciendo va el hombre cada día.
Y los caminos nacen al pasar [p. 12].

En realidad el paralelismo con Machado se aprecia también formalmente en toda esta primera parte del libro en la elección del tipo de poema: las canciones, similares a los cantares de Machado.

³⁷Antonio Machado, *Juan de Mairena*. Buenos Aires, Losada, 1968, p. 36.

³⁸Aparecido en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, el 9 de enero de 1960.

Esta cita ilustra con claridad por qué camino van los derroteros del pensamiento de Carlos Pinto Grote, solución que encontramos emparentada con la filosofía del escritor francés, y que da cuenta del problema existencial y religioso en Carlos Pinto Grote.

Así veremos cómo la esperanza, aludida obsesivamente en *En este gran vacío*, contiene una de las claves para entender el significado del libro y de buena parte de la teoría poética de Carlos Pinto Grote. Efectivamente, la esperanza de inmortalidad no alojará, como en el caso de los existencialistas cristianos, una teoría religiosa, sino una teoría del amor *sui generis*, de carácter humanista y siempre bajo las trazas de un drama existencial: el camino para llegar hasta ese fin (¿definitivo?) estará asaltado por las mismas dudas que hasta ahora hemos descrito.

De momento, la tiranía de la costumbre y el carácter de repetición que ello implica, acarician el lejano rumor de la inmortalidad, expresada en un todavía difuso concepto del amor. Sísifo descubre que sus actos, aunque guiados por el destino fatal, son producto de un ser enteramente humano. Al fin y al cabo, es *su destino*, puramente terrenal, y aunque no lo puede modificar, sí puede hacerlo más llevadero justo en el momento del descenso, cuando no lleva la carga de la subida y mira hacia atrás y es capaz de despreciar su destino. No hay esperanza, pero el fin se desdibuja: «Así —acaba Camus su reflexión—, persuadido del origen enteramente humano de todo lo que es humano, ciego que desea ver y que sabe que la noche no tiene fin, está siempre en marcha. La roca sigue rodando»³⁹.

§42. EXISTENCIA Y REFLEXIÓN RELIGIOSA

Lo esencial del pensamiento de Carlos Pinto Grote en torno a la religiosidad se resolverá del siguiente modo: convertidas las dudas religiosas que hemos señalado para obras anteriores, y que aún tendremos que señalar para *Muda compasión del tiempo*, en un problema exclusivamente moral, el concepto de Dios será desalojado del mundo poético del autor a partir de *En este gran vacío* y permanecerá una concepción del ser

³⁹Op. cit. p. 133.

humano esencialmente ética. De este modo, *Muda compasión del tiempo* representa el inicio de una crisis religiosa que tendrá su máxima expresión en libros posteriores. Es más, la transición de uno a otro momento poético implica, como ya adelantamos, la sustitución de una posible trascendentalización del amor espiritual por una concepción del amor terrenal, enteramente humano.

Dado el carácter de reflexión religiosa que posee el libro, Ernesto Salcedo lo relaciona con la obra del pensador Charles Péguy (1873-1914), discípulo de Henri Bergson, cuya filosofía se enmarca, en no pocos aspectos, en el pensamiento preexistencialista, pero desde el punto de vista de las concepciones cristianas. Sabido es que el propio Sartre, ya desde los años 40, señaló la presencia de dos escuelas existencialistas diferenciadas por sus postulados religiosos: «Lo que complica las cosas —argumenta Sartre— es que hay dos clases de existencialistas: en primer lugar, los que son cristianos, entre los cuales yo incluiría a Jaspers y a Gabriel Marcel, de confesión católica; y, por otra parte, los existencialistas ateos, entre los cuales hay que incluir a Heidegger y también a los existencialistas franceses y a mí mismo»⁴⁰. En ese primer grupo de teóricos podríamos también incluir a Péguy. La relación que establece el comentarista de Carlos Pinto Grote entre el pensamiento de ese filósofo y la obra del poeta puede parecer, en principio, acertada, sobre todo en la clarificadora cita del propio escritor francés, que nosotros reproducimos: «La única tragedia de la vida está en tenerla que aceptar como nos viene; la única sabiduría es vivirla como es: diaria pirueta de costumbres que nos llevan al fin»⁴¹. Sin embargo, ya veremos como entre *Muda compasión del tiempo* y *En este gran vacío* la reflexión de Carlos Pinto Grote se va decantando del lado de las posturas de signo laico, trayecto que se puede apreciar no sólo en la producción lírica, sino también en otros escritos no líricos del autor.

Efectivamente, si en torno a los años cincuenta (recordemos las referencias al tema religioso que hicimos para los libros anteriores) Carlos Pinto Grote se decantaba hacia una religiosidad muy personal, en la década de los sesenta se define desde posturas humanistas, pero no cristianas. En una encuesta realizada en 1969 por José

⁴⁰Jean Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, op cit., pp. 20-21.

⁴¹Ernesto Salcedo, op. cit.

Luis Martín Descalzo el poeta aparece catalogado entre «los que podríamos llamar 'humanistas serenos', para quienes más importante que negar a Dios es afirmar al hombre. No se escolarizan con Dios ni con los creyentes. Tampoco hay en ellos rastro de sufrimiento por la ausencia de la fe»⁴². También en la revista *Triunfo* (1969), se alude a él como «un psiquiatra que se confiesa ateo», aunque reconoce «con total desapasionamiento que las vivencias religiosas que él ha conocido en muchas gentes son 'auténticas'. Y añade: «Si una manifestación de esta fuerza es lo que en términos cristianos se llama *gracia*, venga de donde venga, usémosla para perfeccionarnos y unir a los hombres»⁴³.

Pero volvamos a los libros que nos ocupan. *Muda compasión del tiempo* es un poemario donde la duda religiosa se plantea en los términos de una contradicción. El anhelo de creer en Dios manifiesta intrínsecamente una duda de fondo provocada, con seguridad, por la experimentación de la angustia ante la muerte. Los versos del poema inicial del libro son bastante elocuentes:

[...] pensando que con la muerte
esta angustia se me acaba.
Y sospechar que la nada
tiene los brazos abiertos.

Pido a Dios que exista. Quiero
tener un alma cualquiera [p. 10].

Existe cierto paralelismo entre algunos de los poemas de crisis religiosa de Carlos Pinto Grote y aquellos que en la obra de Miguel de Unamuno revelan su tortuoso camino en el marco de la fe cristiana, no sólo en las poesías, sino también en los libros ensayísticos que en el autor salmantino expresan idéntica duda. Nótese la clara reminiscencia unamuniana en los dos últimos versos citados de Carlos Pinto Grote, que recuerdan a numerosos versos de aquel poeta, como por ejemplo éste, perteneciente a uno de sus Salmos: «¿Dónde estás, mi Señor; acaso existes?»⁴⁴.

⁴²José Luis Martín Descalzo, *La fe del español ciento-uno*, Madrid, 1969, p. 24.

⁴³«Españoles y Dios», en *Triunfo* n° 388, Madrid, 8-XI-1969.

⁴⁴Véase Miguel de Unamuno, *Poesías*, ed. de Manuel Alvar, Madrid, Cátedra, 1997.

«Pido a Dios que exista» resume por sí solo el sentido de esta duda religiosa: tal formulación implica, desde un punto de vista lógico, una negación: «Dios no existe; por tanto, le pido que exista». Todo el libro se debate, en realidad, entre la afirmación de la existencia de Dios y la necesidad de confirmarla. Esta dicotomía aparece incluso en el seno de un mismo poema, oscilando de uno a otro de sus extremos: «Eres, Señor, el tiempo/ y la mañana», son los versos iniciales de un poema que acaba así: «Y pensar que te busco/ en la noche y el día».

Uno de los poemas finales de la sección *Niño. Hombre. Dios* trata por entero de este tema. En tono dialogante, el autor se dirige a Dios lamentándose de los males del mundo y apelando al posible desencadenamiento de su ira ante los excesivos e injustificados lamentos del ser humano: «Y qué locuras piden los que rezan». Sin embargo, el poeta sólo pretende hallar consuelo, a través del lenguaje, en la idea de Dios («Déjame entonces que con esta ruda/palabra te hable») pero sin esquivar la atormentada duda religiosa que se cierne sobre su mente:

Esta necesidad de asegurarme
a cada instante, cada madrugada,
que existes, que tú eres, que has de darme
un final a mi duda atormentada.

Este constante preguntar vacío,
este esperar respuestas que no vienen,
este vivir de río
al que orillas de duda,
dudando lo sostienen

.....
Pienso que mi castigo es esta duda [p. 67].

En este momento de la duda religiosa entra en escena otro concepto clave para entender la evolución espiritual del poeta. Nos referimos al concepto de la «culpabilidad», cuyas abundantes referencias en el texto (materializadas en *Muda compasión del tiempo*, una vez más, en la comentada sección *Niño. Hombre. Dios*) gravitan en torno a los mismos planteamientos existenciales y religiosos. Recordemos que para Soren Kierkegaard la angustia viene provocada por una realidad que se enfrenta a múltiples *posibilidades*; elegir éste u otro camino es un acto de libertad y

ello genera angustia. Es más, el afrontar al mismo tiempo infinitas posibilidades engendra una angustia mucho más profunda: como el ser debe optar, en consecuencia, por algo finito, se está negando, al mismo tiempo, lo infinito y esto implica un sentimiento de culpabilidad, cuya relación con el pecado es insoslayable. Como afirma M. Maceiras Fafian, a propósito de la obra del pensador danés, «la angustia es [...] consecuencia del pecado. Consecuencia no sólo del pecado de Adán, sino consecuencia del pecado de todo hombre, del mismo modo que entró por el de Adán»⁴⁵.

Tres poemas, al menos, se refieren a ello en *Muda compasión del tiempo*. En el primero se sitúa al lector ante el referente bíblico («¿Qué había en el radiante paraíso/ capaz de tentar?» [p. 56]), en clara alusión al pecado original. La pregunta que se haría el poeta es: ¿Debo asumir el pecado original como culpa frente a una inocencia primigenia que ya no poseo? La respuesta —dramática— se materializa en la última estrofa del poema, en la que con un lenguaje simbólico se vislumbra el drama de la muerte y el de la eternidad:

¿Quién dice que la pupila es inocente?
Herida por la luz
es culpable de ver.
Y no es posible, sin ser culpable, ver,
palpar,
tocar el susurrante paso
de la blanca paloma:
angélico laurel, pero mentido.

Es decir, es preceptivo asumir el pecado original como pecado reactualizado por cada hombre, para poder acercarse a la inmortalidad, a la que felizmente estaba el ser humano destinado en el paraíso terrenal. «Blanca paloma» es, en esencia, símbolo del alma después de la muerte⁴⁶ y «angélico laurel» representa el triunfo, es decir, la inmortalidad. La conclusión es definitiva: todo ello es engañoso. La inocencia está realmente perdida.

El segundo poema aludido continúa la reflexión poética en torno a la inocencia,

⁴⁵M. Maceiras Fafian, *Schopenhauer y Kierkegaard: sentimiento y pasión*, Madrid, Cícel, 1985, p. 154.

⁴⁶Cfr. Alondo Fernández-Checa, *op. cit.*

que el poeta busca desesperadamente: «¿Puedo llamar entonces inocencia/ a este día de Dios?» [p. 59]; «¿Hallaré la inocencia?» [p. 59]. La respuesta del último verso será, una vez más, dramática: «Solamente esperando. Esperando a la nada» [p. 60]. Y del mismo modo en Kierkegaard: «El espíritu, soñando, proyecta su propia realidad, pero esta realidad es nada, y esta nada está viendo constantemente en torno suyo a la inocencia»⁴⁷.

Finalmente, el último poema referido es ya signo de desesperación:

Hombre distante, amigo.
Desesperadamente te condeno.
Con esperanza cumplo mi condena contigo [p. 64].

Si las dudas ante la existencia de Dios encontraron en *Muda compasión del tiempo* un vehículo de expresión elocuente, ya en *En este gran vacío* las referencias a la pérdida de fe son decisivas:

Miro ponerse el sol.
Detrás no hay nada [p. 52].

O incluso con una mención específica a Dios:

Es difícil seguir cuando se sabe
que está el final escrito
que no puede enmendarse ya la plana,
que Dios no te oye, porque está dormido [p. 54].

Pero es el poema nº XXII el que ofrece una definitiva claudicación ante una falsa esperanza, la que sostiene la fe. En este texto se habla de un antes en el que existía la esperanza: «No he sido siempre así//Conocí la esperanza» [p. 48]. Y esa esperanza estaba sostenida por el mundo de lo posible («Era estar en el mundo/ de las cosas posibles»). El poeta cree en la mañana, en la hierba y en el polvo, en el trabajo duro, etc. La esperanza se asocia pues a un mundo feliz en el que no existe la duda

⁴⁷*El concepto de la angustia*, Madrid. Guadarrama, 1965, p. 90.

elemental: «Todo tenía su sentido/ y su razón de ser». En fin, si la esperanza existe es gracias a una armonía espiritual, cuando esta armonía desaparece, la esperanza se destruye. Y he aquí, como resultado, la última sentencia del poema: «Creía y ya no creo, ni en los hombres/ ni en nada». Por eso, como vimos más arriba, la esperanza aparece asociada en la obra de Carlos Pinto Grote a lo religioso y la pérdida de la esperanza es, en realidad, la pérdida de la fe⁴⁸.

Amplias corrientes de la poesía hispánica de posguerra asumieron el problema de la religiosidad en un arco que iría desde la exaltación de Dios hasta su aparente negación. Lo religioso es así motivo lírico en obras de autores de la llamada por Luis Jiménez Martos «Generación poética de 1936»⁴⁹, entre los que destacan Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Leopoldo Panero y Dionisio Ridruejo. Indudablemente, ante la crisis de valores de la sociedad moderna, muchas orientaciones del pensamiento actual han ofrecido sustento crítico a semejantes planteamientos en el arte y entre ellas, cómo no, ocupa un lugar preeminente la corriente existencial. Por eso la religiosidad de esos autores, desenvuelta entre el maremágnum ideológico del periodo de entreguerras, no está exenta de matices especiales. Como no es nuestro propósito ahora volver sobre el contexto histórico en cuyos límites se mueve nuestro trabajo, sólo vamos a referirnos al amplio eco que tuvo por aquellos años, en el marco de una interpretación religiosa, la obra de Rainer Maria Rilke, en la producción lírica de algunos poetas de la posguerra, entre los que podemos incluir a Carlos Pinto Grote. Es conocido el interesante puente que la obra del poeta centroeuropeo estableció entre las concepciones existenciales de base filosófica (principalmente de Heidegger) y una religiosidad panteísta muy peculiar, alejada totalmente de la ortodoxia cristiana. En síntesis, Rilke reforzó la teoría anunciada por los alemanes Eckart y Silesius de que Dios no puede existir sin el hombre. Es el hombre el que diviniza todo lo que hay en el mundo, y es aquí donde juegan un papel fundamental la Naturaleza y las cosas sencillas. El hombre debe aparecer integrado en la Naturaleza, *en ella* y no sólo *ante ella*, pues de lo contrario, como argumenta Francisco Bermúdez Cañete, se contribuiría a «una falsa

⁴⁸En el fondo se trata de una pérdida de la fe en el marco de la religiosidad cristiana. Esto no invalida el hecho de que el poeta pueda participar de un cierto teísmo, pero sería un teísmo *a pesar de Dios*.

⁴⁹Luis Jiménez Martos, *La generación poética de 1936*, Barcelona, Plaza y Janés, 1987.

sensación de supremacía y le pervierte [al hombre] en su destino, que es estar (como los animales, pero en un nivel superior) integrado en la Naturaleza como totalidad óptica.»⁵⁰ Por otro lado, es un tópico rilkeano sublimar lo cotidiano, las cosas simples como modo de sobrellevar la realidad. Así se lo expresa a su amigo Franz Xaver Kappus: «Si se atiende a la naturaleza, a lo sencillo en ella, a lo pequeño apenas visible y que tan imprevisiblemente puede convertirse en lo grande e incommensurable; si siente este amor por lo insignificante; si con toda sencillez, como un servidor intenta ganarse la confianza de aquello que parece pobre: entonces todo le será más fácil, más integrado y de algún modo reconciliador»⁵¹. Todos estos aspectos, según Francisco Bermúdez Cañete, serán un factor decisivo de la influencia de Rilke en España, algo que hacemos extensible a Carlos Pinto Grote y sobre lo que volveremos más adelante en relación al tema de la muerte. En *En este gran vacío* hay algunos poemas que alumbran todo lo dicho. Así empieza el n^o XI:

Encontrar,
en la abonada tierra, en el fértil campo,
en el cuidado jardín donde las rosas se abren,
un espacio de nada, que lentamente avanza [p. 30].

He aquí esbozada, en estos versos, una posible vía de exorcismo ante los problemas existenciales: en un proceso de antropologización radicalmente antifrástico, la muerte es provisionalmente asumida desde el punto de partida del amor carnal y terrenal hasta un final no finito representado por el reposo en la tierra y la perpetuación en la descendencia, es decir, la inmortalidad. «En la palabra palpita —argumenta Bollnow, con respecto a Rilke— un sentimiento fundamentalmente panteísta de cercanía con toda la vida de la naturaleza»⁵².

A partir de ahí, los derroteros de la poesía de Carlos Pinto Grote darán un giro importante en lo concerniente a la configuración de su ideario simbólico-imaginario:

⁵⁰Francisco Bermúdez Cañete, «La influencia de Rilke en la poesía española de posguerra», *Nueva Estafeta*, Madrid, mayo de 1982, p. 40.

⁵¹Rainer Maria Rilke, *Teoría poética*, Barcelona, Júcar, 1987, p. 36.

⁵²*Op. cit.*, p. 164.

la explicitéz de su pensamiento en torno a la existencia cederá el paso a soluciones líricas elusivas o eufemísticas, tal y como veremos en los libros que trataremos en capítulos siguientes.

§43. LA ESPERANZA EN EL AMOR

Habíamos concluido el apartado sobre el «mito de Sísifo» con la afirmación de que en el centro del drama existencial del poeta, ante las dudas que le asaltan en torno a la inmortalidad, se va abriendo camino una teoría del amor que aporte soluciones alejadas de lo religioso. El escenario de este deslizamiento es *En este gran vacío*.

Sin embargo, sería ingenuo pensar que el amor como teoría para superar la mortalidad esté sujeto a un puro convencionalismo. La teoría del amor en este libro deja de ser gratuita desde el momento en que su propia raíz se nutre, como ya adelantamos, de idénticos matices existenciales. De este modo, todos los conceptos que hasta aquí hemos mencionado son consustanciales al tema amoroso, lo que hace que el amor se aborde desde una perspectiva real, dramática incluso, exenta de celebración.

A partir del poema VII, una vez que en los textos iniciales se ha situado al lector en la angustiada atmósfera del hastío, aparece el amor como fatal desengaño. La incomunicación y la costumbre se presentan como los primeros males que atacan al sentimiento amoroso:

Lo malo está en decir
que se ama o que se odia,
mientras el enemigo, la dulce amante,
callan [p. 23].

El poema XVII muestra, de un modo extremadamente realista, la incapacidad de los sujetos amantes para consumir el amor:

La última tarde
cuando ha sido pronunciado
el largo prólogo
que a un éxtasis conduce.

Cuando uno mismo cree
que la pasión
a flor de piel estalla.

Cuando las manos, sólo por la costumbre
—y no saber por qué—
siguen el rastro
en los tibios caminos.

.....
Y la amada no habla
sino mira tus ojos y está quieta,
haces una pregunta
casi al final del diálogo
y nadie te responde,
entonces se comprende:

También en el amor crece la nada [p. 40].

El amor cotidiano se ve así retratado bajo el prisma del existencialismo, sin una aparente finalidad catártica. En este mundo sin salida, los amantes también están incomunicados, sujetos a los inevitables condicionantes de una existencia vacía.

Sin embargo, el poema que cierra el libro absorbe todos esos condicionantes y propone una solución ante el problema de la muerte: el amor como símbolo de la inmortalidad. Si la mirada hasta ahora había representado uno de los modos de enajenación del ser humano, y el espejo una de las formas de autoenajenación, aquí la mirada simboliza la unión con la amada y sus ojos el espejo en el que el poeta se ve reflejado para la eternidad:

No me he visto la cara desde que te he mirado.
Me sobran las aguas tranquilas de los lagos
si estoy en tus ojos verdes,
dentro de tus infinitas profundidades amantes [p. 55].

Esas «aguas tranquilas de los lagos», según la conocida clasificación bachelardiana, no simbolizan otra cosa que la tumba, como tuvimos oportunidad de ver en el capítulo correspondiente. De ahí que la teoría del amor en Carlos Pinto Grote, revestida de la impronta antropológica, busque soluciones en la perpetuación de la especie y en el acto de la creación, sintetizados ya desde el poema XI de *En este gran vacío* mediante los símbolos de la semilla, la sangre o el jardín. Pues como había

afirmado Miguel de Unamuno «En el amor y por él buscamos perpetuarnos, y sólo nos perpetuamos sobre la tierra a condición de morir, de entregar a otro nuestra vida. Los más humildes animalitos, los vivientes ínfimos se multiplican dividiéndose, partiéndose, dejando de ser el uno que antes eran»⁵³.

⁵³Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Austral, 1976, p. 162.

CAPÍTULO XIII

SIEMPRE HA PASADO ALGO (1964): ESPACIO ATEMPORAL Y ESPACIO EDÉNICO «IN ILLO TEMPORE»

La poesía de aliento reflexivo, en el devenir de su propio discurso dubitativo, da cuenta de posibles soluciones ante los problemas que se van planteando o simplemente insinuando a lo largo de los poemas. En *Siempre ha pasado algo* se ha abierto una posible vía de solución ante las dudas que al poeta le asaltaban en el libro anterior; solución que ha pasado desapercibida en vista de los pocos juicios críticos y referencias bibliográficas que en torno a este nuevo poemario existen¹.

A partir de este libro, las *soluciones* del tipo que analizaremos verán una posible sistematización —a través de diferentes realizaciones— en siguientes libros, en un tono que jamás será declarativo ni totalizador.

§44. LA REANUDACIÓN DEL PROBLEMA

Siempre ha pasado algo aparece publicado en La Laguna de Tenerife en 1964, como nº 2 de la colección «Mafasca». El libro consta de 34 páginas sin numerar y en su interior hay dos grabados, uno del artista Juan José (hoy *Pepe Abad*) y otro del propio autor. Siete poemas componen esta breve entrega del poeta: dos textos iniciales, sin rótulo; otros dos, bajo el epígrafe *Dos canciones*; le sigue *Réquiem para una plaza de pueblo* (dos composiciones); y cierra el libro una última sección, titulada *Llamarme guanche*, que consta de un solo texto.

El primer poema da título al libro y es en realidad una reflexión en la que el autor reanuda el problema del tiempo. En este caso la mirada del poeta se detiene en uno de los momentos de ese devenir temporal que más le ha interesado a lo largo de su obra: el tránsito de un día a otro y lo que ello simboliza en relación a la existencia

¹Sin embargo, no deja de ser curioso que el último poema del libro sea uno de los más populares de la obra del autor aunque por razones diferentes a las que ahora vamos a exponer. Volveremos sobre el asunto más adelante.

humana. De ahí surge la pregunta retórica: «¿Qué sabe del pasado/ la luz que nace al día?» La respuesta se desarrollará como expresión de una dicotomía. Las cosas del mundo que rodea al ser humano son nuevas cada mañana y *siempre pasan* en el sentido estricto en que el término *tiempo* es concebido por la física y la biología. Por contraste: «La hoja tierna y la mariposa han nacido», pero «la flor está marchita». Todo es nuevo cada vez en los límites biológicos de la temporalidad. Pero el ser humano procede de otro modo: «El hombre viene de sus sueños/ y no sabe borrar el ayer». Es decir, el sentido del tiempo es diferente en el ser humano que en el resto de la naturaleza. Aquél está abocado, como ser histórico, a una percepción del tiempo en medida alguna prescindible. He aquí, una vez más, su sentido existencial. Para Kierkegaard el tiempo, como sucesión infinita, no permite «fijar» nada como presente, lo que implica que tampoco se pueda determinar nada como pasado ni como futuro. En realidad, la única cualidad del tiempo es la de pasar y por ello el presente sólo se puede captar en tanto que *instante*: «El tiempo es un instante/ siempre ido» [p. 6]. El *instante* es, para el filósofo danés, un concepto que ilustra la íntima relación que existe entre la temporalidad y la *eternidad*, punto en el que sustenta uno de los pilares de su concepción del tiempo existencial. El instante «es el primer reflejo de la eternidad del tiempo. Pudiéramos decir que es como el primer intento de la eternidad para frenar el tiempo»².

Tampoco podemos soslayar, al respecto, la interesante concepción de la eternidad en Friedrich Nietzsche, igualmente en relación al *instante*. En su conocida parábola puesta en boca de Zaratustra, éste explica el problema del tiempo del siguiente modo:

En aquel lugar donde nos habíamos parado había una enorme puerta. '¡Fíjate en esa enorme puerta, enano!' —le dije. Tiene dos caras. Hasta aquí conducen dos caminos que nadie ha recorrido por entero. Esa larga vereda que marcha hacia atrás se prolonga una eternidad; y esa larga vereda que marcha hacia adelante se prolonga igualmente. Los dos senderos se encuentran frente a frente; sus cabezas se juntan y convergen en esa puerta grande. En ella se halla escrito su nombre: se llama *instante*³.

²*Op. cit.*, p. 168.

³Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, Madrid, Busma, 1995, p. 168.

Esa diferencia entre el tiempo «del universo» y el tiempo del hombre ilustra la oposición que el poeta nos presenta en el poema, cuya solución estaría en la búsqueda de la eternidad. Los versos finales lo hacen explícito: «Y el hombre sabe que sólo él/ es el tiempo del tiempo».

No obstante, un intento de respuesta más ambicioso lo encontraremos en poemas sucesivos del libro. Concretamente, aquellos que conforman las secciones *Réquiem para una plaza de pueblo* y *Llamarme guanche* son, en esencia, dos formas diferentes de «luchar» contra la temporalidad para alcanzar lo eterno, bien mediante la fijación de un espacio atemporal, en el primer caso, bien a través del retorno al origen, al tiempo edénico, el *in illo tempore*, en el segundo caso.

§45. LA FIJACIÓN DE UN ESPACIO ATEMPORAL

Aunque desde el punto de vista científico —y también literario— el espacio se presenta indisociable del tiempo, vamos a intentar en este breve apartado poner en evidencia —y en algunos casos tan sólo recordar— la importancia que tiene el espacio como refugio precisamente ante el devenir temporal. Los dos poemas que constituyen *Réquiem por una plaza de pueblo* insisten en la *fijación* de un espacio al que el poeta acude como refugio. Hemos querido utilizar el término *fijación* en el doble sentido de «hincar» y de «clavar la mirada», en virtud de la importancia que a este sentido se le concede en la obra del autor y, en especial, en los poemas que vamos a tratar a continuación.

No es la primera vez que el poeta pretende fijar la realidad en un lugar a expensas del transcurso del tiempo histórico. En *Muda compasión del tiempo* se podía leer:

Quedarme en esa plaza, en ese pueblo
—sombra de los laureles—, en un banco,
hablando de las cosas que se dicen. [p. 31]

Compárese con los versos iniciales del primer poema del apartado que

comentamos:

Que en mis ojos
se quede la plaza
y la casa verde de la atalaya. [p. 21]

No lo tratamos entonces pues en este libro —en *Siempre ha pasado algo*— tal planteamiento emerge en el texto con mayor singularidad que en aquél.

Acompañan al término «plaza» en la reubicación espacial ejercida a través del sentido de la vista del poeta, otros términos como «barca», «iglesia», «piedras», «bancos», «luces», «tejas», «ventanas» o «tejas rojas». Todos ellos, enumerativamente —procedimiento que volverá a utilizar el poeta de inmediato en los siguientes textos— conforman el lugar que el autor añora como refugio. Tan sólo una referencia temporal actualiza el drama temporal y nos aleja un instante de la provisional solución que se acaba de mostrar, para crear así un contraste: «Recordar no basta».

El elemento de espacio más importante del texto es, no obstante, «la casa verde de la atalaya», punto de enlace, además, con el poema siguiente. La atalaya es, en realidad, un punto elevado desde donde se mira parte del paisaje. Aquí nos proporciona, hermenéuticamente, la clave para situar el sentido del texto. En principio, el *desde lo alto* representa al presente, y lo que se divisa *desde allí* (el pueblo) representa al pasado. Pero la conexión temporal que acabamos de mostrar se desvanece ante la evidencia de que el «silencio ha cerrado la ventana» de la casa de la atalaya. La ventana es, pues, la vía de comunicación, de ida y vuelta, entre un presente y un pasado abolidos en favor de un espacio de nostalgia, y la casa de la atalaya es, atemporalmente, el *espacio vigilante* del poeta, el último refugio.

La función del símbolo de la atalaya se clarifica aún más en el poema siguiente, a través de un contundente «Desde aquí se miraba», sólo que ahora desde la apariencia verbal del pretérito imperfecto, que lejos de precisar un tiempo logra justamente desplazar nuestra atención sobre el elemento espacial «aquí», y lo que en el poema anterior era una formulación en subjuntivo («que en mis ojos se quede la plaza»), ahora es el indicativo el modo que gobierna la sintaxis del poema («Desde la atalaya/ los ojos se ponían/ a jugar en la plaza»): es decir, desde la expresión del deseo hasta la certeza

absoluta, que se obtiene en una reafirmación de elementos espaciales significativos, que a su vez aparecen al final del poema a modo de recolección:

La ermita, la palmera,
el corazón, la barca [p. 24].

Elementos ahora eternos en el espacio atemporal de la memoria humana.

§46. «LLAMARME GUANCHE»: OTRO MODO DE ETERNIZACIÓN

En «Llamarme guanche» se opera de otro modo para lograr la anestesia ante lo dramático del tiempo. Al hallazgo de un espacio imaginario se superpone aquí el mito del regreso al origen materializado en la exaltación lírica del mundo aborigen que poblaba el Archipiélago canario hasta la conquista castellana del siglo XV.

En efecto, «Llamarme guanche» es un poema de 11 estrofas, con un total de 49 versos, en el que se cantan las excelencias de los primeros habitantes de Canarias antes de la conquista española. En un plano referencial el poeta reivindica las costumbres arcaicas de sus antepasados y anhela la vida idealizada en una isla; en el plano simbólico esto se traduce en un intento de abolir la temporalidad al buscar refugio en una realidad fundacional desarrollada «in illo tempore», de acuerdo con la conocida teoría antropológica de Mircea Éliade⁴. Esa dimensión simbólica es precisamente la que no se ha visto en el poema y la que hace que se inserte plenamente en la poética del autor⁵.

De acuerdo con ese primer nivel referencial al que nos hemos referido, el poema puede ser leído como un *homenaje*, en el sentido que le da al término Gérard Genette⁶, al último canto —el más célebre— del poema *Canarias*⁷ del escritor

⁴*El mito del eterno retorno*, op. cit.

⁵Tal es el caso de Lázaro Santana, que al referirse a este poema lo califica de «desafortunado» en comparación con el resto de las composiciones del libro, «*Siempre ha pasado algo*, de Carlos Pinto Grote», *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 25-VII-1964.

⁶*Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

Nicolás Estévez (1838-1914). La comparación entre fragmentos de ambos poemas puede resultar muy ilustrativa:

Llamarme guanche.
Hijo de los volcanes y las lavas.
Tener un corazón hecho de libertades,
llevar la frente alta.

Llamarme guanche, nada más.
Mi patria: un negro malpaís;
mi flor una retama.

Beber el agua de una fuente,
descansar bajo un pino,
tener la mar que me separa
de todo aquello que no quiero
y que me ata.

.....
No saber nada.
Que el mundo se limite
al norte en un volcán;
alrededor la playa.

(C.P.G.)

La patria es una peña,
la patria es una roca,
la patria es una fuente,
la patria es una senda y una choza.

Mi patria no es el mundo,
mi patria no es Europa,
mi patria es de un almendro
la dulce, fresca, inolvidable sombra

Y olvido muchas veces
del mundo las zozobras,
pensando de las islas
en los montes, las playas y las olas.
(N.E.)

El conocimiento y el interés de Carlos Pinto Grote por la vida y la obra de Nicolás Estévez arranca desde algunos años antes de la publicación de *Siempre ha pasado algo*. Así lo demuestra, por ejemplo, la conferencia pronunciada en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife el 9 de agosto de 1961, reproducida parcialmente con el título «Don Nicolás Estévez o la dignidad» en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 30-XI-1961, tema que volvería a abordar en la década siguiente en la Real Sociedad Económica de Amigos del País, con un trabajo titulado «Algunas notas sobre la vida de Don Nicolás Estévez Murphy». Resalta en esas aportaciones el individualismo y el amor por la libertad del escritor canario, asunto éste que no tuvieron en cuenta ni Miguel de Unamuno ni los escritores canarios de *La Rosa de los Vientos* al juzgar el poema *Canarias*. Porque tanto para Carlos Pinto Grote como para Nicolás Estévez, los términos en que se desenvuelven sus respectivos poemas son expresión de una personalidad marcadamente individualista. Y tanto ese «Estarme solo, esta es mi humilde

⁷Publicado en *Revista de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, el 23 de diciembre de 1878.

patria», de Carlos Pinto Grote, como «Mi patria es una peña», de Nicolás Estévez, son proyección ideológica del gran pensador alemán Friedrich Nietzsche, quien en *Así habló Zaratustra* afirmara: «¡Soledad, patria mía, soledad! ¡Qué dulce y hermosa me resulta tu voz!⁸. Como afirma Eugen Fink a propósito de la obra de Nietzsche, «Zaratustra vuelve por fin a su libertad de la montaña, a su patria soledad. La patria —esto lo comprende Nietzsche con una visión profunda— está sólo ahí donde está el mundo»⁹. Seguramente en buena parte del pensamiento nietzscheano se inspiró Nicolás Estévez, coetáneo de aquél, para fundamentar su pensamiento idealista

Cabe decir, pues, para el poema de Carlos Pinto Grote, en consecuencia, lo mismo que dijera en más de una ocasión María Rosa Alonso en defensa del poema de Estévez¹⁰:

Lejos del pueblerinismo regionalista, chato y quisquilloso, Don Nicolás tenía un alma ancha, como la estela de su vida demostró; un alma que transformaba la patria en espíritu, memoria, cuna, ermita y fosa, elementos sutiles y puros. Lo que Don Nicolás define, como una vivencia nueva y personalísima, es que al radicar su patria en valores como peña, roca, fuente, choza, semejantes elementos simples cobran esencia universal, ya que pueden anidar en cualquier alma sensible de cualquier país del mundo, lo que no supo ver Unamuno ni lo supieron ver los jóvenes de *La Rosa de los Vientos*. El espíritu del poeta se proclama isleño y su patria una isla, unos riscos¹¹.

El individualismo de que hace gala Carlos Pinto Grote en su poema queda manifiesto en algunos de sus versos: «Tener un corazón hecho de libertades», «estarme solo» o «Labrar una obsidiana/ para ver mi rostro/ de hombre libre».

⁸Friedrich Nietzsche. *Así habló Zaratustra*, Madrid, Busma, 1995, pp. 189-190.

⁹Eugen Fink, *La filosofía de Nietzsche*, Madrid, Alianza Universidad, 1994, versión de Andrés Sánchez Pascual, p. 111.

¹⁰Recordemos la polémica suscitada en torno al poema de Estévez: Miguel de Unamuno, en su libro *Por tierras de Portugal y España* (escrito entre 1907 y 1909) hace referencia al poema del escritor canario en los siguientes términos «¡Pobre del que no tiene otra patria que la sombra de un almendro! Acabará por ahorcarse en él» (Madrid, Espasa Calpe, 1960, p. 167). Años más tarde vuelve sobre la cuestión para acuñar el término de «almendreño» como sinónimo de aldeano o provinciano, en referencia al mismo poema de Estévez (*La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 1931). Finalmente, los poetas de la plantilla de la revista canaria *La Rosa de los vientos* firman en 1928 en favor del universalismo en literatura en el que se alinean al sentir de Unamuno sobre el mismo tema.

¹¹María Rosa Alonso, *Poesía de la segunda mitad del siglo XIX*, Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1991, p. 58.

Pero, ¿qué otras concomitancias o diferencias encontramos entre los poemas de ambos autores? En principio, el poema de Carlos Pinto Grote recoge algunos elementos que el texto de Estévez no incluye en su séptimo canto, sino en los anteriores, de carácter más épico. Nos referimos concretamente —y seguimos en el plano referencial— a la reivindicación del pasado aborigen canario¹² y al menosprecio de las hazañas conquistadoras. Como se recordará, el poema de Estévez incluye algunos cantos de carácter épico sobre la Conquista de Canarias en los que, siguiendo la tradición de algunos poemas de idéntico tema en la literatura hispanoamericana, se exalta al pueblo conquistado y se censura al conquistador (sobre todo en las figuras de Juan de Bethencourt y Fernández de Lugo). El canto séptimo se verá así despojado de esos datos históricos para lograr la reducción del asunto del poema a una pura esencialidad. Dada la más corta extensión del poema de Carlos Pinto Grote, las referencias al mundo aborigen y a la conquista se han visto reducidas de aparato «histórico», pero no se han suprimido, a diferencia de lo que ocurría en el poeta decimonónico en la última parte del poema *Canarias*. La solución, en el caso de «Llamarme guanche», ha sido la de remitir al lector a elementos representativos de la vida aborigen y a alusiones más o menos explícitas al hecho de la conquista. Entre los primeros podemos destacar las enumeraciones de objetos y costumbres de carácter antropológico que además, significativamente, pertenecen al léxico prehispánico: *tabona*, *añepa*, *beñesmen*, *yrichen*, *yayo*, *tano*, *ahof*, *hara*, *Achamán o Magec*. Se inserta así, nuestro autor, en una tendencia de la poesía canaria —y también de la hispanoamericana— como es la de utilizar términos exóticos a la lengua castellana y que sirven, con frecuencia, para designar realidades propias de la idiosincrasia de los pueblos nativos.

Por otra parte, la alusión a la conquista aparece específicamente —aunque insistimos, reducida a lo esencial— en una estrofa del poema:

¹²Como muestra del interés por la cultura de los antiguos habitantes de Canarias, pueden resultar ilustrativas las palabras que encabezan un artículo de Carlos Pinto Grote, aparecido cuatro años más tarde que *Llamarme guanche*, con motivo de la publicación del libro *Los Guanches*, del historiador y etnógrafo Luis Diego Cuscoy (1907-1987): «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», Carlos Pinto Grote, «Carta a Luis Diego Cuscoy», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 4-VI-1968.

Llamarme guanche.
 Hundir a los navíos y a las barcas
 que abrieron en la mar
 caminos a la Isla
 para robar su calma.

Otra característica común a ambos poemas es la indagación en determinados elementos paisajísticos, que es lo que precisamente les otorga una dimensión puramente simbólica. Tales referencias, en principio, se circunscriben a una clara iconografía del paisaje insular, no la que canta lo excelso y lo exuberante, como en el mito de la «Selva de Doramas», sino aquella otra tendencia que ve en los elementos naturales más desnudos, pobres y en definitiva esenciales del paisaje insular un correlato simbólico del alma atormentada (*cfr.* la interesante referencia al paisaje árido desde José Tabares Bartlett, en *La caza*, hasta la conocida formulación del poeta *Alonso Quesada*). Los elementos que maneja Carlos Pinto Grote son, entre otros, *volcán, lava, malpaís, flor, retama, playa, camino, montaña, nube, fuente, pino*, etc. Para Nicolás Estévez son *peña, roca, senda, playas, olas, barranco, cumbre, fuente, almendro*, etc. En relación a esta aglomeración de elementos geográficos en el poema de Estévez, Eugenio Padorno ha señalado una clara función, la que se deriva de la reducción del concepto de patria a puros elementos de lenguaje:

Al decir de Estévez, la patria, negada por el devenir histórico e inexistente, por tanto, como concepto político, sí existe en el *lenguaje*, que la acepta como realidad íntima, última e inaprehensible; y si de ella, consiguientemente, no se podía esperar una definición, se ofrecen, en cambio, los fragmentos que permitirían reconstruir su posibilidad; de ahí que Estévez se sirva de una retahíla de singularidades que son únicamente legibles para la *memoria* y —lo que él designa— el *espíritu* isleño: *isla, roca, cumbre, fuerte, senda, choza, cuna, ermita, fosa...*¹³.

Parecida observación podemos hacer para el caso de Carlos Pinto Grote. Más aún si tenemos en cuenta la opción lingüística antes comentada al incluir en el otro correlato enumerativo (el referido a costumbres aborígenes) un léxico de sustrato

¹³Eugenio Padorno, «No un almendro, su sombra», *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 9 de marzo de 1992.

prehispanico.

Sin embargo, tales enumeraciones, tales opciones de lenguaje, que hacen llevar a la inspiración a las cimas —en palabras de Sebastián Padrón Acosta— «de la síntesis y del símbolo»¹⁴, tienen en ambos autores una finalidad distinta. La persistencia en Carlos Pinto Grote a la alusión *protohistórica*, que en el último canto del poema *Canarias* de Estévanez se convierte en ausencia, hace que el poema de aquél adquiera otra dimensión, la dimensión mítica. Pues si en el poema de Estévanez los elementos geográficos, descontextualizados del referente histórico, nos remiten a un simple «espacio interiorizado»¹⁵, la imbricación que hace Carlos Pinto Grote de elementos geográficos y elementos históricos nos coloca en una coordenada puramente antropológica, la del triple mito del *retorno al origen*, del *paraíso perdido* y del *buen salvaje*, como medio de eternizar el devenir temporal. Son suficientemente explícitas las palabras siguientes de Mircea Éliade:

El mito del Paraíso perdido sobrevive aún en las imágenes de la isla paradisíaca y del paisaje edénico: territorio privilegiado donde las leyes están abolidas, donde el Tiempo se detiene. Por lo que importa subrayar este hecho: es particularmente *analizando la actitud de lo moderno en relación al Tiempo que podemos descubrir la máscara de su comportamiento mitológico*. Es preciso retener esto: que una de las funciones esenciales del mito es precisamente proporcionar la apertura hacia el Gran Tiempo, la recuperación periódica de un tiempo primordial. Esto se traduce por la tendencia a despreciar el tiempo presente, lo que llamamos el «momento histórico».¹⁶

Hay un antecedente en el tratamiento del tema en la propia obra de Carlos Pinto Grote que nos proporciona una interesante clave para avalar la tesis expuesta. En el libro anterior, *Muda compasión del tiempo*, hay un poema cuyo tema es precisamente el del regreso al origen a través de una idealización del hombre primitivo, cuyas virtudes son exaltadas en el texto. Como en otros casos similares, la imaginación del poeta convierte en experiencia vivida hasta los hechos más insólitos. De este modo el

¹⁴*Poetas canarios de los siglos XIX y XX*, Tenerife, Aula de Cultura de Tenerife, 1966, p. 111.

¹⁵Eugenio Padorno, *op. cit.*

¹⁶*Mitos, sueños y misterios*, *op. cit.*, p. 13.

yo del poeta pretende una identificación con la «situación lírica» que tiene lugar en el poema.

Lo primero que llama la atención es el comienzo de cada uno de los poemas aludidos en los que un elemento concreto, la fuente, simboliza el origen de la vida. Recordemos el comienzo del poema de *Muda compasión del tiempo*:

Aquí, tan sólo aquí, junto a la fuente,
junto al dolor tranquilo de mi alma.
Aquí, sereno el corazón y en calma,
pienso en la edad de piedra de mi frente [p. 100].

No de otro modo se sitúa al lector ante un espacio primigenio. El deíctico «aquí» no hace más que reforzar el interés del poeta en destacar el carácter de principio y final del elemento «fuente». Sólo desde ese lugar atemporal se revela una ensoñación semejante : la que nos lleva al origen de la creación en una suerte de abolición del tiempo convencional:

Vivir, entonces, para mí no era
más que vivir, sin tiempo, sin la prisa
de llegar a la aurora nuevamente.
Las horas no existían en mi mente [pp. 101-102].

Sin embargo, en aquel poema la configuración de tal espacio mítico se circunscribe al que cabría esperar según la concepción más generalizada del pasado protohistórico (*cf.* los elementos *caverna, fiera, lanza, bisonte, hoguera*, etc.) de nuestra civilización occidental. Es decir, mediante un glosario puramente convencional (o lo que es lo mismo, opuesto a experiencial) se persigue allí un fin que en *Llamarme guanche* pasará por el tamiz de la reinterpretación, o sea, de la aclimatación cultural. El resultado, ahora es el momento de decirlo, ha logrado un enmascaramiento del sentido último del poema en favor de la lectura más superficial que arriba comentamos, no sustraíble de matizaciones de índole ideológica e incluso política, como ha ocurrido

con el mencionado poema de Nicolás Estévez¹⁷.

Pero volvamos al significado simbólico del poema. La íntima relación de los tres mitos mencionados arriba ha sido puesta en evidencia por el propio Mircea Éliade, que además ha hecho depender el mito del *buen salvaje* del mito del *paraíso perdido*, mucho más antiguo que aquél, y presente en todas las sociedades desde antaño. En su anhelo por hallar una existencia ideal, el hombre siempre ha manifestado una clara tendencia por «crear» un tiempo y un espacio míticos. En ocasiones, incluso, la existencia de sociedades primitivas reales todavía vivas en pleno desarrollo económico de Occidente (a partir del siglo XV, con la colonización de América) trajo consigo la revalorización de este mito. Por ello no es de extrañar la influencia que esto haya podido tener en un poema como «Llamarme guanche», pues no en vano el Archipiélago Canario ha sido considerado, desde la Antigüedad clásica, como un espacio edénico ideal, bautizado originalmente como Jardín de las Hespérides. Esa idealización ha contemplado tradicionalmente el doble aspecto mitológico: el natural (el paisaje idílico) y el antropológico (la bondad del aborigen). Por eso no es de extrañar (y lo hacemos ahora extensible a buena parte de la poesía canaria de los últimos cinco siglos) que el poema de Carlos Pinto Grote adopte semejante formulación mítica: pertenece, de lleno, a una idiosincrasia específica.

Ahora bien, a ese escenario idealizado y a ese tiempo mítico debemos superponer el propio mecanismo de retroceso temporal que en definitiva es la intención última del poema. Ese «ir hacia atrás» es indudablemente el factor que nos ha llevado a pensar en este poema como una sustancial aportación del poeta para eludir el drama del tiempo: volver a ese pasado mítico es, por definición, abolir el tiempo histórico en favor de otro más fácilmente aprehensible e, incluso, dominable.

¹⁷Es este sentido pueden resultar reveladoras algunas declaraciones realizadas por el autor a quien esto escribe en una entrevista inédita, en relación a la publicación de «Llamarme guanche»: «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 «embajadas culturales» como si se tratara -y así era, obviamente- de una colonia por civilizar. Era sencillamente indignante lo que sucedía 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» [La Laguna, julio de 1993]. La tesis del propio autor sobre la circunstancialidad del tema no invalida la nuestra, de orden metafísico. Sin duda el carácter que el autor defiende para su poema se sitúa en el primer nivel de interpretación, y en ningún caso, como hemos visto, contradice nuestra postura. Por otra parte, cabe suponer que la publicación del poema tuvo importantes trabas de orden político o, por el contrario, debió ser autorizada por algún censor «despistado» que no prestó mayor importancia al contenido del libro.

§47. UNA NOTA SOBRE LA RECEPCIÓN DEL POEMA «LLAMARME GUANCHE»

Dijimos más arriba que este poema era uno de los más populares de Carlos Pinto Grote, si no el más popular, a pesar de la escasa crítica que sobre él se ha vertido. Debemos insistir en que la recepción del público hacia el poema ha sido más de índole extraliteraria que puramente estética, en razón de aquella parte del contenido más superficial o meramente denotativo de la composición.

Ha contribuido sustancialmente a esa popularidad la interpretación musical de las siete primeras estrofas del texto, realizada por la agrupación musical *Los Sabanderos*, con arreglos de su director, el escritor y musicólogo Elfidio Alonso Quintero sobre el soporte musical de una «Isa». No es esta la única vez que composiciones del poeta han sido musicadas de acuerdo a criterios folclóricos, pero sí se trata del texto más difundido en este sentido. Por otra parte, el interés de Carlos Pinto Grote por la cultura popular, le ha llevado a escribir algunos poemas relacionados con el tema, concretamente en homenaje al instrumento musical folclórico de Canarias por excelencia, que es el timple¹⁸.

¹⁸Se trata de un breve libro que obtuvo el «Premio de la Romería de San Benito Abad» cuyo título era *Canciones para un timple*, que aún se encuentra inédito.

CAPÍTULO XIV

COMO UN GRANO DE TRIGO (1965): EL VIAJE HACIA LO ALTO

§48. PLAN DEL LIBRO Y ESTRUCTURA

En febrero de 1965 aparece *Como un grano de trigo (poema)*, volumen 9 de la colección de poesía «El Bardo», dirigida desde Barcelona por el editor José Batlló. El libro consta de 29 páginas y lleva incorporadas seis ilustraciones del pintor Juan José González (hoy *Pepe Abad*). El poema fue publicado también en marzo de 1965 en la revista *Papeles de Son Armadans* (Madrid-Palma de Mallorca), en el número CVIII. De ahí surgió una edición de 50 ejemplares numerados, en tirada aparte. Esta edición no supone ningún cambio con relación a la de *El Bardo*. Aunque en el pie de imprenta de aquella edición se indica el mes de febrero de 1965 como fecha de publicación del libro y la otra edición sea del mes siguiente, es posible que la de *Papeles de Son Armadans* circulara primero entre amigos del autor, dadas las especiales características del fenómeno de distribución libresca.

La primera observación que debemos hacer en torno a la estructura del libro es que se trata —como indica el título— de un solo poema, aunque aparezca secuenciado en diferentes apartados. A mediados de los años sesenta había entre los poetas españoles una especial predilección por el poema largo. Buena prueba de ello fue la colección «Poesía para todos» que desde Madrid dirigían los poetas Manuel Padorno y Luis Feria. En ella publicaron poemas largos escritores como Jaime Gil de Biedma, por citar sólo un ejemplo.

El libro de Carlos Pinto Grote aparece dividido en siete cantos, precedidos de un pequeño texto a modo de prólogo. El tema del poema es el viaje del ser humano por el espacio sideral. Cada canto tiene un título que pretende representar los diferentes aspectos que el autor ha tenido en cuenta para figurar la odisea espacial del ser humano. Así, el primer canto, titulado *La historia*, es una especie de breve recorrido por algunas hazañas humanas histórico-míticas en relación a la conquista del espacio.

El canto II se titula *El pensamiento y el trabajo*, y está conformado por tres partes o «meditaciones». En este canto se hace una reflexión sobre ciertos aspectos técnicos (la energía o la fuerza de gravedad, por ejemplo) que el ser humano ha debido salvar para colocarse en la antesala de la conquista del espacio. El canto III (*El héroe*) es el más extenso del libro, se encuentra dividido en dos partes y está dedicado por entero a la desmitificación del hombre moderno dado el lugar que ocupa dentro de un mundo altamente automatizado y despersonalizado. El héroe que nos presenta el poema es, pues, anónimo. El canto IV (dividido también en dos poemas) se titula *La nave*. Es el canto a la tecnología, pues refleja el aspecto puramente técnico de la singular nave espacial, así como los entresijos previos al lanzamiento. El canto V (*El viaje*), a lo largo de tres poemas, da cuenta del viaje espacial propiamente dicho. Se complementa con el canto VI (*La llegada*), en el que el protagonista llega a su supuesto destino extraterrestre. Finalmente, el canto VII, titulado *El regreso*, muestra la llegada del viajero espacial a su lugar de origen, una vez terminado su periplo sideral.

A diferencia de otros libros y dada la estructura de este poema, el autor ha optado en esta ocasión por un acercamiento a esquemas métricos diferentes del verso libre. Lógicamente, al tratarse de un canto, el verso parecía requerir una forma que se ajustara al tono general del poema. Por eso la mayor parte de los versos responde a algún tipo peculiar de recuento métrico, aunque eso sí, nunca llevado a extremos de regularidad total¹.

Lo primero que llama la atención es el predominio del verso de arte mayor, con un 65% del total de versos, frente a un 35% de versos de arte menor. Entre estos últimos, el más frecuentado es el heptasílabo, con un 60% de los versos de arte menor. El tipo de verso largo más utilizado es el alejandrino con cesura tras el séptimo verso. Es utilizado en el texto en un 30% de los casos, lo que representa un 46% de los versos de arte mayor. Le sigue en importancia el endecasílabo, con un 22% del total y un 34.5% de los versos de arte mayor. En total, estos tres tipos de verso representan, aproximadamente, el 73% de los utilizados en el texto, lo que da una idea bastante

¹J. Manuel Regalado habla de ritmo clásico para el poema de Carlos Pinto Grote, en alusión a la alternancia métrica y al ritmo interno fuerte. Cfr.: «Carlos Pinto Grote, *Como un grano de trigo*» (Reseña), *Álamo* n°4, Salamanca, mayo de 1965.

clara de la regularidad métrica de la que hablamos.

La utilización del alejandrino, como es lógico, contribuye al logro de un ritmo pausado y grandilocuente, propio de este tipo de composiciones de carácter épico². No obstante, la alternancia de diferentes metros, dentro de un mismo poema, agiliza el ritmo y contribuye a aligerar la lectura.

En cuanto a la rima sólo debemos destacar la utilización con carácter aleatorio de la asonancia, sin ningún tipo de regularidad, tal y como ha venido siendo habitual en anteriores libros del autor.

§49. LOS INDICIOS DE UNA SIMBOLIZACIÓN

Desde antiguo la humanidad ha sentido una especial atracción por todo lo relacionado con el espacio exterior, no sólo desde el punto de vista de la influencia que éste pueda tener con respecto al desarrollo biológico y al comportamiento de ser humano, sino también en su aspecto puramente tecnológico: la conquista del espacio ha sido, de esta manera, el objetivo de múltiples estudiosos y el punto de mira de muchos aventureros que, a lo largo de los tiempos, han pretendido construir aparatos para lograr tales fines.

En muchas ocasiones, los escritores se han hecho eco de los avances que en ese sentido se han producido y por ello han cantado las hazañas de aquellos que pretendieron dominar los misterios físicos del Universo. Ejemplos de ello los encontramos a lo largo de toda la historia de la literatura, desde las hazañas de Ícaro, hasta los viajes imaginarios de Cyrano de Bergerac en el siglo XVII, o el de Jules Verne, *De la Tierra a la Luna*, en el siglo pasado. Pero es el siglo XX, con sus espectaculares avances en este terreno, donde el poeta canta de modo más asiduo el aspecto tecnológico de la conquista espacial. En la poesía de Vanguardia no es raro encontrar poemas dedicados al progreso en la navegación aérea. Y cuando al término de la Segunda Guerra Mundial los países más desarrollados inician la llamada «carrera

²Ya apuntaron este carácter épico, en su día, José Domingo, «Poetas de nuestro tiempo», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 5-VIII-1965 y Pedro González, «Carta a Carlos Pinto Grote con motivo de su último libro de poesía, *Como un grano de trigo*», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 3-IX-1965. Volveremos sobre el tema más adelante.

del espacio», los escritores homenajean sus conquistas a través de composiciones literarias. Especial interés han tenido tres hechos concretos: la puesta en órbita del primer artefacto espacial (el Sputnik I) en 1957; el primer viaje por el espacio exterior del cosmonauta soviético Yuri Gagarin en 1961; y la primera vez que el ser humano pone el pie en la Luna, en 1969. Estos datos nos pueden servir para conocer la intencionalidad del libro de Carlos Pinto Grote, redactado, según se deduce de la fecha que aparece al final del poema, antes del 29 de junio de 1964.

Quienes leyeron el texto de Carlos Pinto Grote en la época intentaron ubicarlo en el contexto de las publicaciones que en aquel tiempo trataron temas parecidos en un intento, quizás, de establecer antecedentes literarios de la obra. Se señalaron, por ejemplo, los libros de Germán Pardo García, *El cosmonauta* (1962); de Esteban Calle Iturrino, *Trece sonetos astronáuticos* (1962); y José Gerardo Manrique de Lara, *Crónica del cosmonauta* (1963). O los poemas «Sputnik 57» de Nicolás Guillén, y «El cosmonauta», de Antonio Murciano³.

Vamos a destacar las dos publicaciones que vieron la luz en aquellas fechas sobre idéntico asunto⁴. El libro de Esteban Calle Iturrino, *Trece sonetos astronáuticos*⁵, está constituido, como indica el título, por trece sonetos, algunos de ellos con estrofa final supletoria. La mayor parte de los poemas está dedicada puntualmente a alguno de los protagonistas de la conquista espacial, como a los satélites artificiales *Sputnik I y II*, y *Pioner*, o a los tripulantes espaciales, la perra *Laika*, Yuri Gagarin, el comandante Titov o el cosmonauta Glenn. En todos los textos prevalece una visión directa —en contados casos simbólica—, irónica e incluso sarcástica, cuya intención es precisamente desmitificar el tema espacial, como ya hiciera años antes con el tema lunar el escritor argentino Leopoldo Lugones, y con un tono que en no pocos casos recuerda al Quevedo satírico, sobre todo en el tríptico final del libro, donde la

³Véanse, sobre todo, Manuel Castañeda González, «Un nuevo libro de Carlos Pinto», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 29-VI-1965 y Carlos Murciano, «Como un grano de trigo», de Carlos Pinto Grote», *Poesía Española*, n.º 157, Madrid, enero de 1966, pp 10-12.

⁴El poema del escritor colombiano afincado en México Germán Pardo García (*El cosmonauta*, 1962) no hemos podido localizarlo. Sin embargo, según se desprende de la entrevista televisiva realizada por Joaquín Soler Serrano, Carlos Pinto Grote conoció dicho poema, texto que a su vez pudo ejercer algún tipo de influencia en el suyo.

⁵Bilbao, ed. del autor, 1962.

visión irónica se torna dramática. No hay, por tanto, entre el libro de Calle Iturrino y el de Carlos Pinto Grote ningún punto de coincidencia.

Crónica del cosmonauta, de José Gerardo Manrique de Lara⁶, aborda el tema desde un ángulo mucho más serio que el del libro de Calle Iturrino. A diferencia de éste —y más cercano, por tanto, al de Carlos Pinto Grote—, el tema espacial no es más que un motivo para presentar unas reflexiones metafísicas sobre el sentido de la vida, y sobre todo, sobre el tema de Dios. A lo largo de diez *tiempos*, el poeta nos ofrece una visión trascendente de las cosas por contraste entre lo material (la Tierra) y lo espiritual (lo Celeste). Sin excluir algún pasaje en el que aflora tímidamente la duda religiosa del poeta (cfr. el poema «Dios no responde»), el libro concluye con una exaltación de la figura de Dios en los límites del existencialismo religioso.

Más que apuntar relaciones con esas obras arriba comentadas, lo interesante es indagar los antecedentes del tema en la propia obra de Carlos Pinto Grote. En cualquier caso, no hacemos más que confirmar nuestra tesis sobre la circularidad de la obra del poeta, manifestada en una característica *autointertextualidad*.

La relación entre la búsqueda de Dios y el interés por la dimensión metafísica del espacio que vimos en Manrique de Lara, ya está presente de modo explícito en la teoría poética de nuestro autor desde hacía bastantes años. En su conferencia «Raíz de nuestro mundo poético» —repetidamente citada por nosotros—, dictada en 1953, declaraba lo siguiente: «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 a las estrellas y al cielo preguntando. Ha buscado a Dios y pocas veces ha encontrado a Dios». Esta idea es importante, por otro lado, para situar en su justa medida el interés del poeta por el tema que tratamos.

Los primeros antecedentes líricos que encontramos en la obra del autor datan de 1957, con la publicación de *El llanto alegre*. A la idea de contemplación de las estrellas como búsqueda de una deidad superior, se superpone aquí la del viaje metafísico pero siempre a partir de una tensión entre los términos *tierra* y *estrellas*. El

⁶Santander, colección Isla de los Ratones, 1963.

poema número X de ese libro⁷, de tono alegiaco según vimos en el apartado correspondiente, arroja luz sobre ese aspecto, lo que a su vez nos ayudará a configurar la interpretación global de *Como un grano de trigo*. Evidentemente, en aquel caso no se trataba de un viaje espacial, pero sí de otro metafísico que implica la idea de lo Alto y la simbolización en torno al elemento *viaje*.

En *Muda compasión del tiempo*, publicado en 1963, encontramos otra clase de alusiones al tópico espacial, las concernientes al sentimiento de soledad del ser humano ante la contemplación del Universo:

Así lo dejas. Ante la noche.
Sumergido en la noche,
mirando las altísimas estrellas,
bebiendo el aire,
aterido y desnudo.

Así lo dejas,
en la primera oscuridad de tu recién creado universo [p. 46].

Pero más una relación más directa encontramos en otro poema de *Muda compasión del tiempo*, donde se expresa lo siguiente:

Míralo,
arrojado en el universo,
creyendo suyo todo,
presintiendo el amor [p. 51].

Recordemos que la primera salida del hombre al espacio había ocurrido tan sólo dos años antes de que este poema se publicara.

En fin, del mismo libro podemos entresacar otros versos con un claro matiz de

⁷El poema, recordemos, se expresaba en los siguientes términos:

Por que la eternidad de las estrellas
no hiciera burla
de tu paso fugaz
por esta tierra, en llanto
sin consuelo [...]
De la tierra viniste
y a la tierra
vas en viaje directo
Perdona.
Y que tu viaje dure
la eternidad de mi silencio [p. 36].

censura hacia la propia aventura espacial:

Asesino de Dios y de la aurora
no te basta la tierra para el crimen
y a las estrellas quieres ir ahora [p. 63].

Es decir, no sólo encontramos en la obra publicada anteriormente por el autor claras referencias al tratamiento del tema, sino que incluso éstas nos sirven para establecer una interpretación coherente del poema. Pues tanto la dimensión existencial (la búsqueda de Dios y la soledad del ser humano) como la metafísica (viaje metafísico) e incluso los matices de censura previsibles en el texto, serán recogidos en *Como un grano de trigo* globalmente y contribuyen a superar el sentido denotativo del texto para así obviar una mera intención homenajeadora del autor a la conquista espacial⁸.

* * *

El contenido del poema se desarrolla semánticamente como un progresar desde una mera dimensión metafórica hacia otra de carácter simbólico, cuya sintaxis narrativa, en los últimos cantos, lo acerca, finalmente, a la dimensión mítica. De ahí que podamos dividir el poema en dos *momentos* claramente diferenciados. El primero abarcaría desde el *prólogo* hasta el poema I del canto IV. El segundo, desde el poema II del canto IV hasta el final del libro.

El *Prólogo* del poema funciona como una prerrevelación del sentido simbólico de todo el poema⁹. Es la explicitación del título del libro, y en él se establece el símil entre el hombre que es catapultado a las estrellas, y el grano de trigo que el viento es capaz de desplazar de uno a otro campo:

⁸Cfr. Eugenio Padorno, «Notas sobre la poesía de Carlos Pinto Grote», *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 10-III-1968.

⁹Fue Luis López Anglada uno de los primeros que señaló de forma explícita la raíz simbólica del libro de Carlos Pinto Grote: «Carlos Pinto sueña un largo viaje interplanetario; la poesía suya, en entramada arquitectura de símbolos que van desde el esplendor de una arrebatada inspiración a la imaginación de un sueño de ciencia ficción, nos transporta por mundos siderales, nos saca de nuestra cotidiana circunstancia terrenal», *Reseña* del libro en *El Español*, Madrid, 11-XII-1965.

Como un grano de trigo
 que hubiera el viento alzado
 de una a otra tierra,
 desde un campo a otro campo,
 así va la simiente del hombre;
 de nuestro mundo a las estrellas [p. 7].

Se establece así una íntima relación entre la semilla y el acto de volar, relación que habrá de justificar, por sí sola, la necesidad del ser humano por proyectarse en el exterior. Como señala Gilbert Durand, «toda fronda es invitación al vuelo»¹⁰.

El canto I da cuenta de esa necesidad mediante un recorrido por actos reflejos que conducen a un intento por dominar las leyes de la fuerza de la gravedad, como arrojar piedras o lanzar flechas, a los que se le superponen, sin solución de continuidad, algunos eventos, generalmente literarios, en los que el elemento arrojado es ahora el propio hombre. En todos ellos se destaca el carácter utópico de tales empresas, símbolo a su vez de la esperanza y de la confianza del ser humano en el progreso técnico. Cuatro son los personajes nombrados por el autor. El recorrido se inicia con el mítico Ícaro, hijo de Dédalo, quien, para huir de Minos, contruyó unas alas de cera. Como es sabido, Ícaro se acercó tanto al sol que se le derritieron las alas y cayó al mar. A continuación se alude al imaginario viaje realizado por Astolfo a la Luna, relatado por el escritor griego Luciano de Samosata (siglo II a. de C.). Luego se hace una referencia a Domingo González, protagonista de la obra *El hombre en la Luna* del británico William Goodwin, en la que éste vuela sobre nuestro satélite en un carro tirado por cisnes. Finalmente se menciona el viaje imaginario en cohete a la Luna del escritor francés Savinien Cyrano de Bergerac (1619-1655), narrado en su libro *Viaje a la Luna*.

Este canto tiene una función clara dentro del libro: la referencia a estos hechos ahistóricos, justo al principio de la obra, ubica al lector en los orígenes mitológicos del tema, lo que constituye un refuerzo a la interpretación mítica del poema.

A partir del canto II se inicia un proceso de metaforización del cohete (nave) o de elementos adyacentes, lo que nos permite indagar el devenir de las connotaciones semánticas que han tenido lugar. En principio el cohete es una pequeña prisión para la

¹⁰Las estructuras antropológicas de lo imaginario, *op cit*, p. 326.

energía («Hay que encerrar la fuerza en pequeñas prisiones/ y dejar que se expanda y que el fuego la eleve» [p. 12]), o bien una efímera estrella («Efímeras estrellas llenan el firmamento:/ ¡Ha nacido el cohete!» [p. 12]). Es decir, se trata de metáforas en las que se pretende destacar la contención de la energía física. La energía de estos primeros artefactos rudimentarios, no obstante, se contrapone a la que se debe emplear para salvar el obstáculo de la fuerza de gravedad terrestre, que a su vez está metaforizada en el término «garra». Es, como dijimos más arriba, el canto a los medios técnicos que se promueven para saciar la necesidad de viajar a las estrellas.

Por otra parte, por primera vez en el poema se alude explícitamente al silencio y a la soledad que provoca la captación de la idea de Universo. Las «meditaciones» de este canto expresan, por tanto, una dicotomía: la del posible gozo de alcanzar una meta para la humanidad y, al tiempo, la del drama de descubrir en ese Universo la soledad en la que se ve inmerso el hombre:

Alejarnos, dejar atrás las nubes,
llegar donde no llegue ese canto mortal,
donde sin peso, como pequeños astros
flotemos en la nada
entre un largo silencio que no se acabe nunca [p. 12].

Como veremos, las connotaciones negativas que el viaje espacial va adquiriendo a lo largo del poema, contribuyen a crear una peculiar visión crítica, difícilmente encontrable en otros textos de similar motivo. Y es precisamente el tercer canto, dedicado al héroe, el que más resalta esa intención. En clara oposición al sentido clásico de los poemas épicos, el héroe de esta singular odisea es totalmente anónimo. Es más, continuamente se resalta la inexistencia de la figura del héroe: «No hay hombre señalado, no hay héroe previsto» [p. 14]. Se pone en evidencia así, nuevamente, la soledad que padece el ser humano, pero ahora no ya frente a la inmensidad del espacio, sino en oposición al propio desarrollo tecnológico, que ha sustituido al hombre en esa función hasta ahora incuestionable. Por ello se afirma:

Mirad a nuestro héroe
hecho con pensamientos de los sabios.
Miradlo bien. Miradlo.

No tiene nombre que ponerse.
Es sólo un corazón de barro
latiendo entre cables, micrófonos y plásticos.

Nuestro héroe. El menos seguro de los aparatos,
el menos importante, el más barato [p. 15].

En el segundo poema de esta sección se canta a la solidaridad y la visión crítica llega hasta extremos de gran dureza. En realidad, es preciso no olvidar el referente real en el que se sustenta el contenido del poema. En efecto, la «carrera espacial» en los años sesenta, llevada a cabo por Estados Unidos y la antigua U.R.S.S., había cosechado éxitos que no pudieron ocultar, no obstante, aquellos fracasos que se tradujeron en muertes humanas. Lo achacable a un innecesario afán de competitividad tiene puntual referencia en esta parte del poema de Carlos Pinto Grote:

Ha comenzado la carrera.
De un enemigo a otro, desde un sabio a otro sabio
la pasión merodea
y el esfuerzo conjunto queda en vano
luchar [p 15].

No es posible el acuerdo. He aquí, pues, la transformación metafórica operada en torno al término «cohete», a su vez metamorfoseado en «nave»:

¡Cuántos huesos humanos
en duros ataúdes de metal
flotan en órbitas eternas
como pequeños astros! [p. 16].

Lo que en un principio podría haber simbolizado los valores de fuerza, de poderío del ser humano ante la posibilidad de dominar las adversidades del Universo, se torna ahora en algo negativo. «Duros ataúdes de metal» es el aviso del poeta ante la falta de solidaridad del ser humano. Por eso concluye, desde la posición asumida de *poeta cantor*, con un consejo a la humanidad: «Un héroe sin nombre que ponerse/ ha de encontrar su nombre en el espacio» [p. 16].

§50 LA MITOLOGIZACIÓN DEL VIAJE DE IDA Y VUELTA

En el poema II del canto IV de *Como un grano de trigo* empieza, como dijimos, la dimensión puramente simbólica del texto, en clara coincidencia con el inicio del viaje espacial propiamente dicho.

En efecto, el tránsito de la simple metaforización que se ejercía en torno a los elementos «cohete» y «nave», hacia una configuración simbólica, adquiere en el poema aludido su máxima realización. Veamos el texto entero:

Mirad cómo levantan el árbol gigantesco,
cómo lo apoyan en cimientos de basalto,
mirad cómo le crecen a su lado las ramas
tímidamente. Observadlo.

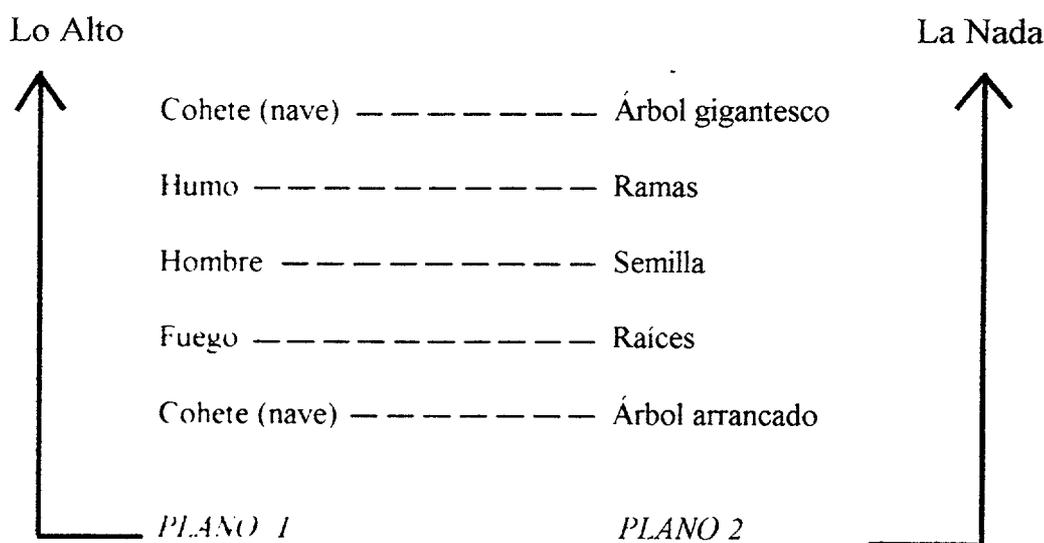
Derecho, inmóvil, duro. En lo más alto
la semilla: el hombre dentro, en lo más alto.

Un mundo de metal con un solo habitante
perfectamente atado
a las cadenas del sonido,
a las palabras de la radio,
al corazón del combustible,
a la cuenta del tiempo hacia el lado contrario.

Cinco, cuatro, tres, dos, uno, cero... la nada.
Un árbol arrancado
deja ver sus raíces de fuego y exterminio.
Y ya está el hombre en el espacio [p. 18].

Recordemos que el título del canto donde se ubica este poema es *La nave*, uno de los símbolos que mantienen estrecha relación con el arquetipo del Viaje. En este poema, sin embargo, lo que aparece explícitamente es el símbolo *árbol*, que desde un punto de vista semántico ha sufrido un proceso de desmembración a lo largo de todo el poema. La estructura imaginaria del texto es, por otro parte, doble. De un lado tenemos el símbolo del árbol, cuyo significado alude, recordemos, a lo cíclico, al flujo y reflujo de la vida. Pero este símbolo aparece en el texto en relación metafórica y comparativa con otro símbolo, es decir, el de la propia *nave* (el «cohete»), con sus atributos de *trayecto*. Si el símbolo árbol aparece desmembrado en otros como «raíces»,

«semilla» y «ramas», el símbolo nave vendría acompañado por los elementos metafóricos «fuego», «hombre» y «humo», respectivamente. El trayecto de esa desmembración tiene como punto de partida, en el verso inicial, el sintagma «árbol gigantesco», para concluir, al final del texto, en un dramático «árbol arrancado». Es fácil comprobar, pues, el efecto de dinamismo que produce el texto, es decir, el expresado por un factor temporal, del que dan idea los versos «a la cuenta del tiempo hacia el lado contrario» y «Cinco, cuatro, tres, dos, uno, cero... la nada.» Es decir, de un tiempo a otro tiempo, de un principio a un final. Pero del mismo modo, el dinamismo es observable (de una manera «plástica», diríamos) a través del proceso de ascensión paulatina de la nave, en su despegue físico. Es el dinamismo del «hacia lo alto», de la verticalidad. Si ordenamos paralelamente todos los elementos en función del dinamismo que se quiere representar, obtenemos el esquema siguiente:



Es decir, a partir de este poema, la significación meramente referencial que el libro podría haber tenido hasta ahora, adquiere otra dimensión. Lo anecdótico del viaje espacial cede paso a una reflexión sobre el tiempo y el lugar del hombre en el gran tiempo universal. De este modo, Carlos Pinto Grote se hace con las herramientas de la eufemización para ilustrar un pensamiento filosófico. Por eso acudirá, en primer término, al símbolo del árbol, que, recordemos, antropológicamente, según G. Durand,

«se presenta siempre bajo el doble aspecto de resumen cósmico y de cosmos verticalizado [...] El árbol es siempre símbolo de la totalidad del cosmos en su génesis y en su devenir»¹¹.

Sin embargo, este poema no es más que la antesala del significado simbólico general del libro. A partir de aquí, en el inicio de la odisea del personaje del libro, la lectura se moverá por el terreno ambiguo de lo imaginario. El viaje —que da título al canto V— es ahora el contexto simbólico en el que se mueve el poema. Pero el viaje físico del astronauta es también un viaje metafísico a través del ángulo oblicuo del tiempo.

No vamos a insistir en el lugar que ocupa el símbolo *viaje* dentro de la estructura imagística de la obra del autor y de su relación con el tema del tiempo. Sólo recordaremos que a partir de *Como un grano de trigo*, el viaje como eufemización del transcurso vital, con principio y fin, ocupará un lugar trascendental dentro de la poética de Carlos Pinto Grote hasta el punto de constituir uno de los símbolos más interesantes de la parte central de su obra.

Sí hemos señalado en más de una ocasión el carácter mítico del libro, que se ha ido acrecentando a medida que se ha avanzado en su lectura. Es el momento de justificarlo¹².

Desde el instante en que los símbolos e imágenes de una obra muestran un grado de alegorización tal que es posible hacer una lectura «al modo de» un relato epifánico, podemos considerar que estamos ante un poema de índole mítica. Ya vimos, para el caso tratado, cómo la desmembración de un símbolo (*árbol*) y su marcada adscripción antropológica hicieron de aquel poema en concreto el comienzo explícito de la dimensión mítica del texto. Algunos aspectos contribuirán a reforzar nuestra interpretación en relación al resto del libro.

¹¹G. Durand, *Op. cit.*, p 325.

¹²El primer lector del libro que vio esta dimensión mítica fue Ernesto Salcedo, para quien *Como un grano de trigo* «es algo así como un poema mítico, entrañado en una realidad ya cotidiana en la que el hombre y el cosmos se mitifican humanizándose. 'Los mitos paganos -dice Luis Cernuda en su magnífica apología de Marsias, el mancebo de los bosques de Frigia- eran trágicamente hermosos y en su hermosura trágica había una misteriosa elocuencia'. En esta nueva mitología humana y cósmica de héroes sin nombre buscando las estrellas, está la misma hermosura trágica, cuya elocuencia Carlos Pinto ha descifrado en los siete capítulos de su poema nuevo», en «*Como un grano de trigo*, de Carlos Pinto Grote», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 29-IV-1965.

Así, el soporte épico del poema y su estructuración en siete cantos (nº sagrado por excelencia de tradiciones como la egipcia, la musulmana y la cristiana¹³) ya nos proporcionan un contexto coherente para el desarrollo del tema. Un lugar singular ocupan la proliferación de imperativos retóricos, más abundantes en los últimos tres cantos del libro, lo que contribuye a consolidar el carácter de solemnidad que se pretende imprimir al poemario, y la utilización de la segunda persona gramatical de respeto del español estándar («vosotros»), aspectos de lenguaje mediante los que se materializa el acto de comunicación del propio cantor con su destinatario.

Pero, aparte de todo ello, ¿qué elementos del contenido le confieren al poema la índole mítica? Veamos con más detalle algunos ejemplos de los últimos tres cantos del libro.

El canto V representa el momento de la ascensión de la nave al espacio. En la tercera parte se hace explícito el objetivo previsto para el viajero:

Hacia vosotros va, para sembrarse,
para crecer en una nueva tierra,
para nacer y florecer y dar semilla
y comenzar [p. 21].

Olvidados ya los prolegómenos del vuelo y abandonada, por tanto, la crítica subyacente a la carrera del espacio, la tarea del héroe debe ser, de acuerdo a una concepción moral, la de sembrar la vida en aquellos lugares donde no exista. Tal es el cometido de ese anónimo personaje en su odisea, similar al de otras odiseas de carácter fundacional protagonizadas por los héroes de los más diversos relatos mitológicos de la Antigüedad, incluido el *Antiguo Testamento*. Ese acto fundacional queda reflejado en el canto VI, *La llegada*, del siguiente modo:

Vedlo llegar a un mundo
donde la huella humana jamás de hizo caricia.

Como cabría esperar en otros relatos míticos, el héroe contempla el lugar de su

¹³Cfr. J. F. Alonso Fernández Checa, *Op. cit.*, «Asociado al número cuatro, que simboliza la tierra y al número tres que simboliza el cielo, representa la totalidad del Universo en movimiento».



llegada, silencioso y sin vida:

Los cráteres vacíos de fósiles volcane
 los mares que, sin nombre, le rodean
 y las altas montañas.

Le corresponde, por tanto, el papel de creador, cual si de un Dios se tratase:

Vedlo ahora. De pie, frente a un mundo futuro
 creándolo en su mente,
 como un pequeño Dios [p. 21].

Finaliza el poema con la alusión a otro de los componentes de los textos fundacionales: el amor originario, la unión de los polos opuestos para asegurar la descendencia:

Oíd su descarnado grito
 y la voz de la estrella poseída
 diciendo: amado mío.

En el último canto (*El regreso*) el héroe, como en la *Odisea* homérica, regresa a su lugar de origen. Pero la trampa del tiempo ha jugado aquí un papel determinante. A lo largo de todo el libro se ha venido insistiendo en el factor temporal, especialmente en la abolición del tiempo en el espacio estelar. En este último canto el tiempo es el protagonista. Del mismo modo que Ulises, tras su tortuoso periplo, regresa al hogar y ya nada es lo mismo, también nuestro protagonista regresa a la Tierra y no encuentra nada allí. La imagen es desoladora:

Grita su nombre.
 Le responde la arena de una playa.
 De los hombres no queda ni el recuerdo.
 Tampoco de su paso queda nada [p. 26].

El recorrido por el nivel de lectura simbólico del texto no había deparado, hasta el momento, ningún problema hermenéutico. Sin embargo, el último poema del libro

no parecía predecible a la luz de los datos que a lo largo del volumen se iban dando. La pregunta es insoslayable: ¿Qué sentido tiene que el viajero espacial, a su regreso, no encuentre su mundo tal y como lo dejó? Uno de los lectores del libro, José Domingo, tras su publicación, se aventuró a ofrecer una doble posibilidad para interpretar el final de *Como un grano de trigo*. Dice así el comentarista: «Si para él ya no existe el tiempo, éste no ha dejado de pesar sobre la Tierra de modo desolador. La soledad la habita, nada queda en ella de lo que el hombre, hace tiempo, dejara. ¿Ha sido el curso implacable del tiempo lo que ha despoblado el viejo planeta, o quizá la locura suicida del hombre ha precipitado su fatalidad en aniquilador movimiento de destrucción?»¹⁴. En realidad no podemos dar por desencaminadas ninguna de las dos soluciones apuntadas por José Domingo. Ambas se superponen en dos niveles: el primero, objetivable en razón de una significación denotativa del texto (la que nos deparaban las referencias censoras del autor), se puede traducir en un mensaje contra la destrucción del mundo; el segundo viene representado por las numerosas referencias al tiempo y a la soledad, lo cual no resultaría descabellado de acuerdo con el tratamiento obsesivo de este tema por parte del autor en la casi totalidad de su obra.

Sin embargo, sin contradecir lo anterior, alumbraremos algo nuevo en relación a las claves del poema si tomamos en consideración una última idea. No debemos olvidar, de acuerdo con nuestra exposición inicial del imaginario poético de Carlos Pinto Grote, que el símbolo del *viaje*, en tanto que *trayecto nacimiento-muerte*, implica la idea de regreso al origen, a la tierra madre y, por ende, al seno materno. No en vano persiste en este libro la trabazón entre este símbolo y los del *árbol* y la *nave*, como ya vimos. Es decir, esa odisea de nuestro personaje, ¿no podría representar la del ser humano que, en su lucha continua contra el tiempo, persigue como final una unión con la tierra para eludir la nada a la que irremediabilmente se ve abocado? La respuesta a esa búsqueda de eternidad está en los cuatro últimos versos del poema:

El astronauta
siembra en la tierra su semilla,
mira al cielo.
Y descansa.

¹⁴José Domingo, «Poetas de nuestro tiempo», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 5-VIII-1965.

CAPÍTULO XV

SIN ALBA NI CREPÚSCULO (1967): EL VIAJE HACIA LO BAJO

§51. EL LIBRO

Sin alba ni crepúsculo (*Poemas para después*) aparece en la colección El Bardo (Barcelona) en mayo de 1967, con el número 27 de la serie. Consta de veintinueve poemas signados del I al XXIX, sin titular excepto el último que aparece como «Epílogo». No hay, por otra parte, ninguna división en secciones o apartados.

El tema del libro, si atendemos al plano literal, es el de un viaje imaginario a través de la propia muerte personal. Si *Como un grano de trigo* nos ofrecía un viaje hacia el Espacio, es decir, hacia lo Alto, *Sin alba ni crepúsculo* muestra idéntico trayecto simbólico, pero en este caso hacia la Tierra, hacia lo Bajo.

Las primeras versiones de algunos de los poemas que habrían de aparecer en este libro datan del año anterior a su edición. Concretamente hay tres poemas que, al parecer, dieron noticia de la existencia del volumen que nos ocupa. Se trata del poema VII, que se publicó con el título «Desde la madrugada» en el periódico *La Tarde* de Santa Cruz de Tenerife el 24 de septiembre de 1966; el poema IX, que fue publicado con el título «La hora justa» en el mismo periódico el día 11 de noviembre de 1966; y finalmente el poema XIX, que aparece sin ningún tipo de variación en la revista *Poesía Española* n^o 167 (Madrid), en noviembre de 1966. En todos esos poemas siempre fue consignada la aclaración de que pertenían a un libro inédito titulado *Poemas para después*. Sin embargo, el libro tendrá el lema definitivo de *Sin alba ni crepúsculo*, verso del poeta Luis Cernuda sugerido al autor, según ha reconocido éste recientemente, por el profesor Eugenio Padorno. *Poemas para después* quedaría, no

obstante, como subtítulo del libro¹.

§52. UN LENGUAJE COLOQUIAL PARA UN ASUNTO IMAGINARIO

Recordemos que el libro inmediatamente anterior a éste, desde el punto de vista cronológico, era *En este gran vacío*, publicado tan sólo dos meses antes. Sin embargo, hay entre ambos volúmenes, pese a su cercanía en el tiempo, importantes diferencias desde el punto de vista estilístico. Ante todo, el libro se ha visto despojado del aparato conceptual que nutría a *En este gran vacío*. Las alusiones a cuestiones existenciales no son explícitas en ningún caso, aunque el trasfondo ideológico sea el mismo. El carácter reflexivo del poemario, de este modo, subyace en el texto de forma implícita, enmascarado por la capa simbólica de un viaje ultraterreno.

Paralelamente, el lenguaje del libro se ha desprovisto de la vehemencia de *En este gran vacío* y de toda retórica para acercarse a un tono coloquial, sin exabruptos, pretendidamente objetivador, en llamativo contraste con un tema de fuerte orientación imaginaria como es el del descenso a los infiernos. El fin no es otro que el encubrimiento del dramatismo que conllevaría un viaje real hacia la muerte: el lenguaje está usado, en ese sentido, de un modo antifrástico pues amortigua todo rasgo de crudeza mediante unos procedimientos que implican la asunción de lo que se pretende en realidad negar.

El primero de esos procedimientos, indudablemente, es la particular polifonía que tiene el texto y que abarca desde la alenancia de primera y segunda persona gramaticales hasta el estilo directo, sin olvidar un *dialogismo intrínseco*, es decir, el diálogo del autor consigo mismo.

Es especialmente coloquial, por razones lógicas, el uso de la segunda persona cuando se trata de un destinatario diferente del propio autor. Tal es el caso en que los poemas se dirigen a la amada, como el XIV, [*Si a las tres de la tarde*], el XVII [*Y no*

¹He aquí la cita correspondiente: «Cuando concluí un libro de poemas que me había solicitado José Batlló, para la colección El Bardo de Barcelona, lo titulé *Poemas para después*. Pero Eugenio Padorno 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». Carlos Pinto Grote, «Se trata de nostalgia». Las Palmas de Gran Canaria, 1997.

digas ahora], y el XXII [*Déjame amor saber*]; o un poema dedicado a un amigo, concretamente al poeta Pedro Lezcano (nº XXVI, [*Amigo*]); o aquel cuyo destinatario es el jardín familiar (nº XIII, [*Compartiré tu dicha*]).

Los aspectos que hemos visto se ven reforzados en los casos en que el poeta hace aparecer en el texto un fragmento en estilo directo en la voz del propio destinatario, algo que da mayor dinamismo al poema. Por ejemplo, los versos siguientes del mencionado poema XXVI: «'Llegaremos, hermano, a las arenas/ Del ancho mar', dijiste» [p. 65]. La inclusión del estilo directo, no obstante, prolifera a lo largo de todo el texto, no sólo para evidenciar las respuestas de otros destinatarios, sino también para resaltar la voz de diferentes personajes y aun la propia del poeta. Toda esta polifonía contribuye al tono coloquial que preside el texto. Del primer tipo podemos citar:

'Fue así —decía—,
Hizo tal cosa y otra
Y dedicó su vida...', continuaba la voz [p. 34].

Y del segundo tenemos el siguiente ejemplo:

Estoy ahora
Recordando el amor de por la tarde,
Porque aquella mujer dice mi nombre
.....
'¿Por cuánto tiempo?', me pregunto [p. 30].

Un segundo recurso estilístico al servicio del lenguaje coloquial consiste en el uso de expresiones propias de contextos orales, como «Ocurre que...» [p. 15], «Y pasa que...» [p. 30], «Algo como si...» [p. 36], o el hecho de empezar un poema así: «Por ejemplo, la ropa que vestía...» [p. 42]. En el terreno léxico se ha utilizado, en todo caso, un vocabulario circunscrito a la norma oral culta del español estándar.

Finalmente contribuye de una manera decisiva al logro de un tono voluntariamente narrativo el hecho de que todos los poemas, a excepción del VI, estén escritos en verso libre, con continua alternancia de versos cortos y largos, lo que imprime a los poemas un ritmo que de alguna forma se puede asimilar al de la

conversación.

No se nos escapa la huella cernudiana para este tipo de escritura, aspecto del que sin duda son deudores algunos de los escritores españoles de los años 50 y 60. En este sentido, el lenguaje de Cernuda se nos aparece como equidistante entre la afectación de lo popular y la artificiosidad de lo culto. Octavio Paz argumenta al respecto: «Cernuda nunca cayó en la afectación de lo popular (afectación a la que debemos, de todos modos, algunos de los poemas más seductores de nuestra lírica moderna) y trató de escribir como se habla; o mejor dicho: se propuso como materia prima de la transmutación poética no el lenguaje de los libros sino el de la conversación»².

El estilo del libro, en fin, abunda en el carácter unitario que ya de por sí compete a la temática. Tal unidad ha hecho pensar al crítico César Aller —idea que compartimos— que estamos ante «un solo poema, la cadencia de una voz modulada que eleva su canto, sin alargarlo más allá de lo estrictamente necesario»³.

§53. LOS PASOS DE LA AVENTURA

La estructura del libro responde, de modo implícito, a la del propio viaje imaginario por el territorio de la muerte. Es decir, la secuencia de los poemas muestra de modo lineal los pasos que el poeta va dando a través de ese recorrido imaginario.

El tema del volumen es, por tanto, el de la *muerte propia*, tema de claras reminiscencias rilkeanas, pues la muerte entendida como consecuencia y culminación de la propia vida es uno de los asuntos que obsesivamente trata Rilke en algunas de sus obras, como en el *Libro de las horas* y en los *Cuadernos de Malte Lauris Brigge*. El yo del poeta que parece transitar entre dos mundos recuerda la atmósfera del *Malte*, obra en la que, por ejemplo, Christine Brahe, ya muerta, atraviesa el comedor del palacio ante el asombro de los invitados...

²Octavio Paz, *Cuadrivio*, Barcelona, Seix Barral, 1991, p. 125.

³César Aller, «Carlos Pinto Grote, *Sin alba ni crepúsculo*», *Arbor*, nº 276, Madrid, diciembre de 1968.

Aunque el libro no aparece explícitamente dividido en secciones o apartados, podemos fijar, para una mayor comprensión del texto, tres núcleos temáticos consecutivos para el conjunto de los poemas: el primero abarca los últimos momentos de presencia física tras el fallecimiento; el segundo, el inicio del viaje y la «adaptación» a la nueva circunstancia; y, finalmente, el tercero, la asunción de la muerte como vida *in absentia* en el marco de un escenario peculiar. Se cierra el libro con un epílogo moralizante que es a la vez corroboración del planteamiento que se ha desarrollado a lo largo del libro.

El núcleo temático inicial abarca los cinco primeros poemas. En cada uno de ellos se presenta una situación concreta que correspondería a cinco momentos diferentes del comienzo del viaje: I, preámbulo; II, agonía; III, velatorio; IV, funeral; y V, enterramiento. Se trata, por tanto, de una presentación del viaje propiamente dicho, que se hará explícito en la última estrofa del poema V:

Todos se han ido.
No puedo dar las gracias.
Comienza la aventura [p. 23].

El segundo núcleo temático arrancaría con el poema VI, en el que se nos presenta parte del *escenario* que ocupará la mayoría del libro. Se trata de un poema clave tanto desde el punto de vista de la forma como desde la temática. Es el único texto con verso medido (heptasílabos agrupados en conjuntos de 4 y 8 versos), y está escrito a modo de canto, lo que lo aleja, por el tono, del resto de los poemas del libro. No obstante, su posición privilegiada al comienzo de esta parte del libro, es decir, al inicio del viaje, viene dada porque su temática adelanta la de la parte central del libro.

El resto de los poemas de esta parte, hasta el número XI, muestra esa transición hacia el mundo de la muerte a través de una exposición de los lazos que sirven de puente con la vida real: la memoria de los otros y, en especial, la memoria de la amada. Por eso el neófito viajero se resiste todavía a reconocer su nuevo estado, su presencia casi fantasmal:

Ya la noche comienza
Nadie me ha requerido.

Nunca estoy en los sueños.
 Era un hombre real de carne y hueso.
 No tengo sitio allí.
 Me estoy soñando [p. 27].

Especial interés tiene un aspecto que adquiere relevancia en esta parte de la obra y que sin duda forma parte de la predilección simbólica de Carlos Pinto Grote. Se trata del culto a ciertos objetos antiguos, unos con clara funcionalidad y otros sin utilidad aparente en la vida real, pero que avivan la imaginación del autor sobre todo en relación al tema del tiempo, para adquirir otra función totalmente distinta: la de ruptura de las barreras espacio-temporales. Si hemos dicho que en esta parte del libro todavía hay un aferrarse a los nexos que se establecen entre la vida real y la de ultratumba, no otra función tienen la cartas o las llamadas de teléfono a las que se alude en el poema X:

Preguntarán por mí.
 Recibirán las cartas que venían
 Camino de mis manos
 Y alguien dirá: 'No está',
 Por el teléfono [p. 32].

La carta es un objeto que hace las veces de emisario, pero cuando éste no ultima su propósito en razón de un acaecimiento fortuito como es la muerte del destinatario, adquiere un nuevo matiz, el de una comunicación inconclusa y potencialmente por concluir. Hay aquí un interesante paralelismo con algunos aspectos de la obra cuentística del autor, en la que el puente entre el Más Allá y el presente se ha logrado gracias a objetos similares. Tal es el caso de un cuento redactado muy probablemente por las mismas fechas que *Sin alba ni crepúsculo* y publicado en 1966, que llevó por título «La voz de Elvira»⁴. En él, el protagonista, que se confiesa amante empedernido de objetos de anticuario⁵, adquiere un viejo aparato de teléfono que restaura e instala como supletorio en una de las dependencias de la casa. Un día el aparato suena y, para

⁴Aparecido en *Las horas del hospital y otros cuentos*, Madrid, 1966, p. 133.

⁵Recordemos la afición de Carlos Pinto Grote a las antigüedades, lo que le llevaría a abrir una tienda de ese género algunos años más tarde. Cfr. la primera parte de nuestro estudio.

sorpresa del protagonista, se oye la voz de una desconocida Elvira que le profesa todo su amor, como confesión venida de un tiempo pasado. Indudablemente se ha establecido una conexión entre uno y otro tiempo, entre un espacio y otro, solo que en este caso, a diferencia del poema comentado, es el interlocutor y no el protagonista el que se ubica en esas coordenadas adimensionales.

También podemos mencionar, como una muestra más del carácter autorreferencial de la obra de Carlos Pinto Grote, otro cuento posterior titulado «El retorno»⁶. Ahí, el protagonista, convertido ahora en la imagen plana de un daguerrotipo colgado de la pared de su casa, ve pasar ante sí toda la vida de «los otros» desde el más allá acorpóreo en que se halla. Idéntica escena parece expresar el poema XXI de *Sin alba ni crepúsculo*, del que extraemos el siguiente fragmento:

Ya no saben qué olor tiene el verano
La casa donde amaba.
Soy un retrato mudo que se mira al pasar [p. 54].

La tercera parte del libro, según nuestra hipotética secuenciación, abarca el conjunto mayor de poemas de *Sin alba ni crepúsculo*, es decir, desde el XII hasta el XXVIII. El viaje se encuentra en su apogeo y la voz del poeta se desliza desde la negación implícita de la muerte hasta su ascensión explícita. Para ello el autor se ha servido, una vez más, del espacio predilecto de su imaginación, simbolizado en la *casa* y el *jardín*, elementos que ya hemos estudiado en el capítulo correspondiente. Sin embargo, veremos detenidamente en este libro cómo se ha configurado ese espacio para cubrir las expectativas de solución que ante el problema de la temporalidad se ha planteado el poeta. Si en las primeras partes del libro se insinúa, toda vez que se rechaza, la solución provisional de verse inmortalizado en la memoria de los otros, en esta parte la solución poética estará en la disolución del «yo» en los espacios y objetos que guardan esa memoria en virtud de la pervivencia de lo material y de su eficacia en lograr la eternización, en algunos casos, mediante la transformación de la propia materia.

⁶Del libro de Carlos Pinto Grote *Objetos de desván y trajes de pasamanería*, Santa Cruz de Tenerife, CajaCanarias, 1986, p. 58.

§54. LOS ESPACIOS DE LA ETERNIDAD

La crítica de la época, como en casos anteriores, no valoró el libro más allá de una interpretación meramente referencial para así soslayar una *interpretación simbólica* que nos parece evidente. Leopoldo Cortejoso, por ejemplo, ahonda en una visión moralizante del poema, quizá llevado por los versos del «epílogo» del libro, y le otorga la mayor importancia a la pervivencia después de la muerte en el amor de la amada. «Plantea —según este comentarista— un tema insólito y turbador: el después de los demás, la vida donde ya no estamos. En el mundo de después, la esposa es principal artífice de la nueva pervivencia porque el amor enciende cada noche el silencio»⁷. Indudablemente la amada es primordial, pues no en vano es el destinatario secundario más importante del texto, tras el yo del poeta. Sin embargo una de las claves del libro está en lo efímero de esa vía de pervivencia, circunstancia que implica, según vimos arriba, una necesidad de buscar otras soluciones.

Tampoco aporta luz sobre el tema el comentario de Juan Chacón, aunque apunta algo interesante en relación al tema religioso. «En *Sin alba ni crepúsculo* —argumenta— la meditación de Carlos Pinto Grote sobre tema tan trascendente llega a las últimas consecuencias: a la vida del Más Allá. Sin temores ni terrores, serenamente, con completa despreocupación de toda inquietud religiosa, el poeta crea un Más Allá humanizado, transido de ternura, nostálgico de las personas y de las cosas que se han amado»⁸. Recordemos que *En este gran vacío*, del mismo año que el libro que ahora nos ocupa, materializó el desenlace de la duda religiosa del autor. Por ello es pertinente corroborar el comentario de Juan Chacón en tanto que en *Sin alba ni crepúsculo* la visión laica preside todo el libro.

Para José Morales Clavijo el libro «viene a ser, esencialmente, una exaltación

⁷Leopoldo Cortejoso, «*Sin alba ni crepúsculo (poemas para después)*, *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 20-VI-1967.

⁸Juan Chacón, «*Sin alba ni crepúsculo*», *Rincón de poesía de La Hora XXV*, n° CXXIV, Barcelona, septiembre de 1967.

de la muerte como estado de lúcida interpretación de la vida misma»⁹. En realidad, más que exaltación de la muerte, nosotros vemos el signo de una antífrasis: la experiencia voluntaria del descenso a los infiernos se explica como una huida del abismo; la muerte, por tanto, es negada simbólicamente.

El aspecto de comunicación entre uno y otro mundo lo vio el crítico César Aller, quien afirma que ahí radica el atractivo del libro: «Hay en ello una transfusión o intercomunicación entre la realidad vivida y la presentida [...], la feliz conjunción del presente de otros seres en los que se prolonga la vida de quien ha muerto. Se muestra en ello también la diversidad de un mismo ser en los otros, en cuanto es conocido desde ángulos diferentes, interpretado»¹⁰.

Otro aspecto de la crítica de la época que nos interesa es el referido a la forma y, sobre todo, a los posibles antecedentes literarios del libro. Así, tanto José María Fernández Nieto (comentarista de la revista *Rocamador*)¹¹, como Victoriano Cremer¹², interpretan el libro como una elegía personal, y persisten en la riqueza imaginativa del autor al situar el contenido del poema ante un punto de vista tan original. Sin que esa opinión sea del todo desacertada creemos, no obstante, que urgen algunas matizaciones. En efecto, llevados por el indudable carácter fúnebre de esta composición, estos autores han buscado antecedentes del libro en escritores que han empleado la composición elegíaca (al modo contemporáneo) no ya para homenajear la muerte de los otros, sino para expiar, de algún modo, la propia vida del yo que escribe. Hasta aquí, en realidad, no surge ningún inconveniente. Lo que ocurre es que el antecedente buscado debe cubrir otro importante requisito: que ese canto (o elegía personal) posea los rasgos claros de un viaje o trayecto imaginario o, al menos, que el contenido del texto beba de un marcado contenido simbólico. Y algo que no es menos importante: la sustitución del tono grave y lacónico por otro más distanciado, producto

⁹José Morales Clavijo, «Un nuevo libro de Carlos Pinto Grote», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 15-XII-1967.

¹⁰Carlos Aller, *op. cit.*

¹¹José María Fernández Nieto, «*Sin alba ni crepúsculo*», *Rocamador*, n° 45, Palencia, 31-VI-1968, s/p.

¹²Victoriano Cremer, «*Sin alba ni crepúsculo*», Proa, León, 20-X-1968. Véase más recientemente Sebastián de la Nuez Caballero, «El quehacer poético de Carlos Pinto Grote», *Jornada Literaria*, n° 109, Santa Cruz de Tenerife, 26-III-1983.

de dicha simbolización. Por eso sí nos parece errado buscar antecedentes que en apariencia contienen el mismo tema, como se ha hecho en relación a algunos poemas de José María Valverde¹³.

De entre los posibles antecedentes del libro podríamos nombrar, aunque salvando las lógicas distancias de tono o estilo, algunos de los poemas de *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso (sobre todo «En el día de difuntos» y «Preparativos del viaje»), textos que tratan el tema a modo de viaje. Lo mismo cabría decir de algunas composiciones de aliento similar en poetas como Dionisio Ridruejo y Ricardo Molina.

Mayores concomitancias podemos encontrar con un libro de Carlos Bousoño *Primavera de la muerte* (1946) y aunque con un estilo diametralmente opuesto, un libro del poeta Pedro Perdomo Acedo, *La muerte imaginada* (1943).

No obstante, en el capítulo correspondiente vimos con brevedad los antecedentes del viaje hacia la muerte desde la mitología antigua hasta el siglo XX. A lo largo de los tiempos el ser humano ha necesitado, en un persistente emular de un don sólo concedido al dios Orfeo, descender a la esfera prohibida, únicamente alcanzable con la muerte. Uno de los viajes líricos más interesantes de la poesía del siglo XX es el que Rainer María Rilke nos presenta en *Las Elegías de Duino*. Además de toda su teoría poética en torno al Espacio Abierto, al Mundo Interior, a los símbolos persistentes, la obra de Rilke nos interesa por el tratamiento del tema de la muerte, la vida ultraterrena, la importancia de lo material y de lo vegetal, y las soluciones imaginarias ante el problema del ser y del tiempo, aspectos que de un modo u otro han interesado también a Carlos Pinto Grote. Para ambos escritores, la deuda común a la simbología de mayor raigambre antropológica es insoslayable. En la primera Elegía, Rilke se expresa de este modo:

Cierto que es raro no habitar más la tierra,
no usar ya las costumbres apenas aprendidas,
y a las rosas, y a otras cosas a su manera prometedoras,
no dar el significado de porvenir humano;
no ser ya lo que se fue en manos de infinita angustia
y abandonar hasta el propio nombre
como un juguete destrozado.

¹³José María Fernández Nieto, *op. cit.*

Extraño no seguir deseando los deseos. Extraño
ver que todo lo que se ligaba aletea tan suelto
por el espacio. Y el estar muerto es trabajoso
y lleno de repaso, hasta que poco a poco
se rastrea algo de eternidad¹⁴.

Está en ese poema esbozado gran parte del sentido de *Sin alba ni crepúsculo*: el abandono de la cotidianidad terrena, la angustia ante la pérdida de la condición humana, la extrañeza y el desasosiego al ver que la vida sigue en el exterior, lo trabajoso que es morir («Un muerto es un trabajo que hay que hacer» [p. 23]), y lo costoso de hacer recuento de la vida pasada, y, al final de todo, un indicio de eternidad.

El trayecto hacia la muerte en que todos esos aspectos tienen lugar es también el camino que va desde la pérdida de confianza en los demás como depositarios de la eternidad hasta la solución panteísta de la pervivencia en los objetos y seres animados no humanos. En efecto, el drama existencial perdura abiertamente en este libro en aquellos poemas que muestran una radical desesperanza ante lo efímero de la memoria humana¹⁵. El poema I es revelador del punto de partida en que comienza ese camino, puesto que todo él resume el carácter de esa desesperanza:

Y, si en los otros se ha vivido,
Vives
Mientras los otros vivan.
.....
Pero no hay más.
Después el tiempo pasa
Y te crece el olvido [p. 13].

Por eso la segunda parte del poemario, según nuestra particular secuenciación, responde paralelamente a los inicios de normalización del *nuevo estado*, a la

¹⁴*Elegías de Duino*, ed. de José María Valverde, Barcelona, Lumen, 1984, p. 31.

¹⁵Esa solución panteísta, que presidirá toda esta parte del libro, sólo ha sido señalada, someramente, por Alberto Pizarro: «La tierra y el universo entero es el único refugio seguro, la única certidumbre a la que uno puede dirigirse en la vida. Es algo de lo que se nace y a lo que se vuelve, la bóveda nocturna que nos protege; algo que justifica nuestra existencia», «Carlos Pinto Grote: Sin alba ni crepúsculo», *Fetasa*, n° 4/5, Santa Cruz de Tenerife, 1991, p. 181.

habitación en los pormenores de ese viaje imaginario en la dimensión de Lo Bajo («Para qué decirme qué, decirme cuándo/ O proponer mañanas/ Que ya no son posibles» [p. 26]), al tiempo que, en Lo Alto, es decir, en el mundo de la evolución de la conciencia, tanto el recuerdo del amor como la pervivencia en la memoria de los otros empiezan a entrar en crisis («Y así vuelvo otra vez a este silencio./ Porque aquella mujer que recordó mi nombre/ Ahora lo ha olvidado» [p. 31]).

No obstante, a medida que el viaje avanza y se va configurando el nuevo territorio imaginario, hay todavía un aferrarse a la posibilidad de la permanencia en la memoria ajena en algunos de los últimos poemas de esta parte del libro. Sin embargo, esto sólo será relevante en lo que a la concepción amorosa se refiere pues, como veremos, una vez más emergerá la peculiar teoría de amor del poeta.

¿Pero cuáles son esos espacios imaginarios en los que el poeta encuentra refugio a la vez que una solución al problema de la inmortalidad? Ya el poema VI, al que aludimos más arriba, nos ofrece el primer indicio de esa espacialización, como punto de partida de la aventura propiamente dicha:

Hoy he vuelto a encontrar
 Los perdidos jardines,
 Las altas madre selvas
 Y las tibias acacias.

 Cada sitio se ha puesto
 A vivir sin mi cuerpo
 A crecer sin mi carne,
 A mirar sin mis ojos.
 Y me pasa que vengo
 Tras una larga ausencia
 Mientras todas las cosas
 Me siguieron amando [p. 25].

El jardín, por tanto, anuncia la necesidad de fusión con la tierra y, expresamente en los versos reproducidos, un retorno a la tierra. Ya hemos visto cómo en libros anteriores (por ejemplo en *El llanto alegre*, *Muda compasión del tiempo*, *Siempre ha pasado algo* y *Como un grano de trigo*) se ha ido materializando el *mito del eterno retorno*, es decir, esa necesidad que ha sentido el ser humano desde tiempos remotos de volver a la tierra tras la muerte y retornar nuevamente a la vida a través de distintas

soluciones, según se trate de una cultura u otra¹⁶. En *Sin alba ni crepúsculo* la idea del retorno tiene su máxima expresión al asumir el mito mediante una peculiar amalgama entre la concepción antropológica de éste y la reelaboración de carácter filosófico de Friedrich Nietzsche¹⁷. Así, el retorno a la Tierra Madre propiamente dicho es de raíz universal y en algunos aspectos, es decir, en lo concerniente a la fusión propiamente dicha con el elemento telúrico, la identificación profana de lo terreno con la tumba, y la transmutación del ser en elementos arbóreos o animales, Carlos Pinto Grote tiene una deuda asumida. Pero dado que la obra del poeta, en esta etapa, ha asimilado también diversas corrientes del pensamiento contemporáneo, como hemos visto, en relación a la problemática del tiempo en su dimensión ontológica, la impronta nietzscheana no puede ser soslayada puesto que este filósofo alemán ha abordado, con la originalidad que le caracteriza, tal problemática justamente en torno a la idea del eterno retorno de lo idéntico. En la tercera parte de *Así habló Zaratustra* es donde Nietzsche desarrolla, con el tono vehemente y profético que caracteriza a esta obra, su teoría sobre el ser humano y su dramática experiencia del tiempo y de la muerte, para así situarse en una posición destacada entre los filósofos contemporáneos que han abordado semejante problemática desde el punto de vista de la existencia. En su reflexión sobre el tiempo, el autor alemán propone evitar que el tiempo y la eternidad sean conceptos contradictorios. De este modo, la eternidad no niega al tiempo, más bien se da en éste, pero no «como una sucesión infinita de instantes irrepetibles, sino como una repetición eterna de unos mismos e idénticos instantes»¹⁸. La idea del retorno se basa, por tanto, en la eternidad del transcurso temporal, es decir, todo tiene que haber existido antes y todo tiene que volver a existir de nuevo, todo muere y vuelve a nacer pues todo se mueve en un plano circular donde el pasado y el futuro no

¹⁶Véase al respecto Mircea Éliade, *El mito del eterno retorno*, op. cit.

¹⁷El interés de Carlos Pinto Grote por la obra de Friedrich Nietzsche es muy temprano. Una de las primeras conferencias pronunciadas por el autor en su dilatada trayectoria intelectual, en 1950, tuvo por título «Luz nueva en la poética de Nietzsche»; en ella, el poeta no sólo denunció la manipulación a que ha sido sometida la obra del pensador alemán, sino que destacó su personalidad terriblemente angustiada así como el profundo valor poético de su obra, especialmente *Así habló Zaratustra*. Véanse las siguientes referencias: *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 9-XII-1950, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 9-XII-1950, «Una conferencia en Las Palmas», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 17-XII-1950, y «Conferencia del Dr. Pinto Grote en *El Museo Canario*», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 12-XII-1950.

¹⁸Enrique López Castejón, en Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, op. cit., p. 38.

son más que la repetición de lo mismo. Así se lo expresan los animales a Zaratustra:

Ahora muero y desaparezco —dirías— y dentro de un momento no seré nada. Las almas son tan mortales como los cuerpos. Pero la cadena de causas en la que estoy trabado volverá a producirse, y me creará de nuevo. Yo también formo parte de la serie causal de eterno retorno. Volveré con este sol, esta tierra, este águila, esta serpiente; y no a una vida nueva, ni mejor, ni parecida: volveré eternamente a esta misma vida, idéntica a sí misma en lo mayor y en lo menor, para enseñar de nuevo el eterno retorno de lo existente.¹⁹

El pensamiento del filósofo adquiere tintes dramáticos ante esta interrogación: si hemos de retornar eternamente a lo mismo, ¿no nos deparará nuestra existencia las mismas cargas una y otra vez? Con razón algunos críticos de la obra del filósofo han relacionado su pensamiento referido a la teoría del eterno retorno con el existir dramático de Sísifo, condenado a rodar siempre la misma piedra, tal y como nos sugería un libro de Carlos Pinto Grote inmediatamente anterior a éste.

La ilustración más completa de la funcionalidad del mito del eterno retorno en las diversas culturas del mundo podemos encontrarla, como ya vimos, en el ensayo de Mircea Éliade *El mito del eterno retorno*. Sin embargo, y con respecto a la formulación más personal —y filosófica— de Nietzsche, autores como Jorge Luis Borges han expresado sus reticencias:

Antes de Nietzsche la inmortalidad personal era una mera equivocación de las esperanzas, un proyecto confuso. Nietzsche la propone como un deber y le confiere la lucidez atroz de un insomnio [...]. Nietzsche quería ser Walt Whitman, quería minuciosamente enamorarse de su destino. Siguió un método heroico: desterró la intolerable hipótesis griega de la eterna repetición y procuró educir de esa pesadilla mental una ocasión de júbilo. Buscó la idea más horrible del universo y la propuso a la delectación de los hombres²⁰.

No obstante, el propio Borges —baste su obra cuentística y ensayística para corroborarlo— ha contribuido de un modo sustancial a la explicitación de un pensamiento sujeto a los vaivenes del drama de la temporalidad. Su crítica de la teoría

¹⁹Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, pp. 221-222.

²⁰Jorge Luis Borges, *Historia de la eternidad*, Madrid, Alianza, 1997, pp. 98-99.

de Nietzsche no hace sino mostrar el anverso y el reverso de sujetarse a una teoría como la del eterno retorno ¿Es positiva o negativa una concepción del tiempo universal como la que arrastra a Sísifo una y otra vez sobre sus mismos pasos, a pesar de que así eluda un final?

* * *

Pero además del jardín hay otro escenario en que se cumple el proceso de eternización esbozado por la teoría del eterno retorno, y viene anunciado en el primer poema de la tercera parte del libro (poema XII):

Recorro lentamente esa casa dormida.
Acompaño los sueños.
Todo un día ha pasado [p. 37].

Indisociablemente unida al símbolo del jardín y complementando la función de éste, la casa se erige como monumento a la perdurabilidad de la memoria. Ambos símbolos, cuya función solidaria estudiamos también en el capítulo correspondiente, justamente dentro del grupo de símbolos que englobamos bajo *Thanatos*, adquieren en *Sin alba ni crepúsculo* una específica funcionalidad: en tanto que el jardín representa la unión con la inmortalidad a través del eterno ciclo vital, cuyo máximo exponente es la descendencia, la casa busca idéntico fin a través de la disolución de la personalidad en lo objetual, en lo inerte y, por ello, en lo aparentemente duradero. Es decir, el jardín simboliza lo dinámico, lo creativo, la sangre; la casa, al contrario, lo estático, lo inmutable, lo sedentario. No en vano esta alternancia de espacios complementarios se materializa en el libro, formalmente, del mismo modo: los poemas XII, XIV, XV, XVI y XXI giran en torno a la poetización del escenario «casa», y los poemas VI, XIII, XIX y XXIII lo hacen sobre el escenario «jardín». El poema XXV nos ofrece la visión conjunta de los dos espacios, y el XXVIII, con el que se cierra en realidad el viaje imaginario, nos presenta la visión totalizadora de ambos espacios. Veámoslo más detenidamente.

El poema XIX es clave en lo que se refiere a la identificación del poeta con lo

vegetal del jardín, es decir, con aquello que emerge renovado desde la tierra. El asunto del poema es, en pocas palabras, el siguiente: los niños, tierna descendencia del poeta, juegan en el jardín familiar y recuerdan, con palabras nostálgicas, la presencia de su abuelo muerto (el poeta). Sin embargo, «unos árboles que nadie sembró nunca», y por tanto ajenos al proceso de retorno material del poeta, entorpecen esa comunicación unilateral con la descendencia. Entonces se desata la imaginación simbólica y al poeta le es permitido alzar sus brazos transformados en ramas de laurel, y abrazar a los niños. En esta peculiar metamorfosis es el laurel y no otra especie vegetal la que asume, en tanto que árbol de hoja no caduca, lo perdurable, lo dinámico²¹. En el poema XXIII vemos una imagen similar: «Una brisa ha movido las ramas de los árboles./ Acaricio sus frentes, les beso» [p. 58].

La casa, por otro lado, es objeto de una simbolización más detallada que el jardín. En el poema XVI se nombran algunos elementos del hogar depositarios de lo eterno, como las «viejas puertas», «los duros goznes», «el largo corredor», o las «verdes persianas». En el poema XV esos objetos son ahora los de la vestimenta:

También en estas cosas me he quedado.

Espero que comprendan que vivía
De un modo transitorio en este sitio
Y cumplía mi oficio para ellas,
Que seguirán sin mí, quietas, desnudas [p. 43].

El estatismo queda de manifiesto en algunas imágenes como la del retrato, otro objeto perdurable al que se alude en el poema XXI: «Soy un retrato mudo que se mira al pasar».

La respuesta al deseo de eternización está, como hemos visto, en la disolución del poeta en las cosas, algo que se hizo ya explícito en el poema XXV, cerca del final del viaje:

²¹Cfr. esta interpretación con la pregunta que se hace Rilke al inicio de su novena *Elegía*: «¿Por qué, si cabe pensar así el plazo de la vida/ como laurel, un poco más sombrío que todo/ otro verde, con pequeñas ondas en el filo/ de cada hoja (como sonrisa de un viento)-: por qué, entonces,/ debe ser lo humano, y, evitando el destino/ anhelar destino...?», *Op. cit.*, p. 81.

Y te estás diluyendo entre las cosas
 Porque el tiempo, al pasar,
 Siembra de olvido la memoria.
 Y crece la semilla. Y tú lo sabes
 Viéndote ya lejano [p. 63]²².

Expresión extrema del panteísmo, y síntesis de ambos espacios imaginarios, con sus características de dinamismo y estatismo, es el poema XXVIII. De un lado están el árbol, la hierba, el insecto, la semilla y otros elementos vivos en los que el poeta *continúa su existencia*, metamorfoseado, fundido:

Así continúo, ya sin querer,
 Pero con un atisbo de complaciente instante,
 Por esa vida ajena,
 Sintiendo el mundo de manera distinta,
 Pasiva y vegetal,
 Pero lograda
 Para una forma que en el aire crece [p. 68].

De otro lado, las demás cosas, entiéndase los objetos inermes, identificables con la casa, sostienen, de algún modo, la presencia del poeta:

Las otras cosas,
 De otra manera vivas
 Y en las que me confundo,
 No me recuerdan,
 Aunque me sostienen

 Y estoy en ellas vivo.
 Comparto el universo [p. 69].

Y de esta manera se concluye, a modo de final de trayecto, una aventura que encara la muerte y el tiempo mediante una simbolización panteísta, de orientación antropológica. Los símbolos aquí estudiados tendrán, no obstante, una realización plena en libros posteriores. El jardín será el espacio simbólico privilegiado del libro *Los habitantes del jardín* (1978), y la casa lo será de *De los días perdidos* (1982).

²²Cfr., una vez más, con estos versos interrogativos de Rilke: «¿Sabe a nosotros el espacio/del mundo en que nos disolvemos», *Elegía II*, *Op. cit.*, p. 37.

§55. «NO ES EL AMOR QUIEN MUERE»

La obra de Carlos Pinto Grote se va revelando fiel a su propia identidad. En cada libro emerge una parte de esa identidad y sólo varía el tono, la intensidad o, a lo sumo, los modos de la escritura. Algo así ocurre con la teoría del amor y, sin embargo, lejos de abordarla en un solo momento de nuestro estudio, como cabría esperar según nuestro proceder en torno a otros aspectos, en este caso siempre nos aguarda una reflexión diferente en varios de los capítulos de este estudio. Y es que la teoría del amor en la obra del poeta es siempre distinta dentro de la unidad.

Hemos dicho que en *Sin alba ni crepúsculo* el deseo de eternidad a través del amor se debate entre la necesidad (desesperanzada) de verse continuado en la amada a través de la memoria, y un anhelo de fusión panteísta como teoría del amor total. El primero de esos momentos aparece ilustrado por el poema XX, uno de los mejores del libro, y que merece un comentario aparte, no sólo por su significado poético, sino porque es buena muestra de hasta qué punto entre un escritor y otro se puede establecer un puente que no se sostiene sobre la base de una mera influencia, sino que atiende a principios intertextuales mucho más enriquecedores. Tal es el caso de la obra de Cernuda, con la que Carlos Pinto Grote comparte similares obsesiones ante el tema de la inmortalidad y su relación con la naturaleza.

Efectivamente, Carlos Pinto Grote homenajea al autor andaluz, como ya vimos, desde el propio título del libro. Pero el poema XX, concretamente, estrecha el cerco del homenaje al estar encabezado por otros versos de Cernuda, tomados del poema XII, «*No es el amor quien muere*», de su libro *Donde habite el olvido* (1934). Para mayor comodidad del lector reproduciremos los dos poemas en paralelo:

XX

*Sólo vive quien besa
aquel cuerpo de ángel
que el amor levantara.
(Luis Cernuda)*

Sé que no estoy viviendo
Por la misma razón
Que nos sabemos vivos

XII

No es el amor quien muere,
somos nosotros mismos.

Cuando en un largo sueño
Entramos dulcemente.

He dejado tan lejos el amor, tan ausente la mano,
Tan dilatado el labio en su quehacer angélico,
Que la certeza crece
En esta larga y fatigada oscuridad.

Prudentemente recorro los rincones de la noche
Y me acerco con lentitud
levantara.
Al lecho de la amante que me sueña.

Digo, en su mundo de un instante,
Mi palabra de amor,
Todo lo que mi amor vivo decía.

No puede oír mi voz,
Como cuando, lejana
No percibía mi corazón amante.

pedra,
Entiendo que no es sólo hablar.
A veces matamos el amor diciendo amores.

Cuerpo de soledad,
Sueñame junto a ti,
Siente mi boca muda levantando tu cuerpo
Para sentirme vivo.

(*Sin alba ni crepúsculo*, 1967)

Inocencia prístina
abolida en deseo,
olvido de sí mismo en otro olvido,
ramas entrelazadas,
¿Por qué vivir si desaparecéis un día?

Sólo vive quien mira
Siempre ante sí los ojos de su aurora,

sólo vive quien besa
aquel cuerpo de ángel que el amor

Fantasmas de la pena,
A lo lejos, los otros,
Los que ese amor perdieron,
como un recuerdo en sueños
recorriendo las tumbas
otro vacío estrechan.

Por allá van y gimen,
muertos en pie, vidas tras de la

golpeando impotencia,
arañando la sombra
con inútil ternura.

No, no es el amor quien muere.

(*Donde habite el olvido*, 1934)

El motivo de los poemas es similar: en ambos hay un intento de exaltación de lo amoroso como superación de la mortalidad mediante la contraposición de dos realidades: una, la materializada en el cuerpo amado; la otra, en el propio sentimiento del amor.

El poema de Cernuda tiene dos partes claramente diferenciadas. La primera abarcaría los versos 1-11. Ahí se plantea la necesidad de pervivencia del amor auténtico, el amor primero, para Cernuda el de juventud. Ante la pregunta fatal de la segunda estrofa sobre por qué vivir ante la desaparición física de ese amor, la tercera estrofa propone la respuesta: sólo vive quien tiene presente siempre el recuerdo de ese amor como algo fresco, permanente y, por tanto, eternizado.

La segunda parte del poema (versos 12-23) se desarrolla a modo de antítesis en relación a lo anteriormente expuesto: «los otros», es decir, aquellos que no han

experimentado «ese amor», pululan por el reino de la muerte sin poder vislumbrar ningún atisbo de eternidad, «muertos en pie... arañando la sombra».

Hasta aquí el poema de Cernuda. ¿Pero cuál ha sido el procedimiento intertextual con el que ha operado Carlos Pinto Grote para la elaboración de su poema? La llave está en el lema que encabeza el poema, que como se podrá apreciar son los versos 10 y 11 del poema de Cernuda²³. Pero no sólo estos versos ofrecen la clave de lectura del poema de Cernuda, sino también el desliz de significado que se ha producido en el de Carlos Pinto Grote: sólo es posible vivir mediante el recuerdo de lo amado; es decir, para Cernuda, como hemos dicho, aquella «inocencia perdida», la juventud, «aquel cuerpo de ángel que el amor levantara», mediante la retención de ese instante, que hace que «lo amado» se convierta en el amor. El concepto de «instante» en la poética de Cernuda tiene una gran importancia del mismo modo que en la de Carlos Pinto Grote como ya vimos en otro lugar. Octavio Paz ha insistido en ello al estudiar las tres vías de acceso al tiempo en Cernuda, una a través de la visión de las obras humanas y de la obra propia; otra, mediante la contemplación de las cosas y, en especial de la naturaleza; finalmente, la que más nos interesa aquí, lo que Cernuda llama *acorde*, que es, en palabras de Octavio Paz, «el descubrimiento súbito (a través de un paisaje, un cuerpo o una música) de esa paradoja que es ver al tiempo detenerse sin cesar de fluir»²⁴. Es este último procedimiento el que se pone en práctica en el poema de Cernuda y aun en el de Carlos Pinto Grote: «El instante —nos dice el propio Cernuda— queda sustraído al tiempo, y en ese instante intemporal se divisa la sombra de un gozo intemporal [...]. Plenitud que, repetida a lo largo de la vida, es siempre la misma; ni recuerdo atávico, ni presagio de lo venidero: testimonio de lo que pudiera ser el estar vivo en nuestro mundo. Lo más parecido a ella es adentrarse por otro

²³Es conveniente hacer notar en este punto que el recurso intertextual de la cita no acaba ahí. En efecto, si Carlos Pinto Grote ha tomado esos versos de un poema de Cernuda, e incluso el título del libro, como ya dijimos, es también un verso del autor sevillano, no podemos olvidar la deuda de éste con respecto al poeta Gustavo Adolfo Bécquer, de quien Cernuda ha tomado el título del libro en que el poema que comentamos está incluido, es decir *Donde habite el olvido*. ¿Podríamos, en todo caso, extender el camino de la intertextualidad desde Pinto Grote hasta Bécquer por mediación de Cernuda? Véase, en relación al proceso intertextual entre Bécquer y Cernuda, el comentario de Claudio Guillén en *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Crítica, 1985, pp. 321-323. Por otro lado, ya Victoriano Crémer insinuó la posible influencia del «Luis Cernuda becqueriano» en este libro de Carlos Pinto Grote, *op. cit.*

²⁴O. Paz, *Cuadrivio*, Barcelona, Seix Barral, 1991, p. 136

cuerpo en el momento del éxtasis, de la unión con la vida a través del cuerpo deseado»²⁵. ¿No es esta conceptualización la que aflora en los grupos versales cuarto y último del poema de Carlos Pinto Grote?

Pero volvamos al poema de Cernuda. En éste se procede a desgajar lo corpóreo del propio concepto del amor, de tal modo que lo que impera es la renuncia del amor individual, carnal si se quiere, en favor del amor trascendente. De ahí que el poema empiece con esta sentencia: «No es el amor quien muere,/ somos nosotros mismos». Esa primacía del amor la vio así Octavio Paz:

En un poema de *Como quien espera el alba* (1947) dice: «El amor es lo eterno y no lo amado». Quince o veinte años antes había dicho lo mismo, con mayor exasperación: «No es el amor quien muere, somos nosotros mismo». En uno y otro caso afirma la primacía del amor sobre los amantes pero en el poema de juventud el acento está en el morir del hombre y no en la inmortalidad del amor.²⁶

El poema de Carlos Pinto Grote parte de ahí, pero en vez de insistir en la trascendencia del amor haciendo artífice de la acción amorosa al poeta, se procede a la inversa: es la amada (el objeto amado si se quiere), en el caso de Carlos Pinto Grote, quien se hace depositaria del amor a través de una imagen permanente de carnalización. En Cernuda el «sólo vive quien besa», es decir, del yo al tú, es en Carlos Pinto Grote un «suéñame junto a ti/ para sentirme vivo», o sea, del tú al yo. Procedimiento en el que, a nuestro modo de ver, radica buena parte del proceso de idealización lírica: en este punto Carlos Pinto Grote es, si cabe, más realista que Cernuda. Sólo así, el poema del escritor canario logra un deslizamiento hacia lo erótico (a lo que Cernuda aparentemente ha renunciado por efímero) mediante la antítesis de dos versos: «A veces matamos el amor diciendo amores», frente a «Siente mi boca muda levantando tu cuerpo». Es decir, la lengua, lo espiritual por oposición a la boca, lo erótico.

Si en Cernuda, en fin, hay un deseo de cantar al amor en mayúsculas, en Carlos

²⁵Luis Cernuda, *Ocnos*, México, Universidad Veracruzana, 1963, p. 193.

²⁶Octavio Paz, *Cuadrivio*, Barcelona, Seix Barral, 1991, p. 132.

Pinto Grote, de acuerdo con el contexto de *Sin alba ni crepúsculo*, sospechamos que hay un «intermedio» en ese viaje de descenso hacia la muerte mediante un nuevo aferrarse al mundo material de los vivos.

CAPÍTULO XVI

ONEIRON: EL VIAJE HACIA LO INTERIOR

§56. EL LIBRO

Oneiron es el título del libro que publica Carlos Pinto Grote en 1973 en la colección «Milano al viento» de la editorial Peñíscola de Barcelona. El libro consta de veintidós poemas numerados en cifra romana y distribuidos sin agrupar por secciones a lo largo de 55 páginas. El texto viene precedido de un prólogo del escritor catalán Joan Teixidor.

Con *Oneiron* completamos el recorrido simbólico del autor (según nuestra interpretación) por el tortuoso camino de la temporalidad en esta etapa de su obra. Si en *Como un grano de trigo* se había procedido a la eufemización del tiempo mediante la simbolización derivada de un viaje imaginario hacia lo Alto, y en *Sin alba ni crepúsculo* se hacía idéntico trayecto imaginario, pero en esta ocasión hacia lo Bajo, lo que en *Oneiron* se materializa es un viaje hacia el mundo Interior, representado por toda la simbología derivada de lo onírico.

El título del libro es, en efecto, un claro ropaje del sentido de éste: *Oneiron* es un término de origen griego (ὄνειρος) que significa 'sueño' y, por extensión, 'quimera', 'fantasía'. Tiene una estrecha relación con otro término de origen griego, que es ὕπνος, que significa también 'sueño', o 'somnia', si bien este último podría quedar relegado al puro acto de dormir, mientras que *oneiron* estaría más relacionado con 'soñar'. De cualquier modo, Hypnos es la personificación griega del sueño cuyo hijo Morfeo, en la mitología clásica, es también dios de los sueños. Para los griegos, Hypnos era hermano de Thanatos e hijo de la Noche. Simbólicamente, por ello, no es de extrañar que las imágenes relacionadas con esos términos aparezcan imbricadas en la obra de Carlos Pinto Grote. En su clásico trabajo sobre el valor del sueño en la literatura desde el Romanticismo, Albert Béguin ha relacionado la muerte y el sueño de un modo lúcido:

Esta comparación entre el sueño y la muerte no data del romanticismo; se sabe que ya Homero los llamaba hermanos. Pero se puede dar a esa analogía muchos sentidos distintos. Para los «primitivos» de Lévy-Bruhl, el sueño es un verdadero viaje al reino de los muertos, en que el alma, liberada, va a visitar a los espíritus; éste es el sentido más literal; pero los racionalistas dicen, en resumidas cuentas, que tanto durante el sueño como después de la muerte, la nada nos devora; lo que desaparece entonces es lo que nos constituye por completo, esto es, nuestras facultades diurnas¹.

El libro fue definido por el propio autor como «una investigación sobre los sueños, pero no a la manera surrealista, sino desde el punto de vista del poeta; tampoco hay una voluntad científica: los sueños son los sueños del poeta»². Por su parte, Jorge Rodríguez Padrón lo vio así:

Oneiron viene a ser una investigación poética (lo que significa una pugna entre la realidad y la palabra); variaciones sobre un tema (el sueño, los sueños) a partir de ese ámbito difícil, de mucha mayor complejidad y dimensión, que la realidad inmediata. El sueño aparece aquí como un campo incitante, que se ofrece a la exploración, porque es quizá el ámbito en el que el mundo se realiza de forma más absoluta, y sin estar condicionado por lo coyuntural o lo fenomenológico³.

Ese carácter de «investigación», así como la alusión a la doble vertiente del tema tratado (científica o artística) hace que, incluso en la recepción literaria del libro en torno a los años setenta, se le prestara mucha atención a los puntos de intersección entre la dedicación literaria del autor y su tarea profesional, la psiquiatría, que no en vano ponía al autor en contacto diario con enfermos mentales.

En efecto, las entrevistas realizadas a Carlos Pinto Grote durante los años setenta insistieron enormemente en este aspecto. En todos los casos, el poeta confesará, sin embargo, que la poesía sí ha influido en su profesión, pero no tanto a la inversa. Por ejemplo, hacia 1970 declara:

¹Albert Béguin, *El alma romántica y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993 (2ª reimp.), p. 113.

²Juan Cruz Ruiz, «Carlos Pinto Grote: desde los sueños», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 3-II-1977.

³Jorge Rodríguez Padrón, «Dos nuevos libros de Carlos Pinto», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 6-X-1974.

Como médico me sirve la poesía para acercarme más al enfermo, desde el punto de vista humano; máxime yo, que soy neurosiquiatra. Los enfermos comprenden bien el lenguaje poético. A mí me ayuda a comprender al enfermo mental. Ellos tienen un lenguaje simbólico muy grande. Al fin y al cabo también es un lenguaje poético, donde las palabras tienen un sentido. Hay un gran contacto entre el simbolismo poético y las palabras del enfermo mental⁴.

En 1971 Leopoldo Cortejoso publica una entrevista al autor en la que le pregunta, entre otros aspectos, en qué medida la poesía ha condicionado su modo de ser médico. Carlos Pinto Grote contesta de una manera muy clarificadora: «Entiendo mejor el dolor y la muerte desde la visión poética del universo. Cada palabra toma un sentido exacto si la pronuncio desde la poesía. Y así conozco mejor a ese enfermo —hombre o mujer— que me solicita»⁵.

Otra entrevista del año 1971 insiste sobre el tema. Ante la pregunta del entrevistador, Arturo del Villar, sobre si pueden ayudarse mutuamente y relacionarse la profesión y la afición, Carlos Pinto Grote puntualiza: «No exactamente relacionarse, aunque hay algo común que sirve para conocer mejor al hombre. Si se tiene una visión poética del mundo es posible que se acerque uno más a la verdad»⁶.

Pero donde más tajante se muestra el autor es en una pequeña entrevista de 1973, una vez publicado *Oneiron*. Julián Lago le pregunta tanto si la psiquiatría ha ayudado al escritor como si el escritor ha ayudado al psiquiatra. La primera pregunta es negativa, mientras que a la segunda el poeta responde: «Mucho, porque gracias al poeta el psiquiatra ha entendido algunas razones que, si no, le hubieran parecido inexplicables. Es más, si un día abandonase la medicina, al escritor no le perjudicaría; pero, sin embargo, si dejara de ser poeta, seguro que el psiquiatra no sería el mismo»⁷.

No se acaban ahí las referencias explícitas al solapamiento entre poesía y psiquiatría. La respuesta definitiva, como tendremos oportunidad de ver más adelante, vendrá por sí sola en la década de los ochenta: en lo concerniente a la dedicación

⁴José L. González Pérez, «Carlos Pinto Grote, médico y poeta», *Hoja del Lunes*, Santa Cruz de Tenerife, 24-VIII-1970.

⁵Leopoldo Cortejoso, «Carlos Pinto Grote», en *Noticias Médicas*, Madrid, 6-VI-1971.

⁶Arturo del Villar, «Charla con el Dr. Pinto Grote, médico y poeta», *Profesión Médica*, Madrid, 9-XII-1971.

⁷Julián Lago, «Carlos Pinto», *El Norte de Castilla*, Zaragoza, 12-X-1973.

meramente profesional, la derrota será para ésta, pues como confesará el autor muchos años después, la actividad médica había producido ya en el autor un desgaste vital que exigía un abandono inmediato desde el punto de vista emocional.

Sin embargo es innegable que la psiquiatría ha dejado huella en la obra de Carlos Pinto Grote. Quizá donde más se note esto es en la producción narrativa. Todos los libros de cuentos publicados por el autor hasta esos años (es decir, *Las horas del hospital* —1956—, *Cuatro cuentos extraños* —1956—, y *Las horas del hospital y otros cuentos* —1966—) abordan temas relacionados con su profesión médica. La lírica, por otra parte, ha registrado esa huella de otro modo, que es en la que quizá no se haya deparado en razón de las especiales características del lenguaje poético: la observación de la marginalidad del ser humano, la dedicación constante a la problemática mental del hombre y la particular condición de éste al final de una etapa de horrores, marcada por el desfase producido entre el desarrollo tecnológico y el humanístico (traducido en dos guerras mundiales), ha dejado su especial impronta en la obra de Carlos Pinto Grote, sin duda alguna. El poema X del libro parece corroborar nuestra opinión, en clara referencia al quehacer del poeta-médico:

Oíd desde vuestro sueño
la voz que llama en la madrugada,
amigos, misteriosos desconocidos,
entrevistos hermanos.
Dejad que desde las altas colinas
de un tiempo azul
vea vuestros amplios o estrechos sueños
y los oscuros sentimientos que os afligen.

No habito los instantes únicos de la claridad
que viene alzándose,
mientras vosotros vivís sueños
que alcanzo a comprender
porque no desconozco tan sutil materia.

Oíd otra vez cómo os amparo
desde esta soledad,
perdonando para siempre vuestro olvido.

Duro trabajo es éste al que me condenasteis:
Despertar en la noche y sentirlos latiendo,
soñando, escarbando profundidades abisales de la razón,
justificando vida que no merece el nombre [...] [p. 29].

Desde otro punto de vista, aspectos teóricos de su profesión médica han contribuido también a nutrir el entramado intertextual de nuestro autor. Por eso no podemos soslayar, entre otros, los aportes fundamentales de la teoría psicológica de Jung (cuyas referencias a lo arquetípico han sido puestas en evidencia a lo largo de este trabajo) y, especialmente para el caso de *Oneiron*, habremos de referirnos en más de una ocasión al fundador del psicoanálisis, Sigmund Freud. La obra de Freud, pionero en la consideración científico-terapéutica de los sueños, debió ocupar un estante en la biblioteca médica del joven estudiante Carlos Pinto Grote en Cádiz, pero sin duda libros como *La interpretación de los sueños* y ensayos como *El poeta y los sueños diurnos* pasaron a engrosar la biblioteca predilecta del autor en los años posteriores. La admiración hacia el polémico gran pensador hizo incluso que Carlos Pinto Grote, movido por un deseo de justicia histórica, le dedicara un artículo en el centenario de su nacimiento, para así reivindicar una trayectoria original y heterodoxa:

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 las 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 causa⁸.

De este modo, la influencia del psiquiatra en el poeta también se pone de manifiesto, como tendremos oportunidad de ver para el caso de *Oneiron*, aunque sea indirectamente. Buena prueba de ello es el alto grado de conceptualización que

⁸Carlos Pinto Grote, «En el Centenario del nacimiento de Sigmund Freud», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 5-VII-1956. El propio Sigmund Freud nos proporciona un criterio de autoridad en lo que concierne a la relación psiquiatra-poeta: «El poeta -oímos decir- debe evitar todo contacto con la Psiquiatría y dejar al médico el cuidado de describir los estados patológicos. Mas, en realidad, todos los poetas dignos de tal nombre han transgredido este precepto y han considerado como su misión verdadera la descripción de la vida psíquica de los hombres, llegando a ser, no pocas veces, precursores de la ciencia psicológica. [...] Tod esto nos demuestra que el poeta no puede por menos de ser algo psiquiatra, así como el psiquiatra algo poeta y, además, que puede muy bien tratarse poéticamente un tema de Psiquiatría y poseer la obra resultante un pleno valor estético y literario», «El delirio y los sueños en la *Gradiva* de W. Jensen», en *Psicoanálisis del arte*, Madrid, Alianza, 1991, pp. 144-145. Por otra parte, el escritor Alberto Pizarro ha apuntado la posible influencia de Freud en la obra del poeta: «Quizás el psicoanálisis, del cual Carlos Pinto Grote sabe mucho, tenga influjo y sugerencias a través de algunas de sus proposiciones», en «Carlos Pinto Grote: sin alba ni crepúsculo», *op. cit.*, p. 182.

impregna el libro, aspecto que plantea no pocos problemas hermenéuticos. Lenguaje y pensamiento se van desarrollando en el texto para crear un mundo de símbolos que el lector, ahora médico-intérprete de un hipotético paciente-escritor, debe desentrañar.

§57. ¿CONTINUIDAD O RUPTURA DE LENGUAJE?

En más de una ocasión, tanto el poeta como la crítica, en torno a los años setenta y en relación a *Oneiron*, se han referido a la orientación estética del libro. Para el autor, estamos ante una obra de carácter más esteticista que las anteriores, con menos concesiones al lector. Frente a ello, la crítica pretende demostrar la diafanidad del libro en una línea que se correspondería plenamente con la producción literaria anterior. ¿Representa *Oneiron* un cambio en el ideario estético de Carlos Pinto Grote?

Entre la publicación de *Sin alba ni crepúsculo* (1967) y *Oneiron* (1973) hay seis años de intervalo editorial. El silencio es sólo aparente pues, como veremos en la etapa anterior, a partir de esos años el escritor redacta sus libros y muy lentamente los va dando a la imprenta. En una de las entrevistas arriba mencionadas cita incluso como finalizados (lo que contribuye a desmentir un supuesto periodo de infertilidad literaria) algunos de los libros que publicará bastantes años después, como *Los habitantes del jardín* (1978) o *Tratado del mal* (1981). Este intervalo lo justificará el autor como una «cura de soledad» en la que se ha propuesto un cambio en el modo de concebir la poesía. ¿A qué se refiere concretamente el poeta? En la entrevista realizada por Juan Cruz Ruiz afirma:

A partir de 1967 dejó de preocuparme la comunicación en aquel sentido tradicional. Antes había llevado a la poesía una serie de temas que rozaban con lo social y que requerían el uso de aquel lenguaje comunicativo. Ahora mi creación poética es totalmente esteticista. [...] Por ejemplo, yo creo que la poesía debe ser enormemente cuidada y no debe comprometerse con ninguna otra sustancia real que no sea la propia poesía. Para mí, en este momento, lo que importa de la realidad es una total y absoluta justeza de significante y significado. Las palabras tienen ahora muchísima más importancia que lo que tenían antes de aquellas fechas. Soy en estos momentos mucho más cerebral en

mi poesía, y quizá por esto se ha limitado también el poder comunicativo⁹.

Según esta propia concepción del autor, *Oneiron* podría haber significado el comienzo de una nueva etapa en su producción literaria y, sin embargo, en nuestro estudio no lo hemos considerado así. Por otra parte, críticos como Domingo Pérez Minik y Jorge Rodríguez Padrón han contrariado de alguna forma esta opinión del autor sobre su propia obra.

Domingo Pérez Minik se refiere a la entrevista de Juan Cruz Ruiz para rebatir la opinión del poeta en los siguientes términos:

Oneiron no deja de ser nunca un libro de Carlos Pinto Grote, uno de nuestros líricos menos intrincados, lejanos o herméticos. Estos sueños de Carlos Pinto Grote no han de considerarse como una ruptura con su trabajo anterior. Al contrario, es la cosecha producida muy cerca de la historia precedente, con sus temas cambiados, pero no con sus formas trabucadas, una pretensión original que en este caso sobra, o con el énfasis del que se viste un nuevo traje¹⁰.

Jorge Rodríguez Padrón va mucho más allá, pues argumenta críticamente su postura desde el punto de vista estilístico: «El lenguaje —señala Rodríguez Padrón en referencia a *Oneiron*— se constituye en vehículo, nunca aparece como un campo de investigación de la palabra y el poema como unidades básicas y autónomas. La palabra será siempre elemento ancilar; el poema un desarrollo, nunca un lugar y un tiempo con leyes propias, y que condicionen la escritura»¹¹. Como se puede apreciar, Jorge Rodríguez Padrón fundamenta su opinión en el hecho de que para él el lenguaje en *Oneiron* no deja de circunscribirse a un plano meramente referencial y cuya finalidad primordial es la comunicación inmediata con el lector. Aduce como uno de los motivos principales el empleo de un lenguaje de clara estructura narrativa, donde el verbo, por su abundancia, adquiere un papel preponderante que conduce al lector a través de una «acción contada». De esos aspectos, precisamente, hace derivar Jorge Rodríguez Padrón

⁹Juan Cruz Ruiz, *Op. cit.*

¹⁰Domingo Pérez Minik, «Los sueños de Carlos Pinto Grote», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 24-II-1974.

¹¹Jorge Rodríguez Padrón, *op. cit.*

uno de los posibles riesgos estéticos del libro: el peligro de caer en la ambigüedad y en la generalización, dado el carácter reflexivo de esa poesía.

Un análisis detallado del lenguaje literario de *Oneiron* no da la razón, en nuestra opinión, ni al escritor ni a la crítica, al menos en su totalidad. En efecto, tal y como el propio autor de *Oneiron* señala, hay en este libro algunos elementos que lo convierten, estilísticamente, en un precursor de la última etapa lírica de Carlos Pinto Grote. Sin embargo, el tratamiento del tema y la interpretación global de éste en el contexto de la obra hacen que sea más acertado relacionarlo con los libros precedentes, con los que no sólo comparte temática sino también un similar grado de madurez ante el lenguaje. Por otra parte, el hecho de que exista otro libro posterior, es decir, *Unas cosas y otras* (1974), que presenta todavía rasgos asimilables a esta etapa en el desarrollo de la poética del autor, y que hasta ese momento la actitud de Carlos Pinto Grote haya sido la de la publicación más o menos inmediata de sus libros, algo que a partir de ahí no ocurrirá, hace que, operativamente debamos incluirlo en la etapa señalada.

Literariamente el carácter narrativo del libro no es, por sí solo, una marca de novedad en la poética del autor. Muy al contrario, como ya hemos visto, es esa una de las características más destacadas del autor en la mayor parte de sus libros, incluidos algunos de la etapa final. Tampoco el carácter reflexivo del texto es novedoso, pues ya hemos señalado la impronta meditativa existente en la obra de Carlos Pinto Grote. Sin embargo, entre este libro y el anterior, que también participaba del narrativismo y de la reflexividad, hay algunas diferencias.

Si la dificultad hermenéutica que hasta ahora hemos encontrado en los textos de Carlos Pinto Grote se ha resuelto gracias a un análisis estructural de los símbolos de cada obra, lo primero que llama la atención en *Oneiron* es que no sólo la simbología sino también el propio lenguaje ofrecen cierta resistencia. La clave está en el abigarramiento conceptual de los poemas, característico de la poesía filosófica, y en consecuencia, en la utilización de un léxico peculiar que, no obstante, no persigue el exabrupto ni la sorpresa semántica, y persigue, en cambio, el acendramiento del significado.

Sin embargo, ni la búsqueda de la esencialidad lírica, ni la incorporación de

elementos culturalistas, todo ello propio de la etapa siguiente en la evolución del autor, tienen plena cabida en *Oneiron*.

§58. LA ABOLICIÓN DEL TIEMPO

Quien mejor ha puntualizado sobre el sentido del libro ha sido Juan Marrero Rodríguez: «*Oneiron* es, ante todo, una meditación sobre el sueño, más que una explícita manifestación de éste. El autor permanece siempre en un lugar distante, oteadoramente, a la expectativa»¹². Efectivamente, el libro es una reflexión sobre el mundo de los sueños y no pretende, como la literatura surrealista o algunas obras próximas al existencialismo, la recreación de situaciones oníricas. Así ha visto Albert Béguin la relación entre el sueño y la poesía, ese tipo de indagación al que Carlos Pinto Grote se ha referido en múltiples ocasiones desde los años 70:

El sueño no es la poesía, no es el conocimiento. Pero no hay conocimiento —si se da a esta palabra su sentido más elevado ni hay poesía que no se alimenten de las fuentes del sueño. Es inútil, sin duda, esperar de los espectáculos oníricos, de cada uno de sus cuadros, una significación traducible, y querer vivir más en el sueño que en la morada que nos ha sido prescrita. La verdadera enseñanza del sueño está en otra cosa: en el hecho mismo de soñar, de llevar en nosotros mismos todo ese mundo de libertad y de imágenes, en saber que el orden aparente de las cosas no es su único orden. De vuelta del sueño, la mirada humana es capaz de ese asombro que se experimenta cuando de pronto las cosas recuperan por un instante su novedad primera. Yo nazco a las cosas; ellas nacen en mí. Se restablece el intercambio, como en los primeros minutos de la existencia; el asombro restituye al mundo su maravillosa apariencia mágica¹³.

Hay pues, en *Oneiron*, indagación, pero no relato onírico directo. Sin embargo, esto no quiere decir que se haya prescindido totalmente de la simbología propia de la literatura onírica, como cabría esperar de un texto que marca semejante distancia reflexiva con los elementos del sueño: esta simbología se encontrará precisamente en

¹²Juan Marrero Rodríguez, «*Oneiron* o la odisea del sueño», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 6-X-1989.

¹³Albert Béguin, *op. cit.*, pp. 486-487.

los pliegues de esa meditación pretendidamente objetiva, es decir, oculta en el discurrir reflexivo del autor.

Para configurar este acercamiento al mundo de los sueños el poeta ha recurrido, pues, a unos símbolos que podemos agrupar en tres grupos: los que, de algún modo, caracterizan el sueño; los que circunscriben el sueño al dinamismo del viaje, como trayecto hacia el centro o hacia lo eterno; aquellos, en fin, que se refieren a los «sueños de angustia», en expresión freudiana que, en definitiva, expresan la dualidad del sueño (eternidad y muerte).

En la mitología clásica Hypnos venía representado por un joven desnudo con las espaldas o las sienes aladas. Según la interpretación renacentista más común, esto parece explicarse del siguiente modo: «Fingen tener alas porque, en un momento, el que duerme, en soñando le parece rodear el mundo»¹⁴. Tradicionalmente, el simbolismo del ala se ha relacionado con la imaginación, el pensamiento y la espiritualidad¹⁵ y, por extensión, conlleva la idea de ascensión¹⁶. En *Oneiron* aparece ese símbolo en el lugar del sueño o como metonimia de otro elemento simbólico del sueño, el pájaro:

Dame, línea sombría del amanecer,
otra ocasión, la última,
de sentirme viviendo
en las alas de un pájaro
que sube siempre
hasta el final del sueño [p. 23].

Como se puede apreciar en ese fragmento, los términos «ala» y «pájaro» están utilizados en un sentido positivo: el sueño es anhelado por lo que depara al yo del poeta. Pero no siempre será así. El dinamismo de esta simbología ascensional transforma sucesivamente el ala y el pájaro en ángel, negro pájaro y lechuza nocturna, como expresión del dualismo conceptual que confiere el poeta al sueño. El ángel, por

¹⁴Juan Pérez de Moya. *Filosofía secreta*. Barcelona, Glosa, 1977, tomo II, p. 404.

¹⁵Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*

¹⁶Cfr. Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, p. 122.

ejemplo, conserva en algunos lugares del texto una carga positiva, y se asimila a la purificación («Tú recogerás, Ángel, los huesos finales/ y darás sentido a su blancura [p. 26], tal y como puntualiza Gilbert Durand al relacionarlo, por sus características de alado y etéreo, con el vuelo: «Se puede decir que, en última instancia, el arquetipo profundo de la ensoñación del vuelo no es el ave animal, sino el ángel, y que toda elevación es isomorfa de una purificación por ser esencialmente angélica»¹⁷.

Sin embargo, el propio texto, como acabamos de señalar, invierte los símbolos definitorios del sueño hacia matizaciones negativas y de ahí que, cuando éste sea considerado como sueño de angustia, y no como una simple «realización de deseos», adquiera tintes funestos. Ahora el propio ángel será «ángel perdido» («Y el canto de un ángel perdido/ se aparea con el amor y la desgracia» [p. 53]), y las aves serán «pájaros negros que se adormecen en los árboles perdidos» [p. 45], o el sueño estará a merced de «los duros aletazos de la gran lechuza nocturna» [p. 47]. De este modo, una primera definición del sueño en este pequeño «tratado» que es *Oneiron* asume una marcada caracterización dualista de éste. Sólo así se pueden explicar abundantes pasajes del libro, o poemas enteros, aparentemente contradictorios. De esta manera, el sueño alberga tanto el bien como el mal, en un solo espacio y en un solo tiempo: es, a la vez, «un tiempo de deseo» y el lugar de la «gran sabiduría», es «magia» y es «lógica», es lenguaje y es silencio. Con este dualismo como telón de fondo y en magistral síntesis, Carlos Pinto Grote nos presenta amalgamadas las tradiciones grecolatina y judeo cristiana mediante la alusión a dos planos simbólicos diferentes, pero superpuestos gracias al mundo de los sueños: la memoria del gran pasado histórico-mitológico del ser humano, es decir, el tiempo original; y la memoria de la infancia personal del poeta. Para ambos planos, los referentes en el texto, aunque no explícitos, vienen representados por el mito del árbol del bien y del mal (poema II), y el de la creación prometeica y la liberación de los males mediante la apertura de la caja de Pandora (poema XVI). Como punto de intersección Carlos Pinto Grote hace emerger la máxima freudiana: «todo sueño es una realización de deseos», y la infancia es precisamente ese lugar-tiempo de la vida real en la que esos deseos se han cumplido o, por el contrario, quedaron frustrados. Veamos cómo se ha expresado todo esto a través de algunos

¹⁷Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 125.

ejemplos del texto. Desde el primer poema se alude a ese tiempo inocente de la infancia, acechada por la tentación del deseo:

Entretanto maduran las dormidas infancias
Nadie parece vernos, pero allí están los ojos
de antiguos animales acechando su presa [p. 11].

O más explícitamente el principio del poema XI:

Entregados al sueño impar
de una adolescencia que fluye
entre pasiones entrevistas
y furtivos deseos,
abandonan los caminos que la costumbre crea
y se adentran en el misterio,
en el símbolo puro
de la tentación desnuda [p. 31].

A esta concepción del deseo infantil personal se superpone la derivada del tiempo pseudohistórico o colectivo:

Nos adentramos en la genealogía de los dioses.
Violaciones, estupro, bastardías,
engaño y muerte.
Un Olimpo de iniquidad
nos surge al paso [p. 15]

Pasamos, sin saber qué nos conduce,
frente a las ruinas del deseo. Nadie
nos señala el camino. Entre la hierba
algún pecado capital se pudre.
Alguien nos llama. Atentos escuchamos
una voz conocida [...] [pp. 14-15].

En este sentido, aunque desde otro punto de vista, *Oneiron* viene a ser el antecedente más claro de un libro posterior del poeta: *Tratado del mal*.

* * *

El segundo grupo de símbolos presentes en *Oneiron* gira en torno a la noción de *trayecto*. No podía ser de otro modo de acuerdo con el paralelismo existente con respecto a las obras anteriores. De ahí que el sueño sea considerado como un viaje, pero un viaje de especiales características pues es a la vez expresión de la abolición del tiempo.

Los símbolos que acompañan la idea de viaje son los ya estudiados «río» y «mar», que aparecen profusamente en el texto. Pero lo más interesante es el modo en que el viaje asume toda la conceptualización del tiempo (véase la inclusión del viaje en la coordenada temática de Cronos en el capítulo correspondiente), al dársele exclusiva importancia al trayecto en vez de a la finalización de éste. La abolición del tiempo se operará, así, y en una primera instancia, mediante un *detenimiento* del transcurso normal del viaje:

No he de preguntar en este viaje por el final.
Vayamos, en una larga deriva
hacia lugares que no existen [p. 17].

Todo el libro pretende dar una imagen del sueño como *tiempo detenido*; de ahí que, si el yo del poeta intenta sumergirse, a modo de viajero, por ese mundo, que es mundo detenido, lo importante de ese viaje sea justamente el trayecto, y no el final.

En efecto, como señalara Juan Marrero Rodríguez, además de una meditación sobre el sueño, *Oneiron* es, ante todo, «una aproximación al Tiempo, a su ineluctable decurso»¹⁸. Es esa la consideración que se aprecia desde el primer poema, que es, además, una especie de «introito» del libro:

Contemplamos las cosas cuando son. No han venido
desde el pasado instante y se van al futuro.
Es el tiempo las cosas, son las cosas el tiempo.
Nadie sabe qué mide un reloj en el sueño.
Ese tiempo no es tiempo para vivir el día,
en su gran mano abierta cabe todo y es todo.

¹⁸Juan Marrero Rodríguez, *op. cit.*

A nadie se le escapa la índole de la ruptura de las barreras temporales durante el acto de soñar. En cortos intervalos de tiempo¹⁹, la persona que sueña puede condensar los tiempos más distantes entre sí mediante la superposición de planos y secuencias, y la presencia continua de «flashbacks», parafraseando la conocida terminología cinematográfica. Es, mediante un efecto de repetición continua de imágenes, un «incesante retorno». Carlos Pinto Grote ha expresado este efecto mediante sintagmas binarios que expresan una antítesis: «Siempre pasan las cosas, nunca pasan las cosas», o «No sabemos si quedan, no sabemos si pasan/ y parece imposible conciliar las historias/ donde el tiempo recorre infinitos espacios» [p. 19]. Como dice Maurice Blanchot, «si el día sobrevive en la noche, supera su término, se convierte en lo que no puede interrumpirse, ya no es más el día, es lo ininterrumpido y lo incesante, es, con acontecimientos que parecen pertenecer al tiempo y personajes que parecen pertenecer al mundo, la cercanía de la ausencia de tiempo, la amenaza del afuera donde falta el mundo»²⁰. Este carácter de repetición, de retorno constante que nos va acercando cada vez más al significado último del libro, aparece claramente explicitado en estos versos del poema VIII:

Vuelve, Destino.
 Repite, una y otra vez
 en el sueño
 cada uno de los sucesos
 que nos condujeron hasta aquí.
 No importa que nos separamos siempre
 ejecutando el mismo acaecer, el gesto igual
 ausente la mirada.
 Todo antes que pensarnos
 concluidos para tus apetencias,
 todo antes que tu abandono [p. 25].

Una vez más estamos ante la teoría del eterno retorno, en la formulación nietzscheana del símbolo del «reloj de arena», sólo que esta vez circunscrito al marco específico del sueño: así se justifica un verso como éste: «Nadie sabe qué mide un reloj

¹⁹Fisiológicamente se ha comprobado que, en un sueño normal de unas ocho horas, el sujeto puede estar sometido a unos cinco intervalos de entre 20 y 45 minutos en los que la fantasía onírica tiene pleno rendimiento.

²⁰Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 256.

en el sueño». La única abolición posible del tiempo, en un claro paralelismo con el simbolismo del viaje como trayecto, es precisamente la que se logra mediante una concepción circular de éste. Si, como proponía Nietzsche, el tiempo deja de ser lineal, se rompen las barreras entre el pasado y el futuro en virtud de una concepción eterna de aquél. En palabras de Zaratustra: «Te he enseñado, alma mía, a decir «hoy», como se dice «alguna vez» y «en otro tiempo», y a pasar bailando por encima de todo aquí, ahí y allá»²¹. Pero como se puede apreciar en las palabras del personaje de Nietzsche, no sólo el tiempo se caracteriza por la ruptura de las barreras entre el presente, el futuro y el pasado (entre el «hoy», el «alguna vez» o el «en otro tiempo»); también el espacio, al no estar sujeto al dictado de un tiempo lineal y fijo, mantiene en algún sentido su inmutabilidad física. Así lo ha visto Juan Marrero Rodríguez, al afirmar que «el poeta nos hace ver que hay una identificación total, una ósmosis absoluta que fusiona al tiempo y a la materia corpórea en el mismo plano, siendo las dos una única realidad absorbente»²².

Varios poemas hacen explícita la intención del autor de disolver los límites entre las tres dimensiones clásicas del tiempo:

Sabed que no hay ayer,
ni mañana inmediato,
ni futuro posible y fiador en este páramo
que inexorablemente habitamos cada noche [p. 41].

O en estos otros versos:

En el inmenso vientre
fecunda el pasado
instantes de hoy o de mañana [p. 53].

Como se puede apreciar, en ambos fragmentos es el sueño ese lugar ubicuo en el que se proyecta la abolición del tiempo. No podemos olvidar que, pese a todo, el sueño es un acto puramente fisiológico, producto de la mente. De ahí que el viaje en *Oneiron* sea un viaje a lo Interior, a diferencia de libros anteriores. Y es así porque el

²¹Friedrich Nietzsche. *Así habló Zaratustra*, *op. cit.*, p. 222.

²²Juan Marrero Rodríguez, *op. cit.*

sueño implica, en su propia definición, un salto de las barreras temporales, una «ilusión óptica» caracterizada por la instantaneidad. De este modo, Carlos Pinto Grote vuelve a retomar la idea de instante como esencia de la definición del tiempo eterno: «¡Mira ese *instante!* -nos recuerda Zaratustra-. De esa puerta llamada *instante* parte hacia atrás un camino sin fin; y detrás de nosotros hay una eternidad»²³. Es justamente lo expresado en estos versos de Carlos Pinto Grote:

Dime, sueño del alba
una mentira más.
Alcánzame a vivir el puro instante,
Ángel que te alejas.
Despertaré creyendo
en las historias de la noche [p. 23].

Pero el símbolo, en fin, que transforma ese viaje a lo Interior en un viaje hacia el Centro es «corazón» que en algunos poemas del libro adquiere un significado insólito en el contexto de la obra de Carlos Pinto Grote. Tradicionalmente, por oposición al cuerpo, representa lo interior y se ha asociado, en el esquematismo vertical del propio cuerpo, al lugar central, entre el cerebro y el sexo. Por su posición axial, señala «el punto esencial, inmóvil, la semilla de eternidad que permanece en letargo dentro del ser humano»²⁴. Como todo centro es, por tanto, símbolo de eternidad y de abolición del tiempo. En *Oneiron*, esta carga semántica viene ayudada por el «latir» de ese centro, lo que le da idea de movimiento que es justamente donde radica su significación más antropológica:

¿Acaso nos sirve el corazón
para otra cosa?
Desde la lascivia que su latido encierra
a la ascética y pura medida
de un tiempo insoslayable,
todo se conjura y sostiene la vida
que expande su diafanidad
y su oscura promesa [p. 35].

²³Friedrich Nietzsche, *op. cit.* p. 168.

²⁴Monserrat Escartín Gual, *Diccionario de símbolos literarios*, Barcelona, PPU, 1996.

* * *

El poema XVII del libro empieza con el siguiente verso: «No abras nunca los secretos del sueño». Dijimos más arriba que una buena parte de los poemas de *Oneiron* se refieren a los aspectos más negativos atribuidos a situaciones oníricas. Se trata de los sueños más angustiosos que aquí son referidos explícitamente al mal, del mismo modo en que fue sembrado en la Tierra mediante la apertura de la caja de Pandora. De esta manera se crean «los misteriosos símbolos que se alimentan del mal» [p. 41].

En el viaje por el territorio del sueño, el poeta alude repetidamente a lo más oculto del sueño, a lo desconocido, a lo imprevisible. No se sabe nunca «la suerte que nos aguarda», o si ocurren «las mayores desgracias». Algunos poemas del libro son manifestación exclusiva de los horrores del sueño, como es el caso del XIV, cuya riqueza plástica tiene marcadas reminiscencias goyescas («el sueño de la razón produce monstruos», en la conocida frase del pintor español):

Si llamamos, un eco espeso encubre nuestra voz.
En el aire del sueño no se expande el sonido.
Murmulllos, gritos, llantos se transforman
en viscosas criaturas, que se arrastran
tomando direcciones imprevistas.

Nadie nos oye. Nunca nos oyen
los habitantes instantáneos,
que llevan y traen
cosas dispuestas para la confusión
remordimiento, sangre, amor y desventura.

Abiertas bocas exhalan atormentados silencios
que vuelven, en cada inmensa soledad,
a preguntar por los infantiles deseos,
ocultos siempre en la semblanza falaz
que fuera de los sueños miente
para consuelo y justificación
de aquellos que nos ven como no somos [p. 37].

Pero ya en este poema, si dejamos de lado la parte más convencional de las imágenes de horror suscitadas por el sueño, hay otro aspecto que reviste aún mayor

importancia a la hora de desentrañar la angustia onírica. Se trata de la presencia o ausencia de lenguaje. La literatura científica en torno al sueño ha coincidido en señalar la preponderancia casi absoluta de la imagen en el mundo onírico. Si el pensamiento de la vigilia se caracteriza por la elaboración conceptuosa, el del sueño se traduce principalmente en imágenes, en alucinaciones. Esto no quiere decir que el lenguaje verbal no esté presente en el sueño. Sin embargo, es frecuente el estado onírico en el que el soñador se ve a sí mismo angustiado ante la imposibilidad de ser escuchado. Incluso, parece ser típico el sueño en que las palabras no parecen querer salir de nuestras bocas, produciendo la consiguiente sensación de incomunicación y de impotencia. Es esta característica del dramatismo del sueño la que el poeta ha plasmado en el poema anterior y en varios pasajes de *Oneiron*. Por ejemplo, en el poema V:

Alguien pasa y decimos que nos ayude. En vano.
Nadie escucha las voces. Nadie viene a buscarnos [p. 19].

Sin embargo, y dentro de la habitual antinomia del libro, el lenguaje ordinario (es decir, el exclusivo de la vigilia) se considera negativo y se asocia con el día; por el contrario, el silencio es positivo y se asocia con la noche. Como afirma César Aller, hay en el libro «una afirmación de lo onírico frente a lo *real*, como si pudiera ser un punto de partida, el origen para designar a las cosas en toda su pureza, en oposición al lenguaje ordinario que vela las cosas con su artificio convencional»²⁵. Dadas las peculiares características desocultadoras del sueño, el poeta reivindica ese territorio ubicuo y atemporal para lograr una comunicación sincera consigo mismo, desde el silencio hasta el balbuceo puro:

Abandonemos, por un sueño, todo.
Y comenzando en él un balbuceo
prístino y animal
destruyamos la podredumbre
que la palabra lleva en su vigilia.
Y sin otro acuerdo que dar nombres a las cosas,
iniciemos el gran silencio,
alcancemos la gran sabiduría de la noche [p. 15].

²⁵César Aller, «Reseña de *Oneirón*», *Arbor*, nº 341, Madrid, 1974.

El lenguaje del sueño, o el silencio, se erigen así en refugio del poeta:

Consiste todo en acercar el mundo,
 construir de la nada, fabricar un lenguaje
 donde los nombres tengan
 la esencia misma de las cosas.

§59. *SOMNIUM IMAGO MORTIS*

Los sueños angustiosos son probablemente los que ocultan el dramatismo de la captación de la muerte. Hasta ahora hemos visto cómo ha sido caracterizado el sueño y cuál ha sido su dimensión simbólica en relación al tiempo, es decir, como viaje. Pero no podemos olvidar que, como en el resto de los libros de esta etapa poética del autor, el valor existencial de la muerte siempre está presente. Aunque ya se ha deducido que la muerte se identifica en última instancia con el sueño a través de las múltiples aproximaciones que se han hecho en torno a éste, es preciso ver de qué modo se ha procedido. Pues, ¿cómo se puede identificar la muerte con el sueño si hemos visto que amplias zonas del libro se refieren a éste como el territorio de la «gran sabiduría». Veamos, a partir de un poema, los recursos que el poeta ha utilizado para lograr la eternidad mediante la asunción de la propia muerte, tal como vimos en *Sin alba ni crepúsculo*:

Precipitémonos
 en el hondo cauce del río que fluye.
 Que no haya vacilación ni pena.
 Dejémonos llevar.
 Los peces de colores blanquearán los huesos
 que, ligeros, flotarán en las rientes aguas.

No llevemos la carga de nuestra indecisión
 hacia las claridades de la corriente
 límpida y total que nos envuelve.

Toda conjetura sobre el destino
 es vano hablar.

Sin hieráticos ademanes
 ni convencionales acaeceres que nos atareen,
 demos la razón a la benevolencia de unos dioses
 que, sin renuencia alguna,
 para salvarnos de una angosta eternidad
 nos entregan al sueño, a la muerte y al olvido [p. 33].

La primera estrofa del poema representa claramente el antiguo tópico que asocia el morir con un viaje por el río, según la concepción de diversas culturas. Es lo que Bachelard señaló como «Complejo de Caronte», y que ya estudiamos en otro lugar. Ante la ausencia de barca para transportar al muerto, el poeta ha recurrido, en un símbolo que alude a claridad y purificación desarrollado en la estrofa siguiente («corriente limpísima y total»), a la ausencia de todo vehículo: «Los peces de colores blanquearán los huesos/ que, ligeros, flotarán en las rientes aguas». Como se podrá apreciar, por otra parte, todos los términos presentes tienen una carga positiva: *peces de colores, blanquear, ligeros, rientes, claridades, limpísima*. Pero hasta aquí, sin embargo, no hay nada que nos haga pensar en el mundo de los sueños. Un lector que desconozca el contexto de la obra y que empiece la lectura de este texto sólo podrá afirmar que estamos ante un símbolo de la muerte.

Sin embargo, en la segunda parte del poema, es decir, en el tercer grupo de versos, aparecen nuevos elementos encaminados a recontextualizar la interpretación anterior. Aparecen yuxtapuestos, en el último verso del poema, por un lado el elemento *muerte*, emergido ahora tras haber estado oculto en la primera parte del poema; y, por otro, el elemento *sueño*, que hace explícito, sólo al final del poema, el papel que éste juega, es decir como sustituto de 'muerte'.

Los dioses a que se hace referencia en el verso 14 juegan un doble papel. Por un lado *sustituyen* la atmósfera onírica habitual en otros poemas del libro y que aquí está ausente, en virtud de las similares características fantásticas entre lo onírico y lo mitológico; por otra parte, son ellos quienes nos entregan al sueño. Pero sobre todo, estos dioses representan, como en todas las culturas, lo atemporal, lo eterno, idea que, sacralizada, pasaría de las culturas antiguas a las modernas en el concepto del dios absoluto.

Pese a todo, ¿no es realmente una contradicción el que los dioses salven al poeta

de una «angosta eternidad» en favor de la muerte, que parece ser lo deseado y que comúnmente se asimila a lo eterno? Una vez más hemos sido llevados por el camino de la antífrasis, pues no en vano el término «eternidad» está calificado por otro en ningún modo ambiguo, «angosta», es decir, 'estrecha', y en una acepción antigua 'escasa'. Así se explican los versos 11 y 12: «Toda conjetura sobre el destino/ es vano hablar». La vacua interrogación sobre el destino no lleva a la verdadera eternidad. Sólo se consigue ésta mediante el sueño que lleva a la muerte y finalmente al olvido. Lo que superficialmente parecería el deseo de algo negativo (es decir, la muerte), en el contexto del poema nos hace suponer justamente lo contrario: el sueño es el camino adecuado para alcanzar la verdadera eternidad. ¿No es acaso morir soñando el modo más indolente de morir? ¿No es en realidad el sueño de la muerte el sueño de la vida eterna?

CAPÍTULO XVII

UNAS COSAS Y OTRAS (1974): LOS PERSONAJES DE LA SOLEDAD

§60. EL LIBRO

Unas cosas y otras aparece publicado en Las Palmas de Gran Canaria, bajo el sello editorial de Planas de Poesía, el 5 de agosto de 1974, en los talleres de la Imprenta Lezcano. Se trata del segundo volumen editado en esa colección (el primero fue *Ritmos alucinantes*, de Agustín Millares), que a su vez retoma y continúa las *Planas de Poesía* de principios de los años cincuenta, empresa bruscamente interrumpida por la censura franquista. En esta ocasión toman las riendas del proyecto Agustín Millares Sall, Rafael Hernández León, José Caballero Millares y Agustín Millares Cantero¹. El libro consta de 52 páginas numeradas, viene encabezado por un prólogo de Leopoldo de Luis (pp. 5-10), y contiene cuatro ilustraciones (incluida la de la portada) del pintor y escultor canario Tony Gallardo.

§61. *UNAS COSAS Y OTRAS* ANTE LA CRÍTICA

La publicación de *Unas cosas y otras* suscitó interesantes posturas críticas en relación al sentido y a la estructura del libro. Aunque no es la primera vez que esto ocurre, la extensión dedicada por los comentaristas al asunto así como la importancia del tema en razón de una interpretación global del libro en el contexto de la obra de Carlos Pinto Grote, justifican que le prestemos una adecuada atención. La primera referencia es la del prologuista del libro, Leopoldo de Luis, que hace un detallado

¹Según nos hace saber Jorge Rodríguez Padrón, Planas de Poesía se encontraba, por entonces, tramitando su situación legal: «La labor de Planas de Poesía -tramitando ya, según noticias, su inscripción oficial en el Registro de Empresas Editoriales- se está cumpliendo sin estridencias, sin desproporciones, sin desentenderse de la más próxima de sus esencias, la poesía isleña. Y se cumple a pesar de las inclemencias de todo tipo que suelen asolar tarde o temprano las costas de estas aventuras literarias, inclemencias económicas o humanas, o ambas a la vez», «Pinto Grote en Planas de Poesía», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 18-VIII-1974.

análisis de la estructura temática del libro para demostrar su hipótesis acerca de la heterogeneidad de éste. A raíz del comentario de Leopoldo de Luis, Ventura Doreste publica un completo artículo en el que matiza algunos de los postulados del poeta y crítico español, en un intento de demostrar la coherencia del libro de Carlos Pinto Grote. Finalmente, redonda en la unidad del libro, aunque ceñido exclusivamente a aspectos expresivos, el crítico Jorge Rodríguez Padrón.

§62. LA VISIÓN DE LEOPOLDO DE LUIS

En esencia, Leopoldo de Luis sustenta la heterogeneidad del libro en la variedad temática de éste así como en la actitud del poeta ante el fenómeno poético: «Se trata de un libro variado porque no responde a una actitud única. Ya el título puede adelantar esta condición. Es, pues, un libro heterogéneo desde el punto de vista de la posición del poeta frente al fenómeno poético»².

Para demostrarlo, interpreta así cada una de la cuatro partes en que se divide el libro:

1ª parte («Apuntes para biografías»): Apuntes psicológicos, motivados en la obra de arte.

2ª parte («Los amantes»): Desarrollo de un concepto particular del amor, vinculado a la experiencia personal y directa.

3ª parte («Tres instantes de soledad»): Tácita protesta contra la injusticia, a través de la narración de acontecimientos dramáticos, y

4ª parte («El condenado»): Lamentación de tipo existencial, mediante una siombología de la vida humana.

La primera parte y la tercera constituirían una poesía de «motivación exterior», en tanto que la segunda y la cuarta quedarían definidas como una poesía de «motivación

²Leopoldo de Luis, «Prólogo» de *Unas cosas y otras*, Las Palmas de Gran Canaria, Planas de Poesía, 1974, p. 6.

interior». El primer grupo contendría los poemas menos intimistas, más objetivos, pues están dedicados a destacadas personalidades de la pintura (1ª parte) o a sujetos anónimos (3ª parte). Poemas todos ellos de raíz ética y de técnica narrativa, tienen en común el tratarse de pequeños «cuadros dramáticos» de introspección psicológica de seres caracterizados emblemáticamente por el sentimiento de la soledad. Por el contrario, el otro grupo de poemas, que conforma el grueso numérico del libro, se caracteriza por un mayor simbolismo y una más profunda carga personal en el tratamiento del tema. Dotados también de idéntica proyección ética, el contenido es, sin embargo, y siempre desde la óptica de Leopoldo de Luis, más intimista, toda vez que se acentúa su carácter existencial: «Es una poesía más poética —por así decirlo— en cuanto más aparatosa —si despojamos el adjetivo de toda excrecencia peyorativa—»³.

En fin, para Leopoldo de Luis, el título del libro, sintetizado a su vez en el último poema, da la clave interpretativa de éste. *Unas cosas y otras* será, por ello, un libro un tanto dispar en el que el poeta ha reunido temas ya tratados bajo formas poéticas antes utilizadas ya con eficacia, aunque reconoce la alta calidad de la mayoría de los poemas del libro. Por eso destaca los recursos, ya conocidos del autor, del narrativismo y del uso del alejandrino como medio para lograr una expresión sin altibajos.

§63. LA REVISIÓN DE VENTURA DORESTE

Ventura Doreste dedica un artículo completo a *Unas cosas y otras* en su libro *Ensayos insulares*⁴. En él parte de lo expuesto por Leopoldo de Luis en su comentario del libro y muestra tanto sus adhesiones como sus divergencias con respecto a dicho trabajo. Considera acertadas sus opiniones sobre cuestiones estilísticas, pero ve desencaminadas las expresadas en torno a la estructura del libro y a su significado. En

³*Ibidem*, p. 9.

⁴Ventura Doreste, «Sobre Carlos Pinto Grote», en Id., *Ensayos Insulares*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Nuestro Arte, 1977, 139-152.

términos generales, esas divergencias se pueden resumir así:

1. Cree que Leopoldo de Luis ha errado al considerar que el libro no manifiesta una actitud única ante el fenómeno poético. Por el contrario, piensa que Carlos Pinto Grote no ha tratado en este libro «un solo tema, como sí lo ha tratado en otras obras suyas»⁵.

2. También considera equivocado el calificativo de «heterogénea» que ha aplicado Leopoldo de Luis a la poesía de Pinto Grote, «a pesar de que -añade Ventura Doreste- el nombre del volumen lo sugiere y expresa»⁶;

y 3. Aun considerando acertada el esquema de estructura sugerido por Leopoldo de Luis, Ventura Doreste lo ve más como signo de unidad que de heterogeneidad, pues revela una perfecta alternancia temática.

Para validar su opinión, Ventura Doreste procede a analizar con cierto grado de profundización el texto de Pinto Grote. Concluye así que la pretendida actitud diversa ante el lenguaje y la heterogeneidad del libro son en realidad un ejercicio de variación temática sobre lo tratado obsesivamente ya por el autor en toda su producción poética: «Más que variedad en sentido extremado —argumenta—, lo que ofrece *Unas cosas* y *otras* son ciertamente variaciones sobre los temas esenciales que el poeta siempre ha cantado: el amor, la angustia existencial, la compenetración con los otros, el problema de la libertad, el mundo de los sueños. Hay variaciones, repito, pero no heterogeneidad»⁷. Defiende así la unidad del libro para concluir que éste no consiste en una mera yuxtaposición de secciones inconexas entre sí. Las razones argumentadas por Ventura Doreste se pueden resumir en tres: la alternancia temática, que se traduce en recurrencia; el poema final, resumen de todo el libro; y la unidad expresiva.

Aceptada la división temática propuesta por Leopoldo de Luis, Doreste ve en esa supuesta oposición temática entre lo íntimo y lo objetivo un signo de unidad, cuyo

⁵*Ibidem*, p. 142.

⁶*Idem*.

⁷*Idem*.

hilo conductor sería el concepto y la sensación de aislamiento, soledad y desamparo. Esto se manifiesta tanto en las secciones segunda y tercera, como en las otras dos. Los poemas dedicados a pintores, por ejemplo, no están encarados desde un punto de vista culturalista, sino más bien existencialmente, como en el resto del libro. Idéntico parecer sostiene para la sección tercera del libro.

Por otro lado, la inclusión de un poema como el que cierra el libro no es más que otro signo que viene a demostrar la intención unificadora de éste:

En esta composición última se ponen de relieve las primordiales obsesiones líricas de Carlos Pinto Grote. La angustia ante un mundo que parece repetirse sin objeto; la creencia de que todo figura como recién nacido; el ejercicio de la autoridad inexplicable; la podredumbre; los sacrificios rituales y reiterados, los sueños mismos, etc⁸.

Finalmente, el carácter estético de los versos, de sostenido talante en todo el libro, contribuye a crear esa atmósfera de unidad que defiende Ventura Doreste. En este sentido destaca el hecho de que el poema no se «manifieste en versos tensos, como ejecutados en ocasiones trabajosamente excepcionales, sino en versos que ostentan más bien la temperatura y el tono de la confidencia susurrada». Contribuye a ello el modo narrativo imperante en los versos del libro, la articulación lírica de los poemas, lejanas del cántico y de la exaltación, así como la versificación irregular, predominante en todo el libro a pesar de la utilización de versos alejandrinos, práctica habitual en otras obras del autor.

§64. ¿UNIDAD O HETEROGENEIDAD? CONCLUSIONES

¿Cuál es, en fin, la conclusión a la que podemos llegar a la vista de los análisis precedentes? Para ello es pertinente continuar las reflexiones en el punto en que las dejó Ventura Doreste, con quien mostramos más puntos de coincidencia, aunque con importantes matizaciones.

⁸*Ibidem.*, p. 143.

En lo que atañe a la forma del libro, es decir, a las secciones ideadas por el autor para configurar su estructura, lo primero que debe quedar claro, y que no ha sido señalado explícitamente por ninguno de los dos comentaristas señalados, es la evidente intención de buscar una simetría, característica, por cierto, habitual en otros libros suyos y, que como veremos, no es más que una secuencia más del afán de Carlos Pinto Grote por escribir *libros*, y no meros poemarios.

El esquema de las cuatro secciones quedaría así:

- 1^a. Tres poemas con título
- 2^a. Siete poemas sin título, numerados del I al VII
- 3^a. Tres poemas con título
- 4^a. Siete poemas sin título, numerados del I al VII.

Completa esas cuatro secciones un poema colofón, con el mismo título que el libro. La simetría, con alternancia de tres y siete poemas en cada sección, como se puede apreciar, es total, lo que da una idea de la intención unificadora del autor al concebir el libro.

No obstante, esta simetría podría quizás dar la razón a Leopoldo de Luis, que determinó dos tipos de poemas. Los de la primera y segunda partes (recordemos, «de motivación exterior»), coincidirían con el número tres y la presencia de título; los de la 2^a y 4^a partes («de motivación interior»), estarían agrupados en torno al número siete, y al hecho de no llevar título. Sin embargo, un análisis detallado de los temas expresados en estos poemas nos da la clave de la acción globalizadora del autor. Quien más claramente ha visto este aspecto fue Jorge Rodríguez Padrón, que en pocas líneas reveló el hilo conductor de todo el libro: «*Unas cosas y otras* nos ofrece diferentes visiones, distintos enfoques del tema de la soledad desazonada del hombre que pretende tercamente sentirse vivo a través de la creación, renunciando a la rutina del vivir»⁹. Es decir, no estaríamos en realidad ni ante una variada actitud, como proponía Leopoldo de Luis, ni ante una variación temática, como argumentaba Ventura Doreste. Más acertado sería decir que estamos ante un mismo tema, el de la soledad, tratado con

⁹Jorge Rodríguez Padrón, «Dos nuevos libros de Carlos Pinto», *op. cit.*

distintos enfoques. De este modo, como pretendemos demostrar, el libro adquiere una indiscutible unidad y deja de ser una simple recolección de textos.

Por otra parte, el propio Jorge Rodríguez Padrón insiste en la cuestión del estilo, en clara coincidencia con lo expresado por los comentaristas precedentes. Así, el lenguaje del libro es descrito como coloquial, fluido e incluso familiar, lo que, según Rodríguez Padrón, sirve de modo mucho más eficaz a estos poemas en su totalidad.

También el título del libro ha contribuido a despistar a los lectores. Pues ¿qué relación hay entre el sintagma que da título al libro («unas cosas y otras») y el significado de éste? Nosotros vemos en el título la respuesta fatalmente aceptada de una pregunta de cariz ontológico. ¿Qué es lo que pasa ante nosotros, constantemente, mientras nuestra vida quiere detenerse? O mejor, ¿qué es lo que perdura, si no la gran variedad de cosas regidas por una fuerza oculta, mientras nosotros nos creemos detenidos? El título hace alusión, por tanto, a la aparente futilidad de las cosas, y en modo alguno a la variedad o heterogeneidad del libro.

De cualquier modo, la unidad del libro no implica necesariamente la gestación de todos los poemas en torno a las mismas fechas. Los poemas más antiguos del libro, por ejemplo, datan de ocho años antes de la publicación de éste, es decir, de 1968, y fueron publicados, con variantes, en diversos medios de comunicación. Tal es el caso del poema titulado «Vincens van Gogh», aparecido con el mismo título, y con variantes, el 6 de marzo de 1968 en el *Diario de Las Palmas* (Las Palmas de Gran Canaria), y publicado posteriormente en la revista malagueña *Caracola* (Málaga, nº 205-206, noviembre-diciembre de 1969). Le sigue en antigüedad el poema III de la sección «El condenado», que fue publicado en el Catálogo de la Exposición Pedro González (Círculo de Bellas Artes de Tenerife), en 1968, y que apareció el 27 de marzo del mismo año en el periódico *La Tarde* (Santa Cruz de Tenerife), con el título de «Ante la obra del pintor, el poeta habla del Universo». Finalmente, en razón de su antigüedad, podemos citar el poema «El Greco», aparecido en *La Tarde* (Santa Cruz de Tenerife) el 12 de febrero de 1970 con el mismo título y ligeras variantes. Como hemos visto para otros libros del autor, es ésta una práctica habitual que se irá acuciando a partir de los años setenta. Sin embargo, la característica recurrencia temática de la obra de Carlos Pinto Grote hace que difícilmente encontremos un libro que no esté pensado

como tal.

§65. LOS PERSONAJES DE LA SOLEDAD

El tema de *Unas cosas y otras* es, por tanto, la soledad. Y ésta es tratada, a lo largo de todo el libro, a través de retazos de la vida de unos personajes determinados, mediante la mostración de aquellos instantes en los que las circunstancias vitales hacen especialmente dramático el transcurrir de la cotidianidad. Elegidos aparentemente al azar, estos personajes poseen la marca de quienes pretenden luchar contra el estatismo de la costumbre mediante determinados actos de creación o en situaciones límite en las que se toma consciencia de la soledad.

Los personajes elegidos son diversos. En la primera parte, *Apuntes para biografías*, se trata de tres pintores para quienes, como veremos, el acto de pintar supone una constante actualización de la vida presente. En la segunda parte, *Los amantes*, se descubre la soledad a que se ven sometidos los cuerpos en el amor, la soledad ante el mundo exterior y la amenaza que ésta ejerce entre los propios amantes. La tercera parte aborda, explícitamente desde el título (*Tres instantes de soledad*), el drama de la soledad en tres seres muy diferentes entre sí, pero abocados a la misma incompreensión, al mismo abandono por parte del mundo circundante: un perro, un niño y un hombre. Finalmente, la tercera parte (*El condenado*) nos presenta, a lo largo de siete poemas, a un reo para quien el encarcelamiento es símil de una vida de baldía repetición.

El aislamiento y el desamparo son la característica común a los tres pintores que dan título a los poemas de la primera sección: «Vincens van Gogh», «Edgar Degas» y «El Greco». En todos ellos, el precio de la eternidad («exacto ya para el tiempo», en «Vincens van Gogh», y «cuando el pincel le hacía para el tiempo», en «El Greco») es una labor creativa que en apariencia pretende destruir los lazos con la vida diaria, con la rutina, pero que no hace más que reafirmarlos mediante el pincel.

En «Vincens van Gogh» el poeta ha ido recreando, mediante pinceladas de lenguaje, diferentes aspectos de la vida del pintor a través de la alusión al color y a la luz propios de diferentes cuadros, concretamente de uno de sus autorretratos

(probablemente alguno de 1887), de los paisajes campestres con presencia de trigales y henares, y del famoso cuadro *El dormitorio de van Gogh*, pintado hacia 1888. El poeta ha procedido por contraste para reflejar el dramatismo de una vida que jamás probó las mieles de la eternidad. Así, frente a la aparente languidez con que van Gogh ejerce su profesión de captador de la luz irrepetible, aparece, como obsesivamente, el signo de la tragedia: la oreja cortada que parece presidir todos sus actos creativos. El final es bastante elocuente en lo que se refiere a la mostración de ese carácter trágico:

Más tarde, en la tarde,
cuando el sol ya no podía responderte,
salías, por los henares, por los caminos,
por los perdidos bosques de Arlés,
buscando esa oreja perdida que viajaba para el amor,
mientras tú preguntabas otra vez al viento
cuál era tu destino, quién eras tú, Vicente, herido,
roto, perdido en el aire que movía los trigos,
los árboles, los hombres [p. 15].

Técnica semejante es utilizada en «El Greco». En esta ocasión se refiere principalmente al cuadro de Doménico Theotocópulo *El entierro del Conde de Orgaz*. Y si en el poema dedicado a van Gogh el elemento simbólico era la oreja cortada y se aludía a colores luminosos, esta vez es la mano del pintor el símbolo por excelencia y la ausencia de color y la oscuridad dominan el poema: «negro paño», «pardo jardín», «en el cielo el color está prohibido».

El drama de El Greco es, en el poema, su callada oposición a la conciencia de la época, explícita o no, que impone unos cánones de belleza y unos motivos que hacen sortear al artista, en soledad, los más insospechados problemas técnicos¹⁰. La atención del poema se centra, al igual que en el caso de van Gogh, en el elemento simbólico que permite el paso del pintor hacia la eternidad al subvertir la absurda rutina: la mano del pintor plasmada en un oculto autorretrato en la parte inferior de *El entierro del Conde de Orgaz*. Ese hecho queda reflejado en la cuarta unidad versal del poema del siguiente

¹⁰Recordemos que Doménico Theotocópulo *El Greco*, nacido en Creta, fue a España en 1576 con motivo de la decoración de El Escorial. Para ese lugar pintó el *Martirio de San Mauricio y la legión tebana*, de carácter innovador, que no fue entendida por el rey Felipe II, quien la rechazó. A raíz de esto, *El Greco* se traslada a Toledo, donde pinta uno de sus cuadros más famosos y que en parte inspira al poema de Carlos Pinto Grote: *El entierro del Conde de Orgaz*.

modo:

Y quiero preguntarte, Domenico,
si Orgaz descansa
y si el desconocido
cuya mano reposa en negro paño
recuerda tu mirada
cuando el pincel le hacía para el tiempo [p. 18].

En «Edgar Degas» el poeta imagina al pintor como un ser solitario que pretende captar los breves momentos de belleza, detener el movimiento de unas bailarinas, plasmar el instante de una música, oculto entre bastidores. Es quizás éste otro modo de huir de una rutina propia para sumergirse, furtivamente, en la de otros, que no es sentida como tal:

Y vuelvo a verte más tarde,
cuando el teatro vacío
rompe el silencio de los aplausos,
solo en tu sitio,
prendido de un mundo urgentísimo,
como el paso de un baile en una noche de ballet [p. 16].

El colorido de las escenas reales en el teatro («cortinas rojas», «luz amarilla», «zapatilla rosa, blanca, azul»...) contrasta con el momento final del poema, en el que se expresa el punto más alto de la soledad del poeta, «en ese mundo de luces y de sombras» en el que, con su mano, detiene el tiempo y se hace posible para la eternidad.

* * *

Los poemas englobados en la sección segunda, *Los amantes*, ofrecen una reflexión más directa sobre la soledad como manifestación existencial producto del hastío y de la costumbre. En esta ocasión se acentúa el carácter lírico de las composiciones al emerger el yo del poeta.

La soledad de los amantes se encuentra precisamente en no poder desembarazarse de lo rutinario. Los poemas son, por ello, la expresión de una pugna

entre la fuerza de la costumbre, que todo lo destruye y que relega a los amantes a la soledad y al aislamiento, y la lucha contra esa rutina en un intento de lograr que cada momento sea único y primigenio. El «crimen» de los amantes está expresado así:

Todo consiste en que no aperezca la sorpresa,
 en no cambiar la voz,
 en mirar siempre de la misma manera,
 en la fidelidad sin descanso [p. 24].

Ante esa situación el poeta se rebela: «No puede ser amarte una costumbre» [p. 223], o «Cansa el amor cuando duerme la amante/ y se siente pasar el tiempo» [p. 26]. Y de este modo, la mayor parte de los siete poemas de esta sección ofrecen un atisbo de esperanza, cuya más interesante manifestación, a nuestro juicio, está en el poema VII, uno de los poemas más bellos del libro¹¹:

Mira tu habitación solitaria.

Allí estás. Sin aquel cuerpo,
 sin la caricia y el olor
 de una piel constantemente deseable.

En la mesa, en el suelo, en una silla,
 sobre una cama en la que duermes,
 están las cosas habituales
 en un pleno desorden.

No es esta condición la que acostumbras,
 pero encuentras así la compañía.
 Dejas abierta la esperanza a esa mano,
 que dará lugar a cada cosa
 y ya la soledad te pesa menos.

¹¹Tanto Leopoldo de Luis como Ventura Doreste consideran el poema inmediatamente anterior (p. 29) como el más logrado del libro. Sin embargo, creemos que es mucho más representativo del significado global del libro el consignado como VII, al que dedicaremos un breve comentario. El texto VI es un robusto poema en alejandrinos que tiene por tema la inclusión de la amada en los sueños del poeta y cuyo nombre propio es desvelado en la última palabra del poema, *Delia*. Esto dio lugar a un extenso comentario de Ventura Doreste en el artículo citado en el que desarrolla la curiosa hipótesis de que tal nombre se trata de un anagrama de *La Idea*, en claro paralelismo con lo efectuado por el poeta francés Maurice Scève en su poema «*Délie*» (*Délie = l'Idée*). A partir de esta coincidencia del todo fortuita, Doreste establece otras relaciones entre las obras de ambos poetas, como el papel de los sentidos y, sobre todo, la presencia o ausencia de la amada en objetos cotidianos.

Hay como una presencia en el desorden,
como un encuentro,
como si ella estuviera.

Estás jugando así a vencer a la noche [p. 30].

El espacio lírico del poema es una *habitación solitaria*, una habitación en la que el amor carnal está ausente, a juzgar por la somera descripción de los versos iniciales¹². Una vez más, como en otros poemas del autor, la segunda persona gramatical en la que descansa todo el texto no se refiere a la amada, como podría parecer, sino al propio yo del poeta en tensión dialógica. La evidencia de ello no llega hasta el penúltimo verso del poema en el que el pronombre de tercera persona («como si ella estuviera») nos revela el distanciamiento con la amada.

El poema está construido en virtud de un juego de polaridad evidente cuyo resultado es destacar precisamente *la lucha* (en este caso del poeta) contra lo rutinario que lleva irremediablemente a la soledad, tema central en *Unas cosas y otras*. Para ello, la primera parte del poema, que abarca hasta el verso octavo, insiste en definir los elementos que desembocan en esa soledad. Así, la *habitación solitaria* se caracterizará, por un lado, por la ausencia de la amada («Sin aquel cuerpo/sin la caricia y el olor/de una piel constantemente deseada»); por otro, por la presencia inexcusable de «cosas habituales». De este modo se acentúa de modo negativo el carácter de esa soledad que invade la habitación: a medida que el amor se hace ausencia, las cosas habituales incrementan su presencia. Lo habitual, la costumbre, se oponen al amor, a la compañía.

Sin embargo, el verso octavo, precisamente, introduce un elemento subversivo: lo habitual se halla en «pleno desorden». El verso noveno, que encabeza la segunda parte del poema, provoca la inversión de la polaridad. Ese desorden de las cosas habituales no es lo acostumbrado y sin embargo, y justamente por ello, adquiere un matiz altamente positivo: «pero encuentras así la compañía». De ahí se deduce la siguiente correlación lógica: si la habitación solitaria se compone de ausencia de amor

¹²Recordemos, una vez más, la relación que se establece en la poética de Carlos Pinto Grote entre los *espacios de la casa*, con la *casa del ser* o la *casa del lenguaje* heideggerianas.

más presencia de cosas habituales, en principio ordenadas, el desorden de esas cosas traerá consigo el amor y, por ende, la compañía. Tal verificación se halla expresada, en efecto, en los versos siguientes: «ya la soledad te pesa menos», o «hay como una presencia en el desorden... como si ella estuviera».

El «juego» al que se alude en el verso final, para vencer a la noche, lugar de la máxima soledad, consistirá en provocar el desorden de las cosas habituales, de los enseres de la habitación en un intento de emular, tal vez, la situación en que se encuentra el dormitorio conyugal tras el acto amoroso. En el plano poético, esto se traduce en la sustitución de una realidad por otra: jugar a cambiar orden, rutina y soledad, por desorden, amor y compañía.

* * *

La tercera parte del libro (*Tres instantes de soledad*) profundiza la reflexión del poeta sobre el aislamiento. Si en la primera parte los protagonistas eran seres con nombre propio, con el don de cambiar soledad por eternidad a un precio probablemente trágico, y en la segunda parte eran los amantes los depositarios de un sentimiento aparentemente reservado sólo a seres humanos adultos, en esta ocasión el poeta extiende la meditación hacia otros seres, esta vez personajes prototípicos, sin nombre propio y no necesariamente adultos humanos. Por eso, el primero de los poemas de esta parte está consagrado a un perro y el segundo a un niño.

Los tres poemas de esta sección tienen en común el hecho de que la soledad es atribuible a situaciones límite como la incomprensión o el abandono. En el primer poema, su protagonista, un pequeño perro, asiste con impotencia y a la vez con asombro, a su propia muerte, acaecida en accidente de carretera. Una aparente vida feliz se esfuma ante sus ojos y lo condena al silencio y a la nada:

Y quieto, se llenaba de nada
mientras los prados se extendían frente a él
inalcanzables [p. 35].

En el segundo texto («El niño») se pretende romper de alguna manera el mito

de la infancia feliz para mostrar la otra cara de la moneda: la soledad a que se ve sometido un niño ante la incomprensión de sus semejantes en edad. Hechos que quizá a ojos del adulto carezcan de relevancia, pero que para la mentalidad infantil tienen el valor de otra medida.

Finalmente, «El hombre», el poema más largo del libro, «narra» la historia de un ser cuya vida se ha ido degradando económicamente hasta caer en la más honda miseria. Es el emigrante que abandona el campo para buscar una vida mejor en la ciudad; tras vanos intentos, durante años su situación económica empeora y decide regresar a su hogar. Su soledad se hará aún mayor al comprobar que la miseria también ha llegado allí, que sólo hay desolación.

Se trata pues de tres poemas en los que la visión ética domina el tema y que contribuyen a *definir* el sentimiento de la soledad desde un punto de vista menos lírico.

§66. EL SOLILOQUIO DE SEGISMUNDO

Finalmente, la última sección del libro (*El condenado*) muestra un nuevo personaje en una situación límite diferente. Excepto el poema III que, recordemos, es el más antiguo del libro, los demás pretenden establecer una relación directa entre los muros de la celda, los barrotes, la impenetrable oscuridad, y la soledad absoluta.

Los comentaristas principales del libro han coincidido en señalar el carácter de reflexión existencial que hay en él, acentuado en esta última parte. En cierto modo, este libro retoma aspectos explícitos de ese pensamiento que en los libros inmediatamente anteriores (nos referimos a *Como un grano de trigo*, *Sin alba ni crepúsculo* y *Oneiron*) habían sido tratados bajo un grueso velo simbólico. Así, *Unas cosas y otras* retoma el pensamiento de *En este gran vacío* en razón del grado de explicité de las teorías existenciales que en tal obra vimos. Para esta última parte del libro, incluso, Jorge Rodríguez Padrón ha visto un eficaz canal para las ideas en la expresión narrativa: «Quizá estos siete últimos poemas, de bellísima factura, nos indican esas posibilidades de combinar el lenguaje narrativo con la visión interiorizada de la existencia, sin que

ronde [...] el peligro de la especulación abstracta»¹³.

Sin embargo, también es posible ver en estos últimos poemas un acercamiento al terreno de los símbolos, no sólo el de la prisión, sino también el de la noche, íntimamente ligado al tema del tiempo, y particularmente presente en todos los poemas de la sección. Todos esos símbolos están tratados desde un punto de vista existencial. Como sugiere Leopoldo de Luis, «El aparato consiste en crear una simbología de la existencia: la prisión donde el ser humano cumple condena. Por supuesto que este símbolo es existencial, no teológico. No es la cárcel del alma de los místicos, sino más bien la imagen sartreana de la galera»¹⁴. Lo que se pretende resaltar es justamente lo absurdo de una existencia condenada al hastío y a la desesperación. Es nuevamente el mito de Sísifo el que emerge en estos poemas, como un espejismo:

Ellos pasan.
La ausencia entre sus manos.
En sus hombros un peso.

Caminan hacia la noche que los acoge
blandamente, sin prisas.
Porque la noche es una constante
repetición de la negrura [p. 49].

Perfectamente imbricado en el tema existencial, el símbolo de la noche, como se aprecia en el fragmento, es lo absurdo mismo, pues es la «constante repetición de la negrura», castigo idéntico al que se ve abocado Sísifo en el mito recreado por Albert Camus.

«Ignorante de su delito» [p. 45], el condenado de estos poemas consume su vida en una celda solitaria solo y a perpetuidad, para cumplir un destino absurdo. Es la misma duda que asalta al Segismundo calderoniano, encerrado en una prisión que es en realidad símbolo de la cárcel del mundo. Segismundo sólo ve esta respuesta:

Apurar, cielos, pretendo,
ya que me tratáis así,

¹³Jorge Rodríguez Padrón, «Dos nuevos libros de Carlos Pinto», *op. cit.*

¹⁴Leopoldo de Luis, *op. cit.*, p. 9.

qué delito cometí
contra vosotros naciendo;
aunque si nací, ya entiendo
qué delito he cometido¹⁵.

El poema VII de esta parte es el más elocuente al respecto. Una autocita, que quizá contribuya al «autismo» al que se ve sometido el poeta, encabeza el texto. Su sentido viene a ilustrar con claridad el lema de *la vida es sueño*: «Me inclino a pensar que no estamos aquí con un preciso objeto». Todo el poema se sustenta en realidad en torno a un espejismo. Desdoblado en carcelero y en encarcelado, el poeta formula la duda existencial por antonomasia: «¿cuándo llegará el día de la libertad definitiva?». En soledad absoluta, el condenado lanza ese interrogante a su carcelero. Pero éste, en paseos nocturnos y furtivos, a modo de confidencia en voz baja, le revelará al condenado su más «secreto vicio»: pasear de noche y furtivamente con un condenado que le formula la siguiente pregunta desesperada: ¿cuándo llegará el día de la libertad definitiva? Como Segismundo, el poeta se interrogará sobre el destino en un dramático y obsesivo soliloquio.

¹⁵Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Zaragoza, Cásicos Ebro, 1983, p. 32.

QUINTA PARTE

LA IDENTIDAD DE UN IMAGINARIO POÉTICO

Desde 1977 hasta 1997 fechas de publicación de *Solo el azul* y de *Días sin ti*, respectivamente, se pueden apreciar cambios de cierta magnitud en el desarrollo de la poesía de Carlos Pinto Grote. Estos cambios hacen que consideremos este periodo como una nueva etapa evolutiva en la poética del autor. No es fácil determinar el momento exacto en el que un escritor modifica sus actitudes ante el fenómeno de la escritura, sobre todo porque lo más normal es que exista todo un periodo de cambio paulatino que puede abarcar, en algunos casos, hasta varios años. A través de las fechas de composición aproximada de los textos, así como por las declaraciones al respecto del propio autor, podemos determinar un periodo más o menos amplio en ese devenir. Recordemos que entre 1967 (publicación de *En este gran vacío*) y 1973 (*Oneiron*) hay un periodo de *ineditez* en el que el poeta confiesa un «aislamiento literario» asumido voluntariamente, tiempo en el que se dedica a revisar su obra y que tendrá como resultado el inicio de declaraciones públicas sobre su concepción minoritaria de la poesía, a principios de los años 70¹. El primer fruto sería el mencionado *Oneiron* que, como ya vimos, aparece perfectamente engranado temáticamente en aquella etapa, pero que reflejaba ya, desde el punto de vista del tratamiento del lenguaje, un nuevo rumbo. Pero hay otro libro posterior, *Unas cosas y otras*, de 1974, que incorporaba un buen número de poemas escritos en los años 60 y su significado global estaba perfectamente inserto en la etapa anterior. Y aunque *Solo el azul* aparece publicado en 1977, sabemos que los poemas de la segunda parte del libro datan al menos de 1971, según veremos más adelante. Lo mismo cabe decir de *De los días perdidos* que, a pesar de haberse publicado en 1982, contiene versos escritos por las mismas fechas que los incluidos en *Solo el azul*, incluido el último poema de cada libro, que es común a ambos.

En consecuencia, el periodo de transición podría abarcar desde aproximadamente

¹Véase, por ejemplo, la ya mencionada entrevista de Juan Cruz Ruiz, «Carlos Pinto Grote: desde los sueños», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 3-II-1974: «Llevo mucho tiempo llevando a cabo una verdadera cura de soledad. La experiencia es profundamente positiva. Y hay una conclusión: si no estás solo, si no te ensimismas, jamás llegarás a hacer tu propia obra. Yo creo, por otra parte, que esa cerebralización no limita, sino que agranda enormemente el campo del lenguaje del individuo».

1970 hasta 1977.

Veamos, en líneas generales, las características que definen esta nueva etapa comenzada públicamente en 1977:

1. Según lo ya advertido, hay un evidente desfase entre las fechas de composición de los libros y las de publicación. Los textos inéditos se van acumulando y, no obstante, verán la luz de un modo tal que se desdibuja el hilo cronológico de la gestación poética, como podemos apreciar en el estudio específico de cada libro. Aún hoy Carlos Pinto Grote conserva un número considerable de cuadernos poéticos en la más completa ineditéz.

2. La obra producida en estos años es editada, casi por completo, en las Islas Canarias, a diferencia del periodo anterior, que fue una época de expansión hacia editoriales peninsulares. En lo que se refiere a los poemas sueltos, también se reducen las colaboraciones en revistas peninsulares, aunque su obra se verá representada en importantes antologías o panoramas de proyección nacional como las de *Peña Labra* (1986)², *El Urogallo* (1989)³ o *Zurgai* (1992)⁴.

3. En lo poético se aprecia una marcada tendencia hacia el uso de un lenguaje más esteticista y menos narrativo. Este proceso da como resultado un predominio de los textos breves, imbuidos de contención expresiva. Sin duda, la obra de Carlos Pinto Grote ha dejado sentir el cambio generalizado de la tendencia poética hispánica de los años 70. Uno de los aspectos más interesantes es el sentido de la reflexión metapoética, palpable ya desde mediados de los años setenta. Esa reflexión sobre el lenguaje alcanza su punto de mayor explicitéz en un libro titulado *Las praderas gramaticales*, escrito en torno a 1976, pero aparecido como sección del libro *Cantatas* en 1982.

²«Muestra de poesía canaria», (nota introductoria de Jorge Rodríguez Padrón), en *Peña Labra*, Santander, 1986.

³«Una sumaria antología», selección de Sebastián de la Nuez, *El Urogallo*, dic. 1988/ en. 1989.

⁴«50 años de poesía canaria», *Zurgai* (Bilbao), junio de 1992.

4. Incorporación de elementos culturales exóticos, producto de los viajes realizados por el autor a diversos países europeos en la década de los 70. Esto se traduce en una acentuación de los aspectos históricos ya presentes aisladamente en obras anteriores (Antigüedad clásica, cultura renacentista y religión), así como en la inspiración en culturas modernas como producto de viajes (especialmente de motivos anglosajones e italianos).

5. El tema del tiempo sigue siendo central en la poética del autor y hay una insistencia y una consolidación del entramado simbólico-imaginario vigente en la etapa anterior. Sin embargo, aspectos de la obra que antes tan sólo habían sido apuntados, adquieren en esta etapa un amplio desarrollo, como es el caso de los símbolos relacionados con el jardín y la casa, motivos centrales en libros como *Los habitantes del jardín* (1978) y *De los días perdidos* (1982).

CAPÍTULO XVIII

SOLO EL AZUL (1977): EL TIEMPO ANTIGUO

§67. UNA PUBLICACIÓN EN LA COLECCIÓN «PALOMA ATLÁNTICA»

En 1977 aparece *Solo el azul* en la editorial Taller Ediciones JB, dirigida por los canarios Josefina Betancor y Manuel Padorno desde Madrid. El cuadernillo aparece con el número 14 de la colección «Paloma Atlántica» en la serie poética de la «Biblioteca Popular Canaria». La portada lleva una reproducción a tinta de un cuadro del pintor Juan Ismael.

El libro consta de veintiocho páginas y está dividido en tres partes, numeradas del I al III. La primera abarca nueve poemas; la segunda, tres; y la tercera, uno.

El tema del libro es la contraposición de dos tiempos bipolarmente: lo antiguo frente al presente, lo viejo frente a lo nuevo, lo pasado frente a lo actual, lo no vivido frente a lo vivido. En la primera parte aparece una recreación del arte antiguo a través de un viaje cultural con mención especial a la Italia del Renacimiento. En la segunda parte hay una pequeña reflexión sobre el tiempo desde el punto de vista de lo histórico y de lo presente. Finalmente, la tercera parte, a modo de epílogo, cierra el libro con un poema en torno al tiempo íntimo del ser.

§68. EL NUEVO RETO EXPRESIVO

Solo el azul aúna, en unos pocos poemas, la mayor parte de las características que enunciamos como representativas de esta nueva etapa en la producción lírica del autor. Desde el punto de vista de la expresión, los poemas de la primera parte del libro (el grueso de éste), suponen un ejemplo del nuevo rumbo de la poesía de Carlos Pinto Grote.

Aunque los poemas de Carlos Pinto Grote nunca han sido largos en número de versos, a partir de este libro se verifica una tendencia al verso muy breve cuya

acentuación máxima se podrá apreciar en el siguiente cuaderno, *Los habitantes del jardín*, con poemas que podemos calificar de *haikus*. Este hecho trae como consecuencia, por un lado, que se atenúe el «tempo» narrativo que imperaba en otros poemas y, por otro, que el verso sea también breve y llegue a estar formado, incluso, por una o dos palabras. En cuanto a lo primero, aunque el narrativismo no está totalmente reñido con la extensión del poema, lo cierto es que la brevedad requiere una mayor contención expresiva, en persecución de una esencialidad que difícilmente se podría lograr con un verso narrativo. Es más, la retórica propia de esta tendencia poética ha sido abandonada casi por completo en los poemas de esta primera sección del libro, lo que trae consigo la utilización de otro tipo de recursos que, como veremos, persiguen la síntesis y el acendramiento del significado.

Sin duda, la brevedad del verso también contribuye a esta estilización. Los versos no solamente son breves en cuanto al número de palabras. También se logra la sensación de rapidez y de soltura por medio de la yuxtaposición, que es usada de forma profusa frente a la hipotaxis e incluso la parataxis, tipos oracionales a los que era más asiduo el poeta en los libros anteriores y que, sin duda, contribuían al carácter narrativo de aquéllos. Así, cuando el verso es de arte mayor, que es el caso menos frecuente en este poemario, se suele utilizar la coma y el punto seguido, este último de forma significativa:

Las ventanas se cierran. Llega el viento
Desde un lugar sin nombre. Cae la noche [p. 17].

Lo normal es, sin embargo, alternar versos cortos con versos de mediana extensión, y es justamente ahí donde funciona con alto rendimiento la ausencia de nexo oracional:

De cuanto el corazón guarda memoria,
Vieja Sarum.
El llano verde. Muda certidumbre [p. 13].

Pedimos de beber. Apenas nos entienden
Y sonríen.
Nos hacen sitio.

Siguen en sus asuntos [p. 14].

Junto a la brevedad del verso y al uso de la yuxtaposición, podemos destacar también la abundancia de oraciones sustantivas, aspecto que también contribuye a la intención lírica del poema y lo opone al narrativismo. El poema se torna más descriptivo al ausentarse, en muchos casos, el verbo principal de un periodo sintáctico. Veamos, por ejemplo, el siguiente grupo versal:

La aguja blanca de la iglesia,
El jardín del Obispo,
El claustro medieval,
El olor del último sol
mientras el coro canta [p. 9].

Como se puede ver, además de la mencionada brevedad del verso y del uso de los signos de puntuación, se aprecia en todo el conjunto la presencia de un solo verbo, pero en posición subordinada. Sin embargo no existe verbo principal, de modo que los sustantivos pasan a sostener todo el significado del fragmento. Todo ello da un aire descriptivo que será peculiar no sólo de este libro, sino de la mayor parte de los publicados en esta etapa. De este modo, el significado de los versos parece construirse por medio de pinceladas.

El léxico de *Solo el azul* está relacionado, por otra parte, con diversos campos conceptuales, pero todos ellos relacionados con los sentidos y con las impresiones que produce en éstos el arte. Podemos encontrar, en primer lugar y de acuerdo a la sugerencia producida por el título del libro, abundantes adjetivos de color. El término «azul» es, no en vano, el más repetido a lo largo del libro:

No nos privemos ahora de la nube rosa,
azul, verdinegra [p. 9]

Hemos tomado el té en el jardín.
El sol naranja, los tejados negros [p. 11].

Pero también hay términos referidos a la arquitectura o a objetos decorativos: «claustro medieval», «tumbas de caballeros», «jarrón de porcelana», «vidrios Tudor», etc. A olores y sensaciones: «El calor y la esencia de unas hojas lejanas», «el olor del último sol». Y finalmente a nombres propios de persona, lugares geográficos o piezas de arte: «Sarum», «Tudor». «Mediterráneo», «Giotto», «Tumba del Santo», «Donatello», etc.

Todo ello contribuye a crear el significado del texto de un modo diferente. La sucesión de términos del tipo que hemos comentado hace que se desvíe la atención hacia los *objetos* para así enmascarar las ideas o los conceptos. Estamos pues ante una expresión que persigue el fragmentarismo significativo. Si en libros anteriores la linealidad del discurso permitía una reconstrucción del significado más o menos de forma también lineal, ahora el cúmulo de sugerencias, la simple pincelada, la yuxtaposición de elementos y la contención expresiva hacen que el significado se perciba de otro modo, más fragmentariamente. Sin embargo, el imaginario poético de Carlos Pinto Grote no ha variado sustancialmente. Tan sólo se ha utilizado un modo de expresión diferente para llegar a un mismo fin: la exploración del sentimiento angustioso de la soledad ante el problema de la temporalidad.

§69. EL SIGNIFICADO DE LO ANTIGUO

Otra de las características que señalamos más arriba de esta nueva etapa lírica es la presencia significativa de otras culturas exóticas a la del autor, por medio de la geografía y del arte de otros pueblos. Un lugar especial ocupa, en este sentido, toda la cultura grecolatina, tanto la del periodo clásico como la renacentista, pues no en vano ésta rescató del olvido a aquella.

En realidad no podemos decir que esta tendencia sea del todo novedosa para nuestro autor. Sin embargo, la mención cultural era siempre, en los casos anteriores, marginal y relegada a lo anecdótico. En *Solo el azul* se erige, por el contrario, en parte central del tema del libro, como ocurrirá también en textos posteriores.

Tres motivos se encuentran en la raíz de esta tendencia «culturalista» que se

aprecia en *Solo el azul*. En primer lugar debemos encontrar una interesante motivación externa en los viajes realizados por el autor a Europa en los años 70. Para este caso concreto el viaje que actuó como inspirador de los poemas tiene como escenario, lógicamente, Italia, lugar en que muy probablemente fueron escritos algunos de los poemas del libro, si no gestados.

Por otro lado, es necesario anotar la importancia que tuvo la nueva poesía surgida en los años 70, calificada, precisamente por un exceso de referencias culturales, como «culturalista» o «veneciana». Aunque no es posible hablar de un influjo de esa joven poesía sobre un autor maduro, lo cierto es que el nuevo aire que empezaba a reinar en la poesía española, caracterizada por un rechazo del tema social y político y de la retórica que lo sustentaba, y abanderada de una nueva atención a los valores formales o estéticos del poema, tuvo que ser sentido por Carlos Pinto Grote por aquellos años, deseoso de autocalificarse como poeta «esteticista». No podemos obviar, una vez más, el magisterio de Luis Cernuda en relación a ello. En efecto, su especial predilección por la cultura antigua y por la mitología hace que poetas representantes de la tendencia «novísima» no duden en reconocer, de algún modo, su influjo, como es el caso de Luis Antonio de Villena⁵. Y si en el ámbito hispánico, Carlos Pinto Grote y las nuevas tendencias comparten la común atracción por Luis Cernuda, lo mismo podemos afirmar con respecto a T.S. Eliot, cuya impronta en el poeta canario ha sido asumida explícitamente por éste en más de una ocasión. Entre otros aspectos, la obra del escritor nacionalizado británico es un admirable espejo al que asomarse en relación a las referencias de tipo cultural y al fragmentarismo del poema⁶.

Finalmente, la razón de más peso para esta tendencia cultural está en la propia base del pensamiento poético del autor. El contraste cultural, la «visita al pasado» y la confrontación de espacios y de tiempos, es una nueva manera de interpretar el drama de la temporalidad en la obra del autor. Lo que en un principio podría ser una

⁵Véase Luis Antonio de Villena (ed.), Luis Cernuda, *Las nubes/Desolación de la Quimera*, Madrid, Cátedra, 1984.

⁶En una entrevista concedida por el autor a la prensa, interrogado sobre los posibles momentos de una evolución poética, Carlos Pinto Grote contesta: «No existen esos momentos para mí, si bien las lecturas de Rilke y Eliot señalaron cambios en mis maneras literarias». Véase Sebastián de la Nuez, «El autor ante su obra: Carlos Pinto Grote», *Jornada* («Jornada Literaria», n.º 109), Santa Cruz de Tenerife, 26-III-1983.

«estrategia de evasión», un intento de refugiarse en el arte y en el pasado, como ocurre en muchos textos de la primera etapa de la poesía española de los años 70, en Carlos Pinto Grote es justamente lo contrario, en virtud de una cierta visión crítica, irónica a veces, que lleva siempre al lector, en última instancia, al mismo callejón sin salida en el que se ve sumido el poeta: el final del tiempo. De ahí que el concepto de evasión invierta su sentido y pase a significar, más que una *huida de*, una *huida hacia*, como una fuerza centrípeta que le hace *atreverse* a circular por el centro. Es esta una idea que ya era intuitiva por el poeta desde muy antiguo, como lo demuestra este fragmento escrito en los años cincuenta:

El poeta es un hombre como otro 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 sólo lo mágico que hay en el hombre, lo recóndito y ancestral, lo misterioso⁷.

Como veremos a continuación, en esta obra de Carlos Pinto Grote se produce una interesante aunque tímida inversión del mito de la cultura (la contemplación de la belleza a través del arte antiguo, por ejemplo) sobre el que el propio Freud había vaticinado una función de espejismo poco duradero como antídoto contra la infelicidad⁸. Es decir, lo que en apariencia es un viaje hacia atrás para lograr refugio en una cultura prestigiada por su carácter antiguo, se torna realmente en una lucha entre presente y pasado donde el pasado es ya *lo muerto* y el presente es el único resquicio

⁷Carlos Pinto Grote. «Raíz de nuestro mundo poético», conferencia leída en enero de 1953 en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife. El subrayado es nuestro.

⁸Dice Freud al respecto: «Cabe agregar aquí el caso interesante de que la felicidad de la vida se busque ante todo en el goce de la belleza, dondequiera sea accesible a nuestros sentidos y a nuestro juicio: ya se trate de la belleza en las formas y los gestos humanos, en los objetos de la naturaleza, los paisajes, o en las recreaciones artísticas y aún científicas. Esta orientación estética de la finalidad vital nos protege escasamente contra los sufrimientos inminentes, pero puede indemnizarlos por muchos pesares sufridos. El goce de la belleza posee un particular carácter emocional, ligeramente embriagador», en *El malestar en la cultura*, Madrid, Alianza, 1980, p. 26.

de esperanza.

§70. UN EJEMPLO DE ESPEJISMO ESPACIO-TEMPORAL

Para ilustrar los aspectos que venimos tratando sobre la renovación estilística y temática, vamos a comentar someramente un poema bastante representativo: el poema que cierra la primera sección, signado con el número IX⁹:

No hay nada que decir. Sigue el silencio
De la raíz oscura en su trabajo
Para las hojas verdes, flores, frutos,
Repetición de vidas. Las auroras
Naciendo entre los ríos y los montes.

Desde Fiésole miro. Pasa el Arno.
Savonarola acusa. Sayo visten
Lorenzo Credi y Baccio della Porta,
Verdinegro. No hay llanto ni tristeza

En esta tarde donde vuelvo al mundo
Desde una lejanía. La memoria
Repite así el camino. Donatello
Tiene a David en brazos y le besa.

Las piedras no responden ni se mueven.
Las ventanas se cierran. Llega el viento
Desde un lugar sin nombre. Cae la noche.

Lo más llamativo del poema, en una primera lectura, es el gran número de alusiones culturales de que está provisto. De este modo, el lector no experto en materia artística o geográfica es incitado a recabar información al respecto en virtud de la pertinencia que pueda tener para una interpretación global del texto.

Las referencias culturales se concentran en la segunda y tercera estrofas. Se trata en realidad de una descripción hecha desde un punto de vista determinado: la localidad

⁹Aunque originariamente publicado en *Solo el azul*, este poema formará parte con posterioridad de un cuadernillo fechado en 1980 y titulado *Largo Italiano*, compuesto por poemas que comparten una máxima común: Italia.

italiana de Fiésole, desde la que se domina el valle donde está situada la ciudad de Florencia, atravesada a su vez por el río Arno. En los versos séptimo y octavo se nombra a tres personajes: a Girolamo Savonarola, predicador dominico italiano, convertido en jefe político de Florencia tras la invasión del rey francés Carlos VIII e impulsor de un régimen teocrático rígido, fue excomulgado por sus ataques a la figura del papa Alejandro VI y finalmente ahorcado por sus enemigos florentinos. Luego se menciona al pintor florentino Lorenzo di Credi (1459-1537), ayudante de Leonardo da Vinci y autor de cuadros como *La madonna y El niño y San Juan*; y, finalmente, a Baccio della Porta, arquitecto italiano cuya vida se desarrolló principalmente en la segunda mitad del siglo XVI.

Por otro lado, en la estrofa tercera aparece el célebre escultor florentino Donatello (1386-1466), cuya obra más famosa es el *David*, al que probablemente se alude en el poema.

Desde el punto de vista formal el poema responde en general a las características que hemos esbozado más arriba: gran cantidad de periodos sintácticos breves yuxtapuestos principalmente mediante puntos y seguido; oraciones sustantivas («Las auroras naciendo entre los ríos y los mares»); léxico colorista: «raíz oscura», «hojas verdes», «verdinegro»; o la profusión de nombres propios de los que hemos hablado.

Por otra parte, en relación a la estructura oracional, se puede notar claramente cómo hay alteraciones de la secuencia normal en español (S+V+Comp). Estos hipérbatos, sin ser abruptos, confieren al poema no sólo un ritmo peculiar sino también una tímida resistencia a la interpretación inmediata. Es el caso de la oración contenida entre los versos 1 y 4 del poema.

No obstante, formalmente el texto presenta dos excepciones, una derivada de la otra, con respecto a las características básicas anotadas. Por un lado el hecho de que el poema presenta versos de métrica regular. Se trata de dieciséis endecasílabos con acentuación en 6ª y 10ª y predominio de acento secundario en 4ª. Esto trae como consecuencia que no exista alternancia de versos cortos y largos, como era habitual en los poemas anteriores de esta sección.

Conceptualmente el poema está situado de un modo estratégico, por su significación, entre la primera parte del libro y la segunda, es decir, como llave para

la desmitificación del tema del exotismo cultural histórico como refugio.

El esquema del texto se basa en una contraposición que hemos querido caracterizar en torno a dos conceptos semánticamente opuestos: *silencio* y *bullicio*. El significado del primer término envuelve materialmente el armazón del poema pues abarca la estrofa inicial y la última. Lo que impera es una sensación de inmovilidad, de estatismo, de sumisión al silencio. Por el contrario, la segunda y tercera estrofas nos acercan a un mundo de aparente movimiento, de bullicio aun dentro de otro relativo estatismo, como si de la descripción de un lienzo se tratase dentro de cuyo marco figuras añejas, escultóricas si cabe, realizan su vida normal: al paso del Arno toman vida las peripecias del intrigante dominico Savonarola. Entre tanto, grandes artistas como di Credi, della Porta o Donatello prosiguen su aventura cultural que los llevará de la mano hacia un futuro eterno.

Hay simbólicamente, por tanto, dos planos perfectamente imbricados. Uno nos remite al viaje real del poeta, viaje *turístico* si se quiere, que halla sustento en unos versos, situados principalmente e las estrofas 1ª y 4ª, que transmiten la sensación de tránsito entre un *antes* y un *después* o un *ahora*, tiempo situado en un espacio real que pretende materializar el regreso del poeta al hogar y que convencionalmente podríamos fijar entre el año 1974 (el *antes*, o viaje real propiamente dicho) y 1975 (el *ahora* o momento de la escritura del poema)¹⁰. Ahí se expresa, por tanto, el inicio de un trayecto real y su acabamiento en el momento justo de la escritura («No hay nada que decir», v. 1).

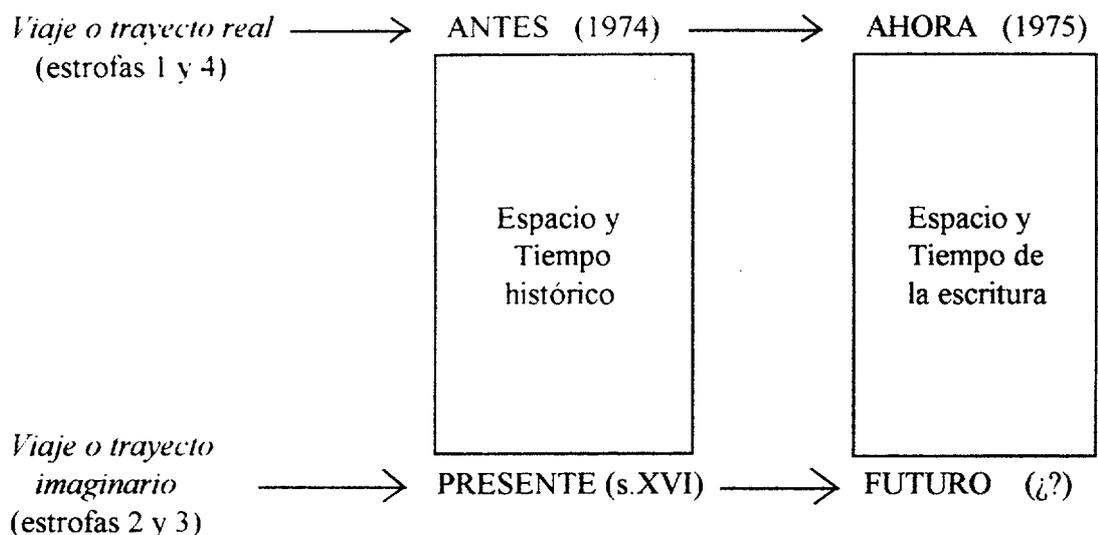
Pero hay un segundo plano en el poema. Si el silencio sumía al poeta en la realidad del tiempo, la algarabía de aquellos personajes *cuasi pintados* sitúa ahora al poeta en un espacio histórico que no es más que un presente dentro de un pasado. Esa coordenada histórica (estrofas tercera y cuarta) parece querer borrar las fronteras temporales, pues si el *antes* de 1974 tenía un *después* en 1975, el presente hitórico de este segundo viaje carece de futuro, ya que para aquellos personajes es ignoto y, por tanto, inexistente. Sin embargo, he aquí el punto de intersección entre los dos planos:

¹⁰Naturalmente las fechas son aproximadas: en julio de 1974 realiza Carlos Pinto Grote su primer viaje a Italia. Suponemos, a tenor de lo expresado en el poema, que la fecha de composición es posterior a la del viaje. Ésta podría ser, aproximadamente, uno o dos años antes de la publicación del libro en 1977. Nos quedamos, por pura convención, con el año 1975.

el único futuro posible para esos personajes en *su* presente histórico es justamente el que se labrarían con sus acciones históricas o a través de sus obras artísticas en un ir hacia la posteridad. Desconocido para ellos, ese futuro es en realidad el *presente del poeta*, expulsado de aquel escenario irreal («en esta tarde donde vuelvo al mundo», v. 10) y alojado en un presente real de figuras y menciones históricas ahora muertas pero al mismo tiempo eternas.

El poeta, único ser capaz de simultanear tiempos y espacios, sufre el desengaño de un regreso en el que no sabe qué mecanismo de engranaje se pondría en marcha para lograr también él, mediante su trabajo, ser eterno en el tiempo de otros seres no creados por él. El único camino es, no obstante, el expresado como revelación desde el principio del poema: «Sigue el silencio/de la raíz oscura en su trabajo/para las hojas verdes, flores, frutos/repetición de vidas». El eterno retorno emerge una vez más como dramática solución ante la imposibilidad de domar el tiempo, única huida posible tal y como el propio Carlos Pinto Grote había vaticinado en la conferencia arriba mencionada y dictada casi veinticinco años antes: «El poeta vuelve a la tierra, la toca cada día y vive en ella y para ella».

Veamos, esquemáticamente, la conceptualización que acabamos de exponer:



§71. «CAIGO POR UN ABISMO HECHO DE TIEMPO»

La segunda parte del libro viene marcada por el signo del poeta Fernando Pessoa. Los tres poemas de esta sección están encabezados, efectivamente, por un lema del poeta portugués, a modo de síntesis de un pensamiento profundamente influido por la experiencia del tiempo.

Importantes diferencias hay entre esta parte del libro y la anterior. Esto se debe con toda seguridad a que los tres poemas de esta parte del libro fueron compuestos mucho antes que los de la sección anterior, como lo demuestra el que se leyeron públicamente en la Universidad de La Laguna en 1971¹¹. Quedan aquí anuladas las referencias culturales del tipo que hemos visto, lo cual crea una sensación de vacío, como si todo lo anterior hubiera sido un sueño más del poeta. El verso, en la forma, vuelve por momentos al cauce al que nos tenía acostumbrados el autor: desaparece el abigarramiento descriptivo, el ritmo es menos entrecortado al regresar la frase a una puntuación más convencional, el peso de la sustantivación cede el camino a periodos de mayor actividad verbal, etc.

Sin embargo, el lenguaje persigue idéntico grado de resistencia a la lectura aunque por medios un tanto diferentes. Si antes el significado poético se ocultaba entre versos fragmentarios, entre pinceladas descriptivas y gracias a un lenguaje altamente sugerente, ahora éste se carga de conceptos y descubre nuevamente su más inmediata deuda a la filosofía. Pensador sobre el tiempo, Carlos Pinto Grote regresa con estos poemas al núcleo de su pesamiento sin abandonar los logros que ha obtenido en los últimos años en materia expresiva.

No obstante, entre los poemas de la sección anterior del libro y los de ésta hay una sutil transición. El rastro dejado por el poema antes visto tiene aquí su cumplimiento. Allí se hablaba de la imposibilidad de *atrapar la eternidad* superponiendo espacios y tiempos mediante la fascinación por la historia, el arte y la cultura. Esa constantación la vemos realizada en el poema I de esta sección, que comienza con la siguiente pregunta retórica: «Desde qué tiempo vengo», interrogante

¹¹Veáse el capítulo dedicado a *De los días perdidos*, donde se retoma este asunto en relación a la génesis de este último libro.

que claramente sirve de nexo entre este poema y el anterior, así como entre esta y aquella parte del libro. El presente histórico al que allí se aludía es ahora pasado absoluto, historia privada y personal del poeta y, por tanto, ya cumplida:

Ayer las palabras conservaban la pureza
y se alzaban llevando voces,
cantos, gritos humanos.

Entre tanto ocurrían las cosas
sin frivolidad ni sangre,
hechos contruidos para tener aniversarios,
presupuestos históricos cumplidos [p. 21].

Cuán diferente ese pasado histórico, íntimo, irreconocible para los demás, casi anónimo, de aquel que otorgaba la eternidad a los personajes del poema anterior, cuya algarabía ha pasado a la posteridad traducida en hazaña en los libros de historia, y cuyas obras forman parte de gruesos volúmenes de arte. Contrasta así ese tiempo memorable con este otro que no «alcanza la altura del destino». La conclusión será inevitablemente la que de una forma pesimista ha planeado sobre la poética del autor:

Y así llegamos hasta hoy,
donde transcurre el hombre
mientras devora su soledad
y se obstina en no ser para la muerte [p. 21].

Ese «no ser para la muerte» con que acaba el poema, en frase lapidaria que sólo en apariencia pretende contradecir la de Martin Heidegger, resume por sí solo la vigencia del pensamiento existencial del filósofo alemán en el poeta canario todavía en los años 70: el estigma del hombre es «ser para la muerte»; luchar contra ese destino «cuya altura no se ha alcanzado» con el devenir histórico-personal del poeta, es una simple obstinación. Lo único real es esta sentencia de Fernando Pessoa: «Caigo por un abismo hecho de tiempo».

El poema II es prácticamente una variación sobre el anterior. En esta ocasión, el verso de Pessoa que hace de puerta al texto es el siguiente: «...y mezclado, el polvo de las dos realidades cae». La contraposición de tiempos se hace aquí a partir del

recurso de la ensoñación:

Invadido por sueños
no hay momento preciso
para una constatación de los motivos
que le guiaron hasta hoy [p. 22].

El sueño será el mecanismo que, en un presente abocado a un inmediato final, retrotrae al poeta a un pasado que por definición es casi inmóvil, aparentemente etéreo, en contraposición a un tiempo de indiferencia, de hastío, o de resignación ante un destino inevitable:

Dentro de los ojos alguien está mirando el pasado
Y lo trae, del aire tranquilo a la brisa cálida
De un verano desconocido
Donde la indiferencia,
Bajo un sol implacable,
No acierta a pronunciar palabra alguna.

Como en el poema anterior, la deuda existencial del poeta se hace explícita en estos versos de intención filosófica: «también seguir lo compromete». Elegir un derrotero es, para el pensamiento existencial, una condición del ser humano. En esa elección está contenido el carácter de su libertad y por medio de ella *compromete sus actos*, con los que debe ser consecuente. La elección del poeta es precisamente seguir el camino y dejar atrás un pasado que pueda servir como lastre, es decir, un pasado que en alguna medida puede resultar un espejismo. De este modo, «el paso es más ligero».

El poema III es una inmersión en el propio pasado, hecha esta vez de modo totalmente explícito. Es como un volver sobre los pasos, pero mediante el tamiz de la moral actual. La experiencia es, no obstante, negativa. Volver al pasado con «los ojos de hoy» significa destruirlo a medida que se va retrocediendo en el tiempo. El texto de Pessoa es de nuevo altamente ilustrativo: «¿Si alguna cosa fue, /por qué es que no es?». Retoma así el autor en este breve poema el concepto de «instante», de gran importancia para configurar el pensamiento de la etapa anterior, y se constituye en término clave para entender el significado del texto entero. Trozos de eternidad, los «instantes»

conforman lo aprovechable del pasado. Sin embargo, por definición se nutren de lo efímero y no se puede volver a ellos más que mediante una vana rememoración:

Son los ojos de hoy,
Que no me sirven.
Tienen la luz que les ha dado el tiempo
Y no es ésa la luz que se acomoda
Al deseo de los instantes que fueron,
Que son en ellos
Y que nos rechazan
Porque los destruimos [p. 23].

El libro se cierra con una última sección que contiene un solo poema, ordenado con el número I. Se trata del poema más largo del libro y está conformado por endecasílabos de ritmo regular.

El texto es en realidad una conclusión de *Solo el azul*, procedimiento muy al gusto del autor, que cumple al tiempo la función de dotar al libro de unidad. A la reflexión que sobre el tiempo se ha efectuado en los tres poemas anteriores se añade aquí un desarrollo más del símbolo de la rosa, cuya raíz, según Sebastián de la Nuez, debemos encontrar en Ausonio¹². Ya hemos señalado en otra ocasión el carácter dual de este símbolo pues contiene en sí un aspecto positivo, la belleza, y otro negativo, la brevedad de la vida. Por eso un verso del poema afirma rotundamente: «Desde que nace, nace con la ruina» [p. 28].

¹²Sebastián de la Nuez. «El quehacer poético de Carlos Pinto Grote», *Jornada Literaria*, n° 109, Santa Cruz de Tenerife, 1983.

CAPÍTULO XIX

LOS HABITANTES DEL JARDÍN (1978): EL MUNDO ÍNFIMO

§72. UN PUENTE INTERTEXTUAL PICTÓRICO-LITERARIO

En el año 1935 el artista Juan Ismael realiza un óleo sobre una tabla de 50 x 37,5 cm. en el que una mujer está observando desde afuera lo que parece ser un lúgubre jardín. El cuadro pertenece a la etapa de plenitud surrealista, la que Eugenio Padorno llamó de «Realidad transfigurada»¹. La mujer está situada en un ángulo de la composición y apoyada en un muro que sostiene su amplia cabellera. En el ángulo contrario, separado de ella por una amplia explanada, se halla el jardín, rodeado por un bajo muro que parece cerrar un cementerio antiguo en el que despuntan altos árboles del tipo de los cipreses. La escena global responde a ciertos símbolos constantes en la obra pictórica del artista canario, como es el característico horizonte curvo que representaría la imposibilidad o el final de la huida, o la presencia de los cipreses, de indudable adscripción fúnebre.

La mujer, de la que sólo podemos apreciar la cabeza de perfil, parece mirar atónita la escena que se está produciendo: por arriba y por debajo del muro del jardín evolucionan dos seres de dudosa adscripción fisiológica. Mitad oruga mitad planta rastrera, estos seres «se mueven» por la explanada que los separa de la mujer en un intento de colonizar el espacio circundante. Es posible que las formas que coronan la parte alta de estos «insectos vegetales» tengan, por su forma valvada, la función de órganos reproductores. En tal caso, y dado el carácter fúnebre que se puede atribuir a la imagen de ese siniestro jardín, estos seres no representarían más que el estado de metamorfosis permanente en que se encuentra la naturaleza, evolución que va desde la muerte a la vida en continuo proceso de transformación. El título del cuadro es *Los habitantes del jardín*, que es también el título que Carlos Pinto Grote puso,

¹Eugenio Padorno, *Juan Ismael*, Las Palmas de Gran Canaria, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (Colección «Biblioteca de Artistas Canarios», nº 30), 1995, p. 47. En la página 24 de esta monografía hay un reproducción en color del cuadro citado.

probablemente como homenaje al genial pintor canario, al libro que vamos a comentar.

Los habitantes del jardín es un brevísimo poemario que Carlos Pinto Grote dio a la Imprenta Lezcano de Las Palmas de Gran Canaria, aunque el lugar de la edición es La Laguna de Tenerife, para su publicación en 1978. Se trata de una edición privada de 76 ejemplares numerados del 0 al 75, y consta de dieciséis páginas sin numerar. Doce de ellas presentan otros tantos poemas breves sobre un fondo vegetal a una sola tinta. De este modo, cada poema va acompañado de la reproducción en *off-set* de una hoja de planta diferente cada vez. El cuaderno fue reproducido parcialmente en 1991 en un periódico insular con motivo de la obtención del Premio Canarias de Literatura por parte del autor².

Según mencionamos más arriba, la composición de *Los habitantes del jardín* data del año 1973. Dos informaciones escritas lo avalan. La primera de ellas es la mencionada entrevista que realizó Juan Cruz Ruiz al autor en febrero de 1974. En ella se afirmaba la existencia de un libro con tal título ya elaborado. Más precisa es la información de Ventura Doreste, a quien Carlos Pinto Grote dedica los poemas de esta entrega. En uno de sus artículos consagrados a la obra del autor en su volumen *Ensayos Insulares*³, este escritor canario consigna la fecha de abril de 1973 para la génesis del libro. Dado que *Ensayos Insulares* es de 1977 y que *Los habitantes del jardín* se publicó en 1978, se deduce que Ventura Doreste leyó el libro aún inédito de alguna copia mecanografiada del autor, donde probablemente aparecía la fecha de composición del cuadernillo.

§73. UN EJERCICIO DE ESENCIALIDAD

El asunto de *Los habitantes del jardín* es muy sencillo: mediante breves composiciones el autor pretende recrear parcialmente el mundo de un jardín. Para ello se muestran, en rápidas pinceladas, algunos de los habitantes de ese jardín, tanto

²Véase el monográfico dedicado al autor por el suplemento «Borrador», coordinado por Fernando Senante, del rotativo *Diario de Avisos* (Santa Cruz de Tenerife), 26-V-1991.

³Concretamente en «Sobre Carlos Pinto y su *Hereticon*», *op. cit.*

vegetales como animales, es decir, insectos. Los primeros tres poemas, a modo de introducción, nos presentan una panorámica general del jardín, principalmente sobre motivos vegetales. Los restantes poemas están dedicados, cada uno, a un insecto diferente, sucesivamente a una araña, a una hormiga, a la abeja, a la mariposa, a la libélula, a la mantis religiosa, a una mosca, a la oruga y, finalmente, al mosquito.

Formalmente los poemas participan de las características de estilo que vimos para el libro anteriormente tratado. Todos los poemas, escritos en verso libre y de breve extensión, tienen una bella factura y por ello han sido comparados con algún tipo de poema oriental como el *haiku*. Ventura Doreste los califica como «poemas de finísimas, originales imágenes y metáforas, como *haikais*, estampas en movimiento»⁴. Para César Aller, el tema está tratado «no por la vía del análisis, sino en una decantada visión sintética, que da acertadamente la imagen justa [...]». Son los poemas de un lírico y de un contemplativo de la Naturaleza»⁵. Sebastián de la Nuez comparte la opinión de Ventura Doreste y define las composiciones de *Los habitantes del jardín* como «poemas delgados, breves, perfectos, a modo de *kaikais*, que expresan una íntima identificación con la naturaleza, aunque depurada por el arte del diseño poético»⁶

En efecto, los poemas del libro están dotados de un ritmo peculiar que pretende emular, en todo momento, el sugerido por el vuelo o el caminar de los insectos que se describen. Para ello el autor se ha valido no sólo de los efectos sonoros del verso o la palabra, sino también de motivaciones de tipo visual. Veámoslo todo ello con más detenimiento.

El efecto del caminar de la hormiga, con pasos breves pero constantes, se logra mediante la acumulación de versos de una sola palabra (verbos de acción en voz activa), o bien mediante frases con abundantes verbos, aislados por comas, y también en voz activa. Por ejemplo:

Dice siempre algo,

⁴Ventura Doreste, *op. cit.*, p. 124.

⁵César Aller, «*Los habitantes del jardín*», en *Arbor*, nº 396, Madrid, 1979.

⁶Sebastián de la Nuez, «El quehacer poético de Carlos Pinto Grote», *Jornada (Supl. Jornada Literaria)*, Santa Cruz de Tenerife, 26-III-1983.

besa, camina.

Escribe largos cantos
sobre la tierra.
Busca entre las hojas dulces
de un limonero.
Va.
Viene.
Interroga.
Enloquece.
Negra, la hormiga.

Para el caso de la oruga, el efecto contrario, es decir, el de lentitud, se logra mediante adverbios estratégicamente colocados que, además, están alargados tipográficamente, para crear así una mayor motivación mediante el referente visual:

Ella se mueve,
l e n t í s i m a

Se apoya,
curva, estira, avanza
hacia el lugar más tierno

Comulga con la hoja
y medita
l a r g a m e n t e
la oruga.

Como se ve, los grupos versales primero y tercero, donde se sitúan los términos «lentísima» y «largamente», contrastan rítmicamente con el segundo, que implica una lectura más ágil, mediante la acumulación de verbos de acción. De este modo se pretende sugerir el sinuoso movimiento de la oruga, compuesto de impulso y receso. Procedimiento similar, pero esta vez para imitar el sinuoso movimiento de las alas de mariposa, es el empleado en la siguiente estrofa:

Ella va, vaga, ligera,
impalpable brisa.
La mariposa.

En esta ocasión, la motivación fonética viene dada por un simple juego de eco, el producido por las palabras «va» y «vaga», colocadas una inmediatamente detrás de la otra; y el que se halla en el interior del término «impalpable», con repetición de sílabas similares: /pal/ +/pa/.

Otros efectos rítmicos se consiguen mediante la aliteración, visible en el ejemplo anterior en las secuencias /l/, /b/ y /g/, que serían símbolos fónicos del aletear de la mariposa. En el caso del siguiente poema, la abundancia de sonidos sibilantes y oclusivos sonoros alternativos incrementa sinestésicamente el significado del poema: no es ahora la velocidad lo que se emula, sino el ruido del aletear de un mosquito, equiparado metafóricamente a un concierto musical, cuyo solista es el propio insecto:

¿Qué dice?
¿Qué dice?

Pasa
y el viento se queda atrás.

Graves. Agudos,
Andante capriccioso,
presto, ¡prestísimo!

Nadie aplaude al mosquito.

Otros recursos completan el poema. Una anáfora: «¿Qué dice?/¿Qué dice?»; una antítesis: «Graves. Agudos»; y un poliptoton: «presto, ¡prestísimo!».

Los poemas, en su mayoría, tienen conceptualmente una estructura similar. El texto se desarrolla, como dijimos, en breves pinceladas y se detiene en un aspecto concreto del ser vivo que se presenta, pero sin revelar su nombre. En un esfuerzo de síntesis notable y tras un hábil ejercicio de observación primero y de metaforización después, el poeta ha sabido captar un único y exclusivo rasgo para cada insecto, capaz de definirlo de acuerdo no sólo a sus características fisiológicas, sino en relación al propio mundo imaginario y cultural del ser humano. De este modo, los tres momentos iniciales del cuadernillo aluden al nacimiento de la luz en el jardín. En los siguientes poemas, sucesivamente, la araña estaría definida por su condición de cerebral diseñadora; la hormiga, por su inquietud; la abeja, por la perfección geométrica de su

vuelo y por su destino predeterminado; la mariposa, por lo efímero; la libélula, por su capacidad para dominar el vuelo; la mantis religiosa, por su actitud ceremonial; la mosca, por su imposibilidad de atravesar el cristal; la oruga, por su lentitud ondulante; y el mosquito, por su zumbido musical.

Tras esas efusiones líricas, el último verso desvela el nombre del insecto mediante una misma estructura sintagmática: determinante + nombre. Sin este último verso, los poemas serían asimilables a adivinanzas, posibilidad que acentúa el carácter lúdico de estas composiciones.

El contenido de cada poema descansa, además de en las figuras fonéticas que hemos visto, en una gran cantidad de figuras conceptuales como eficaz modo de lograr la esencial definición de cada insecto. Las principales son la prosopopeya, los símiles y las metáforas.

Lógicamente la prosopopeya tiene un lugar destacado en el texto: la mayor parte de los insectos aludidos allí presenta alguna cualidad humana. Así, la hormiga no sólo «escribe largos cantos», sino que «interroga» y «enloquece»; la libélula «ama» y «se desnuda»; la oruga «comulga con la hoja»; etc.

Las comparaciones contribuyen a precisar el significado que se atribuye a cada insecto. Veamos dos ejemplos:

Como una línea azul,
roja, verde,
cruza el aire
sobre el agua cristalina
de la última lluvia,
en Primavera.

Golpea,
como una lluvia inconstante
desesperada y gris,
la mosca.

El tercer elemento encaminado a construir el significado de cada poema es la metáfora, que es en realidad el recurso estilístico más importante del libro hasta el punto de que en algún caso todo el poema es la metáfora del nombre de un insecto, como por ejemplo: mosquito = 'solista musical'. En este caso, puesto que cada término

real es explícito al final del poema, podríamos hablar de «metáforas impuras». Otro tanto es lo que ocurre en la metáfora inicial del libro, clásico ejemplo de imagen con elemento explícito: «La mañana en el jardín/ es una gran hoja verde». No obstante, es pertinente analizar las metáforas aisladas, que por su carácter «puro» ofrecen más posibilidades de sugerencia:

Cruza el aire,
flor, ala,
dorada espina.

Liba
a la mayor gloria de la geometría,
una gota de luz
para la reina ciega.

Volver. Siempre hay que volver.
No está sola,
la abeja.

Hemos reproducido el texto íntegramente para que se pueda captar mejor la riqueza de las imágenes que en él se encuentran. La primera estrofa está constituida por tres sinécdoques sucesivas, cuyo término principal aparece explícito sólo al final. [La abeja] es «flor», «ala» y «dorada espina». Pero la imagen más interesante es la metáfora contenida en la segunda estrofa, en realidad una metáfora desarrollada: [la abeja] liba [...] una «gota de luz» [= gota de miel]. Pero semánticamente la «gota», por su forma, representa «la mayor gloria de la geometría», y la «luz» no sólo se asocia semánticamente a [abeja] en tanto que «miel», sino a «[abeja] reina», en tanto que sepultada de la luz («ciega»), dentro del panal en el que se recoge la propia miel.

Otras metáforas en el texto:

Impalpable brisa [= 'mariposa']

límite transparente

para un empeño inútil [= 'ventana']

Como se ha podido apreciar en este breve recorrido por los recursos literarios

que conforman *Los habitantes del jardín*, Carlos Pinto Grote ha hecho gala de una estudiada técnica estilística cuya (en principio) aparente superficialidad estaría en consonancia con los nuevos presupuestos estéticos de esta última etapa poética. Sin embargo, los poemas de *Los habitantes del jardín* esconden a los ojos de lectores no avezados en la obra del poeta algo más que un simple *ejercicio de estilo*. Aunque pudiera parecer lo contrario, el tema tratado en *Los habitantes del jardín* tiene un trasfondo perfectamente enmarcable en el imaginario poético del autor, como tendremos oportunidad de ver a continuación.

§74. EL JARDÍN: ESPACIO EMERGENTE

Del mismo modo que en *Solo el azul* el tema del viaje no era nuevo en la obra de Carlos Pinto Grote, sino que más bien mostraba otra faceta de éste, otra realización, también el tema del jardín en la obra del poeta había sido tratado en anteriores ocasiones, aunque desde un diferente punto de vista. Por ello, tanto la vertiente vegetal de éste, como la animal sintetizada en los insectos, ha sido tratada someramente en otros apartados de nuestro trabajo.

El jardín y la casa han sido espacios privilegiados en la vida del poeta como ha quedado de manifiesto en las múltiples referencias que éste ha realizado en relación a dicho tema⁷. Pero desde un punto de vista puramente literario las referencias no sólo son más abundantes, sino claves para entender el lugar que ocupa *Los habitantes del jardín* en el conjunto de la obra del autor.

Lector atento, Ventura Doreste es el único que en principio ha insinuado esta relación entre *Los habitantes del jardín* y la obra publicada anteriormente por Carlos Pinto Grote, aunque al final concluye que son más las diferencias que los parecidos. De este modo, encuentra el antecedente de *Los habitantes del jardín* en *Muda compasión del tiempo* (1963) y concretamente en unos versos de este libro que pasamos

⁷Véanse, por ejemplo, dos textos bien distantes entre sí: la entrevista de Gilberto Alemán, «*Muda compasión del tiempo*» no es un libro que pueda encasillarse en el existencialismo», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 26-II-1964; y el artículo de A. García Viegas (pseudónimo de Carlos Pinto Grote), «La casa de un poeta», en *Sauermann*, nº2, Las Palmas de Gran Canaria, 1992, pp. 96-100.

a reproducir:

Siguiendo el desesperado
andar de las hormigas.

El lento caminar de una tranquila oruga
en ese extraño mundo
que sólo dura unos instantes.

Aprendiendo el lenguaje
terrible de la araña,
el grito de algún grillo enamorado,
el canto de una imprevisora cigarra⁸.

Sin embargo, este poema le sirve a Ventura Doreste no sólo para relacionar un libro con otro, sino para resaltar las diferencias en un doble sentido. Por un lado, el diferente aliento de cada poema. Éste, de marcada adscripción existencial; los de *Los habitantes del jardín*, desprovistos de tal inquietud y más ajustados a la pura contemplación:

Si en el poema de *Muda compasión del tiempo* el tema se refiere al confundido abrazo del poeta con la tierra, a un inacabable aprendizaje; si en ese poema publicado en 1963, el grillo, la oruga y la araña son intermediarios - como las mismas raíces- para propiciar la aspirada confusión, en *Los habitantes del jardín* la abeja, la libélula o la hormiga no se relacionan de modo directo con la inquietud existencial del poeta; éste las contempla pura y gozosamente, y deja a cada animalillo en su libertad de vuelo, andadura o reptación⁹.

Por otro lado, Ventura Doreste resalta las diferentes técnicas usadas en aquel poema y en los de *Los habitantes del jardín*. Si allí, «los versos se remansaban en definiciones y comprobaciones», ahora el poeta no interviene en el mundo del jardín: «es un contemplador aislado; y cada pieza se adapta (imágenes, ritmo, construcción leve) a la vida activa de cada habitante cantado»¹⁰.

⁸Cfr. *Muda compasión del tiempo*, pp. 40-41.

⁹Ventura Doreste, *op. cit.*, p. 125.

¹⁰*Idem.*, p. 126.

Pero ¿qué relación puede tener la referencia explícita a ese mundo ínfimo de los insectos en aquellos libros con *Los habitantes del jardín*, un texto aparentemente evasivo, cuya finalidad parece ser únicamente estética? Pues aunque hemos visto posibles antecedentes en aquellas obras, la propia sugerencia de Ventura Doreste nos ha llevado a ver más diferencias que semejanzas con respecto a *Los habitantes del jardín*

Ante todo, Ventura Doreste sólo señaló antecedentes en un libro remoto como *Muda compasión del tiempo* y se ciñó exclusivamente a un solo poema. Quizá pueda tener más relación otro poema del mismo libro ubicado en la sección *Niño. Hombre. Dios*, que explícitamente muestra una recreación en el mundo de los insectos emparentable con la llevada a cabo en *Los habitantes del jardín*. En dicho poema se puede leer:

Y a vosotros
Glyciphagus, Urópodos, Anthrenes y Tineolas,
que surcáis ese polvo, que labráis
ese campo,
para que la semilla
se fecunde y rebrote¹¹.

Todo el poema es un canto a los insectos del jardín que, además son mencionados por nombres científicos o pseudocientíficos. Tal grado de recreación contribuye a establecer un mayor paralelismo entre este poema y los de *Los habitantes del jardín*.

Sin embargo, no sólo en ese libro se puede rastrear un antecedente de *Los habitantes del jardín*. Con idéntico aliento podemos encontrar otras referencias anteriores al jardín y a los insectos que lo pueblan¹². Pero es *Sin alba ni crepúsculo* (1967) el primero en el que se configuró como tal el espacio imaginario del jardín que, como vimos, representaba un descenso a la Tierra Madre en virtud de una necesidad de regresar a los orígenes tal y como viene esbozado en el mito del Eterno Retorno.

¹¹*Muda compasión del tiempo*, p. 104.

¹²Nos referimos concretamente a *El llanto alegre* (1957).

No podemos soslayar la importancia de este libro en el conjunto de la obra de Carlos Pinto Grote a sabiendas de que cada obra del autor mantiene una íntima relación con las demás. Si en los poemarios mencionados el mundo de esos seres insignificantes importaba en tanto que *transformadores de la materia*, principalmente de la materia corporal del poeta en el momento de la fusión con el elemento telúrico, en *Sin alba ni crepúsculo* el jardín se erige en el *espacio diminuto* del reposo eterno, fácilmente relacionable, como vimos, con la *tumba* dentro de la estructura temática de *thanatos*, y en relación vertical con la *nave*, la *tierra*, la *casa* y, finalmente, el *insecto*. Y si en ese libro tales relaciones se manifiestan de un modo más o menos explícito, en *Los habitantes del jardín* sólo podemos hallarlas de un modo indirecto, ocultas bajo los afeites estilísticos de una máscara aparentemente festiva. También podemos encontrar un interesante paralelismo entre *Los habitantes del jardín* y un libro de relatos posterior, *Objetos de desván y trajes de pasamanería* (1986), algunos de cuyos relatos pueden tener como antecedente temático el libro de poemas que nos ocupa. Así resume Soledad Salinas de Marichal el papel que en ese libro de relatos juegan los insectos:

Así, en «La ocupación definitiva», al final del cuento, vemos a su héroe «ocupado en observar cómo una pequeña oruga se detenía a comenzar su metamorfosis». Tal era su ocupación definitiva. Y en «El retorno», se nos dice de los insectos, que atrevidos y minúsculos, en las amarillas hojas del estanque, «viajaban hacia Ítaca, sin jamás alcanzar los salvadores puertos, tan efímera es la vida, tan exageradamente breve y fugaz». Aquí se manifiesta una inmensa simpatía por los atrevidos insectos, justificada por el autor con estas palabras: «él sabía que sólo la aventura, por pequeña y nimia que fuera, justificaba un lugar sobre la tierra»¹³.

¿Cómo ha sido el tránsito desde lo supuestamente evasivo (la mera contemplación de la naturaleza) hasta el centro de un pensamiento reflexivo nunca abandonado? La primera característica que debemos tener en cuenta es el propio interés del poeta por el mundo de lo pequeño, de lo ínfimo incluso. Tal tendencia, recordemos, es rastreable desde las primeras obras, cuando se expresaba en un verso: «¡Canta a las

¹³Soledad Salinas de Marichal, «Prólogo» de *Objetos de desván y trajes de pasamanería*, Santa Cruz de Tenerife, CajaCanarias, 1986, p. 13.

pequeñas cosas!»¹⁴. Desde entonces Carlos Pinto Grote ha mostrado su predilección por lo diminuto, por el detalle. En principio, esa necesidad se justifica como un sustraerse de la agobiante realidad de lo grande, de lo pesado que acaba resultando molesto. Como afirma Gaston Bachelard, «venimos a distendernos en un pequeño espacio. Éste es uno de los miles de ensueños que nos sitúan fuera del mundo, que nos colocan en otro mundo»¹⁵. Y, sin embargo, lo diminuto no debe ser siempre asociado a lo evasivo en tanto que en ese mundo ínfimo el ser humano proyecta su propia personalidad, sus dudas, sus anhelos, sus frustraciones. «Así —sugiere nuevamente Gaston Bachelard— lo minúsculo, puerta estrecha, si las hay, abre el mundo. El detalle de una cosa puede ser el signo de un mundo nuevo, de un mundo que, como todos los mundos, contiene los *atributos de la grandeza*»¹⁶.

Carlos Pinto Grote ve y muestra esa grandeza en pequeños pliegues de esas miniaturas que son los poemas de *Los habitantes del jardín*. Casi imperceptiblemente, cada texto muestra la grandeza trágica del destino de esos seres diminutos que pueblan el reducido espacio de un jardín. De ese modo, pocos insectos escapan a una caracterización dramática. Ahora, la hormiga es un ser que tras sufridos devaneos, «enloquece»; el cometido de la abeja se reduce a una sola sentencia: «Volver. Siempre hay que volver»; la mariposa sólo vive «el instante justo para enseñarle la poesía»; la devoradora mantis religiosa está condenada a soñar; la mosca vive tras el «empeño inútil» de atravesar el cristal; y el mosquito sufre la soledad de no ser aplaudido por nadie.

Sin embargo, los destinos trágicos de esos seres lo son en realidad para el ser humano. Ellos se limitan a vivir su destino. Su grandeza es la de vivir el instante sin preocuparse por un fin que con seguridad desconocen pero que está escrito en sus genes. Por eso el segundo poema del libro se expresa así:

palpos, ojos y antenas
viven la belleza de la luz,

¹⁴*El llanto alegre* (1957), p. 13.

¹⁵Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, op. cit., p. 198.

¹⁶*Ibid.*, p. 192. El subrayado es nuestro.

sin preguntar por la razón
de la dicha.

De este modo tangencial se explica la predilección del poeta por ese mundo ínfimo e íntimo. Si el jardín ha sido elegido por el poeta como lugar del último reposo, el homenaje debe ser para aquellos seres que lo pueblan. En ellos cobra sentido el gran enigma de la vida: todo es efímero y al tiempo todo se regenera gracias al poder fecundador de la tierra. Es, una vez más, la atracción telúrica la que pervive. Los símbolos del jardín y del insecto regresan con fuerza renovada a la obra del poeta sin perder ninguno de sus rasgos inmanentes, idénticos a los que de otro modo habían emergido en obras como *Muda compasión del tiempo* o *Sin alba ni crepúsculo*. En cumplimiento del nuevo carácter que Carlos Pinto Grote ha impreso a su obra en esta etapa, idénticos temas son abordados ahora no mediante la eufemización, sino mediante la elusión extrema.

Como la mujer que en el cuadro de Juan Ismael contemplaba fríamente la regeneración animal que se producía en aquel lúgubre jardín, Carlos Pinto Grote contempla el destino *indolente* de unos insectos cuyo lugar de reposo y transmutación es idéntico: el jardín del hogar.

CAPÍTULO XX

TRATADO DEL MAL (1981): MITO E HISTORIA COMO ESCENARIOS DE UNA CATARSIS

§75. UNA LARGA GESTACIÓN

Tratado del mal ve la luz en 1981 bajo el sello editorial del Aula de Cultura del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, como número 1 de una nueva colección dedicada a la poesía¹.

El libro consta de XX cantos relativamente extensos distribuidos a lo largo de 66 páginas, y precedidos por un breve texto inicial que hace la función de presentador del conjunto.

De entre las vicisitudes del periodo de génesis del libro cabe destacar el tiempo empleado por el autor para su composición, así como la relación que existe entre la creación del libro y la vida profesional del poeta.

En el texto que abre el volumen se alude al tiempo empleado para su composición, es decir, tres años de «incontables desasosiegos y largas angustias». Las primeras noticias que tenemos del libro se remontan a 1974, año en el que en una entrevista concedida por el autor al periódico tinerfeño *El Día* se menciona un título por aquel entonces provisional, *Historia del mal*, calificado allí como «otro hermoso proyecto que ya tiene elaboración»². De ahí se deduce que la composición del texto debió abarcar los primeros años de la década de los 70.

Ya en 1977 el libro se anuncia con el título definitivo entre las obras inéditas del autor³. Como se puede apreciar, entre la composición del libro y su publicación hay algunos años, tiempo que, como ya vimos, es clave para entender la nueva etapa iniciada por el autor en esos años. En otro lugar de este trabajo hicimos notar la

¹Compuesto e impreso por la Litografía A. Romero, S.A. de Santa Cruz de Tenerife.

²Juan Cruz Ruiz, «Carlos Pinto Grote: desde los sueños», *op. cit.*

³Según reza la nota bio-bibliográfica aparecida en la solapa de *Solo el azul* (1977).

importante relación que había entre la obra poética del autor y su dedicación a la psiquiatría. *Tratado del mal* es, en ese sentido, un testimonio de una crisis profesional del autor hacia mediados de los años 70. Si en ocasiones anteriores en Carlos Pinto Grote siempre había primado la influencia de su poesía sobre su profesión, más que a la inversa, este libro representa el triunfo definitivo de la *terapia poética* sobre el exceso de trabajo en una profesión como la psiquiatría, loable por sus fines pero dura de ejercer por el contacto diario con pacientes afectados de las mayores calamidades mentales. Por eso en las palabras iniciales del libro se puede leer: «Este libro relata una catarsis [...]. La dura y constante meditación a que le obligaba el poema hizo que, profesionalmente, tomara [el poeta] una 'senda de leñador' y se apartara de la calle ciudadana en la que transcurría su vida». Ese apartamiento de la calle ciudadana se traducirá en el cierre en 1978 de la consulta psiquiátrica que mantenía el poeta en Santa Cruz de Tenerife. En más de una ocasión se ha referido el propio Carlos Pinto Grote a este hecho:

Tratado del mal es una revisión de por qué dejé la psiquiatría, porque la psiquiatría no me comunicaba sino mal. Esa comunicación yo la tenía presente y un día no pude soportarla. Yo me estaba confundiendo un poco con ese mal y a mí no me interesaba. Entonces abandoné la profesión y cerré la consulta. Para mí era más importante mi paz interior que no el estar recibiendo todo el día sólo el mal⁴.

El libro, en efecto, está escrito a modo de expiación de un conjunto de males que pesan sobre nuestra sociedad actual, heredados desde tiempos inmemoriales y repetidos sin pudor de unas generaciones a otras. El material poético del libro puede responder, indudablemente, a una motivación exterior originada en la experiencia profesional del poeta. El mero hecho de proyectar esas experiencias en un libro de tales características hace que éstas sean conjurables a través de la palabra, tal y como se expresa en el fragmento inicial del poemario: «Piensa [el poeta] que, pese a todo, el mal es conjurable; y ha escrito este *tratado* en la esperanza de que su lectura pueda

⁴Rubén Díaz, «Carlos Pinto Grote: 'Nunca debemos olvidar que otros escribieron antes'», *Diario de Avisos* (Suplemento «Borrador»), Santa Cruz de Tenerife, 26-V-1991. El abandono de la profesión a que se refiere Carlos Pinto Grote compete exclusivamente a la consulta privada. Su jubilación como funcionario, recordemos, se producirá en 1988.

mover a reflexión». Todo esto explica que de algún modo *Tratado del mal* se ubique en esta etapa poética del autor de un modo especial, a medio camino entre el lenguaje utilizado en obras anteriores y el tratamiento temático innovado en los últimos años.

§76. UN PROBLEMA DE UBICACIÓN

Desde un punto de vista formal este libro adopta algunas características propias de la etapa anterior. Hay, por ejemplo, un regreso al poema más o menos extenso. Así, el más corto tiene 25 versos y el más largo 87. Al tiempo, también los versos son más largos, pues la mayoría es de arte mayor. Algunos tienen hasta dieciocho sílabas. De acuerdo con todo ello, el tipo de composición utilizada, semejante al canto, responde perfectamente al ritmo pausado y discursivo de cada poema. También este tipo de composición ha sido habitual en otros libros anteriores como es el caso de *Como un grano de trigo* (1965).

En cuanto al ritmo en sí, se registra también una vuelta al verso de carácter narrativo, con abundancia de presentes históricos y pretéritos imperfectos, tiempos verbales que aumentan la sensación de «acción contada» que preside todo el libro, perfecto cauce, además, para el efecto moralizante que se desea transmitir a lo largo de todo el libro.

¿Significa todo esto que ha habido un regreso a las formas poéticas de la etapa anterior? Hay que tener en cuenta, en primer lugar, la situación real del libro en el contexto de su gestación pues, como ya señalamos, esta etapa se caracteriza por el gran desfase producido entre la creación de un poema y el momento en que ve la luz. No es de extrañar, por ello, que *Tratado del mal* participe de los rasgos de la poesía del periodo anterior pues, como hemos visto, fue creado en torno a la primera mitad de la década de los años setenta, época en la que conviven en la mesa del poeta libros recién publicados, otros ya terminados a la espera de ver la luz y proyectos por finalizar.

Sin embargo, *Tratado del mal* posee, como veremos, muchos de los ingredientes de la nueva poesía de Carlos Pinto Grote. Lo que ocurre es que éstos se manifiestan más en el tratamiento del tema que en el lenguaje empleado. No obstante, al igual que

Oneiron, publicado en 1973, es decir, en torno a las fechas de inicio de composición de *Tratado del mal*, este libro, a pesar de su carácter narrativo, ya presenta un acercamiento a un lenguaje más hermético, favorecido indudablemente por el empleo de un ángulo de visión muy peculiar, inaugurado en esta obra y empleado posteriormente en otros libros del autor. Nos referimos a la técnica de la doble superposición histórico-mítica y espacio-temporal y a la disolución del yo personal en un yo colectivo. Y si el juego de lenguaje que vimos en *Solo el azul y Los habitantes del jardín* no está presente en *Tratado del mal*, sí encontraremos un uso similar de la terminología cultural en enumeraciones y descripciones de personas y de lugares, además de otros factores que nos permiten situar este libro entre la producción más original del autor⁵.

§77. LOS CAMINOS DEL MAL

El problema del mal ha sido motivo de reflexión constante a lo largo de la historia de la humanidad. Monopolizado en gran medida por la tradición occidental del pensamiento cristiano, éste ha sido abordado desde un punto de vista primordialmente moral que se traduce en un tratamiento más o menos dualista del tema. Para el ser occidental, por ello, el mal se concibe en tanto que opuesto al Bien. No otro sentido tiene la simbología del pasaje bíblico en el que aparece el Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal: tomar su fruto prohibido significaría la expulsión del Paraíso y el destierro a una vida de sufrimientos provocados por la presencia del mal. Sin embargo, atraído por una fuerza interna extremadamente poderosa, el ser humano sucumbe a la tentación y se decide, pese a todo, a probar el fruto que originará todos sus males.

Inspirados en esa pulsión ocasionada por la herencia del pecado original, escritores de todos los tiempos han dedicado sus obras al tema del mal desde diversos puntos de vistas, tantos como caminos hay para enfrentarse a él o, por el contrario,

⁵En razón de lo dicho, *Tratado del mal* podría haber sido estudiado como primer capítulo de esta parte de nuestro trabajo, para resaltar su calidad de elemento transitivo entre una etapa y otra. No lo hemos hecho así por la conveniencia de situar *Solo el azul y Los habitantes del jardín* al principio de esta sección dado el carácter más representativo de estas obras, en lo concerniente al giro estilístico del autor.

para asumirlo como un Bien en tanto que símbolo de rebeldía, como ocurre especialmente en la literatura contemporánea a partir del romanticismo, de la mano, entre otros, de Charles Baudelaire (*Las flores del mal*) o Lautréamont (*Los cantos de Maldoror*), y de precursores de la talla del Marqués de Sade o William Blake.

El libro de Carlos Pinto Grote, pese a tener en común con otras obras literarias el interés por el tema del mal, difiere de la tradición más general en el modo de abordar el tema. Si aquellas obras muestran las maneras en que el yo del poeta se identifica complacido con las formas del mal, el texto de nuestro autor muestra el lado desesperado de una lucha. Si atendemos a la clasificación de José Ferrater Mora⁶ en torno a los modos más ilustrativos de abordar el tema en los escritos filosóficos, habría un grupo de pensadores para los que la solución sería, o bien la aceptación alegre del mal -es decir, la llamada *algofilia*-, o bien su aceptación resignada. En el lado opuesto estarían aquellas soluciones dramáticas en las que sólo cabe la huida⁷, o la desesperación. En este último caso «no hay nada que hacer contra el mal». El tratado de Carlos Pinto Grote se ciñe principalmente a este tipo de expurgación del mal, dado el carácter fundamentalmente crítico del libro y su afán objetivador. «Y así era como nos conducían a la desesperación», sentencia el primer verso del poema XIV. El fin perseguido por el escritor canario es desvelar la esencia del mal mediante la descripción de los diferentes tipos de males que han asolado a la Humanidad a lo largo de los tiempos para concluir en una máxima universal: quien no conoce su historia está condenado a repetirla.

Pero ¿cuál es, en esencia, el tipo de mal que Carlos Pinto Grote nos presenta en su libro? El mal desde un punto de vista tanto moral como metafísico ya había sido tratado por el autor en algún libro anterior. En *Muda compasión del tiempo*, por ejemplo, ya advertimos dicha concepción moral en torno a la idea de *culpabilidad*, en alusión clara al mito del pecado original. Pero el precedente más inmediato es, no obstante, un poema de *Oneiron*, tanto en lo que al tratamiento del tema se refiere,

⁶Véase la entrada «Mal» en el *Diccionario de filosofía de bolsillo*, de José Ferrater Mora, Madrid, Alianza, 1995.

⁷Que se manifiesta, generalmente, en la evitación de lo sensible, en la liberación de las pasiones mediante una liberación del yo, o en la purificación de lo sensible mediante una actitud ascética, ya sea a través de una actividad física o reflexiva y espiritual. Véase José Ferrater Mora, *op. cit.*

como al hecho de entremezclar tiempos históricos y tiempos míticos, como veremos más adelante.

Como señala César Aller, el tipo de mal más tratado en este libro es el provocado por el abuso de poder, pero no en sí mismo, sino ligado al «mal de la muerte que llega insospechadamente»⁸. La relación entre poder y mal ha sido estrecha en toda la historia de la Humanidad. Pero más que una definición política del asunto, la obra de Carlos Pinto Grote comparte otra de carácter puramente metafísico. Vista así, la relación entre esta obra y el conjunto de la producción del autor mantiene los mismos rasgos de identidad que hemos defendido desde el principio de nuestro trabajo. Y si hasta ahora el tema de la muerte había sido abordado filosóficamente (bajo el prisma del existencialismo) en términos exclusivos, es decir, en relación al yo del poeta, salvo en el caso del libro *Elegía para un hombre muerto en un campo de concentración*, de singular proyección ética, ahora aparece bajo una visión crítica inusitada en la obra del poeta al asociarse directamente con el tema de la opresión. No obstante, esta visión no es en ninguna medida de raigambre social en tanto que permanece una reflexión filosófica de fondo, en muchos casos más metafísica que moral.

Poder y muerte se dan así la mano como manifestación de una lucha del ser humano por conservar, paradójicamente, la propia vida. Esta aparente contradicción ha sido estudiada magistralmente por Georges Bataille en algunos de los estudios compendiados en su personal ensayo *La literatura y el mal*. El crítico francés resume así el problema:

La humanidad persigue dos fines, uno de los cuales, negativo, es conservar la vida (evitar la muerte) y el otro, positivo, es incrementar su intensidad. Estos dos fines no son contradictorios. Pero la intensidad jamás se ha aumentado sin peligro; la intensidad deseada por la mayoría (o el cuerpo social) está subordinada a la preocupación por mantener la vida y sus obras, que posee una primacía indiscutida. Pero cuando es buscada por las minorías o por los individuos, puede ser buscada sin esperanza, más allá del deseo de perdurar [...]. A este respecto, la asociación al principio del Bien mide 'el más lejos' del cuerpo social (el punto extremo, más allá del cual la sociedad constituida no puede ir); la asociación al principio del Mal mide el 'más lejos' que

⁸César Aller, «Tratado del mal», en *Arbor*, nº 435, 1982

temporalmente alcanzan los individuos... o las minorías; más lejos no puede llegar nadie⁹.

He aquí el sentido de la obra de Carlos Pinto Grote. El poder y los hechos nefastos de quienes lo detentan son la verdadera fuente del mal, pero su origen último está en la lucha desesperada del ser humano por perdurar en un tiempo que sabe finito. Si los hechos de la colectividad perduran porque trascienden temporalmente al individuo, éste no tiene otro camino que realizar actos extremos, que parezcan *únicos e inimitables*, estampados a fuego en la historia de la Humanidad. Por eso, paradójicamente, los actos del mal se repiten cíclicamente y son idénticos a sí mismos a pesar de que al arco temporal transcurrido desde el tiempo mítico hasta hoy sea tan *dilatado*.

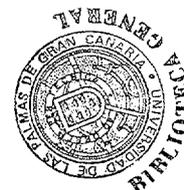
El tema ha sido organizado a lo largo de los XX cantos en cinco unidades de sentido fuertemente entrelazadas. La primera parte estaría constituida por el primer poema que, a modo de introducción, se refiere a los supuestos orígenes del mal. Para ello, el poeta asocia los primeros momentos en la vida del ser humano, habitante de las cavernas, con uno de los episodios bíblicos que ilustran el origen del mal, la historia de Caín y Abel. De este modo ya entramos en una atmósfera mítica legendaria o pseudohistórica.

La segunda parte abarcaría del poema II al V. Con el marco de referencia de la persecución de los judíos, se habla aquí de todo tipo de formas del pecado dentro de la tradición judeo-cristiana, desde los pecados veniales a los capitales.

Tras un punto de inflexión en el poema VI, en el que el poeta anuncia de algún modo el propósito del libro («La historia de los hombres/ es la enumeración de las formas del mal» [p. 26]), en una tercera parte, que abarca del poema VII al X, se hace una reflexión sobre el mal asociado al poder. El poema VII habla de esos abusos en relación al encarcelamiento y la tortura; el VIII se refiere a la inquisición; el IX a la corrupción en el seno de la sociedad; y el X, a los propios instrumentos de tortura y ejecución.

La cuarta parte del libro se extiende desde el poema XI al XV. Verdaderos

⁹Georges Bataille, *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, 1987, p. 62.



trata el tema de la relación entre individuo y poder.

Una última parte, en fin, abarcaría desde el poema XVI hasta el final del libro. Se recogen aquí algunas derivaciones del mal en el marco del poder, como la lucha por éste (XVI), la recreación en los escenarios de matanzas colectivas (XVII), la dominación sutil a través de la propaganda subliminal, tal como la expusiera Georges Orwell en su famosa novela *1984* (XVIII), o los efectos provocados por la persecución (XIX). El último poema del libro recoge una especie de conclusión que insiste en el carácter cíclico de las formas del mal.

§78. LA SUPERPOSICIÓN HISTÓRICO-MÍTICA Y ESPACIO-TEMPORAL

Para lograr una visión dramática del tema y para demostrar la repetición cíclica del mal en la Historia de la humanidad, Carlos Pinto Grote ha procedido del siguiente modo. Cada uno de los veinte poemas en que se estructura el libro muestra algún tipo de maldad imputable al ser humano. En algunos casos, estos hechos están registrados en las páginas de los libros de historia, pero otros pertenecen exclusivamente a la mitología, especialmente la grecolatina. Aunque en algunos poemas son exclusivamente los hechos históricos los referidos, en una buena parte de ellos (ocho de un total de veinte) aparecen entrelazados con datos tomados de la mitología a través de la literatura griega clásica. De este modo se logra un efecto de abolición de fronteras reales y ficticias que tiene por objeto, en principio, resaltar el carácter de *pesadilla* que se pretende conferir al poema en virtud de la temática. Esa atmósfera de *pesadilla* surge como un nuevo botón de muestra del profundo carácter intertextual que la obra de Carlos Pinto Grote revela para consigo misma. Idéntica instrumentalización del tema la encontramos en un poema de *Oneiron*, al que nos referimos más arriba. En una atmósfera extremadamente onírica, el poeta nos adelantaba la esencia atemporal del mal, en alusión a la noche, elemento que también en *Tratado del mal* tiene una importante presencia. En aquella ocasión, en un mundo sin «ayer, ni mañana inmediato, ni futuro posible», surge una «oscura sombra negra» que crea los símbolos que «se

alimentan del mal»¹⁰.

Veamos algunos ejemplos de *Tratado del mal* en los que de un modo más explícito podemos comprobar lo expuesto:

¿Qué tiempo separa al gladiador
de quienes llevan la estrella de David,
camino de Dachau?
Hay un día más largo.

Era extraño ver los campos llenos de hombres
armados con tridentes, redes, espadas, escudos.
Y, cercanos, los niños asombrados
que miraban a sus compañeros de muerte.

Porque, digámoslo,
todos estaban condenados a morir.

El desacompasado andar
llenaba el cielo plomizo
desde donde un Júpiter silencioso
presenciaba el total aniquilamiento,
mientras el padre de Erebo y de la Noche
seguía el culto infame
que los poderosos ofrecían.

Átropos rubias cambiaban sus herramientas letales
por alientos de ponzoña
que anegaban la sangre.
Cloto y Laquesis
llevaban al ánimo de los traidores
las semillas de la delación.

Los hombres griegos se olvidan,
pero siempre habrá labios acusadores
acercándose al oído
de los capitanes de la crueldad.

Y era igual entonces
que ahora y que mañana [p. 14].

En tanto que los tres primeros grupos versales presentan hechos históricos como son la persecución de los judíos en la época del Imperio Romano y, posteriormente, el holocausto sufrido durante la II Guerra Mundial, las siguientes, hasta el final del

¹⁰Véase *Oneiron*, p. 41, canto XVI.

poema, tienen como escenario el mundo mitológico de la Grecia Antigua. Se suceden ahora los nombres de Júpiter, dios supremo de los romanos y aparente contemplador, desde otra dimensión, del martirio judío; Erebo, infierno mitológico; y Átropo, Cloto y Laquesis, las tres *moiras* a las que están sometidos los propios dioses y cuyos decretos son irrevocables. En este poema, además, se hace explícita la finalidad de la superposición de realidad y mito: cualquier tiempo, sea de la índole que sea, participa de la maldad («Y era igual entonces/que ahora y que mañana»).

El recurso de la mitología también cumple otra función: como tal tiempo mítico cumple con todos los requisitos de lo inaugural. El mito precede a la historia y por tanto, de algún modo, es el punto de partida de aquélla. Pero su función también es la de ilustrar el origen del mal. El prestigio de lo mitológico se traduce así en una sola máxima: todo estaba ya antes de los tiempos históricos. Esta concepción de lo mitológico como ejemplar (aunque no identificable con lo positivo) se aprecia en varios poemas del libro, en algunos incluso de modo explícito:

Después se llamaba a los dioses.
 eran los mismos dioses que, frente al mar,
 alzaban sus veleidades,
 como navíos prestos a dejar
 las costas de Grecia
 para adentrarse en los asuntos de los hombres
 que les invocaban
 ante los altares del sacrificio.
 Ellos creaban los mitos, la traición y las mentiras.

Volvíamos en Viena,
 y en el año de gracia de mil novecientos,
 a repetir, bajo formas distintas,
 las ceremonias órficas.
 Y llevaban los sueños, otra vez
 la razón de nuestra pesadumbre [p. 16].

Es decir, los propios personajes del tiempo histórico del poema (la Viena de principios del siglo XX) reclaman una tradición anclada en orígenes míticos, la de las ceremonias órficas, como actitud prestigiosa que pudiera aportar soluciones al

problema de la muerte¹¹. Incluso, en otra parte del mismo poema, se contraponen nombres propios actuales a algunos mitológicos que han servido en la actualidad para designar algún tipo de conducta humana. De ahí que los nombres de Edipo, Electra o Yocasta se tornaran «familiares a los oídos ávidos de aquellas gentes» [p. 17].

Pero el prestigio del mundo trágico de la antigua Grecia soporta aún otra lectura. Tanto la tragedia como la comedia griega, así como los hechos narrados en la poesía épica clásica, representan un mundo fundacional que expresa los sacrificios humanos de toda índole ante dioses y héroes que encarnan un poder absoluto. La actitud de Carlos Pinto Grote es clara: las múltiples alusiones a esa herencia cultural (creadora de «los mitos, la traición y las mentiras» [p. 16])¹² no hacen más que poner de relieve una de las fuentes artísticas más sugerentes en las que el hombre ha reflejado, para la posteridad, la angustia ante el problema de la muerte y los *desórdenes sociales* e individuales que ello ha provocado en el ser humano. Pues, como afirma Georges Bataille, en realidad «nuestras tragedias, nuestras comedias son la prolongación de los antiguos sacrificios [...]. Prácticamente, todos los pueblos han atribuido la mayor importancia a esas solemnes destrucciones de animales, de hombres o de vegetales, que unas veces efectivamente eran de gran valor, y que otras eran ficticiamente tasados como si tuvieran gran valor»¹³.

A la superposición de realidad y mito se puede añadir fácilmente otra, ya desvelada en los poemas citados. Los tiempos y los espacios aparecen mezclados o sin solución de continuidad de modo que se acentúa la sensación de agobio. Los judíos de Israel en tiempos del Imperio Romano son los mismos que los de los años treinta y cuarenta de este siglo; los adeptos al orfismo en las puertas del siglo XX invocan a los mismos dioses que invocaban los griegos hace tres mil años. En algunos poemas, tiempos y espacios diferentes vienen enlazados por una única partícula sintáctica en

¹¹Recordemos que el orfismo era un movimiento religioso-filosófico de la antigua Grecia del que se conservan escasos documentos. Creada en honor a Orfeo, sus seguidores creían en una vida ultraterrena y en la reencarnación. Por otra parte, consignamos aquí la importancia que tuvo para Rilke, obviamente, el mito de Orfeo, dado el interés que Carlos Pinto Grote ha tenido hacia este autor.

¹²No sólo se refiere el autor a tragedias como *Edipo Rey* o *Electra*, de Sófocles, sino a las célebres *Ilíada* y *Odisea* de Homero.

¹³Georges Bataille, *op. cit.*, p. 58.

expresión de la simultaneidad. Veamos algún ejemplo:

Y moría también Emiliano Zapata,
allá en el lindo México,
junto a mujeres y niños en Tlatelolco,
mientras en Katin o en Guernica o en Lyon,
los condenados esperaban la llegada de Fouché,
Batista, Pinochet o Papá Doc
para que consumaran el sacrificio.

Entretanto, Lloyd's, en Londres,
aseguraba los cargamentos de esclavos
que se dirigían a Luisiana
y largas cadenas de hombres
construían pirámides en el Valle del Nilo
y dejaban sus huesos blanqueados por el sol
entre las arenas doradas [p. 29].

Las partículas «mientras» y «entretanto» pretenden asegurar una simultaneidad sólo verificable en el marco imaginario del poema pues en realidad los hechos mencionados distan entre sí, históricamente, muchos años, desde los sucesos más remotos como la construcción de las pirámides de Egipto, hasta los más recientes desarrollados durante las dictaduras de Batista en Cuba y Pinochet en Chile. Tal simultaneidad pretende abolir nuevamente las fronteras de todo tipo para insistir en la tesis de que la historia de la maldad es inevitablemente cíclica y que el ser humano está condenado a repetirla.

Este esquema de superposición de planos tiene un perfecto cauce de expresión en el *tempo narrativo* que impera en el texto. Los sucesos son contados en muchos casos a modo de crónica. Lo que ocurre es que el hilo conductor no representa una linealidad, como cabría esperar en un documento histórico de aquel tipo. Por el contrario, la abolición de las barreras espacio temporales e imaginarias arriba comentadas trae consigo que ese *tempo narrativo* tenga una estructura helicoidal que simula, en todo caso, a la de un *tempo mítico*, sin principio ni fin.

§79. SUJETO PACIENTE Y YO POÉTICO

Como tal texto de carácter narrativo¹⁴, *Tratado del mal* es susceptible de participar de una variada polifonía. Casi todas las personas gramaticales están usadas en este libro y aparecen combinadas con diversos modos verbales (principalmente el imperativo y el indicativo) y tiempos gramaticales diferentes (generalmente el pretérito imperfecto, como señalamos más arriba).

En las tres primeras partes del libro, es decir, hasta el poema IX, destaca especialmente el uso de la segunda persona del plural del imperativo, lo que imprime a esta parte del texto un carácter solemne que intenta emular el propio del discurso declamatorio de la poesía hímica. Así empieza, por ejemplo, el primer poema del libro:

Mirad la cueva angosta
desde allí, entre las hojas secas y las inmundicias
propias de su condición
unos ojos atisban el celaje.

En este sentido, la emulación del género del canto (forma usada generalmente para exaltar las glorias de personas loables) y la utilización de fórmulas imprecatorias (recurso expresivo mediante el que se desea un mal al causante de una desgracia) no cumplen otra función que la de establecer una distancia irónica con respecto al tema tratado. Es éste el sentido que predomina en otros versos del libro donde abunda el imperativo retórico:

A vosotros me dirijo, discípulos de Alecto:
no os amparéis en lass leyes,
que una falsa justicia hace cumplir.

Os he visto corroídos
por la lenta
y enseñoreante lepra del odio

¹⁴César Aller llegó a calificar del texto de poesía épica: «La empresa que acomete en *Tratado del mal* se sale de sus habituales marcos de poeta lírico y va a darnos, a ciencia y conciencia, el sonido de guerra de una poesía épica bien que escrita desde el fondo del yo», en «*Tratado del mal*», *op. cit.*

en la visita al infierno de vuestra historia.

Sabed que de nada sirve una ejecución
 si al mismo tiempo no se mata a los jueces
 ya que de ellos emana la sentencia
 y ésta nunca es justa,
 si es la muerte
 el final de la deliberación [p. 36].

De cualquier modo, como corresponde también a un texto de estructura narrativa, la persona gramatical predominante es la tercera. Con ello se pretende dar una sensación de absoluta objetividad en el tratamiento del tema, sobre todo en lo que se refiere a acciones contadas. A la alternancia de plural y singular debemos añadir el uso, en algunos casos, de la tercera persona impersonal, botón de muestra del intento del autor por diluir todo rastro de subjetivismo, especialmente en las primeras partes del libro:

Allí se preguntaba por las acciones
 capaces de llenar el horror que cubría las noches

 Allí, se decía, crecen los secretos
 y se interpretan los augurios

 Después se llamaba a los dioses [pp. 15-16].

Se registra, incluso, el uso del estilo directo con el mismo afán de presentar objetivamente unos hechos.

Sin embargo, el uso más frecuente e interesante de la tercera persona gramatical lo encontramos por contraposición con el empleo de la primera persona.

La primera persona, el yo puramente lírico, permanece casi oculto a lo largo de todo el libro. Apenas hemos encontrado dos casos de primera persona del singular, uno en el poema XVI: «Por eso digo que ellos también encontraban el mal» [p. 53]; y otro, más importante que aquél, en el último poema del libro, en el que el poeta reasume individualmente su protagonismo: «Doy fe del mal» [p. 66]. Otras veces ese yo lírico aparece oculto bajo las formas del dialogismo, como en este caso:

¿Cuánto soportarás? Nadie desata
el mundo que te liga a tal empresa.

.....
Vuelves al gabinete.
neutro el color de la pared, tranquilo
el fresco ambiente artificial, propicio
a toda confianza, a toda historia
y allí te sientas a esperar los males
y el dolor encerrado en las palabras [p. 25].

Pero en la mayoría de los casos la primera persona del singular se transforma en primera persona del plural, como si se tratara de un yo colectivo el que padece la acción. Casi todos los poemas de las partes cuarta y quinta del libro están redactados desde ese punto de vista. Y en todos ellos aparece también la tercera persona. Se enfrentan así lo colectivo oprimido (primera persona del plural) con el singular opresor (tercera persona). De un lado, en el espacio de un mismo poema, quienes padecen injustamente el mal; de otro, quienes lo ejecutan:

Pedíamos audiencia
a los elegidos salvadores de la Patria
que se sentaba, altos, en los tronos de la ignominia.
Suplicábamos humnildemente la gracia
y ellos nos ofrecían un discurso altisonante.

No queríamos ya la libertad.
Bastaba con que nos aseguraran
una razón para no tener miedo.

Ellos relataban las hazañas
y señalaban las grandes masas de piedra
sobre las que apoyaban sus mentidas legitimidades
y entonaban sus triunfales cantos
compuestos con los gritos de horror y sufrimiento
de los enemigos [p. 49].

Diluido el yo del poeta en un yo colectivo, el contraste entre quienes profesan el mal y quienes lo padecen aumenta considerablemente. Y puesto que las acciones que se presentan se desarrollan en tiempos muy distantes entre sí, el yo protagonista aparece como víctima solidaria en las más diferentes situaciones históricas o míticas.

Para una captación global del juego de voces que el autor ha querido imprimir

a *Tratado del mal*, reproducimos el siguiente esquema en el que aparecen los números de los poemas acompañados de la persona gramatical utilizada en cada uno de ellos:

I	2 ^a plural (imperativo)
II	1 ^a plural
III	3 ^a impersonal
IV	1 ^a plural/3 ^a singular/2 ^a plural (imperat)
V	2 ^a plural/3 ^a singular
VI	2 ^a dialógica
VII	3 ^a plural
VIII	1 ^a plural/3 ^a plural/(y estilo directo)
IX	3 ^a plural/2 ^a plural (imperativo)
X	3 ^a plural/2 ^a plural (imperat.)
XI	1 ^a plural/ 3 ^a
XII	3 ^a
XIII	1 ^a plural
XIV	1 ^a plural/3 ^a
XV	1 ^a plural/ 3 ^a
XVI	3 ^a /1 ^a sing./2 ^a plural (imperativo)
XVII	3 ^a
XVIII	1 ^a plural/3 ^a
XIX	3 ^a
y XX	1 ^a plural

§80. LA DESESPERACIÓN ANTE LA MUERTE

Tratado del mal es algo más que una aguda y vehemente reflexión sobre las diferentes facetas del mal. Cada situación, cada momento histórico o mítico muestran no sólo las vertientes del mal sino que en realidad van mucho más allá: el ser humano, en situación de poder y en contra de toda legítima institución social pretende conservar su vida mediante

hechos execrables que por lo común afectan al resto de una comunidad. El más lamentable de estos hechos es justamente el de llevar la muerte a los demás, ya sea como manifestación de un *sacrificio* que justifique su poder *parangonable al de un dios*, ya sea como resultado de una conducta finalmente viciada por la propia detentación de ese poder. De este modo, la muerte preside todos los actos de la vida de un ser humano, ya angustiado de por sí ante tal situación, como recordatorio diario de su presencia. Éste es el realidad el tema de *Tratado del mal*: la muerte en todas sus facetas, la desesperación ante el mal, la *enfermedad mortal*, como la llamara Soren Kierkegaard. «Morir quiere decir -según el pensador danés- que todo ha terminado. Pero morir la muerte significa vivir la propia muerte; y vivirla un solo instante es vivirla eternamente. Para que se muera de desesperación como de una enfermedad, lo que hay de eterno en nosotros, en el yo, debería poder morir, como hace el cuerpo, de enfermedad»¹⁵. La experiencia de la muerte, del modo en que ha sido expuesta en *Tratado del mal*, ilustra la angustia del poeta al *vivir la propia muerte* en la muerte de los demás. La cita de Kierkegaard ilustra claramente la disyuntiva dramática del pensamiento de Carlos Pinto Grote. En oposición a la eternidad de un instante de vida, buscada incesantemente por el autor a lo largo de toda su obra, saber la *eternidad de la muerte* lleva a la desesperación total. Así, como se afirma en el último poema del libro, ni siquiera «precisaremos de un Infierno para la eterna condenación» [p. 66].

¹⁵Soren Kierkegaard, *Tratado de la desesperación*, Barcelona Edicomunicación, 1994, p. 29.

CAPÍTULO XXI

OBJETOS ANTIGUOS, OBJETOS DE LA CASA: *DE LOS DÍAS PERDIDOS,* *OBJETOS DE DESVÁN Y TRAJES DE PASAMANERÍA (RELATOS)* *Y TIENDA DE ANTIGÜEDADES.*

§81. JUSTIFICACIÓN

En este capítulo vamos a tratar tres producciones que distan entre sí catorce años, en lo que respecta a las fechas de publicación, pues en lo concerniente a la creación el espacio temporal se dilata a dos décadas. Lo que en un principio puede ser descabellado —tratar conjuntamente obras tan distantes no sólo en el tiempo, sino en su clasificación genérica— resulta perfectamente coherente dado el alto grado de recurrencia temática y *autointertextualidad* presentes en la obra de Carlos Pinto Grote. El punto de contacto entre estas obras —adelantémoslo— viene dado por el similar tratamiento del tema de la casa y de los objetos presentes en ella (de los que las antigüedades son sólo una parte), como símbolos a la vez de refugio frente al mundo de lo exterior, así como depositarios de un tiempo que se quiere detenido. De este modo, aunque demos saltos en el tiempo, lograremos dar una visión antes global que puramente lineal, para así seguir argumentando en favor de la circularidad de la obra de Carlos Pinto Grote gracias a uno de los temas centrales que iluminan su poética.

Tales referencias al símbolo de la casa dejan huella en la obra del poeta hasta tal punto que la intertextualidad presente en cada uno de los libros tratados no responde sólo a una idéntica referencia temática, de carácter global. También hay *guiños textuales* evidentes y puntuales que permiten cruzar el puente entre un libro y otro como si se tratara de la prosificación de un idéntico asunto poético, en un caso, o de la poetización de una trama narrativa, en otro. Lo veremos con detalle más adelante.

§82. ALGUNOS DATOS SOBRE LOS ORÍGENES DE CADA LIBRO

De los días perdidos aparece publicado en 1982 como número 10 de la colección de Poesía de la Caja General de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife¹. Esta publicación ve la luz con motivo de haber obtenido el libro del mismo título de Carlos Pinto Grote el segundo premio de poesía «Pedro García Cabrera», convocado por aquella entidad en 1981 y fallado el 30 de octubre de 1981. Es la primera vez que un galardón literario conduce a la publicación de una obra de Carlos Pinto Grote. El primer premio del certamen fue otorgado a Cecilia Domínguez Luis por la obra titulada *Presagios de sueños en las gargantas de las palomas*. El jurado estuvo compuesto por Félix Casanova de Ayala, Ramón Trujillo Carreño, Sebastián de la Nuez Caballero, Pilar Lojendio y Rafael Fernández Hernández². Una vez publicados los libros, fueron presentados en el salón de actos de la sede central de la Caja de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife el 8 de octubre de 1982. El acto tuvo como invitado de honor al poeta José Hierro³.

El libro presenta algunas peculiaridades en lo que respecta a su génesis. Lo primero que llama la atención, como ya viene siendo habitual en esta etapa de la producción del autor, es el desfase que existe entre el año en que el libro se publica y el momento de su composición. Sebastián de la Nuez encuentra un antecedente inmediato del libro al afirmar que «*De los días perdidos* ha sido formado por una selección de su libro inédito *Mundo de la memoria*»⁴, que a su vez fecha en 1978. La afirmación del profesor de la Nuez es seguramente inexacta porque *De los días perdidos* es un libro bastante extenso (excepcional en esta etapa del autor), lo que hace

¹El colofón dice así: «Este libro se terminó de imprimir el día 20 de mayo de 1982 en los talleres de Artes Gráficas Litoten, S.A., Santa Cruz de Tenerife». Empresa editora: Confederación Española de Cajas de Ahorros. Registro de Empresa Editora nº 936 del Ministerio de Cultura. Depósito Legal: TF 736/82. ISBN 84-7231-665-3.

²Véanse las referencias siguientes: *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 30-X-1981 y *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 1-XI-1981.

³Véanse las referencias: «José Hierro presentará los premios 'Pedro García Cabrera'», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 7-X-1982; «Nombres propios», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 7-X-1982; y «'La poesía se escribe cuando ella quiere'», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 9-X-1982.

⁴Sebastián de la Nuez, «El quehacer poético de Carlos Pinto Grote», *Jornada (Jornada literaria, nº 109)*, Santa Cruz de Tenerife, 26-III-1983.

poco probable que los poemas allí incluidos fueran una selección de un libro mayor. Lo que sí parece cierto, como demostraremos a continuación, es que algunos poemas de aquel libro hoy desaparecido sí fueron incluidos en *De los días perdidos* en su versión final. Tampoco es correcta la fecha dada por Sebastián de la Nuez —1978— para el manuscrito *Mundo de la memoria*. Existen varias referencias que aportan otros datos al respecto. Así, en la solapa de *Solo el azul*, publicado en 1977, ya se habla de la existencia de un libro inédito titulado *Mundo de la memoria*. Pero en una entrevista muy anterior realizada en 1974 por el escritor y periodista Juan Cruz Ruiz a Carlos Pinto Grote, éste ya se refiere a un libro de idéntico título⁵. Otra referencia nos aporta un dato más preciso. El 11 de noviembre de 1971, en el Paraninfo de la Universidad de La Laguna, tuvo lugar una lectura poética protagonizada por Pedro García Cabrera, Pedro Lezcano, Agustín Millares Sall y el propio Carlos Pinto Grote. Según dos de los comentaristas del evento, «Carlos Pinto Grote escogió fragmentos de tres de sus libros inéditos, uno acerca del *mundo de la memoria*, otro de carácter anecdótico y un tercero titulado *Ereticón* (sic.)»⁶. La intención del comentarista fue reproducir algunos de esos poemas y así procedió con uno cuyo primer verso era [«¿Desde qué tiempo vengo?»]⁷. Éste sería el perteneciente a *Mundo de la memoria*, dada su temática. En la otra referencia de prensa se reproduce otro poema de Carlos Pinto Grote al parecer perteneciente al mismo libro, cuyo primer verso era [«Regreso. Vuelvo atrás»]. Ambos poemas, aunque no fueron incluidos posteriormente en *De los días perdidos*, sí formaron parte del librito *Sólo el azul*, dentro de su sección segunda. Sin embargo, el último poema de *Sólo el azul*, de idéntico aliento que aquéllos, fue reproducido íntegramente también como última composición en *De los días perdidos*. Todo ello viene a demostrar dos hechos: que *Mundo de la memoria* fue compuesto alrededor del

⁵Juan Cruz Ruiz, «Carlos Pinto Grote: desde los sueños», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 3-II-1974.

⁶Cfr. C.G.R., «Carlos Pinto, Pedro Lezcano, Agustín Millares y Pedro García Cabrera leyeron ayer sus poemas en el Paraninfo», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 12-XI-1971; y [sin firma], «Nuevos poetas en la Universidad», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 14-XI-1974. Otra referencia del acto: J. Navarro Ferré, «Importante recital de poesía a cargo de Pedro García Cabrera, Agustín Millares, Pedro Lezcano y Carlos Pinto», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 12-XI-1971.

⁷El poema fue atribuido erróneamente a Pedro Lezcano, en tanto que el de este autor grancanario lo fue a Carlos Pinto Grote. En cuanto al otro libro citado, se trata en realidad de *Hereticon*, texto que aún permanece inédito y cuya temática es bastante diferente a la tratada en los otros libros.

año 70, y que algunos poemas de ese libro inédito formaron parte tanto de *Solo el azul*, como de *De los días perdidos*. No obstante, hay incluso algún poema de este libro aparecido en fechas anteriores a las que estamos barajando. En efecto, el poema número VI de la primera parte del libro fue publicado, con ligeras variantes, en 1968 en la revista *Álamo*.

En conclusión, aunque el grueso del libro haya sido dispuesto como tal por el autor en torno a 1980, para su presentación al certamen literario convocado por la Caja de Ahorros de Tenerife, algunos de sus poemas fueron redactados años antes como parte de un libro hoy inexistente, *Mundo de la memoria* (concluido en torno al año 1970), del que también pudo nutrirse *Solo el azul*, como lo demuestra el hecho de que el poema que cierra ambas publicaciones es el mismo.

Objetos de desván y trajes de pasamanería (relatos) apareció con el número 13 de la colección de Teatro y Narrativa del Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias en el año 1986⁸. El libro está encabezado por un prólogo de Solita Salinas de Marichal y consta de veinte relatos cortos. Algunos de ellos habían salido con anterioridad en la prensa de la época. Dados los evidentes paralelismos entre este libro y algunos de los poemas de *De los días perdidos*, es muy probable que la redacción de ciertos relatos, como *El antiguo esplendor*, se llevara a cabo en fechas próximas a la de determinados poemas de aquel libro.

Tienda de antigüedades es, en fin, una breve publicación que ha tenido dos ediciones. La primera apareció en los cuadernos del Café Central de Barcelona, con el número 66 y con el patrocinio de la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias⁹. La segunda edición apareció en Lanzarote en la colección «Cuadernos del Atlas», de Litoral Elguinaguaria, en 1997, con la colaboración del Cabildo de Lanzarote y el Museo Néstor de Las Palmas¹⁰. La edición de Café Central parece ser

⁸Según reza el colofón: «Este libro se terminó de imprimir el día 1 de septiembre de 1986 en los talleres de Lito A. Romero, S.A., en Santa Cruz de Tenerife». DL.: TF. 964-1986; ISBN: 84-7580-280-X.

⁹El colofón dice así: «*Tienda de antigüedades*, de Carlos Pinto Grote, ha estat imprès a Barcelona el dia 28 de març de 1995, i és la seixanta-sisena entrega de CAFÈ CENTRAL. Se n'han tirat noranta-nou exemplars, numerats».

¹⁰La edición del texto (cuidada por el escritor Marcos Hormiga) es de excelente factura. Está realizada en papel verjurado crema en formato de 8 x 13 cm. y con sobrecubierta en papel vegetal. La portada es una reproducción de un fragmento de cuadro de Néstor de la Torre *El niño arquero* (1912-1913). Realizado en la imprenta Drago y con DL.: G.C. 205/97 y ISBN: 84-89797-04-8.

una selección del poemario pues consta tan sólo de ocho poemas, mientras que la de Cuadernos del Atlas tiene dieciséis. Sin embargo, la primera edición contiene un poema —concretamente el numerado como II— que no aparece en la segunda, por lo que el total de poemas entre una y otra asciende a diecisiete. En cualquier caso, nos remitiremos generalmente a la edición de Cuadernos del Atlas. El libro fue escrito probablemente entre finales de los años ochenta y principios de los noventa. Así parece demostrarlo la reproducción autógrafa de uno de los poemas del libro (dedicado a Luis Cobiella Cuevas) en una entrevista realizada en 1992 y publicada en 1995. El poema —reproducido luego con el número XIII en Cuadernos del Atlas— lleva al pie la fecha de 26 de mayo de 1989 ¹¹.

§83. LAS CORRESPONDENCIAS EN EL NIVEL TEXTUAL

Son múltiples las ocasiones en que Carlos Pinto Grote se ha referido a la importancia que tiene para él la casa familiar, la residencia en la que vive desde 1956, y los objetos que la habitan. La referencia más significativa es un texto publicado por el autor con el pseudónimo de A. García Viegas y con el título de «La casa de un poeta (La casa de Carlos Pinto Grote)». Un fragmento de ese texto es revelador del significado que ha tenido la casa para el poeta y, en especial, en la génesis de *De los días perdidos*:

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 sólo interrumpidas por la llegada de la luz. Las noches son siempre un diálogo entre la casa y el poeta. 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, hierros antiguos, llaves ya sin uso, esculturas pequeñas, cajas de maderas desconocidas y otras herramientas del deleite, que acompañan al contemplador de manera

¹¹Véase Plácido Checa Fajardo, *El coloquio de los tiempos. Carlos Pinto Grote*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro de Profesores de Las Palmas de Gran Canaria, 1995, p. 7.

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*¹².

Como se aprecia en ese fragmento, ya hay un dato preciso que nos permite relacionar el espacio imaginario del poema (concretamente en *De los días perdidos*) con la realidad del poeta. Pero no deja de ser significativo el hecho de que uno de los poemas de *Tienda de antigüedades* (el número XIV) esté encabezado por un fragmento de un texto del poeta Guy Cadou, texto que aparece íntegramente escrito en la puerta que da acceso al gabinete de trabajo de Carlos Pinto Grote (antigua habitación de huéspedes), en su residencia habitual. El texto, del que sólo aparecen los tres últimos versos en el poema de *Tienda de antigüedades*, aparece también reproducido en el artículo arriba citado, y 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.

(Guy Cadou)

Esa impronta panteísta que proporciona Cadou al tema de su poema es también propia de la mitologización ejercida sobre la casa por el propio Carlos Pinto Grote.

También hay un puente textual entre *Objetos de desván...* y *De los días perdidos*. El poema VI del libro tercero de *De los días perdidos* empieza así:

A trasmano, en cualquier calle

¹²A. García Viegas, «La casa de un poeta (La casa de Carlos Pinto Grote)», en *Sauermann*, nº 2, Las Palmas de Gran Canaria, 1992, pp. 97-98. El subrayado es nuestro.

poco transitada,
 hemos dejado horas, contemplaciones,
 voces de amor, objetos de desván,
 aquellos trajes de pasamanería [p. 85].

Es decir, el título del libro de relatos fue tomado, con casi total seguridad, de estos dos últimos versos citados. Pero, además, una buena parte del artículo antes mencionado —en especial la parte que arriba reproducimos— es idéntica a un fragmento del relato *Exilio*, de *Objetos de desván...*, libro del que el autor parece haber escogido las referencias directas a la descripción de la casa en el artículo citado. Otro relato del mismo libro —*Algo más*— sitúa la escena en una *tienda de antigüedades* que da pie, en el texto, a un recorrido por la casa de un poeta cuya descripción coincide plenamente con la que habita Carlos Pinto Grote.

Sin embargo es un relato concreto de *Objetos de desván* el que más paralelismos textuales tiene con respecto a *De los días perdidos*. Se trata de *El antiguo esplendor*, texto en el que aparecen fragmentos por doquier casi idénticos a algunos versos de aquel libro de poemas y no sólo de la tercera parte del libro, a la que dedicaremos mayor atención. Como si de un libro traducido se tratara, reproducimos en una columna el fragmento del relato aludido y en la otra, confrontados, los poemas que corresponden a cada segmento de texto. Son las dos caras de un mismo *continuum* verbal:

El antiguo esplendor

De los días perdidos

Durante los días de grave enfermedad tuvo tiempo para llevar a cabo una profunda y larga meditación. Se sumergió en el mundo del pasado, en el obstinado canto que sostenía la memoria, buscando atrás la caricia, el beso, la ternura de amados labios, la repetición de frescuras, brisas, de otras cosas idas que no tenían nombre ya.

Volvía el paisaje inocente sabiendo que los ojos eran distintos y todo había cambiado, porque no podía repetirse, ya que el solo hecho de repetir, falseaba la verdad inicial y simple.

Se decía que no era el recuerdo una vivencia, sino otra cosa distinta, algo tan nuevo como pudiera serlo el futuro, por lejano que estuviese.

«Irremediablemente nos asimos al pasado como única salvación. Queremos averiguar las causas de la dicha o la desgracia que hoy nos llenan, pensando que es igual el goce de lo vivido que el placer de lo recordado. Y es distinto. A veces no sabemos qué hacer con el pasado y el recuerdo. El instante pasa y se deshace allí la vida. Se esfuma Eurídice, al volver la cabeza.

«Si fuera posible retornar a los lugares ocupados un día, quizá nos hallaríamos en la misma postura, en un idéntico tiempo, donde nos viviríamos doblemente. Pero con seguridad, alguien está ocupando nuestro sitio, da nuestro beso y mira nuestra nube. Alguien traiciona la pureza del instante estrenado. Alguien ocupa el mundo, cuando mañana, el ayer no esté. Porque nunca se repiten los días.

«Pero es nuestra lucha. Siempre nos dirigimos a los momentos consumidos en la primavera y abrimos, valientes y seguros, las puertas de los días anteriores para encontrarnos. Esperamos que todo siga allí; el sol, la muchacha que nos acompañó en aquel paseo, aquel concierto, la tristeza de una muerte cualquiera. Pero no hay nada. Hay una total ausencia y tenemos que volver hacia adelante, buscándonos otra vez. Hay, también, un tiempo en el que se mira atrás y no se entiende nada.

«Parece que siempre estamos llegando y sentimos la extrañeza de nosotros mismos. Recorremos la casa que una

La madrugada estalla ante los ojos
atónitos del hombre que no sabe
qué hacer con el pasado y el recuerdo
mientras llega la noche [p. 15]

Eurídice se esfuma si vuelvo la cabeza
[13]

Si fuera posible retornar
nos hallaríamos en la misma postura,
en el beso, en el tiempo sin luz
donde un sol de silencio
descansaba su oficio.
Ahora alguien ocupa nuestro sitio
da nuestro beso y mira nuestra nube.
Alguien está en aquel lugar
traicionando la pureza
del estrenado instante que fue llegar
de nuestro paso último, a ese otro
donde el recuerdo nos dejó [p. 21]

Hay un instante en el que se mira atrás
y no se entiende nada [p. 37].

Recorremos la casa que una infancia
construyó a su manera. Galerías,
salones, comedores, gabinetes,
en los que nuestros pasos resonaban

infancia construyó a su manera. Galerías, salones en los que resonaban los pasos. La memoria habita los lugares donde pequeñas cosas —una silla, un jarrón de porcelana, un quinqué viejo, la consola— se llenaron de ternura y amor.

«Hemos, de pronto, descuidado el presente y convertimos atormentadamente el pasado en futuro. Esto nos tranquiliza, porque da al tiempo unidad y permanencia; sobre todo permanencia.

«Nosotros lo cruzamos, como a un río. No recordamos el camino y breves reminiscencias de seres y sitios aparecen. Después recreamos tristes fabularios, códices venturosos, crónicas claustrales y legajos inquietantes que pronto son reconocidos como verdades incontrovertibles, que apoyamos siempre en eruditas razones. No hay que engañarse: son las mismas, huera, acerbos, desdichadas y antiguas palabras que vuelven con empeño a mentir otra vez. Se continúa el diálogo y seguimos preguntando por los encuentros del primer día.

«A veces no alcanzamos a comprender la condenación. ¿Es esto una conjura, un proceso donde se tomaron providencias y testimonios sin nuestra atenta caución?

¿Cuándo llegaría el tiempo de la certidumbre? Volvería siempre, porque tenía la seguridad de que algo se había quedado, de que algo no estaba perdido.

Recorría así los íntimos gabinetes, donde la luz detenía la fugaz lectura, la contemplación de un mar conocido. Allí estaba todo lo que se había ido. La audaz Marjorie —recordaba sus días ingleses— sirviendo el té, entre

dando misterio al eco. Solo vamos por el pasado mundo de añoranza creado en un momento de amargura. Habita la memoria los lugares donde pequeñas cosas —una silla, aquel jarrón de porcelana blanca, un quinqué ya sin uso, la consola— se llenaron de amor. Una nostalgia que no es querer volver, llena el

\instante [p. 41]

Descuidando el presente convertimos el pasado el futuro [p. 41]

Así, las voces que repiten y recorren los tristes fabularios, códices venturosos crónicas claustrales, legajos inquietantes que se recrean en cada copia [p. 55]

Pero como si continuara el diálogo preguntamos por los encuentros del primer día [p. 57]

Ha de llegar el tiempo de la
\certidumbre [p. 69].

Recorremos despacio los íntimos
\gabinetes

donde la luz detiene una fugaz lectura el humo del tabaco,
la contemplación de un mar conocido
[p. 73]

pulcros jóvenes que acababan de jugar su partida de tenis y hablaban del tiempo tranquilo o tormentoso de Londres, la cristalina cursilería de Lady Agatha, con su sombrilla azul. El bigote rojo de Sir Robert, que contaba sus batallas en la India, los rododendros en flor, el té de las cinco otra vez, el Weekend, las canciones de Gilbert and Sullivan: *HMS Pinafore*, *The Pirates of Penzance*, *The Mikado*, *Iolanthe*.

¿Quién pasa por sus recuerdos y los vive en su pureza? Es difícil no acercarse a ellos, para preguntar por qué no se cumplió el tiempo de otra manera. ¡Si hubiera hecho esto, aquello! Se llama desde hoy a ese ayer perdido, o no logrado y se sabe que no podrá ser otra vez.

Sus pensamientos se interrumpían, cuando las visitas, más escasas cada día, llegaban y se sentaban frente a su sillón, para preguntar por su mala salud. No tenían sentido las visitas, Siempre. Siempre relataban cosas de un mundo apartadísimo en el que los sucesos no tenían relación alguna con él y donde trivialidades tomaban importancias absurdas. La comunicación la estaba haciendo a base de rememoraciones.

Cuando los visitantes se alejaban se sentía cansado, pero más libre para retornar, inmediatamente, a ese universo en revisión y análisis, que habitaba complacido. Recordaba aquella frase de Kerouac 'Vive tu memoria y asómbrate'. Era una gran frase, certera y justa. Porque no salía del asombro cuando recorría el pasado.

Pidió las viejas cajas donde se guardaban antiguas fotografías. Había una, más lejana, del tiempo juvenil, que se le antojó distinta. Aparecían en ella, entre la sombra y la

Aquí está todo.

La cristalina cursilería de Lady Agatha
con su sombrilla azul
en esta desapacible primavera.
El rojo bigote de Sir Robert
que cuenta sus batallas en la India
mientras un joven lord deshoja

\margaritas

y piensa en su discurso ante la Cámara

[p. 75]

¿Quién pasará por los recuerdos
viviéndolos en su justa pureza?
Difícil es no acercarse a ellos
en la insoslayable busca,
para preguntar
por qué no se cumplió
de otra manera el tiempo [p. 83]

Vive tu memoria y asómbrate

(J. Kerouac)

Pasan entre las manos viejas fotografías
otra vez el recuerdo
Hay una, más lejana,
del tiempo juvenil
que se antoja distinta.
Aparecen
la sombra y la frescura de una estancia
salón o comedor

frescura de una estancia —salón o comedor, pues no era claro el primer término— dos desdibujadas figuras. Al fondo un jardín casi blanco. Los dos seres estaban mirándose tiernamente mientras los esfumaba una limpia claridad. Había un profundo silencio. Ella y él. Parecían más viejos. No pudo, por más que hizo, situar cronológicamente el momento, ni siquiera aproximarse a él. La escena transcurría hacia un futuro, que habitaba ahora, pero estaba también más adelante, como si no hubiera tenido lugar. Aquel fue, era, sería siempre, continuaría siendo, un instante dichoso. Asomaron lágrimas a sus ojos. No quiso ver más y cerró las viejas cajas. Era insoportable la visión de aquellas fotografías, que le aseguraban un pasado cierto, al que no podía volver, porque todo regreso estaba prohibido.

[...]

Sólo allí, en el tiempo de ayer, soportaba la existencia. Vivir la próxima mañana había dejado de interesarle.

En el viejo sillón gastado y amarillo volvería a las horas pasadas, a los días perdidos, el único camino capaz de conducirlo al antiguo esplendor.

—no es claro el primer término—
y allá, al fondo, el jardín blanco,
lleno de luz a las tres de la tarde.
Dos figuras están desdibujadas
a mitad del camino.

Las esfuma una limpia claridad. Hay
\silencio [p. 89]

[Título del libro]

Queda apuntalada así la relación *autointertextual* presente en la obra de Carlos Pinto Grote en lo concerniente al nivel de la escritura, lo que demuestra la intercambiabilidad de registros (prosa lírica *versus* poema narrativo) en la obra del autor.

§84. *DE LOS DÍAS PERDIDOS*: «ES POSIBLE ENTONCES REPETIRSE»

De los días perdidos consta de 114 páginas. Es, por tanto, uno de los poemarios más extensos de la producción del autor. Está dividido en tres *libros*. El *Libro primero* abarca doce poemas sin título (numerados del I al XII); el *Libro segundo* contiene también doce poemas (numerados del I al XII) y el *Libro tercero* lo conforman diecisiete poemas (numerados del I al XVII).

El libro es una reflexión sobre el tiempo *desde la madurez*. Es aquí donde radica la principal diferencia con respecto al tratamiento del tema en libros anteriores. Si en aquéllos el problema del tiempo era contemplado desde una dimensión metafísica mediada por un sentimiento de angustia que lo llenaba todo, ahora la visión es la de un sosiego producido por una mirada retrospectiva que, aunque con tintes de desesperanza, revela una perspectiva madura. Esto hace que el tema del tiempo sea tratado con menos vehemencia que en obras de etapas anteriores, pero desde un punto de vista filosófico que recuerda en no pocos aspectos a la teoría del tiempo trazada por T.S. Eliot en algunas partes de sus *Cuatro cuartetos*, tal y como vimos en el capítulo VI de nuestro trabajo¹³.

De los días perdidos, a lo largo de sus más de cuarenta poemas, expresa una evolución reflexiva en torno al tiempo pasado que va desde una inicial falta de esperanza en la recuperación de ese tiempo perdido en la primera parte del libro, hasta la progresiva revalorización del recuerdo como medio indolente de recuperar ese pasado en la segunda parte, y la definitiva solución de recordación permanente materializada en los objetos de la casa, en la tercera sección.

Los poemas de la primera parte del libro están escritos bajo el signo de un homenaje implícito a Jorge Manrique, uno de cuyos versos, «Cualquiera tiempo pasado fue mejor», tomado de sus célebres *Coplas a la muerte de su padre*, encabeza como cita el poema que abre el libro. La alusión intertextual a esos versos responde, sin embargo, a una aparente negación intrínseca, pues dialógicamente el primer verso del texto parece responder al de Jorge Manrique para contradecirlo: «No es que fuera mejor, es que ya no lo tengo». De este modo, Carlos Pinto Grote no invierte, sino radicaliza en extremo la concepción medieval del *tempus fugit*, tópico que nuestro autor ha querido reactualizar en función de una imaginería particular. Ese primer poema resume, además, todo el contenido de la primera parte del libro pues el poeta se revela contra esa supuesta ausencia de un tiempo pasado al afirmar sin esperanza alguna:

¹³Recordemos los versos de Carlos Pinto Grote: «Descuidando el presente convertimos/el pasado en futuro..., [p. 41], que recuerdan a éstos de T.S. Eliot: «Están presente y pasado presentes/tal vez en el futuro, y el futuro/en el pasado contenido».

Volvería otra vez a mi mundo pasado.
No es que fuera mejor, es que ya no lo tengo [p. 13].

La insistencia en la desesperanza se traduce aún en dos referencias intertextuales más, tomadas ambas de la mitología clásica, predilecta por el autor. La primera se refiere al mito de Sísifo (al que ya nos hemos referido por extenso en otro capítulo): el tiempo pasado es como una pesada carga que siempre se ha de llevar a cuestas, como la piedra que soportaba Sísifo en su ascenso a la cima de la montaña: «Voy a sentirlo siempre pesando en mis espaldas». La segunda rememora el mito de Orfeo, en el que Eurídice es símbolo de lo amado pero irremediablemente perdido: «Eurídice se esfuma si vuelvo la cabeza», en alusión clara a la relación que se puede establecer entre el acto de virar la cabeza hacia atrás, y el hecho de mirar al pasado.

Idéntica duda se repite en el segundo poema, duda que incluso abarca al propio mecanismo del recuerdo. No de otro modo podemos explicar este verso: «Es difícil saber hasta qué punto recordar es vivir». Esta afirmación revela una desconfianza absoluta en el mecanismo del recuerdo para traer al presente un pasado que, de momento, es difuso y negativo en tanto que ya ido. Por eso es preciso establecer una diferencia entre la realidad pasada y la realidad traída al presente mediante el recuerdo. La primera, de carácter absoluto, puede resultar nefasta, puesto que abarca el todo de una vida, no sólo lo bueno, también, y en especial lo malo; la segunda, en tanto que mediada por un mecanismo selectivo, puede ser deseada: es una realidad transfigurada por el espacio mental del poeta. De ahí que acto seguido se afirme: «Nunca las cosas que se recuerdan son como vividas, incompletas parecen, limpias, mudas». Y por eso, la situación que evoca el poema es la del sueño, dimensión privilegiada por el poeta para la rememoración puramente objetiva. Y de ahí que el pasado (hecho real) y el recuerdo (mecanismo subjetivador) *coexistan* en el umbral de la noche:

La madrugada estalla ante los ojos
atónitos del hombre que no sabe
qué hacer con el pasado y el recuerdo
mientras llega la noche.

El tercer poema insiste en consideraciones similares pero mediante una carga simbólico-reflexiva mayor. Como si de una proyección filmica a la inversa se tratase, el poema expresa el desmoronamiento temporal provocado por un ir hacia atrás en el tiempo en busca del *tiempo perdido* proustiano. Los verbos empleados a tal fin son los propios de esa acción inversa: «Buscarla es vano trabajo», «Hay que volver y no se vuelve», «El camino se deshace al andar y nada queda», «inacabable marcha de recuerdos/ que invierten su sentido y no regresan», etc. En ese proceso lo buscado es el instante («¿Por qué pasó el instante y se deshizo la vida allí?») que finalmente deviene en «interrumpida eternidad». Pero el esfuerzo es vano, como lo parece demostrar esa sutil traslación semántica que hace el poeta, en los quince últimos versos del texto, que va desde una disposición diáfana reflexiva del material lírico a otra de carácter simbólico cuyo elemento central será el mar (y su envés, es decir, la playa). En efecto, el «mar azul» es «tiempo que espera ver pasar el tiempo», en referencia a un ritmo, el de las mareas, el del oleaje, que parece emular al del propio paso del tiempo cuyo único y permanente final lo imponen sus límites físicos, en el mar la playa, en el tiempo la muerte:

un mar azul que nos ofrece el frío
 horizonte mentido, siempre lejos,
 tiempo que espera ver pasar el tiempo,
 hoy sin ayer, momento de la rosa
 inacabable marcha de recuerdos
 que invierten su sentido y no regresan,
 mareas que nos llevan desde niños,
 sin detener jamás su movimiento,
 hasta una blanca playa de verano
 y allí nos deja y vuelve y se repite
 y ya no nos alcanza y nos olvida
 y nos cubre la sal. Y allí quedamos [p. 19].

En tanto que el sentido del poema se resuelve en símbolo, algunos procedimientos estilísticos ayudan en el exclusivo marco textual del poema, a lograr esa correlación simbólica a través de un ligero contraste. Pues si en la primera parte del poema —la que podemos denominar de *reflexión diáfana*—, los encabalgamientos que jalonan la mayor parte de los versos (siete de un total de veintiocho versos) parecen insinuar ese desmoronamiento temporal expresado en el poema al verse la sintaxis de

algún modo destruida, en los últimos versos (quince en total), en tanto que el poema desarrolla su dimensión simbólica, los encabalgamientos se reducen a uno. El efecto rítmico ahora está logrado por otro procedimiento, en este caso por la acumulación intencionada de la conjunción y (hasta un total de siete veces) en solo tres versos, los versos finales. Parece que la cadencia producida por la coordinación copulativa emulaba de un modo más certero el ritmo marino, en tanto que el encabalgamiento lo hacía más eficazmente dentro de la reflexión directa sobre el tiempo. De este modo se explica ese tono indolente que acompaña a los últimos versos (reproducidos arriba). Al ritmo turbulento que acompaña al concepto tiempo en virtud de los encabalgamientos en la primera parte del poema, le sucede otro más suave sugerido por los símbolos del mar y de la playa, en dimensión imaginaria y, por tanto, aceptada con mayor amabilidad.

Los tres primeros poemas del libro a los que nos hemos referido expresan, por tanto, una falta total de esperanza en los elementos que construyen el pasado. No es casual, en consecuencia, que el tono buscado por el poeta se asiente en estructuras métricas muy regulares, singulares en todo el texto. Así, el primer poema es una sucesión de versos alejandrinos que imprimen al texto un ritmo grave y pausado, y el segundo y el tercero están conformados por endecasílabos generalmente acentuados en sexta sílaba. Estas circunstancias hacen de estos poemas unos de los más logrados, en el aspecto rítmico, de todo el libro.

* * *

Los restantes poemas de esta primera parte del libro (excepto el último) manifiestan también esa sensación frustrada de no poder aprehender con nitidez los instantes del pasado. Así, en el poema V esa impotencia se traduce en que el poeta confunde «en la memoria ayer, hoy y mañana» [p. 23]. En el VI, tras una incursión en el pasado de la adolescencia, «una total ausencia/subraya la soledad entrevista» [p. 25]. Y en el X se afirma rotundamente:

Hay un instante en el que se mira atrás
y no se entiende nada [p. 37].

Pero ya el poema XI presenta atisbos de una resignación. Aceptado el pasado tal cual *es*, el poeta ya puede afirmar, sin temor, su satisfacción al volver a los acontecimientos del pasado, aun extrañándose como persona, es decir, desdoblado su personalidad en ese viaje regresivo en un afán objetivador. He aquí la estrofa que verifica esa aceptación:

Hallo contentamiento
 en volver a las cosas que pasaron
 y a veces me parece
 que no fui yo quien las
 sentía,
 sino otro hombre, extraño ahora
 y al que no sé si quiero [p. 39].

¿Cómo se puede establecer un puente, por tanto, entre el presente y el pasado, dada la connatural mutabilidad del ser humano que incluso sería incapaz de reconocerse tal como fue años atrás? ¿Existe algún modo físico o material de regresar felizmente a un pasado y volver al antojo? La respuesta a estas preguntas se encuentra esbozada ya en el poema XII de esta primera parte del libro, aunque no tendrá su mejor desarrollo hasta la tercera, la más importante del volumen. El poema empieza así:

Recorremos la casa que una infancia
 construyó a su manera. Galerías,
 salones, comedores, gabinetes,
 en los que nuestros pasos resonaban
 dando misterio al eco. Solos vamos
 por el pasado mundo de añoranza
 creado en un momento de amargura [p. 41].

La revelación es clara. El momento de amargura del presente halla una solución en el encuentro con un pasado tal vez más grato (aquí la infancia) que sólo es perceptible en toda su magnitud gracias a un eslabón: la casa, que es a su vez casa de la infancia y casa de la madurez. Y los rincones y objetos presentes en ella:

Habita la memoria los lugares
 donde pequeñas cosas —una silla,
 aquel jarrón de porcelana blanca,

un quinqué ya sin uso, la consola—
se llenaron de amor. Una nostalgia
que no es querer volver, llena el instante [p. 41].

Esas pequeñas cosas (rilkeanas, como ya vimos) alojan en sí el tiempo y el espacio porque son más o menos inmutables, al contrario de lo que ocurre con el ser humano. «Así —se dirá en un verso posterior— se antoja que el tiempo es uno y quieto». Recordemos, no obstante, la doble dimensión que poseía este texto en relación al elemento casa: la simbólica, en tanto que arquetipo de la Morada; y la filosófica, de raíz heideggeriana, en la que la casa es la casa del ser, el lugar que se *habita* en tanto que *construida* para ser *habitada*¹⁴.

* * *

Una vez abierta la puerta para acceder a esos «días perdidos», la segunda parte del libro ya manifiesta un mayor grado de esperanza y sobre todo se hace eco del anhelo de eternización que una fijación indolente del pasado comporta. Por eso ahora los poemas parecen expresar un cierto júbilo ante la certeza de la eternidad, término este que aquí aparece con mayor profusión. Citaremos, por ilustrativos, estos versos, que contrastan con los seleccionados en el apartado anterior:

- Poema I: Y deseamos volver
a un arcóris inocente [p. 45]
- Poema IV: Retornar a un ayer
que se antoja constante [p. 53]
- Poema VI: Es posible reencontrarlos, basta volver
al silencio, a un olor familiar [57]
- Poema X: Ocupar un instante es ser eterno [p. 65]
- y poema XI: Es posible entonces repetirse [p. 67]

Algunos de los poemas son, además, una formulación verbal y explícita de

¹⁴Véanse los capítulos V y VI de nuestro trabajo.

algunos de los mitos que el autor ha manejado en obras anteriores como el del «regreso ad uterum» y especialmente el del «eterno retorno». El poema I, por ejemplo, que además da paso a esta parte del libro, expresa abiertamente un ir y venir a la tierra madre a través del *topos* de la infancia —recurrente, por otra parte, en todo el libro—. Con rotundidad, el poema afirma el valor positivo de la infancia, que es situada en lugar preeminente, como si ésta fuera el *lugar del presente*, y el estado actual —es decir, el yo de la madurez— fuera la nada. Sólo así, interrogado desde un pasado que es anhelado como presente, se explica la pregunta que encabeza el poema:

¿Quién nos trajo hasta aquí?
Venir desde la infancia
guiados por qué mano,
conducidos por una adversidad
irremediable
hacia qué aventuras o tristezas [p. 45].

Como se puede apreciar, la realidad se presenta a la inversa, pues en vez de «ir hacia la infancia» se remarca «venir desde la infancia». Es como si el mecanismo del recuerdo hubiera fallado por unos instantes y hubiera situado al poeta en un presente en ese momento no deseado. De este modo, el poema concluye en la necesidad de un *regreso*, una vuelta a los orígenes, que explícitamente se identifica no sólo con la infancia, sino también con la tierra:

Y deseamos volver
a un arco iris inocente,
la tierra cerca,
la ola purísima e irrepetible,
una hierba que crece,
ojos primeros, construidos
para una eterna y clara
contemplación del mundo [p. 45].

Damos la razón al profesor Sebastián de la Nuez en lo que respecta al paralelismo existente entre la mayoría de los poemas de esta parte y el libro de Vicente

Aleixandre *Poemas de la consumación* (editado en 1968)¹⁵. Aunque de la Nuez sólo habla de una similar «situación anímica» entre ambos libros, nos inclinamos a pensar, no obstante, que se trata exclusivamente de un trasvase de tonos —que afecta por extensión no sólo a *Poemas de la consumación*, sino a otros libros de la última etapa aleixandrina— en el que elementos recurrentes como la noche, la muerte y, sobre todo, el silencio tienen presencia común. El paralelismo se estrecha en poemas concretos de *Poemas de la consumación* como «Los viejos y los jóvenes», cuyo tono, aunque no el motivo, es similar al del poema II de Carlos Pinto Grote; o «El pasado: Villa Pura», que con diferente aliento (de signo pesimista en Aleixandre) recuerda la mitologización del tema de la casa en Carlos Pinto Grote¹⁶; pero también algún poema de libros anteriores transitorios, como *Nacimiento último*. Obsérvese, por ejemplo, la similitud temática entre estos versos de Aleixandre pertenecientes a aquel libro:

Llevó su mano al pecho y dijo:
Oídmе:
Nadie oyó nada. Una sonrisa oscura veladamente puso su dulce máscara
sobre el rostro, borrándolo.
Un soplo sonó. Oídmе. Todos, todos pusieron su delicado oído
Oídmе. Y se oyó puro, cristalino, el silencio.

y estos otros pertenecientes al poema V de *De los días perdidos*:

Cubre tu oído,
entra en el silencio para oír la verdad:
un corazón que late y te sostiene [p. 55].

De cualquier modo, las coincidencias que en el plano exclusivamente tonal hemos señalado, invalidan lógicamente una supuesta deuda de índole filosófica de Carlos Pinto Grote con respecto a Aleixandre: el autor canario derivará por caminos que en este momento de su trayectoria poética ya están perfectamente individualizados

¹⁵Véase Sebastián de la Nuez, «Carlos Pinto Grote. *De los días perdidos*», *Jornada (Jornada literaria)*, Santa Cruz de Tenerife, 27-XI-1982.

¹⁶Véase Vicente Aleixandre, *Poemas de la consumación*, en *íd.*, *Obras completas*, prólogo de Carlos Bousoño, Madrid, Aguilar, 1977 (2ª ed.).

y consolidados.

Esa trayectoria reflexiva se hace una vez más explícita en los poemas X y XI de esta parte del libro. En ellos, la teoría del eterno retorno es nuevamente asumida como expresión de la eternidad.

§85. LAS CORRESPONDENCIAS EN EL NIVEL SEMÁNTICO-SIMBÓLICO: LA CASA, LOS OBJETOS, LO ANTIGUO

Al menos en seis de los poemas de la tercera parte de *De los días perdidos* el tema de la casa y sus objetos es central, aunque muchos otros presentan tangencialmente acercamientos al tema. Si en la primera parte del libro el poeta se debatía entre asumir el pasado y negarlo, y en la segunda se desvela la necesidad de recrearlo a través del recuerdo, ahora —en solución ya antecedida en el poema XII del libro primero, según vimos— hay un viraje hacia el terreno simbólico, viraje que implica la restitución de un plano imaginario que el nivel de conceptualización a que nos tenía acostumbrado el autor había frenado. No obstante, un aspecto muy importante hay que tener en cuenta: el libro tercero de *De los días perdidos* todavía revela indicios de explicitéz realista en el tratamiento del tema. Es decir, el lector de los poemas en que se efectúa un acercamiento al tema de la casa y de los objetos tiene la seguridad, a través de la inmediata reflexión del poeta, de que transita por un mundo elegido a propósito, deseado, vivido, por así decirlo, «desde afuera del poema». Sin embargo, la lectura de algunos de los relatos de *Objetos de desván...* y de los poemas de *Tienda de antigüedades* nos depara una inmersión parcial o total en ese mundo imaginario, sin referencia alguna a la posibilidad de que tal mundo haya sido buscado por el poeta o siquiera exista fuera del poema. Es decir, en estos libros, la secuencia imaginaria es presentada sin mediación reflexiva aparente, es mostrada como «real» gracias a un mecanismo objetivador del material imaginario. El lector se sitúa en esa «realidad», se encuentra en ella sin pasar por el tamiz reflexivo del yo del poeta. Volveremos sobre el tema más adelante.

No es la primera vez que Carlos Pinto Grote accede a la simbolización de la

casa y de sus objetos. El libro clave que nos sirve de punto de partida es, sin duda, *Sin alba ni crepúsculo* (1967), pero ya hay algún poema suelto que nos remite al tema en libros tempranos como *El llanto alegre* (1957), sobre todo en lo que respecta al mundo de lo pequeño, de origen claramente rilkeano. En *Sin alba ni crepúsculo* el viaje hacia lo Bajo tenía dos claros escenarios, dos importantes puertas de acceso: la primera era el jardín; la segunda, la casa y todos los componentes de ella. En aquella ocasión, como ya vimos, varios elementos del hogar eran *depositarios de lo eterno*, tanto los que forman parte de su estructura física (puertas, goznes, corredores, persianas, etc.), como los puros objetos relacionados con ese hogar, como las vestimentas o los elementos decorativos (ropas, retratos, etc.). El proceso imaginario consistía en la identificación con esas cosas por disolución del yo pues, recordemos, éste ya había descendido al reino de la muerte, y no de otro modo podría permanecer.

En *De los días perdidos* se retoman aquellas consideraciones solo esbozadas y se desarrollan en varios sentidos hasta configurar un tema de gran riqueza que se libera de su carácter parcial en ese libro y se convierte en central en *Tienda de antigüedades*.

En cuanto a los relatos, no debemos olvidar que además de la estrecha relación que mantienen con el tema varios de los capítulos de *Objetos de desván...*, también hay antecedentes precisos en otros libros narrativos del autor. Ya comentamos, en este sentido, el peculiar enfoque temporal de un relato como *La voz de Elvira*, aparecido en el volumen *Las horas del hospital y otros cuentos* en 1966, en el que una antigüedad —un viejo teléfono—, sin uso aparente, conecta el presente con el pasado milagrosamente.

* * *

Para ilustrar convenientemente la íntima relación que a priori hemos establecido entre estas tres obras, no basta con señalar coincidencias textuales como las que justificaron en principio este tipo de acercamiento global —e intuitivo— a los textos. Es preciso acudir al modo en que el autor ha estructurado semánticamente los elementos de cada texto y determinar no sólo qué recurrencias simbólicas hay entre unos y otros libros, sino cómo esas estructuras semánticas han ido evolucionando en

cada uno y hasta qué punto responden a codificaciones simbólicas obsesivas del autor no desde un punto de vista patológico, sino por el mero hecho de que un elemento ideológico se muestre de un modo repetitivamente angustioso en unas obras determinadas. Para ello vamos a contrastar los poemas de la tercera parte de *De los días perdidos* con un relato de *Objetos de desván...* (concretamente *El retorno*), y con los catorce poemas de *Tienda de antigüedades*.

Si partimos de los poemas de *De los días perdidos* podemos establecer tres amplios grupos semánticos que de algún modo ordenan y gobiernan la semántica de los textos. El primero engloba todos los elementos léxicos que configuran *el presente* como algo negativo. Justo en el lado opuesto se situarían todos aquellos elementos que engloban el pasado y que, obviamente, se reconocen como positivos. Pero ¿cuál es el motor que activa el pase de ese tiempo presente que se rechaza y ese otro pasado que se desea? Aquí habría que colocar el conjunto más rico de elementos que sirven como *puentes imaginarios* entre uno y otro tiempo y que se corresponden, por un lado, con los lugares y los objetos que hacen efectiva la transmutación temporal mediante un mecanismo estático de contemplación, y, por otro, con los sentidos (olfato, oído y vista, exclusivamente), cuya función dinámica presentiza el pasado. Los elementos léxicos quedarían estructurados del siguiente modo:

El presente (negativo) cielo frío y negro — ruinas del llanto — mundo que
espera mi llanto — retrato gris — diario — distantes
ruidos — trasnochador — crecieron las madrugadas —
cielos desconocidos

Puentes temporales:

(implícitos)

Lugares: gabinetes — alcoba — rincón — jardín —
estancias — desvanes

Objetos: objetos de desván — trajes de pasamanería
— porcelanas — cristales — vieja plata de
Taxco — ropa — madera de roble —

madera de nogal — ventanas — puertas —
visillos

Sentidos: *Olfato:* humo del tabaco — aroma de
flores — olor de plantas — perfume

Oído: música — negro círculo rayado —
la más que lenta

Vista: ver fotos — mirarse al espejo —
ver el mar — luz de agosto — etc.

El pasado (positivo): amor de juventud — tiempo juvenil — la mañana —
agosto — soleado — golpes de luz — manos femeninas
— días dorados — mano estrechada — largo paseo

Junto a los elementos que simbólicamente actúan como llaves para acceder al pasado, es decir, en tanto que motores del mecanismo imaginario, hay otros que en estos poemas actúan como compensadores o neutralizadores, si se quiere, del impulso imaginario, de la codificación simbólica del texto, pues en todo momento sitúan al lector frente al yo subjetivo y moralizante del poeta. Se introduce así un factor de interpretación, de desvelación del texto, que quiebra el plano imaginario en favor del plano puramente referencial. Se trata, especialmente, de todos aquellos sintagmas que explícitamente mencionan el recuerdo como *sustituto textual no simbólico* de los anteriores elementos simbólicos:

Puentes temporales:

(explícitos)

Estoy buscando en el recuerdo esa música — ¿era como
el recuerdo? — ¿quién pasará por los recuerdos? —
repetimos el instante — todo regreso nos está prohibido
¡Dadme esos días! — llenar de recuerdos el instante —

Vuelve la hora del recuerdo

Los elementos que hemos dado en llamar *puentes temporales implícitos* corresponden naturalmente a la pulsión imaginaria del autor (la «imaginación material» bachelardiana) y están sujetos a las tensiones lógicas que la subjetividad del autor les imprime, en un fuego cruzado entre el deseo de aprehender el pasado y el de detener el presente. Sin embargo, esa misma omnipresencia del factor consciente del autor hace que esos puentes imaginarios no sean los únicos que en el nivel textual cumplan la misión de situar al lector en el destino último de ese viaje imaginario. Como una muestra de desconfianza hacia una solución simbólica totalitaria, el autor necesita otros medios de llegar al lector para asegurar la plena comunicación del mensaje. Por eso la excesiva insistencia moral, la continua referencia al recuerdo. En este sentido, *De los días perdidos* revela grandes puntos de contacto con las manifestaciones poéticas del autor en la etapa previa de su producción.

Vamos a adentrarnos ahora en los elementos que configuran el libro de relatos *Objetos de desván...* Puesto que, como ya dijimos, el libro contiene textos de muy diversa temática, seleccionaremos uno de aquellos que tienen idéntica temática que los libros de poemas que estamos tratando. Pues a pesar de que hay varios relatos que nos acercan al mundo de la casa y los objetos, cada uno es un ente autónomo y sería complicado —y excesivamente extenso— ocuparnos de todos ellos. Vamos a centrarnos en *El retorno*, texto que además tiene enormes y sorprendentes similitudes con el poema XII de *De los días perdidos*, que comentaremos más adelante¹⁷.

He aquí el argumento de *El retorno*. Un señor entrado en años contempla ante sí cómo pasan, a modo de recuerdo, los acontecimientos más venerables de una vida plena que se ha tornado vacía y repetitiva. Tanto es así que su final destino es el de contemplar esa vida convertido en daguerrotipo, en fotografía colgada en la pared de su hogar, desde la que «contempla el paso de los años, asumiéndolos, acumulando en la memoria enmarcada y barroca los aconteceres y sucesos que tenían lugar,

¹⁷Otros relatos que abordan una similar temática son *Algo más*, cuya acción se sitúa entre una tienda de antigüedades y una antigua casa; *Exilio*, que narra el retiro voluntario de una persona en una apartada casa de Inglaterra; *El aventurero* y *La ocupación definitiva*, que incorporan al mundo de los objetos el de los pequeños insectos; o el propio *El antiguo esplendor*, del que ya reproducimos un amplio fragmento más arriba.

participando en la contemplación...» [p. 62]. Como se puede apreciar, la trama del relato participa de un alto grado de fantasía, lo que hace que una observación detallada de los elementos que lo componen —aquellos que sean recurrentes— arrojen nueva luz sobre la simbología de la casa y de los objetos. Veamos cómo se organizan esos elementos en el relato:

Puentes temporales Lugares: estancia alta — jardín en estío — terraza — habitaciones interiores

(implícitos)

Objetos: mesas — pérgolas — ventana

Sentidos: *Olfato:* sutiles aguas de colonia — olores de las plantas — aroma de césped recién cortado — olor a tinta — olor a madera seca — fragancia de álamos y eucaliptos

Oído: susurros — ruidos lejanos — voces de golondrinas y vencejos — ruidos del viento, lluvia, estrellas — melodía del *Ecce Homo* — música de los 30 ó 40

Gusto: limonadas frías — oportunos sabores — sabor del ron añejo

Vista: [ver desde el daguerrotipo]

El presente y

el pasado:

Noches — calurosos veranos — tarde de estío — calurosa mañana — jornada aplastante — calor de agosto — tarde estival

Como se puede apreciar, la naturaleza semántica de los elementos referidos a

la casa y a los objetos es similar a la del libro anterior, solo que hemos elegido un texto en el que se le da más importancia a objetos y lugares exteriores. No obstante, llama la atención el que la presencia de esos elementos se haya reducido al máximo en favor de su lado no tangible: los sentidos. Las sensaciones han aumentado considerablemente y se ha incorporado una —el gusto— casi ausente en los poemas anteriores. Llama la atención, no obstante, el carácter efímero de esas sensaciones, lo cual está en consonancia con la impresión de inconsistencia que todo lo recordado por el personaje deja en el lector. También es preciso destacar hasta qué punto se ha reducido el sentido de la vista, cuya razón de ser sólo se explica en tanto que el protagonista del relato «parece observar» todas las escenas desde un retrato colgado en la pared.

Pero hay otro aspecto importante en el recuento que hemos efectuado de los elementos del texto. Persisten, como en los poemas anteriores, las referencias directas al presente y al pasado. Sin embargo, estas referencias se hacen de un modo peculiar. Si antes ambos tiempos eran antagónicos, pues el pasado se presentaba como positivo y el presente como negativo, ahora los mismos términos sirven para caracterizar a ambos tiempos, en un afán de hacer el pasado y el presente confundibles, intercambiables si se quiere. Obsesivamente aparece así el elemento 'calor', que aunque en principio parecía caracterizar negativamente al tiempo presente, el propio protagonista se encarga de desmentirlo: «Y se dio cuenta de su falacia, pues era el estío su estación preferida...» [p. 61]. Emborronamiento temporal que sitúa tímidamente el texto en una dimensión que quiere escapar de todo realismo. Así tiene sentido el papel que desempeña la imagen del daguerrotipo como elemento simbólico: en aquel cuadro estaba «el verdadero sentido de la existencia; una forma tranquila y desapasionada en la cual era casi intocable, perfecto, sereno» [p. 62].

Persiste, no obstante, la omnipresente reflexión explícita del poeta (aquí, mediante el narrador) sobre el problema del tiempo, aspecto que en el relato se materializa en breves divagaciones sobre teorías que explican el tiempo como un caos, y que tendrán mayor desarrollo en *El antiguo esplendor*. Como se ve, entre *De los días perdidos* y *Objetos de desván...* (*El retorno*), hay considerables similitudes que acentúan el carácter obsesivo de ciertos elementos de la poética del autor. Pero lejos de permanecer estos elementos inmutables de una a otra obra, observamos cierto

dinamismo que enriquece el valor imaginario o simbólico de su obra.

Finalmente, exponamos el modo en que se han configurado los elementos significativos en *Tienda de antigüedades*, espacio privilegiado para la imaginación material de Carlos Pinto Grote que no en vano fue calificado en *Objetos de desván...* como «lugar del conocimiento» [p. 199]:

Puentes temporales: Lugares: desvanes — graneros — jardines — estancias — alcobas — gabinetes — salas — corredor

Objetos: anaquel — cortina — porcelana — aguamanil — copa — ámbar de Sicilia — plata vieja de Taxco — mármol de Venecia — hierro florentino — puertas — muebles — mesa — cajas — figuras — floreros — armas — juguetes — cristal — maderas de roble, caoba, cerezos, limoneros, pinos — telas — lanas — cachemires — tocadores — armarios — cómodas — sillas — mesas

Sentidos: Olor: aromas de Borgoña

Oído: (cosas) mudas

Vista: luz — los antepasados miraban — contemplarse al espejo

Tacto: manos — tiernas manos — toca la mano — alguna mano — manos desconocidas — la mano acarició — caricia prolongada — mano venturosa — brazos — labios

Lo primero que podemos observar es que han desaparecido por completo aquellos elementos que caracterizaban el presente como algo negativo. Es más, explícitamente las alusiones al presente son casi nulas, pues como ya hemos dicho todas las menciones a objetos y lugares se singularizan en tanto que pertenecientes a una doble dimensión temporal. Por otra parte, el pasado que en las obras anteriores aparecía como positivo, aquí está relegado a un solo poema, concretamente en los versos de esta estrofa:

Sostenían,
con su presencia inmóvil,
el despertar de los días gloriosos,
las amplias tardes,
las nocturnas fiestas en los lentos veranos [p. 12].

En tercer lugar se ha suprimido toda referencia lógica o moral sobre la vuelta al pasado, es decir, no existe un puente explícito como en *De los días perdidos* que desenmascare la intención del autor: no hay una sola mención a la necesidad de volver al pasado, como no sea a través del único y exclusivo puente imaginario materializado en los objetos. Ha habido, por tanto, una depuración de elementos extrasimbólicos y el cuerpo del poema está formado específicamente por elementos obsesivos imagísticos.

Ahora bien, en lo que respecta a los elementos simbólicos, también ha habido un cambio sustancial, aunque en modo alguno se altere el componente imaginario de los textos. No sólo se aprecia una mayor riqueza enumerativa en los concerniente a los objetos que componen este universo imaginario (los lugares, sin embargo, permanecen inalterados); también hay una modificación de aquellos elementos que actúan como neutralizadores del devenir temporal, es decir, los sentidos. Si en *De los días perdidos* el olfato, el oído y la vista tenían un papel fundamental, en *Tienda de antigüedades*, como podemos apreciar, lo referido al olfato y al oído se han reducido a la mínima expresión, la vista conserva una similar función, pero aparece reiteradamente el elemento táctil, que prácticamente cumple una idéntica función en casi todos los poemas del libro, la de reactualizar todos y cada uno de los objetos que desfilan ante el lector. Pues si el olfato y el oído pueden resultar no sólo engañosos, sino sujetos irremediabilmente a lo efímero (como en el relato *El retorno*), el tacto (y en menor

medida la vista) es la demostración palpable de que algo *está ahí*, pues del mismo modo que ese algo fue palpado, modelado incluso, por manos en otro tiempo, también nuestras manos de hoy pueden recorrer idénticas hendeduras, iguales pliegues. El olor desaparece, el oído sólo capta *cosas mudas*. Pero el tacto revive las formas no percederas.

Para que las reflexiones precedentes no se queden sin apoyo ilustrativo, vamos a reproducir dos poemas de algún modo paradigmáticos de esta evolución poética que hemos comentado y así atestiguar no sólo el carácter obsesivo (por recurrente) de los elementos simbólicos que maneja el autor, sino también el grado de progresión imaginaria a que están sujetos los dos libros líricos que estamos tratando:

XII

[De los días perdidos]

A quién ha de importarle ya el recuerdo
de la retama en flor, de los aromas
nacidos del jardín en primavera,
desapacible el tiempo, verdeando
las hojas en el árbol, mientras crece
una gran soledad en cada tarde,
un temblor en la mano y un cansancio
que no abandona su trabajo lento.

Se quedaron las cosas tan lejanas
que nos cuesta creer en su presencia
ayer. Tanta nostalgia nos envuelve,
tanto tiempo oscurece la memoria
que ponemos en duda lo vivido
y nos parecen sueños los amores,
los tranquilos paseos, las estancias,
el roble y el nogal que sostenían
porcelanas, cristales, vieja plata
de Taxco que trajeron los abuelos.

No hay nada que explicar. Grandes
\desvanes
mantienen su desorden. Los vestidos
que dulces primas una vez usaron
se convierten en polvo en los baúles
entre cartas de amor y guardapelos,
—historias de verano y vacaciones.
.....

Aparecen estudios y lecturas.
Byron, Shelley, Verlaine, Rubén Darío
y otros nombres tal vez. Ligeramente
pasa sobre la historia de su tiempo
para decir: ayer murió la reina

II

[Tienda de antigüedades]

En los viejos desvanes, en antiguos graneros
en los jardines agostados,
ellas guardan su renacimiento.

Miradas atentas e inquisitoriales
descubren en los polvorientos anaqueles,
tras las cortinas de damasco
los brillos incitantes,
la curva de un metal policromado,
el dibujo perdido, la blanca porcelana,
el cuallo grácil de aquel aguamanil, la copa cantarina.

Toca, entonces, la mano,
lo que yace bajo el tiempo igualador.
Surgen líneas, colores,
gastadas lacas, vidrios irisados,
ámbares amarillos de Sicilia,
plata vieja de Taxco, el oxidado hierro
florentino,
un mármol de Venecia.

Se eleva el canto del asombro y se contempla
el gran bazar que alarga el brazo
y rompe las puertas de cristal.

A la luz abren, sus insólitas flores,
las cosas olvidadas

Victoria de Inglaterra; un mundo acaba.
 Luego vuelve a sus pasos interiores
 donde refinamientos acontecen,
 aquel perfume de París,
 la ropa «made in England»,
 el calzado italiano, el pañuelo de hierbas.

.....
 Anuncia un día
 que va a morir muy pronto. Y así acaba
 la relación de todo lo que era
 un hombre. Sólo resta su figura
 en el retrato gris. Y su diario.

A quién ha de importarle ya el recuerdo.

Buena parte de los elementos de ambos textos (de acuerdo con las clasificaciones anteriores) son recurrentes. Los espacios son en el XII «grandes desvanes» y el «jardín en primavera»; en el II «viejos desvanes», «graneros» y «jardines agostados». Los objetos del primer poema, entre otros, son: «porcelanas», «cristales», «vieja plata de Taxco», «vestidos», etc.; en el segundo: «cortinas», «blancas porcelanas», «vidrios irisados», «plata vieja de Taxco», «mármol de Venecia», etc. La riqueza sensorial del primero abarca los sentidos del olfato («aromas del jardín», «perfume de París»), y la vista en la contemplación de los objetos arriba nombrados. En el segundo también la vista juega un importante papel, pero más interesante es, como veremos, el tacto.

La primera impresión que el lector retiene ante estos poemas, a pesar de que el autor maneje elementos similares, es la diferente naturaleza con que éstos están presentados en el texto. En el poema XII esos elementos son subsidiarios del valor moral que el poeta les imprime a través de un marcado subjetivismo: el yo del poeta *explica* la importancia de esos objetos como testigos de un tiempo ido. «Se quedaron las cosas tan lejanas» o «A quién ha de importarle ya el recuerdo», son sentencias que mediatizan en gran medida el significado del poema y nos guían de la mano a través del tormentoso camino que el poeta ha elegido para purgar la realidad.

En el poema II, por el contrario, los elementos parecen subsistir por sí solos: el yo poético —oculto en los pliegues del texto— simplemente expone, de un modo drásticamente objetivo, una galería de elementos provistos del don de la ubicuidad y actualizados por un único motor léxico, la *mano*, sustituto simbólico de *recuerdo*:

Toca, entonces, la mano
lo que yace bajo el tiempo igualador.

Esos objetos revividos por la mano forman parte de un presente-pasado autónomo, como lo demuestra esa insólita imagen final del poema: ocultos en la oscuridad, los extraños objetos de aquellas estancias se abren a la luz como pétalos de materia dura hecha de tiempo y paradójicamente perdurables en su pétreo condición. Pues como afirma Manuel Ballester, «la más profunda experiencia de la temporalidad no se da en la contemplación de la extensión-duración ya perdida. Tales desiertos los vivifica la memoria, poblando sus vacíos con las figuras de la evocación. Los abismos del pasado, paradójicamente, ofrecen asideros»¹⁸. Pero esos asideros tienen diferente desarrollo en un poema y en otro, en uno y otro libro. En el poema de *De los días perdidos* mediante ellos se añora el pasado; en el de *Tienda de antigüedades*, por el contrario, se vive.

¹⁸Manuel Ballester, *Poesía y reflexión. La palabra en el tiempo*, Madrid, Taurus, 1980, p. 39.

CAPÍTULO XXII

EL TRAYECTO COMO DURACIÓN EN *CANTATAS* (1984)

§86. LA NATURALEZA TEXTUAL DE *CANTATAS*

Cantatas fue editado en 1984 por el Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna tras haber obtenido el primer premio del certamen literario «Ciudad de La Laguna» de 1983¹. El fallo del premio fue hecho público el día 15 de diciembre de 1983 en un acto celebrado en el Casino de La Laguna y presidido por Pedro González, alcalde de la ciudad, Leandro Trujillo Casañas, primer teniente de alcalde y otros miembros de la corporación municipal. Formaron parte del jurado, en la modalidad de poesía, Sebastián de la Nuez Caballero, Cecilia Domínguez Luis, Bern Dietz y Eliseo Izquierdo².

El libro tiene 75 páginas y está compuesto por seis partes o «cantatas», de acuerdo con lo expresado en el título del libro. Cada una de estas cantatas tiene un título propio con indicación precisa del ritmo en que éstas deben ser interpretadas si de partituras musicales se tratara. Puesto que en realidad son textos sin música, cada indicación rítmico-musical pretende reflejar, lógicamente, un ritmo adecuado de lectura. El hecho de dotar al libro de una estructura musical recuerda, por otro lado, a los *Cuatro Cuartetos*, en los que Eliot pretendió también lograr un efecto musical al organizar su libro en partes armónicamente equilibradas. Para una mejor captación de la estructura del libro de Carlos Pinto Grote y de los ritmos asignados por el autor a cada apartado o subapartado, mostramos el siguiente esquema del contenido:

CANTATA I: *BRITANIA (Largo maestoso)*

¹El libro fue impreso en la litografía A. Romero, S.A. ISBN: 84-505-0332-9; D.L.: TF. 784-1984. Las tapas del libro reproducen la partitura original de la cantata de J. S. Bach *Todo según la voluntad de Dios*.

²El premio «Ciudad de La Laguna» tuvo también otras modalidades. En novela corta resultó ganador Luis Ortega Abraham, por su obra *La frontera imposible*. En teatro resultó vencedor José H. Chela, por su obra *Tres escondidos*. Pueden consultarse las referencias: «Fallados los premios 'Ciudad de La Laguna'», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 16-XII-1983, y «Carlos Pinto Grote, Luis Ortega y José Chela, ganadores de los premios 'Ciudad de La Laguna'», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 17-XII-1983.

Thames. Tema con variaciones (Pianissimo) [5 poemas]

Land Ends (A tempo) [1 poema]

Malvern (Piano) [1 poema]

Moors (Dolente) [1 poema]

Dover (A tempo) [1 poema]

New Forest (A tempo) [1 poema]

Wiltshire (Dolce) [1 poema]

Dartmouth (Airoso cantabile) [1 poema]

CANTATA II: *ITALIA (Adagio, ma non troppo)* [8 poemas]

CANTATA III: *LA NAVE (Andante)* [7 poemas]

CANTATA IV (a solo): *LA AMADA (Andantino; con anima)* [5 poemas]

CANTATA V: *OCTUBRE (Lento sostenuto)* [9 poemas]

CANTATA VI: *LAS PRADERAS GRAMATICALES (Allegro capriccioso)* [7 poemas]

Esta estructura, además, otorga al libro una unidad general mientras que cada apartado o cantata conserva sus especiales características en un perfecto equilibrio. Tal particularidad se demuestra en atención a la diversa procedencia de los materiales que conforman el libro. Veamos algunos ejemplos al respecto de modo que al mismo tiempo podamos determinar las fechas aproximadas de las más antiguas composiciones.

Así, por ejemplo, la Cantata II, bajo el rótulo de *Italia*, era originalmente un cuadernillo titulado *Largo Italiano*, del que Carlos Pinto Grote realizó 15 copias mecanografiadas, numeradas del 0 a 14, firmadas y dedicadas por el autor a amigos suyos. El cuadernillo llevaba la fecha de 1980. Sin embargo, esa fecha puede indicar sólo el año en que el autor reunió unos poemas con idéntica temática y no el año de su

composición, pues al menos un poema de ese conjunto es anterior a esa fecha. Se trata del poema número VIII [«No hay nada que decir. Sigue el silencio»] de *Largo Italiano*, que ya había aparecido previamente en *Solo el azul*, con el número IX de la primera parte de este libro y que curiosamente es el único texto de *Largo italiano* que no apareció en *Cantatas*, descartado por el autor probablemente para evitar repeticiones. Si *Solo el azul* es de 1977, podemos deducir, en consecuencia, que los poemas de la cantata *Italia*, del libro *Cantatas*, fueron compuestos en la segunda mitad de la década de los setenta.

Otro tanto podemos decir de la sección titulada *Las praderas gramaticales*, título que había sido anunciado para un libro independiente del autor en determinadas ocasiones. Por ejemplo, en la contrasolapa del mencionado *Solo el azul* ya aparece tal título como libro inédito. Más concretamente, uno de los poemas de esa sección apareció publicado en el periódico tinerfeño *El Día* el 16 de mayo de 1976 y al pie se decía que el texto pertenecía al libro inédito *Las praderas gramaticales*. Incluso en fechas previas (unos meses antes) al fallo del premio en diciembre de 1983, todavía aparece alguna reseña de prensa en la que se anuncia como inédito un libro titulado *Las praderas gramaticales*³. No obstante, el precedente más inmediato de esta sección lo encontramos en otro libro anterior, *Oneiron*, publicado en 1973, en uno de cuyos poemas surge por vez primera la expresión «las praderas gramaticales» con idéntico significado que el que podemos atribuir al expresado en la Cantata VI, como veremos más adelante.

Es probable, en fin, que ese cuadernillo, hasta entonces independiente, encontrara una vía de salida, íntegro o depurado, gracias a la convocatoria del premio «Premio García Cabrera, ocasión para la que presumiblemente fue ideado el título conjunto de *Cantatas*. En similar situación podrían encontrarse las otras secciones del libro.

Tal aparente heterogeneidad en lo concerniente a la procedencia del material no ha ido en detrimento, sin embargo, de la unidad del libro, tanto desde el punto de vista estructural como del del contenido: la elección de los poemas parece responder a un

³Cfr. Ernesto Salcedo, «Carlos Pinto Grote, médico-poeta», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 20-II-1983.

cuidadoso plan cuyo eje semántico es un específico elemento mitopoético: *el viaje*. Así quedaría *repartido* este símbolo a lo largo del libro. Las cantatas I (*Britania*) y II (*Italia*) sitúan al lector en un espacio exótico determinado que otorga al volumen la impronta de un aparente libro de viajes aunque, como veremos, no sea así. La cantata III (*La nave*) incide en la noción de trayecto espacio-temporal mediante un símbolo de marcado origen mitológico. Es, por tanto, una sección situada estratégicamente entre el viaje espacial (en sentido estricto) y el viaje temporal, que será alumbrado en las inmediatas secciones. De este modo, las cantatas IV (*La amada*) y V (*Octubre*) presentan unas reflexiones directas sobre el transcurso temporal mediante la alusión a dos motivos que de un modo contrapuesto expresan ese drama. De un lado, el elemento positivo de la amada, símbolo de refugio ubicuo, de cobijo eterno:

Eres tú, sigues siendo, serás eternamente
el cuerpo de la tierra, la caricia del aire [p. 48].

De otro lado, el desmoronamiento personal, el paso del tiempo en la propia nave corporal, expresado simbólicamente a través del elemento recurrente «octubre», mes del aniversario del nacimiento del autor.

Finalmente, la cantata VI (*Las praderas gramaticales*) es una breve incursión metapoética que en rigor representa un viaje por los vericuetos del lenguaje, primer y último destino del poeta, «cambiante patria comunal» en la que vive, según sentencia uno de los últimos versos del libro.

§87. UNA NUEVA LECTURA DE LO EXÓTICO

A lo largo de nuestro estudio hemos visto cómo el símbolo del viaje se ha ido desarrollando de múltiples maneras a lo largo de la obra de Carlos Pinto Grote. En todas sus facetas, este símbolo ha conservado como inherente su valor fundamental: ser recipiente de la mayor parte de las imágenes relacionadas con el transcurso temporal en su sentido heideggeriano. Ya sea mediante esquemas que expresan una clara verticalización (arbórea) como era el caso del viaje hacia lo Alto (en *Como un grano*

de trigo, mediante la imagen ascendente del cohete espacial), el del viaje hacia lo Bajo (en *Sin alba ni crepúsculo*, sobre todo gracias al símbolo estricto del árbol), o el viaje hacia lo Interior (en *Oneiron*, cuyo protagonista es el sueño y las amplias ramificaciones aéreas con que ha sido caracterizado), ya sea a través del puro *desplazamiento horizontal* que suscita el viaje de trasfondo real, hacia lugares del presente o del pasado histórico-mítico (como en *Solo el azul*), el tema del viaje, en tanto símbolo, no se puede desprender de esa consideración temporal. De lo contrario, las partes iniciales de *Cantatas* no pasarían de ser un conjunto de meras piezas de intención contemplativa donde lo exótico y lo paisajístico serían los protagonistas.

La cantata *Britania* está compuesta por un total de ocho partes con una cuidadosa distribución. La primera, titulada «Thames» contiene, como bien expresa su subtítulo, un número de cinco variaciones en las que claramente se demuestra lo que acabamos de expresar: la mirada contemplativa sobre el paisaje interroga a éste sobre el tiempo. Por eso se ha elegido el río-símbolo que atraviesa la ciudad británica de Londres. Esa mirada contemplativa parece pretender la detención de la movilidad de las aguas corrientes del río en un vano esfuerzo por detener también el tiempo. Por eso las imágenes que caracterizan al Támesis se ven envueltas del estatismo que les proporcionan elementos que corresponden a animales, plantas u objetos que plácidamente habitan en sus aguas imperceptiblemente móviles. Por otra parte, la indicación musical de cómo se debe leer el texto es clara: *pianissimo*, lo cual redundará en la atmósfera rítmica global del poema. Veamos algunos fragmentos de cuatro variaciones diferentes del texto «Thames»:

En la orilla, los cisnes navegantes
Duermen la tarde cálida
Mientras el río, lentamente, se expande [p. 13].

La vida se sostiene
En las profundas aguas de este río [p. 14]

Entretanto,
Barcas, hojas tiernas, alguna flor,
La mano abandonada de un navegante,
Surcan el río [p. 15].

Ese Támesis lento,

Cuando el cisne señala su altivez [p. 17].

Estamos, no hace falta recordarlo, ante el conocido tópico de los «ríos que van a dar a la mar». Así, de un modo sutil, en este poema se insinúa la íntima relación que existe entre el devenir de la corriente fluvial y el tránsito hacia la muerte:

Arrastra la corriente,
Al que contempla el Támesis,
Su corazón [p. 13].

Alguna vez se advierte turbia el agua.
Y leemos la página mortal que allí se escribe [p. 14].

Carlos Pinto Grote siempre ha demostrado un enorme interés por todo lo relacionado con Inglaterra, país que ha visitado en innumerables ocasiones y que ha dejado una amplia huella en sus escritos, no sólo en el plano humano o cultural, sino también paisajístico. Cada uno de los restantes poemas de la primera cantata lleva el nombre de un determinado paraje de Inglaterra. Esos lugares (*Land's End, Malvern, Moors, Dover, New Forest, Wiltshire* y *Dartmouth*) son enclaves probablemente no elegidos al azar pues cada uno de ellos encierra los signos que la naturaleza o el hombre han dejado en ciertos lugares como testigos del paso del tiempo, de la evolución del mundo. En algunos casos, es la mano del hombre la que ha modelado la naturaleza en un proceso de manufactura que ha dado lugar al cambio de unos signos por otros. Es el caso del poema «Wiltshire», en el que se insinúa un sutil contraste de tiempos que pretende resumir, mediante símbolos pertenecientes a la constelación de la *casa*, los diferentes momentos de la historia en los que el quehacer humano ha sido el protagonista:

Las piedras iniciales.
¿Dónde el tiempo del alba y la mano primera?

La casa va naciendo en pasados instantes.
Tudor, Isabelino, Victoriano.
Va repitiendo los formales ecos
De gentes pasajeras. Y la ausencia después.

Guardan los muebles
Estilos que se aquietan
En las estancias.

Allí, donde la blanca porcelana,
La limpia plata, el terciopelo del estaño,
Esperan la caricia de algún acaecer,
Hora del té, la cena, el desayuno.

Afuera, el verde césped. Y el cielo de Wiltshire [p. 23].

En el mismo paraje del condado de Wiltshire, en el sur de Inglaterra, en una misma construcción hecha por la mano del hombre, podemos contemplar el paso del tiempo desde el quinientos hasta hoy a través de las marcas de diferentes y sucesivos estilos, desde el Tudor y el isabelino del siglo XVI, hasta el victoriano del siglo XIX. Pero lo sorprendente es la prolongación hacia lo remoto del tiempo en la alusión de los dos primeros versos del poema: «Las piedras iniciales./ ¿Dónde el tiempo del alba y la mano primera?». Wiltshire es la zona de Inglaterra donde se concentra el mayor número de construcciones megalíticas de los albores de la civilización. Dólmenes y menhires se reparten en aproximadamente cuatro mil puntos arqueológicos entre los que destacan los núcleos de Avebury, Silbury y Stonehenge. Aunque la misión de esas construcciones parecía ser ritual o religiosa, lo cierto es que se trata de contrucciones que la mano del hombre ha dejado como signos del pasado en medio de la naturaleza. Desde esas piedras iniciales hasta hoy, hasta esa «hora del té» actual, la mano del hombre modela en idéntico paraje sereno («Afuera, el verde césped») y bajo el mismo cielo («Y el cielo de Wiltshire») los signos que han de perdurar impertérritos.

Lo mismo podemos decir del poema «Moors»: extensos páramos («moor» en inglés es 'páramo') cuya horizontalidad sólo es transgredida por pequeños monolitos de piedra diseminadas por todo el territorio:

Acércate a las piedras erguidas,
Busca el lado del viento.
Las voces llegarán desde una edad perdida [p. 20].

En otros poemas como «Dover» o «Land's End» los signos que el poeta lee son otros. Recordemos que ambos topónimos aluden a lugares costeros caracterizados por

hacer de fronteras extremas con el océano. Land's End es el extremo más occidental de Inglaterra, en cuyas turbulentas aguas innumerables navíos naufragaron a lo largo de los tiempos. Dover es la «costa blanca» del sur de Inglaterra, caracterizada además de por su llamativo color, por estar «precipitada» al mar casi verticalmente. Tanto una como otra muestran su violento carácter de límite entre lo insular y lo no insular. Y si en el poema «Land's End» lo que el transeúnte ve son «naves desconocidas» en un «infortunado horizonte» [p. 18], y en «Dover» «unas costas apetecibles» hacia las que «los dioses navegan» [p. 21], tanto en un poema como en otro se expresa el valor negativo del mar (= 'muerte') dentro del simbolismo del viaje:

Abajo,
Algo que como mar extiende su ámbito,
Ensayo, una vez más,
Su lenguaje letal [p. 21].

Con estos poemas el autor ya nos sitúa en los prolegómenos de lo que será un símbolo, el del viaje, como expresión dinámica donde el *cambio* en su sentido de «traslación» es también una evolución en su dimensión temporal, según veremos en la cantata III de acuerdo con la teoría de Manuel Ballester. Pero también los poemas de esta primera cantata muestran el recorrido por unos signos temporales que al final del libro, en la cantata VI, son definitivamente signos de lenguaje.

* * *

De la desnudez de los signos en *Britania*, pasamos a la constreñida culturización de los poemas de *Italia*. De idéntico aliento que algunos de los textos que comentamos en el capítulo correspondiente a *Solo el azul* (que, recordemos, está íntimamente ligado a esta sección a través del cuadernillo *Largo italiano*), los poemas de esta parte del libro revelan con más vigor lo que allí afirmamos: la «visita al pasado» no es más que un modo de detener la temporalidad, de introducirse en un tiempo a la vez pasado y presente gracias a los objetos que conectan a perpetuidad ambos tiempos: los edificios antiguos, las campiñas por las que merodeó este o aquel artista, las pinturas y las

esculturas en su afán de congelar el tiempo, las frases célebres que inmortalizaron a un famoso escritor que vivió hace más de seiscientos años, etc. De acuerdo con una cuidada mostración de los temas desde el punto de vista léxico y sintáctico, algunos de los poemas de esta cantata revelan una excelente arquitectura versal. Al menos tres de los ocho poemas tienen métrica regular (endecasílabos con acentuación variable). Según Ventura Doreste, Carlos Pinto Grote «se esfuerza por que el lenguaje se baste a sí mismo, valga *per se*, llegue a fraguarse en pura figuración. Sin embargo, no intenta apurar las posibilidades musicales del idioma; sí, desde luego, las métricas; sí tiene en cuenta, desde luego, los recursos eufónicos. Pero no frisa con las sutilidades de los simbolistas y de sus epígonos»⁴. Ventura Doreste se refiere concretamente al poema [«No miréis los canales. Solo el cielo»], poema que reproducimos entero pues es un claro ejemplo de «detención temporal» mediante la contemplación de un espacio exótico:

No miréis los canales. Solo el cielo
incansable sostiene los palacios,
las duras piedras bizantinas. Blanco
el mármol que las aguas acarician

abandona su oficio lentamente.
Sube del mar la niebla. Marco Polo
regresa de su sueño y se arrodilla
en San Marcos. Se escucha la mañana

donde el naciente sol dora los muros
del Palacio Ducal. Crecen las aguas
y entera la ciudad descende. Nada
detendrá la nostalgia. En lo profundo
de un mar constante y limpio nace el día.

Allí está el sueño de los sueños. Puro,
el amor se sostiene. Los jardines
se llenan de coral y solo el cielo
incansable sostiene los palacios
mientras Venecia duerme [p. 33].

Es conocido universalmente el mal que acucia a esta ciudad italiana bañada por

⁴Ventura Doreste, «Presentación de Carlos Pinto», *Jornada (Jornada literaria, n.º 22)*, Santa Cruz de Tenerife, 2-V-1981.

el Adriático. El mar, poco a poco, va ganando en altura a medida que la monumental ciudad-isla se hunde, y con ella sus incalculables tesoros artísticos.

En ningún otro texto como en este se aprecia mejor la estrecha relación que mantienen el tiempo y el espacio como expresión del dinamismo simbólico de la imaginación del poeta. Para ello, éste se ha servido de dos herramientas claves: la marea, como símbolo espacial, y el sol como símbolo temporal. Ambos elementos parecen partir el poema en dos. De un lado (hasta la mitad del décimo verso) la ciudad parece emerger en tanto «el sol naciente dora los muros». La marea está, por tanto, en su nivel más bajo y el mármol que sirve de contención al agua «abandona su oficio lentamente», mientras dura el día. Al día luminoso correspondería, por tanto, la menor presencia del elemento marino.

De otro lado, hasta el final del poema, a medida que el sol se va y sube el nivel del agua, llega la noche y la ciudad se hunde en su sueño. La marea, así, parece evidenciar la condición de *espacio móvil* de Venecia. Y el sol y la noche, además, acentúan un aparente proceso de desmoronamiento que es, naturalmente, físico y temporal.

Sin embargo, la luminosidad de la ciudad brilla incluso «en lo profundo de un mar constante y limpio». Y tanto de un modo como de otro, en constante subir y bajar lidiando con el tiempo, la ciudad permanece suspendida del cielo gracias a la verticalidad de sus palacios bizantinos. Se anula de este modo el trágico destino corrosivo que impone el vaivén de las mareas, y se neutraliza también el elemento temporal, pues la ciudad permanece día y noche, y «solo el cielo incansable sostiene los palacios», como si estuvieran prendidos en una dimensión etérea. Coincide con nuestra lectura la que en breves líneas expresó Ventura Doreste en relación al mismo texto:

El poema ofrece una visión inédita: si la Venecia real se hunde con lentitud cada año, irremisiblemente, la hermosa ciudad de Pinto, como en un cuadro del Greco, sólo está sostenida, en el tiempo y el espacio, por la virtud mágica de los cielos; esto es, por la presencia del azul divino⁵.

⁵Ventura Doreste, *ibid.*

§88. MOVIMIENTO Y TEMPORALIDAD

La cantata III retoma en toda su magnitud el símbolo de la nave y se convierte en pieza esencial para la comprensión del libro. Pues si en las cantatas anteriores los espacios «culturales» que daban unidad a cada conjunto eran reales (Inglaterra, en un caso, e Italia, en otro), ahora el espacio se ha tomado prestado de la mitología griega, espacio puramente imaginario, ideal para extremar el simbolismo del texto.

En principio, si nos atenemos a las características inmanentes del elemento viaje, es decir, las de cambio —o movimiento— espacial y temporal, el símbolo del viaje se revela de forma negativa: sería, evidentemente, y una vez más, símbolo de las nefastas consecuencias que acarrea el paso del tiempo. Pues como argumenta Manuel Ballester, «el *viaje* es un eslabón intermedio en una cadena categorial que va del *cambio* al *tiempo*. Lleva en sí el *cambio* en tanto que desplazamiento por el espacio [...], hay *sucesión* y ésta se extiende y tiende una *línea de tiempo*»⁶. Sin embargo, en esta cantata, al poner el autor la atención en el elemento *nave*, la simbología del viaje adquiere otro cariz, máxime cuando el contexto en el que se desarrolla la simbología de estos poemas es el del viaje circular del mítico Ulises, un modo de viaje que contradice, según el propio Manuel Ballester, los elementos de sucesión y extensión:

Y, no obstante, en ciertos tipos de viaje la sucesión y la extensión se abolen. Así el de Ulises; el éxodo es transitorio y concluye en un «ínodos», en una vuelta al punto de partida que suprime y borra el cambio. [...] El retorno al origen no cancela la «durée», pero la engloba en un círculo espacial descrito; periplo y tiempo quedan dentro de una esfera y por ello dialécticamente se suprimen. Esta es la primera consecuencia de la circularidad. Hay otras: al final, el espacio se resume en un punto, en el de origen; allí se superponen y confunden lugar de partida y término; coincidencia, identidad de espacios que no implica en modo alguno la de los instantes, pero el regreso y la anulación de las distancias deja como en el aire y en suspenso la temporalidad irremediamente abierta; la expulsa y la coloca fuera de la densa realidad del *reencuentro*. Por ello el viaje de Ulises conjuga estabilidad y movimiento, punto y línea, espacio abolido y tiempo abierto, tiempo abierto y sido,

⁶Manuel Ballester, *op. cit.*, p. 30.

imborrable y, no obstante, borrado⁷.

En efecto, esa *huida* hacia la antigüedad clásica —que no es nueva en Carlos Pinto Grote, como ya vimos— responde a un intento del autor por borrar las fronteras espacio temporales y llamar la atención hacia el movimiento en sí, hacia el dinamismo, hacia la *durée*. Pero por eso mismo nuestro poeta va mucho más allá de lo que cabría esperar en la peripecia de Ulises. Parafraseando la odisea homérica, se afirma en un verso de esta cantata: «Jamás las costas apetecibles, nunca Ítaca» [p. 44]. Lo que importa no es ya el partir o el llegar, el puerto de aquí y la costa de allá, el principio y el fin. Lo fundamental es el trayecto en tanto que duración y por tanto, abolición —o detención— del tiempo y del espacio:

Entre las dos orillas,
la barca que conducen los alisios
hace su fiel camino.

Dejemos que, otra vez,
las olas alarguen la distancia.

No lleguemos jamás:
Sería terminar con la esperanza [p. 39].

Todos los poemas de esta parte aluden obsesivamente al mismo carácter durativo del viaje, cuyo símbolo es, naturalmente, la *nave*. Así, en otro poema:

El navegante
sabe que no es llegar lo que le importa [p. 40].

No olvidemos además que la nave es símbolo de refugio, de «morada sobre el mar», y así lo estudiamos en el apartado correspondiente. Como dice Roland Barthes, «el barco puede muy bien ser símbolo de partida, pero es más profundamente cifra del cierre. La afición por el navío es ante todo amar una casa superlativa, por estar cerrada

⁷*Ibid.*

sin remisión... el navío es un hábitat antes de ser medio de transporte»⁸. El ser se aísla de un mar envolvente en su acorazada nave, que es símbolo de lo desconocido, de la muerte:

El sentido del mar es alejarnos siempre
de sosegadas playas, de amparadoras costas [p. 40].

Sin embargo, en ese viaje, tal y como se narra en la *Odisea*, los malos augurios, los infortunios están siempre presentes. «La alegría de navegar —dice Gilbert Durand— se ve siempre amenazada por el miedo a 'zozobrar'»⁹. Por ello, el movimiento, el dinamismo del viaje, acarrea cierto riesgo:

Abandonar el plácido refugio de cualquier puerto
es siempre dejar la vida en manos de los dioses.
Eterno el tiempo del regreso puede
ser. Trágico viaje
a merced de las puras veleidades
de un dios recién nacido en el Olimpo [p. 38].

La cantata III es, en fin, la dimensión trágica del transcurso del tiempo y, a la vez, un intento de abolir las fronteras entre el propio tiempo y el espacio al prestar atención prioritaria a la duración, y no tanto al principio y al fin. Habremos de volver sobre el tema con el estudio del libro inmediatamente posterior a éste: *La trampa de la noche*.

§89. LOS TERRITORIOS DE LA SOLEDAD Y LA TEXTURA DEL LENGUAJE

Las cantatas IV y V, ya lo dijimos, prescinden por un momento del elemento espacial que había imperado hasta ahora en el libro para situarse en una estricta

⁸Roland Barthes, *Mythologies*, p. 92, citado por Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, op. cit., p. 238.

⁹Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, op. cit., p. 238.

reflexión sobre el tiempo aunque nunca se abandone la atmósfera del viaje. En *La amada* el poeta pone en evidencia el sentimiento de la soledad por contraste con su ausencia. En *Octubre*, sin embargo, el pesimismo lo anega todo, como si la vuelta a la realidad de los viajes anteriores acentuara el horror ante el paso de los años. La nave es ahora «nave corporal»:

Y el coro avanza hasta el proscenio.
Míranos, dice.
Somos tus años vivos. Pesamos,
por eso somos tuyos.
Ahora el viento leve
llevará los instantes
hasta el final del mundo.
En el fondo del pecho
la muerte ha comenzado [p. 59]

Si en *La amada* el ritmo solicitado al lector es «andantino, con ánimo», en *Octubre*, como símbolo de vehemencia, será «lento, sostenuto».

Pero estas dos breves cantatas, de opuesta «quietud» en relación a las tres anteriores, y en las que se enfatiza sobre la soledad, tienen una interesante respuesta en la que cierra el libro: *Las Praderas gramaticales* que en origen, como ya vimos, constituía un libro independiente. El viaje llega aquí a una dimensión que sólo podemos adscribir al nivel puramente textual: el viaje del lenguaje.

Ya nos hemos referido en más de una ocasión al cambio de actitud asumido por Carlos Pinto Grote ante el problema del lenguaje sobre todo a partir de los años setenta. Como cuaderno independiente, *Las praderas gramaticales*, que como ya adelantamos pudo haber sido redactado en torno a 1975, es la muestra más clara de esa preocupación estética.

Hay en el sintagma «las praderas gramaticales» una interesante yuxtaposición de términos que muestran con claridad hasta qué punto ha habido un deslizamiento semántico en el símbolo del viaje desde un escenario puramente paisajístico o geográfico («praderas») hasta otro de carácter exclusivamente lingüístico («gramaticales»). El poema que abre esta sección es prácticamente un manifiesto poético en este sentido:

Signos. Nombres. Palabras.
 Estamos en el juego.
 Corremos por largas, constantes,
 infinitas
 praderas gramaticales.
 Allí, las sombras nos envuelven.
 ¿Dónde el lugar de la consagración?
 Frases, inmensos párrafos ocultos,
 redundantes.
 El cedizo lenguaje [p. 67].

De un modo evidente, este texto muestra el cierre de un círculo, completa una teoría poética prefigurada en la primera de las cantatas del libro, en especial con respecto a algunos poemas que comentamos, como «Moors» y «Wiltshire». En aquellos poemas, ciertos «signos» del paisaje evidenciaban para el lector la existencia de un tiempo y de un espacio primigenios. La acción moldeadora de la mano del hombre daría lugar a esas marcas que a lo largo de los tiempos han sufrido una metamorfosis y han metamorfoseado, a la vez, el paisaje: son los signos de una transformación pero también, en sí mismos, muestras de perdurabilidad. Del *menhir* de Stonehenge a la construcción victoriana hay toda una transformación, un viaje a lo largo de la historia que revela el paso del tiempo, pero cada construcción, sincrónicamente, es un pedazo de eternidad.

En el poema de *Las praderas gramaticales*, aquellos «signos pétreos» tienen un sustituto metafórico en «signos de lenguaje». El páramo que en «Moors» contenía «las piedras erguidas» desde las que llegaban «voces de una edad perdida», es ahora una «larga, constante, infinita pradera gramatical». Y si en aquel poema ese páramo es el lugar donde «la luz descansa», en las praderas de éste «las sombras nos envuelven». Allí, en fin, son las piedras misteriosas»; aquí es «el cedizo lenguaje». Al igual que el paisaje se modifica, los objetos creados por la mano del hombre cambian a lo largo del tiempo, pero así revelan su carácter imperecedero. Del mismo modo las palabras, los signos, puestos por la mano del hombre en un trozo de papel, muestran las trazas de una transformación cuyo finalidad es, no obstante, la perdurabilidad, aunque en este texto el poeta se muestre escéptico a través de una clara y contundente interrogación retórica: «¿Dónde el lugar de la consagración?». Así lo ha visto el filósofo Emilio Lledó:

En la desalentada, silenciosa escritura, el *lógos* alcanzó, como memoria, su momento más consistente. Siempre idéntico al primer impulso que lo «pronunció» sobre el papel, el *lógos* ha logrado resistir con más fuerza que el vivaz «aire semántico» del que la oralidad se nutre, a pesar de la precariedad de la materia en la que tantas veces tuvo que posarse: tablilla de cera, papiro, pergamino, papel. Es verdad que esas letras respondían siempre «una y la misma cosa» a aquel que las preguntase; pero precisamente esta inalterable identidad de su grafía era, por otra parte, la garantía de su continuidad¹⁰.

Esta intercambiabilidad entre paisaje lingüístico y textura del paisaje ha sido motivo de reflexión explícita en Carlos Pinto Grote en un texto revelador por la estrecha relación que mantiene con el poema arriba reproducido:

Huellas. Signos. Intentos de comunicación a través de lo imperecedero. Toda una *pradera gramatical* donde las frases están sosteniendo un lenguaje de símbolos: los petroglifos. Pensamientos que transcurren desde un tiempo augural hasta hoy y que no se detiene. Ahí están esas enseñanzas que contemplamos ahora poseedoras de una misteriosa fuerza, gravitación universal de la esencia humana. De principio aquí el eterno diálogo pese a que uno de los interlocutores no haya visto la luz. Los signos son para el 'otro'. La mano, ya conocedora de su oficio transmisor, ha grabado en la única materia que posee, el prístino mensaje. El lugar es la segura hondonada que las rocas altas limitan: Caboco.

Comienza allí la historia de la presencia humana, en aquel sitio, en el aire y la nube, en el pájaro anidador, en la voraz garganta del saurio familiar que el sol curte su piel. Fértil, la tierra conduce la semilla hasta la altura verde del árbol, hasta la pequeñez del musgo amarillento que ha de manchar la piedra testimonial¹¹.

Los siguientes poemas insisten en esa condición augural del lenguaje, como materia prima y asidero del escritor. Visión una vez más circunscrita a la tendencia panteísta que ha revelado el poeta a lo largo de toda su obra y que se manifiesta en el eterno movimiento de la naturaleza, en el cambio continuo que implica encarnación y reencarnación perpetuas:

Dejo de ser
para encontrarme en la rosa,

¹⁰Emilio Lledó, *El surco del tiempo*, Barcelona, Crítica, 1992, p. 185.

¹¹Carlos Pinto Grote, «Alejandro Togores o la enseñanza del misterio», catálogo de la exposición *Caboco*, Paraninfo de la Universidad de La Laguna, 9-22 de diciembre de 1987. El subrayado es nuestro.

en la montaña,
en la brisa leve
de una encendida tarde,
aprendiendo otra vez
el libro de la infancia.

Abrazo el aire, sutil compañero
de la cambiante patria comunal
en la que vivo.
Una justa palabra
en el claro destino
donde encuentro razón
para decir mi desesperado amor
por todo lo que alienta [p. 75].

Pero no es sólo el espacio físico del mundo en el que ahora el poeta se mueve. Es también el espacio textual (esa «cambiante patria comunal»), en la escritura, en la casa del ser, como dijera Heidegger, es decir, en el lenguaje, un lugar que también está transido de soledad aunque en el fondo exista la esperanza. «Escribir —señala Maurice Blanchot— es participar de la soledad donde amenaza la fascinación. Es entregarse al riesgo de la ausencia de tiempo donde reina el recomienzo eterno»¹².

¹²Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992 (2ª ed.), p. 27.

CAPÍTULO XXIII

LA TRAMPA DE LA NOCHE (1989): SÍNTESIS DE UN TRAYECTO IMAGINARIO

§90. LA VERIFICACIÓN DE UN ENTRAMADO SIMBÓLICO

La trampa de la noche es un libro de poemas que en sí mismo sintetiza diversos aspectos que hemos tratado a lo largo de nuestro estudio. En un lenguaje poético ejemplar del quehacer de la última etapa de la obra de Carlos Pinto Grote, este libro permite recoger, no obstante, tratamientos temáticos alumbrados casi cuarenta años antes, aunque con registros estilísticos obviamente diferentes.

La trampa de la noche fue publicado en 1989 por la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias¹. Está formado por treinta y tres poemas distribuidos en tres partes, a saber:

1. *Prólogo: Nocturno en Grecia,*
2. *La trampa de la noche, y*
3. *Epílogo*

§91. *NOCTURNO EN GRECIA*: LA CONTINUIDAD TRÁGICA DEL VIAJE

La primera sección del libro o «Prólogo» consta de ocho poemas (numerados de I al VIII) que tienen como hilo conductor la recreación mítica de la odisea homérica. Se trata de poemas que continúan, por tanto, la simbología en torno al viaje marino que ya vimos en la sección *La nave* del anterior libro *Cantatas*. Son ya varias las alusiones a la mitología griega en la obra de Carlos Pinto Grote desde sus libros de los años

¹El colofón dice así: «Se acabó de imprimir el día 17 de febrero de 1989, en los talleres de Mariar, S.A., de Madrid». La edición estuvo al cuidado de Carlos Gaviño de Franchy. D.L.: M. 5404-1989. ISBN: 84-87137-03-2.

sesenta, pero es en la tercera etapa de su obra cuando se ha acentuado este interés desde obras como *Tratado del mal*. Sin duda alguna, los viajes personales del autor realizados a partir de los años setenta han debido influir en ello, como ya quedó apuntado. Sin embargo, esa «geografía sentimental» del poeta, como la ha llamado Sebastián de la Nuez, se revela de un modo muy diferente si se trata de Inglaterra, de Italia o de Grecia, lugares y culturas predilectas por el autor. La atracción por Grecia está siempre tamizada por sus valores culturales, especialmente literarios: el entronque entre la obra de Carlos Pinto Grote y la cultura griega es, por ello, puramente intertextual; su *hipotexto*, la *Odisea* de Homero. Esta absorción de la imaginaria cultural entendida como un flujo y reflujo de referencias intertextuales es característica de la literatura contemporánea. Como ha observado García Berrio, «el imaginario cultural profundiza los poderes de resonancia poética de los hallazgos literarios anteriores consolidados en su dimensión de mitos artísticos; es por tanto una forma de poesía con absoluto arraigo en el sentimiento de la propia tradición estética y cultural»².

Ocho poemas condensan el mito del viaje bidimensional a través del tiempo y del espacio. El punto de partida es el del presente contemplativo del poeta ante las ruinas de una civilización helénica:

Entre el silencio mineral del tiempo,
el friso, la columna,
el acanto que adorna el capitel,
toda la ruina yergue
su voz, entre los pinos [p. 13].

Tras el acto aparentemente banal de la contemplación de unas ruinas, el motor de la imaginación lírica se pone en marcha y da comienzo el viaje. El escenario actual —es decir, el del presente en el que el poeta se halla— es sustituido por el mitológico y una vez más un viaje turístico se transforma en viaje exclusivamente literario, filosófico al cabo: «Estamos, otra vez, ante los Dioses», se expresa en el cierre del poema anterior.

²Antonio García Berrio, *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, op. cit., p. 362.

Transformado el yo lírico en *actor* del trágico periplo de Ulises, los siguientes poemas intercambian de forma antojadiza dos planos: el mítico y el real. A partir de aquí, el poeta se sabe partícipe de *otro tiempo*, de un tiempo mítico en el que es antepasado de sí mismo. Así en el poema III, en hábil *contemplación in absentia*, se hace partícipe al lector del episodio de la isla de Citera: las naves solitarias, el puerto, las velas, los altivos capitanes, los mares perdidos³. Y los poemas V y VI, que muestran una Ilión desolada, la guerra de Troya, Helena vagabunda, su esposo Menelao. Incluso el poeta se inmiscuye en esa interiorización extrema del pasado mítico al interrogar directamente al personaje de Helena: «Dime, Helena. ¿Por qué tanta mentira?». Ulises, en fin, aparece en el poema VII, en el momento del regreso a Ítaca. La aventura parece llegar a su fin pero un último poema, el que cierra esta parte del libro, es la verificación absoluta de la identificación del poeta con ese espacio y ese tiempo míticos, como si el viaje desde tiempos primigenios hasta hoy fuera el realizado por unos mismos hombres, en tan dilatado espacio de tiempo:

Después de largos años, henos aquí,
otra vez, frente a las costas trágicas
desde donde partimos.

Fue,
digamos con palabras precisas la verdad,
una huida.

Los adversos destinos
dieron a nuestra empresa de conquista
el mentís más formal [p. 20].

Pero a medida que el poema avanza, se deja sentir un efecto de derrota, de desmoronamiento ante una empresa que ya el destino había dado por perdida. La experiencia de la tragedia mítica es así metáfora de una experiencia personal presentida también como trágica. Por eso, el símbolo del viaje, en este libro, resume

³En la *Odisea* el propio Ulises relata lo siguiente al rey Alcínoo: «Allí permanecimos constantemente echados dos días con sus noches, royéndonos el ánimo la fatiga y los pesares. Mas, al punto que la Aurora, de lindas trenzas, nos trajo el día tercero, izamos los mástiles, descogimos las blancas velas y nos sentamos en las naves, que eran conducidas por el viento y los pilotos. Y habría llegado incólume a la tierra patria, si la corriente de las olas y el Bóreas que me desviaron al doblar el cabo de Malea, no me hubieran obligado a vagar lejos de Citera», Canto IX, ed. de Lluís Segallá, Ediciones B, Barcelona, 1990, p. 167.

perfectamente su comunión con los símbolos de la muerte y, en especial, con la *noche*:

Ahora, blancos huesos se convierten
con lentitud en arena
y a la playa, sentido sepulcral darán por siempre.

La noche es ahora el elemento clave y pasará a ser el tema central del libro. ¿No es en realidad toda esa aventura viajera a través del mito clásico, asumida por el poeta en su papel protagonista, un viaje onírico donde el acto de despertar es la vuelta a la realidad? Recordemos que Ulises llega a Ítaca, desde el país de los feacios, sumido en un profundo sueño. «De lo fantástico e imaginario —nos recuerda Carles Miralles— Ulises llega a lo real, a Ítaca, dormido»⁴. El poema de Carlos Pinto Grote parece concluir, en consecuencia, con una vuelta a la realidad, paralela a la que el héroe griego encontraría a su regreso a la tierra de origen:

Entretanto, la noche —mentida rosa de los vientos—,
señala su traición a los días alciónicos.

§92. LOS RIESGOS DE LA TRAMPA DE LA NOCHE

Interrogado Carlos Pinto Grote en una ocasión acerca de por qué consideraba la noche como una trampa, en referencia al libro que nos ocupa, éste contesta del siguiente modo: «Pues porque soy un vitalista. A mí me gusta mucho vivir y me gusta mucho el día, me gusta mucho la vida en sí. La noche es una antecámara de la muerte y no me interesa en absoluto. Por eso, el libro empieza con una cita de Goethe, que son sus palabras cuando muere: «Luz, más luz». Y siempre en mis poemas hablo de la claridad. La noche no es una cosa que me guste en absoluto»⁵. Indudablemente la noche es uno de los temas obsesivos en la obra del autor y obviamente es sustituto

⁴Carles Miralles, «Introducción» a Homero, *Odisea*, Barcelona, Ediciones B, 1990, p. 23.

⁵Plácido Checa Fajardo, *El coloquio de los tiempos*. Carlos Pinto Grote, *op. cit.*, p. 47.

metafórico de *muerte* como ya hemos apuntado en más de una ocasión. Ahora bien, el elemento noche aparece articulado en este libro mediante una determinada sintaxis imaginaria, pues aparece indisolublemente ligado a otros elementos recurrentes en la obra del autor, como rosa, sueño, río, nube, etc. Pero, sobre todo, la noche (es decir, la oscuridad), y su opuesto simbólico, el día (es decir, la luz), establecen en este libro una violenta dialéctica, una lucha antagónica de difícil solución. Lucha que no tiene otro fin sino el de ilustrar una obsesiva eufemización: la muerte. Pues como dice Gabriel Albiac, «cuando creemos estar nombrándola, no hacemos sino construir una mejor coartada que aún más nos la oculta»⁶.

Las imágenes más sugerentes del libro muestran en íntimo contacto la polarización entre lo diurno y lo nocturno. Maurice Blanchot, en algunos pasajes magistrales de su obra crítica, se ha referido a esta dualidad, a esa indefinición de los límites entre el día y la noche. «El día está unido a la noche —argumenta— porque no es día si no comienza y termina»⁷. Pero cuanto más se extiende en tanto que tiempo de laborar, o de crear, más espacio roba a la noche y ésta abarca una parte de lo que correspondería de positivo al día; es convertir en día la mayor parte posible de la noche: «Cuanto más se extiende el día con la orgullosa preocupación de volverse universal, más arriesga el elemento nocturno retirarse en la misma luz, más nocturno es lo que nos ilumina, es la incertidumbre y la desmesura de la noche»⁸.

Esto acarrearía, según Blanchot, tres diferentes posturas ante el problema. Una primera postura implicaría aceptar y reconocer la noche, «pero sólo como límite y como necesidad de un límite: no debe irse más allá. Así habla la medida griega». Y continúa: «Para los griegos, someterse al oscuro destino es asegurar el equilibrio: la medida es respeto a la desmesura y la mantiene a distancia». Éste es exactamente el sentido que adquieren los poemas de la primera parte del libro, precisamente localizados, como

⁶Gabriel Albiac, *La muerte. Metáforas, mitologías, símbolos*, Barcelona, Paidós, 1996, p. II.

⁷Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992 (2ª ed.), p. 157. Todas las citas de Blanchot al respecto están tomadas del mismo libro. Como botón de muestra de los *derroteros de lectura* por los que nos ha encaminado el estudio de la obra de Carlos Pinto Grote anotamos una sorprendente coincidencia: una sección del estudio citado de Blanchot que nos sirve de soporte crítico para este capítulo tiene idéntico título que el libro del poeta que ahora tratamos: *La trampa de la noche*.

⁸*Ibid.*

vimos, en el espacio mítico griego. La noche está ahí y es infranqueable, inevitable para el viajero de la vida:

La noche nos mira.
Ojos distantes de misteriosas criaturas
sostienen el secreto de las sombras.

La luz de las estrellas tuerce el destino.

Ocultos corazones laten
en la fértil pradera oscura
donde se incuba la desgracia.

Y a cada vuelta de la constante esfera,
esa diaria muerte se repite [p. 16].

Hay en esta parte del libro una constante contraposición de los estados diurnos y nocturnos, cada uno en su asignada función. La noche, de acuerdo con el sentido mítico de estos poemas, adquiere siempre un matiz negativo, inevitablemente premonitorio. Así, en el primer poema que abre el libro, si la «luz mediterránea cumple su oficio», en los versos siguientes se afirma: «En el misterio de la noche la mano creadora». Y si en el segundo poema, al comienzo, «mantiene el coro la voz dorada, el glorioso canto celeste», así concluirá el poema:

Y en la noche, mantiene el coro con su voz monótona
el infinito canto celeste [p. 14].

La noche es en fin, aceptada por el poeta, en apropiación de un sentido *voluntariamente heredado* de la tradición griega.

Pero la mayor parte de los poemas que constituyen la sección *La trampa de la noche* revelan otro tipo de relación entre el día y la noche. Así formula Maurice Blanchot la segunda de las decisiones que se pueden tomar ante los riesgos provocados por la dualidad día-noche: «La noche es lo que el día debe disipar al fin: el día trabaja bajo el solo imperio del día, es conquista y tarea de sí mismo, tiende a lo ilimitado aunque en el cumplimiento de sus tareas no avance sino paso a paso y se aferre a los límites y a las fronteras». Ahora el día intenta afirmarse frente a la noche y, aunque la

batalla siempre concluya en favor de la noche, hay en varios poemas claros atisbos de esta lucha. Escojamos sólo uno, el que quizá deje ver con más claridad una pugna simbólica que dividiría el poema en dos partes perfectamente diferenciadas y que corresponderían, según la terminología de Gilbert Durand, la una al Régimen Diurno de la imagen; la otra, al Régimen Nocturno. He aquí la primera parte del poema:

Decide el árbol elevar las ramas,
 crecer hacia el aire quieto
 en la mañana del largo,
 inacabable y venturoso estío.

Escucha el tierno despertar de la raíz sencilla
 en la tierra profunda.
 Alta, la hoja breve, repite su aventura.

Está el sol derramando su dorado perfume:
 la sombra lineal, la frescura,
 el tono oscuro de la hierba [p. 34].

Como se puede apreciar, estas primeras estrofas del poema, mediante el símbolo en otro lugar estudiado del *árbol*, pretenden representar un esquematismo ascendente, una verticalización de claro signo positivo: todo parece subir y bajar en un continuo flujo y reflujo: el árbol «eleva las ramas», el sol «derrama su dorado perfume», la sombra que ese sol ocasiona es «lineal». A esto habremos de sumar todos los símbolos positivos relacionados con la luz: «la mañana», el «venturoso estío», el «dorado perfume», «la frescura». Todo ello no hace sino recrear una atmósfera positiva que inmediatamente se verá truncada en los versos siguientes:

Más tarde, en el olvido
 que nace a mediodía, detén el paso.
 Llevará la nube su secreto mensaje
 a otro lugar.

Descansa ahora.
 Inaugura la tarde la antigua voz del viento.

En el limpio horizonte
 surge, mortal, la noche.

Cuando la sensación de sopor es extrema («el olvido que nace a mediodía»), un elemento léxico irrumpe en el poema para advertir al imaginario interlocutor del peligro que se acerca: «detén el paso». Una vez más, el elemento nube (= 'mensajera') adquiere su protagonismo negativo. Cae la tarde. Todo el poema se abisma hasta el final esperado: «En el limpio horizonte surge, mortal, la noche». Pero ese «detén el paso», y ese «Descansa ahora» no son más que la muestras trágicas de una voluntad de lucha ante los augurios que la nube y el viento traen. Y si estos contados elementos de la segunda parte del poema repliegan su significado hacia el Régimen Nocturno de la imagen, sin embargo los elementos diurnos han predominado en el resto del texto; el día ha intentado su oficio de afirmarse frente a la noche.

Otros numerosos fragmentos de esta sección muestran ese intento de afirmación del día frente a la noche:

Hoy no habrá noche.
La puerta de la tarde
deja crecer el día [p. 28]

Dejemos la esperanza para el día glorioso
donde la luz ordena el caos de la sombra [p. 33].

¿Qué dicha nace
entre el damasco del otoño?
La noche espera [p. 40].

Resta, sin embargo, una tercera solución, sometida toda ella el Régimen Nocturno de la imagen, según la terminología de Durand. Así la enuncia Blanchot:

La noche es lo que el día no sólo quiere disipar, sino aquello de lo que quiere apropiarse: la noche también es lo esencial que no hay que perder sino conservar, no ya acoger como límite, sino en sí misma; en el día debe pasar la noche; la noche que se hace día vuelve la luz más rica y en lugar del centelleo de la superficie, hace de la claridad la irradiación de la profundidad. El día es entonces el todo del día y la noche, la gran promesa del movimiento dialéctico. [...] La trampa de la *otra noche* es la primera noche donde se puede penetrar, en la que ciertamente se entra por angustia, pero donde la angustia nos oculta y la inseguridad se convierte en refugio.

¿Pero cómo ha de convertirse la noche en refugio del día, si está caracterizada

obsesivamente con un valor negativo? ¿Cómo se ha producido esa inversión del mito en esta obra? Dos soluciones se aportan en un buen número de poemas del libro. De un lado, la identificación del elemento nocturno con el trabajo de la creación literaria, con la escritura poética propiamente dicha. Es hacer de la noche —de acuerdo con la teoría de Blanchot— «un trabajo, una morada, es conseguir la madriguera, y construir la madriguera es abrir la noche a la *otra* noche». En el caso de Carlos Pinto Grote esa *madriguera* es el lenguaje. De otro lado, la labor consiste en hacer continuar el «trabajo del amor» durante la noche, tal y como viene expresado en el poema epílogo del libro. Estas dos concepciones del símbolo de la noche son las que aportan la originalidad más sólida de un libro como éste.

En la entrevista citada más arriba a Carlos Pinto Grote, éste proseguía así: «Esto que ustedes han hecho... han vivido todo el día, y después la noche la convierten en día también. Esa es la trampa de la noche. Hay que quitarse la trampa del medio. Ustedes se la han sabido quitar. Yo me la he quitado a través de la poesía»⁹.

Al menos cinco poemas de esta sección del libro aluden simbólicamente a la tarea de la escritura y a su relación con lo nocturno, elemento éste —el nocturno— sobreañadido a una reflexión metapoética que ya vimos en el apartado *Las Praderas gramaticales* del libro *Cantatas*. He aquí uno de los poemas más representativos:

Quien el tiempo,
prisión eterna de la primavera,
recorre con la lenta mirada, no vuelve,
no regresa jamás a los días gloriosos.

Está, primero, la palabra. Cruel mal,
esponja de la muerte, venenosa esencia
acompañando el paso de este tierno secreto.

No es la vida quien nos señala el norte.

Entre las manos se consume
el olor engañoso de la noche [p. 46].

Este poema resume el drama existencial de la escritura como herramienta de

⁹Plácido Checa Fajardo, *ibid.*

captación y fijación del tiempo. Pues no basta, para regresar al «tiempo glorioso» con una mirada. El acto por excelencia ha de ser la palabra. Una labor que se adentra en la noche y se identifica con ella en toda su dimensión trágica: «Entre las manos se consume/ el olor engañoso de la noche». Como afirma Albert Béguin, «Puesto que de la imaginación y de todos los productos espontáneos del inconsciente, reconocible sólo por ese choque afectivo que de ellos recibimos, se cree que aprehenden una realidad a la vez interior y objetiva, el poeta buscará un método que le permita captar, *en la trampa del lenguaje, fragmentos de la vida secreta...* Así, la poesía será una respuesta, la única respuesta posible, a la angustia elemental de la creatura prisionera en la existencia temporal»¹⁰.

De este modo, en varios pasajes del libro, el acto creativo es prolongación luminosa del día en el marco de la noche. La claridad como sinónimo de alumbramiento, pero siempre dentro del contexto de la noche, como si el espacio de ésta, confirmando las palabras de Blanchot, necesitase ser conquistado, ser convertido en luz. Así, en un lugar podemos leer «nocturna mano luminosa», y en otro, «la claridad dará razón a la porfía de la noche». Incluso la luz artificial, compañera habitual de los «trabajos nocturnos», como la de un candil, gana terreno a la noche:

Sirve el barro augural para que el viento
no apague los candiles,
ni cese el llanto primerizo
que me fue deshaciendo y desasiendo la vida.

Pero el acto poético es, por definición, un acto de soledad y un autoexorcismo difícilmente conjurable en los territorios de la noche. En soledad los fantasmas nocturnos llevan incluso a una esterilidad creativa que confirma, una vez más, el carácter ambiguo que el símbolo de la noche tiene en la obra de Carlos Pinto Grote. El poema siguiente es clave para entender el vano esfuerzo de prolongar el día cuando lo estéril, el silencio, la aridez lo inunda todo:

¹⁰Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993 (2ª reimp.), p. 484. El subrayado es nuestro.

Los más lentos y pausados movimientos
recorren las vacías estancias
que caen y caen en el sueño.

Señala el viento a la nube
su condición fugaz y delata su ausencia.

La palabra no llega
al desatento oído de la noche,
eco del grito inmenso en un campo baldío.

Las colinas elevan sus alas verdinegras.
El llanto cae al suelo y se extiende.

No hay fin para esta angustia [p. 41].

Pese a todo, y aunque de un modo explícito, el contenido de éste y de otros poemas similares del libro revelen una aparente impotencia para conjurar la noche a través del lenguaje, he aquí la paradoja: la sola constancia de la existencia del poema que hemos transcrito es suficiente prueba de la doble función que ejerce la palabra como conjuradora de esa angustia, como anverso y reverso del problema de la inmortalidad. Las palabras escritas, cuya diferencia de las «pronunciadas al viento» es existir precisamente para la posteridad, asumen un doble papel: son muestras evidentes de lo efímero de la vida, al ser escritas para ser leídas por generaciones venideras, y son a la vez símbolo de la propia inmortalidad, pues su función es actualizar en un futuro (el del lector) un presente (el del poeta) que ya es pasado. Así lo resume Emilio Lledó: «Escribir es ya el reconocimiento de una ausencia; aceptar que no podremos estar en ese indefinible lugar hacia al que toda escritura se dirige. Y porque no podremos llegar allí, escribimos. Un gesto desesperado hacia la nada, que sólo llena esa cadena de lectores a los que únicamente podremos tender la invisible mano del texto»¹¹. En este momento de nuestro trabajo, he aquí un valor sobreañadido a la virtual polivalencia de un símbolo en apariencia trillado: el de la *rosa*. Este símbolo aparece en *La trampa de la noche* de un modo casi permanente. Siempre ha sido así en la obra de Carlos Pinto Grote. Pero se trata de un símbolo que más que *mutar* de un libro a otro, se ha ido construyendo a sí mismo, ha ido ganando espesor simbólico

¹¹Emilio Lledó, *El surco del tiempo*, Barcelona, Crítica, 1992, p. 183.

oscilando entre lo negativo y lo positivo: símbolo de lo efímero, de lo bello, del amor, del retorno a la tierra, de la muerte, y ahora, sin perder su inmanente valor temporal, símbolo de la inspiración poética, de la creación: la rosa es cortada de día, espacio solar deseado obsesivamente, pero es recolectada en toda su luminosidad en el espacio nocturno: «su dorado esplendor canta a la noche», espacio nocturno al que está sujeto, no obstante, la *realidad inconsciente* del poeta:

Este rayo de sol,
en la constante claridad del día,
inaugura la rosa.

Recién cortada, envuelta en luz
celebra la caricia
y dobla levemente su tallo.

Por un instante,
su dorado esplendor canta a la noche [p. 37].

§93. LA OTRA INCRUSTACIÓN LUMINOSA DE LA NOCHE: EL AMOR

En las líneas anteriores hemos visto hasta qué punto *La trampa de la noche* asume amplias zonas del imaginario poético de Carlos Pinto Grote mediante la presencia de símbolos que siempre han aparecido en las esferas de la Muerte y del Tiempo. Y no sólo hemos de destacar los predominantes, es decir, aquellos que se sitúan bajo la configuración arquetípica de la *noche* («mar» y «río», «nube», «viento», «sombra», «estrella», «párpado»), todos ellos presentes en uno o más poemas, o aquellos otros que hemos ido englobando a lo largo de nuestro trabajo en otras estructuras arquetípicas (entre ellos, mencionemos la «aurora», el «viaje» y la «nave», el «árbol», o la «casa»). También encontramos en *La trampa de la noche* el tema del Amor y una vez más, en función epilodal, como colofón del libro, aunque en varios poemas de la

segunda parte hay precisos antecedentes¹².

Decíamos arriba que uno de los modos de neutralizar la trampa de la noche, según la sugerencia de Blanchot, era precisamente asumir el poeta lo que de diurno debe haber en la noche, prolongar el día en la noche, construir en ella una *madriguera* donde proseguir el trabajo diurno: lograr, en fin, la *otra* noche. Una de esas soluciones era precisamente *la casa del lenguaje*. Pero ésta no estaba exenta de un valor trágico y era recipiente de la propia angustia de la temporalidad. La otra solución era justamente el amor. Incluso el silencio y la soledad de la que hablábamos antes, a las que la escritura no parecía poder dar solución, encuentran en el amor una escapatoria:

Alguien, que no esté solo,
puede crear la primavera.

Aquel muro de sombra
donde el silencio de reúne
dejará su quehacer.

Y así, la claridad.
limpio regalo del amor,
dará razón a la porfía de la noche [p. 27]¹³.

Pero no es el amor en términos abstractos lo que en el poema final del libro se propone. Recordemos que la teoría del amor en la obra de nuestro poeta, a la que en repetidas ocasiones nos hemos referido, tiende a una significativa concreción, a un Eros con nombre propio, carnalizado en la *amada*¹⁴. El poema «Epílogo» dice así:

Cuando la oscuridad llena tu alcoba,

¹²Recordemos que en otros libros del autor este tema ha servido también de cierre, desde los más antiguos como *Las tardes o el deseo* (1954) hasta otros más recientes como *Tratado del mal* (1981). Yolanda Arencibia se ha referido a la unidad de la obra de Carlos Pinto Grote en estos términos: «Como poeta, Carlos Pinto continúa presentando hoy, con diferencias elementales pero con sustancial fidelidad, determinadas constantes personales que destacand desde sus primeras colecciones de poemas», en «La trampa de la noche y la unidad temática de Carlos Pinto Grote», *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 11-VI-1989.

¹³Otro poema concluye así:

Recorramos la noche en dulce compañía
Sólo el amor sostiene la esperanza del día.

¹⁴Recordemos la dedicatoria del libro, casi idéntica a la mayor parte de la producción del poeta: «A Delia, amanecer constante». El simbolismo de este nombre propio es, una vez más, patente.

desde el rincón cercano, los ojos de la noche
atisban tus inquietos sueños
y en ellos ponen su perfidia,
negras visiones de universos amenazantes.

Así, la constante mirada de la muerte
te abraza. Y vives en la angustia
hasta que aquella mano del amor te despierta
y dice: ¡Estoy aquí!

Conjura el mal la amada,
vencedora perpetua de la noche [p. 49].

Aparece en este poema el marco espacial (la alcoba) que sirve de conexión entre la inquietante presencia de la noche y la esperanza materializada en la amada. Dormir (acto específico de las horas nocturnas) significa encontrarse de frente con los «inquietos sueños», con las «negras visiones de universos amenazantes». Por eso el sueño (recordemos el libro *Oneiron*) destapa los malos presagios de una virtual *caja de Pandora* y se convierte en algo nefasto. Es preciso despertar, es decir, ganar terreno a la noche haciéndola día. Sólo la amada, o su sustituto metafórico, «la mano del amor», es capaz de vencer la noche (la muerte) al verificar la existencia en el acto de palpar. Eros y Thanatos estrechan una vez más la mano.

CAPÍTULO XXIV

COMENTARIOS A TRES LIBROS BREVES

§94. JUSTIFICACIÓN

En este capítulo trataremos tres publicaciones aparecidas, cronológicamente, entre las hasta aquí estudiadas. Se trata de *Estío* (1981), *Poemas a un cultivador de opio* (1983) y *Días sin ti* (1997). Las tres tienen en común la brevedad del contenido (entre ocho y diez composiciones) y, sobre todo, la extrema depuración del lenguaje. Y aunque los temas de los cuadernillos son diferentes entre sí, el tratamiento en cada uno es unitario y no se apartan del mundo lírico construido por el autor en el resto de su obra. No obstante, hemos optado por estudiarlos en capítulo aparte para no desdibujar la linealidad de las estructuras temáticas que de un modo conjunto hemos desarrollado en los capítulos precedentes.

§95 LA MEMORIA DE LA INFANCIA EN *ESTÍO* (1981)

Estío apareció publicado en Las Palmas de Gran Canaria en la colección literaria *Mafasca para bibliófilos*, creada y dirigida por Eugenio Padorno y editada en los talleres de la Imprenta Lezcano de Las Palmas¹. Consta de dieciocho páginas numeradas y los poemas aparecen correlativamente, hasta un total de diez, sin títulos.

El hilo temático conductor de este cuadernillo es, según se desprende de su juanramoniano título, la estación veraniega. Pero digámoslo de entrada: los símbolos poéticos aquí utilizados, y en especial el del jardín, suponen un desarrollo global de un tema ya tratado, desde otro punto de vista, en libros anteriores. Estamos ante el conocido procedimiento empleado por nuestro autor consistente en destacar un

¹El libro tuvo una tirada de 101 ejemplares numerados de cero a cien, con portada a dos tintas y cosidos a mano. El colofón reza así: «*Estío*, de Carlos Pinto Grote, se terminó de imprimir el día 12 de Marzo de 1981 (al cuidado de Eugenio Padorno), en la Imprenta Lezcano. Las Palmas. Islas Canarias». Depósito Legal: G.C.: 093-1981.

determinado *fragmento* o aspecto de su entramado simbólico-temático en un libro concreto. Esta característica ya la había apuntado de un modo general Ventura Doreste para la obra de Carlos Pinto Grote, y la ha vuelto a reiterar para el libro que nos ocupa:

Desearía anotar que en Carlos Pinto Grote no surgen los poemas aislados sino que el produce series de piezas líricas articuladas; y ello lo pueden advertir cuantos hayan leído los varios volúmenes que hasta la fecha tiene Pinto publicados, por ejemplo el que se intitula *Estío* [...], el poeta ofrece series completas, enfoques sucesivos y cíclicos de un tema determinado. Voluntad de construcción, por tanto. Cada uno de sus libros suele ser un solo poema, compuesto de diversas piezas o versiones, de diferentes fases del asunto elegido².

El jardín y la estación veraniega tienen sus claros antecedentes en varios libros del autor. Si *De los días perdidos* (1982) desarrollaba uno de los símbolos ya configurados en *Sin alba ni crepúsculo* (1967), es decir, el de la casa, *Estío* desarrolla el otro símbolo complementario de éste en dicho libro, o sea, el jardín. Aunque desde distintos puntos de vista, y con diferentes tratamientos de lenguaje, *De los días perdidos* y *Estío* suponen una continuación temática de *Sin alba ni crepúsculo*. También hay un interesante correlato entre *Estío* y *Los habitantes del jardín*, pues en ambos el espacio poético es el mismo. Lo que los diferencia es, obviamente, la óptica temática. En *Estío* el jardín de verano es visto como un espacio edénico y singularmente teñido de nostalgia, a través de un lenguaje notablemente más discursivo; en *Los habitantes del jardín* la mirada poética parece haberse centrado en lo concreto, en lo puro observable, traducido en un lenguaje lúdico. No obstante, hay puntos de evidente contacto entre ambos poemarios, aunque a simple vista puedan ser de difícil rastreo pues exigen una especial atención a los símbolos que el autor maneja obsesivamente y a las relaciones intertextuales que su obra en conjunto presenta. El segundo poema de *Estío* es particularmente ilustrativo al respecto:

²Ventura Doreste, «Presentación de Carlos Pinto», *Jornada (Jornada literaria, n° 22)*, Santa Cruz de Tenerife, 2-V-1981, pp. 1-2.

¿Qué estamos mirando desde aquí?,
decidme.

Los primeros pasos acercan el horizonte
y creemos estar junto a la tapia
que se obstina en huir de nuestro empeño.

Allá, más lejos que la última nube de la tarde,
casi la luz,
está el lugar de la promesa.
¿No hay mañana?, decidme.

Todo es tan vago e inconcreto,
tan ausente.

Y aseguramos que allí,
que cuando todo siga,
que esas cosas amadas.
Y esperamos vernos al llegar,
porque somos también,
aquellos que miramos el estío [p. 10].

Las cuatro primeras estrofas parecen situarnos ante el óleo del pintor Juan Ismael, *Los habitantes del jardín*, de idéntico título, según vimos, que el libro Carlos Pinto Grote, y que nos sirvió de puente intertextual para la interpretación simbólica de aquel libro. Como en aquel lienzo, en este poema el yo lírico se ve ante un horizonte inalcanzable, como quimera de una huida imposible cercada irremediablemente por una *tapia* que inevitablemente sugiere la de un cementerio. Una vez más, la trágica pregunta se cierne sobre el poema: «¿No hay mañana?» Esa pregunta es la que, a modo de esperanza, pretende responder el libro entero. Al final siempre hay un resquicio de luz, «casi la luz», como se dirá con incertidumbre en el séptimo verso del poema.

El símbolo de la luz es en realidad el de mayor recurrencia en todo el poemario. De hecho, el término luz aparece en los diez poemas del cuaderno sin excepción. Como si de un recorrido por un día estival se tratara, cada poema representa diferentes estadios del transcurrir de ese día a través de las tonalidades de la luz, desde el momento del amanecer hasta la llegada de la noche y la nueva esperanza del día. Así, en los tres primeros poemas se presenta la secuencia orto-cenit del astro solar. En el poema inicial, que nos sitúa en el justo momento del despertar matutino, además de «luz» aparecen los elementos «blanca claridad», «calor» y «verano». Tras el inquietante

poema que arriba reprodujimos, en que la luz es todavía «casi luz», en el tercero se presenta el momento diurno por excelencia: podemos leer «estío amaneciendo», «mañana constante» y «colinas amarillentas», por ejemplo.

Pero ya el cuarto poema prepara al lector para el advenimiento del ocaso:

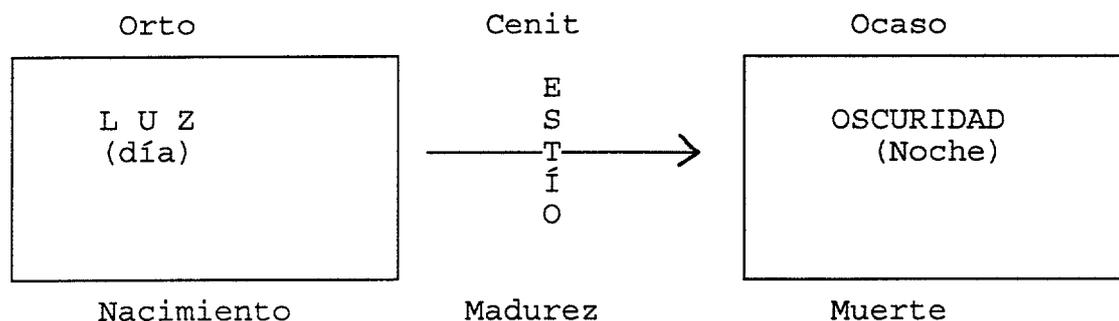
La claridad celeste,
nombre de las estrellas,
es sombra nada más.

Comienza así la tarde.
Mueve la mano un agua
dormida y transparente.

Por la ventana abierta
entra, pura, la noche [p. 12].

Los poemas quinto y sexto se sitúan en la etapa vespertina del día: «Siempre es la tarde el tiempo del sosiego». Ahora la luz «susurra apenas», o es «amarillo sol» o, finalmente, cae como «ciego pentecostés sobre el jardín dormido». Pero ya los dos siguientes poemas revelan la aparición de la noche, símbolo por excelencia de la poética del autor, en una tensión dialógica que no se resolverá hasta los dos últimos poemas que cierran el cuadernillo. Ahora el término «luz» pasará a ser «luz de la noche» y de ahí a «oscuridad nocturna» o «plenitud de la noche».

Hasta aquí una mera descripción de la progresión semántica, en el plano real, del término luz a lo largo del cuadernillo. Pero, ¿qué significado tiene ese elemento en tanto que símbolo que nos catapulta a un plano imaginario, oculto en el revés de los poemas? Un primer nivel de profundización nos llevaría, por pura inercia, a interpretar el conjunto de poemas en atención a los valores que tradicionalmente se les ha otorgado, desde el punto de vista simbólico, a los elementos que configuran el transcurso del día. De este modo, la progresión desde el alba hasta la noche, es decir, desde la luz hasta la oscuridad, podría simbolizar los tres estadios de la vida del ser humano: el orto, el nacimiento; el cenit, la madurez; y el ocaso, la muerte, de acuerdo con el siguiente esquema:



Lógicamente el estío representa el momento de plenitud, según hemos visto a partir de la caracterización positiva del elemento «luz» a lo largo de los poemas. Por otra parte, esta interpretación elemental estaría de acuerdo con la significación del símbolo *noche* (= muerte) en buena parte de la obra de Carlos Pinto Grote. Sin embargo, la noche, en este cuadernillo, no aparece provista de los matices que en otros lugares de su obra nos han permitido interpretarla así. Al contrario, la noche, especialmente en el poema que reproducimos a continuación, tiene idéntico valor positivo que el día, posee su propia luz:

Quisiéramos detener la noche estival,
el canto desconocido de las altas estrellas
cuando el calor florece.
Es el olor de la noche,
la luz de la noche,
el grito de la oscuridad nocturna
que no descansa
en su inútil trabajo de frescura.
Quietas las hojas,
aguardan nuestra distante contemplación del amanecer.

Sobre la hierba se dilatan nuestros cuerpos desnudos,
se confunden, se evaden
en la plenitud de la noche que nos envuelve [p. 15].

La atmósfera del poema, además, nos recuerda que no debemos olvidar, además, el valor también positivo del estío, que abarca a la noche, y el del jardín, espacio, como ya hemos visto, privilegiado por el autor no sólo en esta obra. La consideración de los elementos noche y jardín a lo largo de los poemas hace que nos

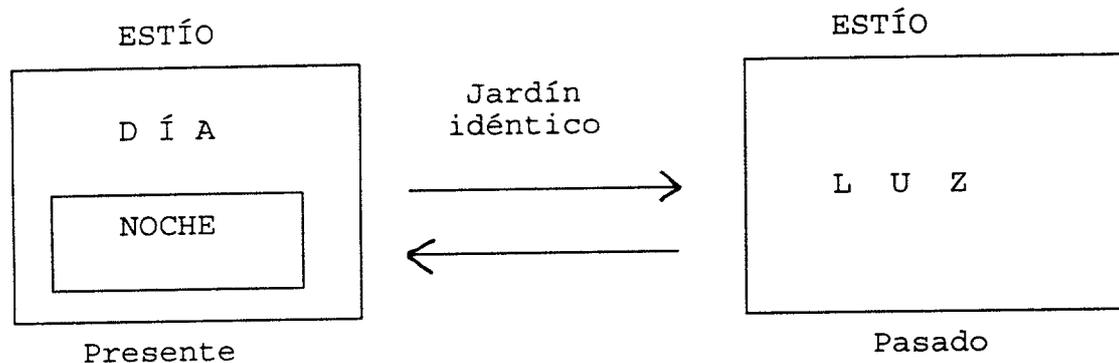
replanteemos la interpretación de este libro. En efecto, por doquier aparecen alusiones a la detención del tiempo, al regreso al pasado. Más que una evolución desde un principio hasta un final, hay un deseo de vuelta al principio. He aquí algunos ejemplos:

Si fuera posible
dejar la puerta entornada
para que la luz fuera siempre la misma [p. 11].

Repetiremos los pesados gestos
y oreará la brisa
el amarillo sol que en la hierba se arrastra [p. 13].

Detengamos aquí nuestro deseo.
Y cae la luz, ciego pentecostés,
sobre el jardín dormido [p. 14].

Es como si el poeta intercambiara espacios y tiempos: idéntica luz para el hoy que para el ayer, idéntico espacio en el hoy (el jardín) y en el ayer. El verano, pues, como estación antídoto de la noche, que también es positiva sólo en el marco de ese verano; la luz actúa como presentizador del pasado y el jardín es el puente (cambiante, pero siempre idéntico) entre el presente y el pasado. Sólo en el verano la noche es aceptada como tal, endulzada por la estación favorable, desprovista por tanto de su acepción negativa (=muerte) y protegida por el elemento abarcador del estío. La progresión del día hacia la noche no es aquí progresión de la vida hacia la muerte sino su negación: la luz es la memoria y abarca también a la noche, aunque sólo en los días de estío. Este camino de ida y vuelta modifica el esquema arriba expuesto, que quedaría sustituido por este otro:



La luz es, por tanto, el símbolo de un pasado idílico al tiempo que el jardín lo es de un espacio también edénico. Así parece confirmarlo, en efecto, el final del libro:

¡Dejadme en el estío!
¡No toquéis este instante!

Me he puesto un traje blanco
y estoy en el jardín
de este eterno verano.

Ella, a mi lado, siempre.

Pero hay también un relato del autor que avala nuestra tesis sobre la interpretación de este cuaderno. Se trata del texto «El retorno», perteneciente al libro *Objetos de desván y trajes de pasamanería*³, del que ya tratamos también en nuestro acercamiento al libro *De los días perdidos*. He aquí un fragmento del principio de este relato que claramente recrea la atmósfera que impera en los poemas de *Estío*.

Y se dio cuenta de su falacia, pues era el estío su estación preferida, la que traía reminiscencias y nostalgias de meriendas en el jardín, trajes blancos o cremas, verdes apagados y rosas vagos donde los sombreros de paja y las pamelas de encaje señalaban los momentos convencionales, las sonrisas, la frecura de antguas y sutiles aguas de colonia que se transpiraban levemente añadiendo a los olores de las plantas una nota humanísima y civilizadora [...]. Bendecía por eso algunas tardes especialmente cálidas y brillantes que le permitían vestir el traje blanco [...]⁴.

Como se puede observar, en fin, este fragmento presenta enormes concomitancias con respecto al último poema que hemos reproducido, sobre todo en lo relacionado con la descripción del plácido momento revivido en el jardín y ese simbólico «traje blanco» con el que el poeta parece emular ese «disfraz de luz» que en todo momento se ha reivindicado a lo largo del cuadernillo poético.

³*Op. cit.*, pp. 59-70.

⁴*Ibid.*, pp. 63 y 65.

§96. *POEMAS A UN CULTIVADOR DE OPIO* (1983)

Este breve poemario apareció publicado en Santa Cruz de Tenerife en 1983 con el número diez de la colección *Poéticas*, dirigida por Carlos Eduardo Pinto Trujillo⁵. El libro consta de ocho poemas numerados del I al VIII.

Con un lenguaje de extremada condensación verbal Carlos Pinto Grote nos ofrece en estos breves poemas una muestra más del giro estético que se manifestó a partir de la aparición de *Sólo el azul* en 1977. Ninguno de los poemas está sujeto a rima ni a metro. El número de versos por poema oscila entre los cinco del último y los dieciocho del IV. Los versos, en fin, aparecen agrupados en núcleos versales totalmente irregulares, con alternancia de versos cortos y largos. A estas características hay que unir el hecho de que utilice frases cortas, lo que imprime a los poemas un ritmo bastante ligero.

En el plano exclusivamente literal, *Poemas a un cultivador de opio* nos presenta, de un modo puramente lírico, el ritual al que se ve sometido cotidianamente un cultivador de amapolas, planta papaverácea originaria de Oriente, provista de flores que suelen ser rojizas o violáceas. De una de sus variedades, conocida popularmente como «adormidera» se obtiene el opio. Decimos que se trata de un ritual porque los poemas parecen referirse a diferentes secuencias o momentos del cultivo de las amapolas, desde el nacimiento de la flor hasta su recogida. De ese modo lo vieron los responsables del suplemento literario tinerfeño *Jornada Literaria*, que en ajustada reseña escribían:

El motivo de la naturaleza —especialmente querido por el autor en los últimos años: recuérdense los poemas de sus igualmente recientes *Los habitantes del jardín* y *Estío*— viene ahora enmarcado por un sentimiento de lo sagrado y lo ritual: la flor de adormidera alza su luz ante el «río de sombra» de la noche; un objeto de veneración por parte de quien ve en ella a un «testigo del paraíso», el reino de la «otra realidad»: el imperio del sueño, el reino en el que la noche se ensancha⁶.

⁵El colofón del libro dice así: «De *Poesmas a un cultivador de opio*, décima entrega de la colección POÉTICAS, se ha hecho una tirada de 350 ejemplares, en papel ingres numerados del 1 al 350. Terminó de imprimirse el 1 de mayo de 1983 en la imprenta El Productor de Santa Cruz de Tenerife». Depósito legal: TF.: 984-83; ISBN: 84-85886-06-0.

⁶Véase *Jornada Literaria*, Santa Cruz de Tenerife, 3-XII-1983.

En este ambiente de rito, en el poema I el imaginario cultivador «canta» supuestamente para favorecer la germinación de la flor:

Pasan las nubes. Canta.
Repite sin descanso,
La frase imposible [p. 5].

Entre los poemas II y IV asistimos a la contemplación del crecimiento de la flor: «Está creciendo el sueño en la flor» [p. 6]; pero ya el poema IV presenta la intención del cultivador de cortar uno de los capullos:

Detenido junto a la flor
Hieres sutilmente
La esfera coronada:
Blanca, fluye la dicha [p. 8].

El ritual de la palabra que acompañaba el proceso de germinación y crecimiento de la amapola finaliza con la cosecha:

Anónimo caminante, recoges la cosecha.
Nada dices.
Ninguna palabra pronuncias [p. 9].

Los últimos poemas, en fin, parecen poner término al proceso ritual que en pocas palabras hemos resumido de un modo ambiguo: en el poema VI, el más interesante del libro desde nuestro punto de vista, pues representa el momento del ritual en que el cultivador inicia su *contacto* con la flor, termina con unos versos que insinúan la renuncia del protagonista de la escena a *unirse* (en tanto final de ese proceso ritual) a la flor de adormidera:

Te alejas de la flor
No dudas [p. 10].

Sin embargo, ya en los dos últimos poemas del cuaderno, el yo del poeta insta al imaginario cultivador a que lleve a término esa unión:

Cumple el altísimo quehacer
Y da razón a ese campo de amapolas [p. 11].

Parece que ha habido un intento de ruptura en el proceso ritual que hemos descrito (y que ha expuesto líricamente el poeta) al no concluir el cultivador de opio la tarea que supuestamente debía cumplimentar tras el proceso de germinación y crecimiento de la adormidera.

Evidentemente, los poemas del cuaderno soportan una lectura simbólica que podría conducirnos a una interpretación más profunda del significado del texto. Efectivamente, si atendemos a los aspectos simbólicos e incluso mitológicos más tradicionales referidos a los términos «amapola» y «adormidera», el cuadernillo cobra otro interés desde el punto de vista semántico. Según Monserrat Escartín Gual⁷, la «amapola» simboliza la fertilidad, el sueño y por su rapidez en marchitarse, lo efímero. Jean Chevalier, por otro lado, habla del simbolismo de la adormidera en los siguientes términos:

En el simbolismo eleusíaco, la adormidera que se ofrece a Deméter simboliza la tierra, pero representa también la fuerza de sueño y de olvido que se apodera de los hombres después de la muerte y antes del renacimiento. La tierra es, efectivamente, el lugar donde se operan las transmutaciones: nacimiento, muerte, olvido y resurgimiento. Se comprende que la adormidera sea atributo de Deméter, con la que se identifica simbólicamente⁸.

La diosa griega Deméter (Ceres para los romanos), a la que se refiere este autor es, en la mitología clásica, la que encarnaba las cosechas y la agricultura. En el templo consagrado a ella (el *Telesterión*) y a su hija Coré, en la ciudad ática de Eleusis, se celebraron en la Antigüedad unos misterios rituales que dieron al lugar el renombre que hoy tiene. En este contexto podemos explicar el carácter ritual del libro de Carlos Pinto Grote que, con un trasfondo mitológico clásico, aglutina, en muy pocos versos, buena parte de los símbolos que le han obsesionado a lo largo de casi todos sus libros. Entre ellos cabe destacar el jardín y la noche.

⁷Monserrat Escartín Gual, *Diccionario de símbolos literarios*, Barcelona, PPU, 1996, p. 35.

⁸Cfr. Jean Chevalier (dir.), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 1993.

Poemas a un cultivador de opio puede contener, según el significado mitológico de la adormidera, dos planos simbólicos que vuelven a entrelazar, una vez más, los temas del tiempo y de la muerte. Por un lado podemos considerar todos los símbolos vegetales y telúricos que de un modo insistente aparecen en los poemas, y que inevitablemente se relacionan, según ya vimos en otras partes de la obra del autor, y tal y como nos lo confirma la acepción arriba vista, con el dinamismo de los ciclos de la vida, con la permanente transformación matérica. Lo ritual queda ahí circunscrito a los símbolos del jardín y de la flor en versos tan elocuentes como éstos:

Siente, inacabable jardín,
En tu violenta calma,
El nacimiento del misterio [p. 5]

Blanco y puro misterio,
Esencia luminosa.
Lentos días acuden a la pradera
Donde paseas entre las flores altas [p. 9].

Por otro lado se encuentran los símbolos relacionados con la noche, especialmente el sueño para dar así cumplimiento a la otra acepción simbólica de la adormidera apuntada por Jean Chevalier. El efecto somnífero actúa así como fuerza sobrenatural que crea un intervalo de tiempo, que llena esa laguna de la memoria situada entre el momento de la muerte y el de la resurrección. Es el sentido que vemos en los siguientes versos de poema IV:

¿Qué oración te acompaña
Al iniciar el Sacrificio?

Incansable, tu mano
Conocedora y hábil,
Acaricia los sueños que se esconden
Entre las prohibidas amapolas.

Y te alejas cuando la noche inicia
Su lento río de sombra.

Duerme, testigo del paraíso.
Señala la flor

Que crea el universo [p. 8].

Estamos una vez más ante el mito del sueño de la muerte que no es más que un *suave adormecimiento* que nos permite el paso hacia otra vida, que en este libro de Carlos Pinto Grote aparece mencionada en varias ocasiones con el término «paraíso».

Como en la odisea homérica, en la que los viajeros por el reino de los mares arribaron a las costas de los lotófagos y allí degustaron la flor que les proporcionó aquel extraño pueblo y les provocó el deseo de quedarse allí para siempre, en el olvido absoluto de sus recuerdos, Carlos Pinto Grote recrea en este breve poemario idénticos peligros, pero no por ello menos apetecibles, de quien pretende confundir en un sueño «la flor de adormidera y el corazón».

§97. *DÍAS SIN TI* (1997)

Días sin ti es un breve cuadernillo, en edición limitada a trescientos ejemplares, publicado en Ediciones Baile del Sol (Tegueste, Tenerife) dentro de la colección «Alternativa», con el número 12. Lleva una ilustración a color en la portada realizada por Santiago Díaz⁹. El libro tiene de diecisiete páginas sin numerar y consta de diez poemas ordenados del I al X.

Una vez más, una publicación de Carlos Pinto Grote responde a la limitación impuesta por un impulso creativo: se trata de un cuaderno de amor cuyos poemas parecen haber sido escritos en el preciso momento de la ausencia de la amada y cantan precisamente esa ausencia física. Una marca textual evidencia la unidad de los poemas y el sentido que les hemos dado: la escritura de los versos iniciales del primer poema coinciden con la separación de la amada, en tanto que los versos del último poema parecen escritos en el momento de la llegada de ésta. Así empieza el primer poema:

El primer día fue
una desolación, como el vacío [p. 5].

⁹La edición fue coordinada y diseñada por Orlando Cova. El D.L. es: TF-1658/97; el ISBN: 84-88671-44-X.

Y el último concluye de este modo:

Es como si la vida
después de este paréntesis agónico
dijera: Estoy aquí.

Y tú apareces [p. 14].

Días sin ti es, por tanto, un conjunto de poemas de amor que comparte todos los rasgos de la poética amorosa de Carlos Pinto Grote. Señalemos sólo aquellos aspectos que en estos poemas se ponen en evidencia.

Una vez más, trátase o no de poemas amorosos, el destinatario a quien estos versos se dedican es el mismo que en la mayor parte de los libros del autor. La dedicatoria dice así: «A Delia: *Solo, sin tu amor tirado y solo*». Incluso la expresión «ojos verdes» en el verso «Antes, ayer, la compartía con tus ojos verdes» es recurrente en la obra de autor.

Por otra parte hay que hacer notar los elementos sensuales presentes en algunos poemas, elementos que intentan resaltar precisamente la ausencia de la amada: «y yo duermo soñando con tenerte» [p. 6]; «Y las cosas tienen ese gozo/ que a mí me está vedado» [p. 7]; «y no siento tu pie tocando el mío» [p. 8]; y buscar en la casa tu figura lejana» [p. 10], etc.

Pero lo más destacable del poemario es el protagonismo de la casa. Se insiste por doquier en los objetos y estancias de la casa, tan importantes en la poética del autor, pero que aquí descubren su más dramática expresión al faltar la amada, es decir, quien da vida a todos esos objetos y lugares:

Caminaba en la casa sin saber dónde estar»
Miraba detrás de las cortinas y las puertas,
pero no te encontraba [p. 5].

Más elocuentes son los dos últimos poemas pues en ellos las tareas domésticas revelan de un modo más explícito el binomio ausencia-presencia que impera en todo el cuadernillo. El poema IX dice así:

He limpiado la casa.
Y siempre encuentro hilvanes en el suelo.

Penélope viajera: ¿cuándo los dejas caer, si estás tan lejos?
Es la señal. Que viene cada noche a compartir mi sueño [p. 13].

Los hilvanes constituyen para el poeta el asidero real al que agarrarse para restituir la presencia de la amada. La casa, finalmente, recobra todo su esplendor el día en que la amada regresa al hogar. He aquí el poema X completo:

Hoy estás al llegar.

He puesto flores en todas partes.
La casa sabe tu cercanía
y el aire vuelve a tener tu perfume.

Es como si la vida
después de este paréntesis agónico
dijera: Estoy aquí.

Y tú apareces [p. 14].

La casa, símbolo del refugio del ser para Carlos Pinto Grote, sólo viene cargada de significado en presencia de la amada; es ella quien le da la vida. La Morada y la Mujer, en fin, como arquetipos solidarios en la poética del autor.

CONCLUSIONES

§98. EL MARCO TEÓRICO

El conjunto de la obra de un autor, cada uno de sus libros en particular e incluso cada uno de sus textos específicos pueden ser abordados, desde un punto de vista crítico, a partir de diferentes enfoques metodológicos. Condicionantes de todo tipo hacen que quien investigue la obra literaria opte por un camino u otro. Los resultados dependerán, lógicamente, del método empleado. Sin embargo, en ocasiones, la propia obra parece reclamar un determinado enfoque metodológico en función de su naturaleza, es decir, de los constituyentes culturales y estéticos que hacen que sea considerada como una obra de arte.

La obra de Carlos Pinto Grote, después de una lenta y minuciosa lectura, se nos ha revelado rica en determinados aspectos. De entre ellos podemos destacar dos que nos parecen fundamentales y que en la obra de nuestro autor contribuyen a darle una peculiar cohesión: por un lado, la impronta filosófica que preside la mayor parte de sus libros; por otro, el marcado simbolismo que, en perfecto equilibrio con respecto al discurso filosófico, hace del conjunto de la producción del autor un todo coherente. Esta doble dimensión ha hecho que nuestro trabajo se haya sustentado, en principio, en la teoría de la interpretación y más específicamente en la hermenéutica simbólica. Sin embargo, de la obra de Carlos Pinto Grote se desprende otra característica que nos parece también interesante: en cincuenta años de producción literaria ha habido una lógica transformación estética y, a pesar de ello, la coherencia interna, en el nivel textual, es extrema: un símbolo tratado en los primeros libros va ofreciendo las fases de una mutabilidad sin perder por ello su carácter inmanente. Esto implica un alto grado de autorreferencialidad que nos ha llevado a considerar su obra no sólo desde el punto de vista puramente intertextual (es decir, con respecto a las fuentes externas), sino también desde una peculiar *autointertextualidad*. Por ello, como tarea complementaria a nuestro trabajo exegético, hemos incorporado los aportes teóricos que un método intertextual de signo amplio nos ha proporcionado. Interpretación e intertextualidad, por tanto, se hallan en la base de nuestro acercamiento a la obra de Carlos Pinto Grote.

§99. RELECTURA DE UNA ÉPOCA

Desde el punto de vista histórico, la obra de Carlos Pinto Grote nos ha hecho reconsiderar el método de generaciones no sólo en lo que respecta a su propia ubicación literaria, sino también en lo concerniente al amplio período en que su obra se desarrolla, es decir, desde finales de la II Guerra Mundial hasta la actualidad.

El concepto de generación supedita la obra literaria a criterios de uniformización en exceso artificiales. Esto se resuelve en una evidente paradoja: la pretendida alineación de obras y escritores bajo un denominador común hace que, inevitablemente, la producción específica de un autor caiga en el tópico fácil. Es más, el rasero generacional actúa con una evidente miopía: quedarán fuera no sólo quienes no coincidan con los caracteres de esta o aquella generación, sino también importantes manifestaciones literarias periféricas (como la canaria) que probablemente, por la propia distancia geográfica, no han podido establecer contacto con una generación predeterminada por la crítica imperante. Sin embargo, lo que no se puede discutir es que ciertos condicionantes de carácter macrocultural, que exceden las fronteras de un país, hayan dejado su huella en toda una época y en toda una cultura. Por eso nos ha parecido más oportuno adoptar términos como los de *corriente literaria*, propuesto, entre otros, por Claudio Guillén, como concepto integrador de variadas *tendencias*. De este modo, en el periodo comprendido entre 1945 y 1975, aproximadamente, vemos, para el caso de la literatura en España, una amplia corriente literaria marcada por el signo de la temporalidad, corriente en la que se incluirían tendencias de diverso signo, desde la llamada poesía social hasta la poesía puramente reflexiva.

La obra de Carlos Pinto Grote es un vivo ejemplo de por qué hemos optado por esta visión abarcadora e integradora de la literatura de este periodo. Testigo de la Guerra Civil Española y de la II Guerra Mundial desde un escenario periférico, su obra crece al abrigo del pensamiento «existencialista» y sigue los caminos de una honda reflexividad en torno a los grandes temas que han protagonizado el periodo tratado: el tiempo y la muerte. La tardía publicación de su primer libro de poemas (1954) contribuirá a desdibujar una posible adscripción generacional. Así, la crítica ha oscilado

entre incluirlo en la llamada generación del cuarenta o en la del cincuenta. Para dar solución a este problema de contextualización histórica, en el capítulo III hemos perfilado de modo general el desenvolvimiento de la corriente literaria en la que el autor se inserta para así poder situar su obra en un contexto al que realmente pertenece (el de la poesía de posguerra, entendida para el caso de España, desde 1939 a 1975), pero del que aparentemente parecía quedar desubicado dada la excesiva importancia que se le ha dado a una sola de las tendencias que imperaron en la época: la mencionada poesía social, de la que Carlos Pinto Grote no participa, y cuya muestra más relevante sería, en Canarias, *Antología Cercada* (Las Palmas de Gran Canaria, 1947). De este modo, las sucesivas oleadas de poetas que han ido surgiendo entre los años cuarenta y los sesenta han estado marcadas por idénticos problemas ideológicos y sólo cabe hablar de una lógica evolución estética que, no obstante, no ha impedido que se mantuviesen intactas las preocupaciones culturales y existenciales. Únicamente podemos pensar en un relevo de esta corriente literaria a partir de la década de los setenta, en que el cambio estético parecía ir acompañado de un cambio ideológico.

La conclusión que podemos sacar al respecto es la siguiente: dos tendencias con idéntico origen tuvieron pronto eco en el panorama literario insular. Lazos de amistad, de cercanía geográfica (a pesar de la discontinua territorialidad que habitaban), e intereses comunes hicieron de una publicación periódica pionera (la revista *Mensaje*, editada entre 1945 y 1947 por el padre de Carlos Pinto Grote) un punto de arranque común para quienes más tarde representarían a esas dos tendencias. Entre algunos de esos poetas encontraremos a Agustín y José María Millares Sall, Pedro Lezcano, Ventura Doreste, Rafael Arozarena, Félix Casanova de Ayala, Pino Ojeda, Julio Tovar y el propio Carlos Pinto Grote, todos ellos de edades similares. Pero la publicación de la mencionada *Antología Cercada* en 1947 precipita el desmarcaje inicial de una de esas tendencias, definida por su abierto compromiso social en el terreno estético. De entre los autores noveles arriba citados, formarían parte de esa tendencia, inicialmente, Agustín y José María Millares Sall, Ventura Doreste y Pedro Lezcano. La otra tendencia, más rezagada, empezaría a conformarse en el marco de la estética metafísico-existencial, reflexiva, e incluso intimista. Es el lugar que habría de corresponderle a Carlos Pinto Grote. La evolución de la primera de las tendencias

pasará por la incorporación de jóvenes poetas entre la década de los cincuenta y la de los sesenta. Pero lo mismo cabe decir de la segunda. Un vivo ejemplo de la convivencia de ambas tendencias, como creemos haber demostrado en nuestra tesis, es la otra antología testimonial que parece cerrar el arco abierto por *Antología Cercada*. Nos referimos a *Poesía canaria última* (Las Palmas de Gran Canaria, 1966), que aglutina en su seno, con la lógica evolución estético-estilística esperable, a ambas tendencias, en los nombres de sus nuevos representantes.

El papel jugado por Carlos Pinto Grote en esa etapa es, por otro lado, decisivo. Ha sido testigo e impulsor de actividades artístico-literarias durante varias décadas, especialmente en la de los sesenta, etapa en la que en su hogar inició una fructífera tertulia que atrajo la atención de intelectuales de variado signo y procedencia. Entre los contertulios habituales podemos nombrar a escritores y artistas como José Luis Pernas, Eugenio Padorno, Alberto Pizarro, Juan José Abad, Arturo Maccanti, Emilio Sánchez Ortiz, José Luis Fajardo, Luis Alemany y otros. Entre los contertulios ocasionales cabe citar a Manuel Padorno, Jorge Rodríguez Padrón, Alfonso O'Shanahan y los profesores Francisco J. Hernández y Emilio Lledó, por entonces catedráticos de francés y filosofía de la Universidad de La Laguna, respectivamente. Pero la posición privilegiada de Carlos Pinto Grote al frente de la Sección de literatura del Círculo de Bellas Artes de Tenerife hizo que también pasaran por su tertulia personalidades como Julián Marías, Alonso Zamora Vicente, Alejandro Casona, Javier Muguerza, Miguel Ángel Asturias, Luis Felipe Vivanco, José Ferrater Mora y un largo etcétera. También desde el mencionado Círculo, Carlos Pinto Grote auspició el nacimiento de un grupo de artistas de vanguardia de reconocida importancia para la cultura canaria de la época. Nos referimos al grupo «Nuestro Arte». En fin, esta amplia trayectoria y, sobre todo, su extensa y personal andadura literaria, le han valido la obtención en 1991 del Premio Canarias de Literatura.

§100. ELEMENTOS GENERALES PARA UNA POÉTICA

Antes de proceder al estudio de cada obra de Carlos Pinto Grote en particular,

hemos insertado unos capítulos (la segunda parte de la Tesis) en los que, de un modo general, establecemos las bases de la poética de nuestro autor desde una triple perspectiva: por un lado la simbólico-arquetípica (cap. V) y, por otro, la filosófica (cap. VI). Estas dos perspectivas, complementarias en la obra de Carlos Pinto Grote, atienden a un interés por tres temas principales: el tiempo, la muerte y el amor. Un tercer capítulo (cap. VII) completa la visión poética de nuestro escritor a través de su pensamiento poético explícito.

Desde el punto de vista del simbolismo (nos referimos al de espesor cultural, al de impronta antropológica), la poesía de Carlos Pinto Grote revela una extrema cohesión interna. Los símbolos que aquí estudiamos son los más recurrentes a lo largo de toda su trayectoria poética y los hemos agrupado en cinco arquetipos: lo Arbóreo, el Viaje, la Morada y el Jardín, la Noche y la Mujer. Mediante estos arquetipos y las constelaciones de símbolos que aglutinan en torno a sí, hemos adoptado un ángulo específico desde el que determinar las temáticas del tiempo, la muerte y el amor.

Lo Arbóreo encierra todas las imágenes de la regeneración vital, la verticalización, lo cíclico, la descendencia y la perpetuación. Es por ello un arquetipo del drama temporal. Algunos de los símbolos que estudiamos bajo la esfera de este arquetipo son el propio árbol, la semilla, la sangre, las raíces, la madera, etc.

El Viaje es uno de los arquetipos más complejos en la obra del autor pues ofrece al lector un marcado dinamismo que ilustra los pasos espacio-temporales y míticos que el poeta da en su carrera por detener el tiempo y eludir la Muerte. Ese dinamismo se expresa en múltiples dimensiones: el viaje hacia lo Alto (*Como un grano de trigo*, 1965), el viaje hacia lo Bajo (*Sin alba ni crepúsculo*, 1967), y el viaje hacia lo Interior (*Oneiron*, 1973), son algunas de sus manifestaciones más representativas.

La Morada y el Jardín aglutinan diversas imágenes relacionadas con los procesos de espacialización literaria: el regreso *ad uterum*, el «eterno retorno», el refugio, la fusión con la tierra, la tumba, la casa como recinto del ser, lo pequeño, etc. Todos ellos son símbolos predilectos en la poética del autor y recurrentes a lo largo de toda su trayectoria lírica.

La Noche se identifica directamente con todas las imágenes relacionadas con la Muerte. Además del sueño, que polariza diversas imágenes que podríamos llamar

«nocturnas», encontramos otros símbolos como la sombra, el viento, el mar, el río, el párpado, etc.

Finalmente, la Mujer, como arquetipo, y su dimensión erótica, suelen actuar como antídoto en los procesos de eufemización de la temporalidad y como dulcificadores del drama de la muerte. Los símbolos aquí englobados tienen una íntima relación con los de la Noche, en tanto que espacio propicio para el amor, y con los de regeneración vital, en tanto que mujer-madre tierra.

* * *

La dimensión filosófica de la obra de Carlos Pinto Grote difícilmente se puede separar de la simbólica. También resulta complejo dilucidar en qué medida el autor ha bebido de fuentes puramente filosóficas o estrictamente literarias. En cualquier caso, el tratamiento que hace Carlos Pinto Grote de los temas aludidos (especialmente el tiempo y la muerte) responden al signo de una época marcada por el pensamiento existencialista.

Del pensamiento filosófico Carlos Pinto Grote ha adoptado interesantes aspectos teóricos que se pueden remontar a Miguel de Montaigne, pero que tienen un verdadero punto de arranque en el camino abierto por el idealista alemán Friedrich Nietzsche y pasan por una atenta lectura del gran filósofo Martin Heidegger. Veamos, en resumen, algunas de las huellas dejadas por estos y otros pensadores en la obra del poeta canario:

a) De la obra de Nietzsche es preciso destacar su concepción del tiempo, expuesta en *Así habló Zaratustra*, y especialmente su reelaboración de la teoría del «eterno retorno»: lo Uno retorna para fundirse plenamente a través del Todo del que en realidad el ser humano proviene.

b) Es difícil reconstruir el horizonte de expectativas de Carlos Pinto Grote con respecto a determinados conceptos generales manejados por las diversas corrientes existencialistas. La *nada* y la *angustia*, por ejemplo, están en la base de los escritos de pensadores como Kierkegaard, Heidegger o el propio Sartre. De Heidegger, sin embargo, se han tomado conceptos como los de «ser para la muerte», «la muerte de los otros», «construir como habitar», la «casa del ser», etc., que se han situado en el centro

del propio pensamiento de Carlos Pinto Grote a través de numerosos libros, especialmente en *Muda compasión del tiempo* (1963) y *En este gran vacío* (1967).

c) De Jean Paul Sartre se han incorporado, además de la nada, conceptos como los de «el otro», y elementos simbolizadores de la alienación individual presentes en las obras del escritor francés como la «mirada» y el «espejo».

d) La obra del escritor Albert Camus ha ejercido un considerable influjo en la del canario, especialmente en lo relativo a su reformulación del Mito de Sísifo: el ser está condenado a llevar consigo una pesada carga de la que no se puede desprender, la losa del tiempo.

e) Finalmente, la duda religiosa y su relación con la temporalidad y la muerte también tienen un punto de arranque en ciertos pensadores, desde el propio Heidegger hasta Miguel de Unamuno y Kierkegaard en su *Tratado de la desesperación*.

* * *

Para ilustrar las fuentes literarias en torno al tiempo y a la muerte, hemos escogido los dos autores cuya obra ha influido de un modo más evidente en la poética del autor. Se trata de T.S. Eliot y Rainer Maria Rilke. Aunque son muchas las lecturas que ha dejado huella en la poesía de Carlos Pinto Grote —y así fueron analizadas en las tres últimas partes de nuestro trabajo—, en la obra de aquellos escritores está representado en perfecto equilibrio el drama de la temporalidad y el simbolismo literario.

De T. S. Eliot toma Carlos Pinto Grote, además de cierta simbología como la del jardín o la tumba, presentes tanto en *La tierra baldía* como en *Cuatro cuartetos*, ciertos aspectos relacionados con la teoría neoplatónica que sobre el tiempo T S. Eliot desarrolla en *Cuatro cuartetos*, que de algún modo podemos ilustrar y sintetizar mediante los siguientes versos de este libro: «Están presente y pasado presentes/ tal vez en el futuro, y el futuro/ en el pasado contenido. En varias obras desarrolla Carlos Pinto Grote esta teoría circular del tiempo que inevitablemente persigue como solución la eternidad.

Mayor influjo ha tenido, si cabe, la obra de Rilke. Destaquemos, como

concluyentes, tres aspectos:

- a) El interés por el mundo de las cosas y en especial por lo pequeño.
- b) El mundo simbólico de Rilke en relación a los mitos de la tierra y del retorno.
- c) El concepto de «construir la propia muerte», manifiesto en *El libro de las horas* (1905) y en los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge* (1910).

* * *

El recorrido que hemos realizado por el pensamiento poético explícito de Carlos Pinto Grote nos ha ayudado a demostrar ciertas características de su obra que nos parecen fundamentales.

En primer lugar debemos destacar que cada obra del autor se ajusta a lo que hemos llamado «impulso creador»; es decir, la alternancia de libros breves y libros largos no responde, como algún crítico llegó a pensar, a libros serios y libros lúdicos o circunstanciales. Esto se debe a que cada volumen es producto de un único impulso creador.

Por otra parte, tal y como ha sugerido Ventura Doreste, la cohesión temática de la obra de Carlos Pinto Grote es tal que un motivo sólo aludido o insinuado en un libro es tema central en otro. De este modo, los diversos temas o subtemas tratados por el autor van haciendo su aparición como solistas en el marco de una gran orquestación.

Finalmente, en cuanto a la evolución estética de Carlos Pinto Grote, debemos anotar una lenta transformación de la escritura que ha pasado por tres etapas: la comprendida entre 1945 y 1957, en la que se produce el afianzamiento de su poética; la que va desde *Muda compasión del tiempo* (1963) hasta *Oneiron* (1973), periodo en que encontramos perfectamente formulados los principios básicos de la poética de Carlos Pinto Grote y donde se formulan los diferentes modos de eufemización de la temporalidad; y, finalmente, desde *Solo el azul* (1977) hasta *Días sin ti* (1997), etapa en la que se consolida la identidad de un imaginario poético.

§101. PRIMERA ETAPA: HACIA EL AFIANZAMIENTO DE UNA POÉTICA

Los libros comprendidos en esta etapa son:

Las tardes o el deseo (1954),
Elegía para un hombre muerto en un campo de concentración (1956),
Las preguntas al silencio (1956), y
El llanto alegre (1957)

Es éste un periodo de búsqueda de un lenguaje personal en la que, no obstante, ya hay claras muestras de la configuración simbólica que tendrá puntual desarrollo en los libros posteriores. *Las tardes o el deseo* reúne principalmente los versos que el autor escribió en los años cuarenta. El libro significa la necesaria puesta al día del autor tras un espacio de tiempo sin publicar. Aunque algunos críticos vieron en *Elegía para un hombre muerto en un campo de concentración* (1956) un ejemplo de poesía de compromiso social del autor, lo cierto es que estamos ante un libro de carácter metafísico que ya presupone uno de los temas centrales de su poesía: la muerte. *Las preguntas al silencio* es un texto clave en esta etapa de formación pues en él se plantean dudas ontológicas y de lenguaje que empezarán a encontrar solución en el libro siguiente, pero sobre todo en la segunda etapa poética del autor. Finalmente, *El llanto alegre* ya contiene de un modo explícito gran parte del imaginario poético de Carlos Pinto Grote en relación a los tres temas fundamentales de su obra: el tiempo, la muerte y el amor. Los símbolos que en este libro aparecen —de evidente impronta antropológica— revelan un primer nivel de estructuración que prefigura el entramado imagístico que veremos en las etapas siguientes. El aspecto más destacable de este libro es la asunción de la estética de lo pequeño y de lo cotidiano —de clara reminiscencia rilkeana— como solución al problema existencial y de lenguaje planteado en el libro anterior. Por eso el poeta dirá que «canta a las pequeñas cosas».

§102. 2ª ETAPA: LOS MODOS DE EUFEMIZACIÓN DE LA TEMPORALIDAD

En esta etapa, el tratamiento del problema de la temporalidad se convierte en

central, pero hay una evolución que va desde un encaramiento de evidente adscripción existencial hasta soluciones eufemizadoras en las que el simbolismo adquiere una especial relevancia. Los libros que aquí hemos incluido son:

Muda compasión del tiempo (1963)

Siempre ha pasado algo (1964)

Como un grano de trigo (1965)

En este gran vacío (1967)

Sin alba ni crepúsculo (1967)

Oneiron (1973), y

Unas cosas y otras (1974)

Estos libros, que, en el plano estilístico, responden a una similar actitud —narrativismo, desnudez de lenguaje, soltura en la utilización del versolibrismo y tendencia al poema de mediana e incluso larga extensión, etc.—, en el plano del contenido los podemos agrupar en dos: aquellos en que el sustrato filosófico revela directamente la problemática del ser en el tiempo, sin ningún tipo de eufemismo, y aquellos en los que dicha temática se *oculta* bajo un denso entramado simbólico perfectamente hilvanado. En el primer grupo debemos incluir, especialmente, *Muda compasión del tiempo* (1963) y *En este gran vacío* (1967). En el segundo, *Como un grano de trigo* (1965), *Sin alba ni crepúsculo* (1967) y *Oneiron* (1973).

Muda compasión del tiempo y *En este gran vacío* muestran, en toda su magnitud y abiertamente, la problemática existencial en la que el poeta se debate y que podemos resumir en las siguientes palabras de Heidegger, citadas en nuestro estudio: «Los tiempos no son sólo de penuria por el hecho de que haya muerto Dios, sino porque los mortales ni siquiera conocen bien su propia mortalidad ni están capacitados para ello». La angustia ante la nada, la duda religiosa, lo absurdo de la existencia y la imperiosa necesidad de una búsqueda de lo eterno serán las constantes de estos libros.

Sin embargo, los volúmenes que citamos en segundo lugar acometen la experiencia existencial de un modo totalmente diferente gracias a la imaginación simbólica. Ahora entran en juego todos los arquetipos y símbolos de la poética del

autor con un solo fin: eludir, disfrazar, dulcificar, si cabe, el drama de la temporalidad. El primero de los símbolos arquetípicos que parece otorgar unidad a estos libros es el del viaje como expresión del dinamismo de la imaginación del autor. En efecto, tal como adelantamos, *Como un grano de trigo* representa un viaje hacia lo Alto, *Sin alba ni crepúsculo* un viaje hacia lo Bajo, y *Oneiron* un viaje hacia lo Interior. En todos ellos los símbolos son los propios de retorno al origen, la circularidad de los ciclos de la vida y en definitiva, la unión con la Tierra Madre como solución al drama de la temporalidad.

§103. 3ª ETAPA: LA IDENTIDAD DE UN IMAGINARIO POÉTICO

Hemos incluido en esta etapa, finalmente, los restantes libros de la producción de Carlos Pinto Grote, es decir:

Solo el azul (1977)

Los habitantes del jardín (1978)

Estío (1981)

Tratado del mal (1981)

De los días perdidos (1982)

Poemas a un cultivador de opio (1983)

Cantatas (1984)

La trampa de la noche (1989)

Tienda de antigüedades (1996)

Días sin ti (1997)

Hay en esta etapa un notable giro estilístico que se aprecia en la tendencia al uso de un lenguaje más esteticista y menos narrativo. En líneas generales se persigue la brevedad de los poemas, la contención expresiva y la densidad del significado, y la reflexión metapoética en tanto reflexión existencial se hace evidente: el lenguaje, como dijera Heidegger, es la «casa del ser».

Estamos ante la obra más madura del autor y es en esta etapa donde encontramos los poemas más sugerentes de su producción desde el punto de vista formal. Sin embargo, la temática sigue siendo idéntica y se consolida su imaginario poético: desalojada de tintes dramáticos, la persecución de la eternidad prosigue en estos libros con el más alto grado de simbolización posible. Las imágenes se desarrollan monotemáticamente: el viaje histórico y el viaje geográfico tienen lugar en *Solo el azul* y *Cantatas*, respectivamente; el jardín vuelve a emerger en *Los habitantes del jardín*; la morada y los objetos contenidos en ella se desarrollan en *De los días perdidos* y *Tienda de antigüedades*; la noche es central en *La trampa de la noche*, etc. En todos esos libros, de uno u otro modo, el simbolismo prosigue su función primigenia: eludir la cruda realidad.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA ACTIVA

a) LIBROS DE POESÍA

- Las tardes o el deseo*, Las Palmas de Gran Canaria, [Imprenta Lezcano], 1954.
- Las preguntas al silencio*, Santa Cruz de Tenerife, [Goya Ediciones], 1956.
- Elegía para un hombre muerto en un campo de concentración*, Santa Cruz de Tenerife, Goya Ediciones, 1956.
- El llanto alegre*, Santa Cruz de Tenerife, [Imprenta AFRA], 1957.
- Muda compasión del tiempo*, Las Palmas de Gran Canaria, [Col. Tamaragua], 1963.
- Siempre ha pasado algo*, La Laguna de Tenerife, Col. Mafasca, 1964.
- Como un grano de trigo*, Barcelona, El Bardo, 1965; y *Papeles de Sin Armadans*, Madrid/Palma de Mallorca, 1965.
- En este gran vacío*, Madrid, Ínsula, 1967.
- Sin alba ni crepúsculo*, Barcelona, El Bardo, 1967.
- Oneirón*, Barcelona, Peñíscola (col. Milano al Viento), 1973.
- Unas cosas y otras*, Las Palmas de Gran Canaria, Planas de Poesía, 1974.
- Solo el azul*, Madrid, Taller de Ediciones J.B., 1977.
- Los habitantes del jardín*, La Laguna de Tenerife, 1978.
- Estío*, Las Palmas de Gran Canaria, Mafasca para Bibliófilos, 1981.
- Tratado del mal*, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura/Cabildo Insular de Tenerife, 1981.
- De los días perdidos*, Santa Cruz de Tenerife, Caja General de Ahorros de Canarias, 1982.
- Poemas a un cultivador de opio*, Santa Cruz de Tenerife, Col. Poéticas, 1983.
- Cantatas*, La Laguna de Tenerife, Ayto de La Laguna, 1984.
- La trampa de la noche*, Santa Cruz de Tenerife, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1989.
- Tienda de antigüedades*, Barcelona, Cafè Central, 1995 (2ª ed., Lanzarote, Cuadernos del Atlas, 1997).

Días sin ti, Tegueste (Tenerife), Ediciones Baile del Sol, 1997.

El destino de la melancolía, Santa Cruz de Tenerife, Caja de Ahorros de Tenerife, 1998.

b) LIBROS DE RELATOS

Las horas del hospital, Santa Cruz de Tenerife, 1956.

Cuatro cuentos extraños, Santa Cruz de Tenerife, 1956.

Las horas del hospital y otros cuentos, Madrid, 1966.

Un poco de humo y otros relatos, Santa Cruz de Tenerife, 1984.

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

c) LIBROS DE ENSAYO

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

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

Santa Cruz de Tenerife: dos historias de una ciudad, Santa Cruz de Tenerife, Ayto. de Santa Cruz de Tenerife, 1994

d) ANTOLOGÍAS DONDE SE RECOGE SU POESÍA

Poetas de las Islas, selección de Jesús María Godoy, La Laguna, Colegio Mayor San Agustín, 1964.

Verde Yerba, fascículo 6, Barcelona, 1967.

«Poesía de Tenerife», *Caracola*, nº 205-206, Málaga, nov.-dic. de 1969.

96 poetas de las Islas Canarias (siglo XX), ed. de José Quintana, Comunicación Literaria de Autores, Bilbao, 1970.

Antología breve de poesía canaria, Madrid, Gráficas Urquina, 1971.

«Algunos poetas canarios... y la muerte», sel. de Alfonso O'Shanahan, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 2-XI-1972.

Poetas tinerfeños de ahora, edición de Luis Ortega y Alberto Omar, Santa Cruz de Tenerife, CCPC, 1983, pp. 119-121.

Poesía Canaria 1940-1984. Antología, ed. de Sebastián de la Nuez, Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1986.

«Muestra de poesía canaria», (nota introductoria de Jorge Rodríguez Padrón), en *Peña Labra*, Santander, 1986.

«Una sumaria antología», selección de Sebastián de la Nuez, *El Urogallo*, dic. 1988/ en. 1989.

Los mejores poemas de ayer y de hoy, ed. de Félix Casanova de Ayala, Santa Cruz de Tenerife, CCPC, 1989.

«50 años de poesía canaria», *Zurgai* (Bilbao), junio de 1992.

«Poesía canaria contemporánea (antología)», en *Fetasa*, nº 9, 1992.

El Bardo (1964-1974). Memoria y antología, ed. de José Batlló, 1995.

II Congreso de poesía canaria. Hacia el próximo siglo, Santa Cruz de Tenerife, Ateneo de La Laguna/CajaCanarias, 1997

e) ESCRITOS SOBRE LITERATURA, ARTE Y PENSAMIENTO

«Comentarios a una exposición y a una crítica» [García Viegas], *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 7-I-1950.

«Comentarios y 'todo lo demás'» [García Viegas], *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 11-I-1950.

«Los pintores, la pintura», [García Viegas], *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 22-V-1950

«De la exposición Alberto Brito», [García Viegas], *La Tarde*, 10-XI-1950.

«Notas sobre la exposición de Rafael Llanos» [García Viegas], *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 17-I-1951.

«Opiniones nada más» [García Viegas], *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 26-VI-1951.

«Opiniones nada más. (Conclusión)», [García Viegas], *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 27-VI-1951.

- «La obligada palabra» [García Viegas], *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 29-VI-1951.
- «Tranquilamente hablando» [García Viegas], *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 5-VIII-1951.
- «La exposición Stubbing», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 28-VIII-1951.
- «La exposición Miro Mainou», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 30-XI-1951.
- «La pintura de Ernesto Beutell», *La Hoja del Lunes*, 24-III-1952.
- «Una exposición de Alberto Brito», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 29-IV-1952.
- «Un pintor canadiense: R. York Wilson», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 1-V-1952
- «El camino de la pintura», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 14-V-1952.
- «Una nota biográfica sobre el pintor Juan Ismael», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 3-X-1952.
- «Juan Ismael», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 21-X-1952
- «Carta a Domingo Pérez Minik», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 30-VIII-1953.
- «Pasión del mar», *Mirador*, nº2, Tenerife, 1953.
- «Breve meditación sobre la pintura», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 29-IV-1953.
- «Martín Zero lo o el camino», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 24-II-1953.
- «Exposición José Palau», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 8-XII-1953.
- «*Historia del corazón*, un libro de Aleixandre», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 27-I-1955.
- «Juan Ismael. El surrealismo. La Pintura», Instituto de Estudios Hispánicos, Santa Cruz de Tenerife, abril de 1955.
- «Los deberes éticos del artista», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 20-IV-1955.
- «En el centenario del nacimiento de Sigmund Freud», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 5-VII-1956.
- «Educación infantil y arte», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 2-IX-1956.
- «Cartas a dos poetas. A Rafael Arozarena. A Emilio Alfaro», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 23-IV-1959.
- «Llanto por la muerte de Albert Camus», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 9-I-1960.
- «Don Nicolás Estévez o la dignidad», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 30-XI-1961.

- «Meditaciones sobre el arte de hoy», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 28-VI-1962.
- «Meditación sobre la acuarela», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 16-V-1962.
- «La exposición 'Nuestro Arte'», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 1-XI-1963.
- «Carta al poeta Lázaro Santana», *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 25-VII-1964.
- «Carta al poeta Eugenio Padorno», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 17-II-1965.
- «Carta de Carlos Pinto a Emilio Sánchez Ortiz hablándole de su libro de poemas», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 1-XI-1966.
- «Notas sobre dos poetas actuales de Hispanoamérica: David Valjalo y Dukardo Hinestroza», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 18-IV-1967.
- «Anotaciones sobre nuestra problemática artística», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 22-XI-1967.
- «Notas sobre un libro reciente de Domingo Pérez Minik», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 16-X-1968.
- «Carta a Luis Diego Cuscoy», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 4-VI-1968.
- «Sobre la novela española de ciencia ficción», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 3-VIII-1968.
- «Una carta de Carlos Pinto», *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 29-VIII-1969.
- «Puerta al futuro», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 11-XI-1971.
- «In memoriam, José Velasco», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 7-I-1972.
- «Clausurada la exposición de Lola Massieu, en arte y literatura», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 13-II-1976.
- «Aproximación a dos poetas canarios», *Hora de poesía*, nº1, Barcelona, enero-febrero 1979, pp. 50-52.
- «Dos nombres en la poesía canaria», *Hora de poesía*, nº 3, Barcelona, mayo-junio 1979, pp. 49-51.
- «Notas sobre un poeta [F. García Ramos]», *Hora de poesía*, nº6, Madrid, nov. dic. 1979.
- «Sobre la antología de Manuel Castañeda», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 10-X-1979.
- «Notas sobre un poeta», *Hora de poesía*, nº6, Barcelona, Nov.-dic. 1979.
- «Algunas notas sobre la traducción y el traducir», *Avisos de Cultura*, Santa Cruz de Tenerife,

5-IX-1981.

«Un caballero inglés», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 18-XII-1981.

«Los médicos en la novela de Galdós», en *I Centenario de la Real Academia de Medicina de S/C de Tenerife*, Madrid, 1981

«Carta a Eduardo García-Ramos», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 5-VIII-1982.

«Los mismos salvadores de la patria de siempre», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 13-VIII-1982.

«La ineptitud de los políticos», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 19-VIII-1982.

«La democracia de las alturas», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 30-VIII-1982.

«Reanudación del epistolario», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 12-10-1982.

«El silencio del intelectual», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 10-XI-1983.

«Perfil de Ventura Doreste», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 21-VII-1985.

«Algunas notas sobre don Nicolás Estévez Murphy», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 29-IV-1986.

«De las elecciones», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 18-V-1986.

«De nuestros problemas», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 19-V-1986.

«De la sanidad», *Diario de Avisos*, 25-V-1986.

«De la cultura», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 26-V-1986.

«De los elegibles», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 1-VI-1986.

«De los partidos», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 2-VI-1986.

«De la economía», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 9-VI-1986.

«De la libertad del elector», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 10-VI-1986.

«Del centralismo», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 15-VI-1986.

«El último atelier», *Jornada*, Santa Cruz de Tenerife, 1-VIII-1987.

«Alejandro Togores o la enseñanza del misterio», Catálogo de la exposición de Alejandro Togores, La Laguna, 1987.

«Prólogo» de *Antología breve*, de Ricardo Lezcano, Las Palmas de Gran Canaria,

- Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1990.
- «Los nuevos leprosos», *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 14-I-1990.
- «El consumismo: un deporte absurdo», *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 28-I-1990.
- «*La casa de Hamilton*, un libro de Agustín Guimerá Ravina», *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 21-I-1990.
- «Matemática e intelectualidad I», Santa Cruz de Tenerife, *La Gaceta de Canarias*, 4-II-1990.
- «Matemática e intelectualidad II», *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 5-II-1990.
- «Vanidad e imagen», *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 18-II-1990.
- «De breves y gozosos comentarios», *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 25-II-1990.
- «La prensa tiene mala prensa», *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 4-III-1990.
- «Sobre la televisión», *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 11-III-1990.
- «Meditaciones sobre la ausencia», *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 18-III-1990.
- «Meditaciones sobre la música», *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 25-III-1990.
- «Sobre la filatelia», *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 1-IV-1990.
- «Acerca de la eutanasia», *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 7-IV-1990.
- «Felix Casanova de Ayala. El poeta y su sombra», *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 8-IV-1990.
- «De la amistad», *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 15-IV-1990.
- «Casualidad», *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 22-IV-1990.
- «De la elegancia», *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 29-IV-1990.
- «Cremación o enterramiento: un problema social», *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 6-V-1990.
- «La decadencia de la soledad», *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 13-V-1990.
- «La dificultad de la escritura», *Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 21-V-1990.
- «El teléfono», *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 27-V-1990.
- «En torno a la vejez», *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 24-VI-1990.

- «El olvidado arte de la conversación», *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 17-VI-1990.
- «Acerca de la gastronomía», *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 10-VI-1990.
- «De las cosas viejas y antiguas», *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 3-VI-1990.
- «La unidad europea y la cultura», *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 2-VII-1990.
- «Prólogo» a Gilberto Alemán, *La calle: crónicas chicharreras*, Santa Cruz de Tenerife, Centro de la Cultura Popular Canaria, 1991.
- «La unidad europea y la cultura», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 13-I-1991.
- «De los viajes y el viajar», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 20-I-1991.
- «Mercantilismo y obra de arte», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 27-I-1991.
- «Traer desde el olvido», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 3-II-1991.
- «Notas sobre una exposición antológica», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 10-II-1991.
- «Escribir una carta», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 17-II-1991.
- «De la guerra», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 24-II-1991.
- «Qué es una persona», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 3-III-1991.
- «Utilidad de escribir la memoria», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 10-III-1991.
- «Los pequeños inconvenientes», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 17-III-1991.
- «Breve relato de un día de estío», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 24-III-1991.
- «El patrimonio común», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 7-IV-1991.
- «La conducta vandálica», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 14-IV-1991.
- «Sobre las conferencias», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 21-IV-1991.
- «Una nostalgia: las antiguas ventas», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 28-IV-1991.
- «Lectura de Montaigne», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 5-V-1991.
- «Algo sobre el feminismo», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 12-V-1991.
- «Privilegios y prerrogativas», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 19-V-1991.
- «Cosas en el olvido», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 26-V-1991.

- «Dirección general de incomodidades e inconvenientes», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 2-VI-1991.
- «Contando una nostalgia», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 9-VI-1991.
- «Un día en contra», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 16-VI-1991.
- «El elector burlado», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 23-VI-1991.
- «Por qué calla el intelectual», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 30-VI-1991.
- «Marcos Guimerá Peraza: notas para un concimiento», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 7-VII-1991.
- «El Premio: reflexiones personales», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 14-VII-1991.
- «La prisa, un problema de nuestro tiempo», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 21-VII-1991.
- «Breves comentarios sobre el repetir», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 28-VII-1991.
- «La soledad del ciudadano», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 4-VIII-1991.
- «Los objetos perdidos», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 11-VIII-1991.
- «Experiencia inquietante», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 18-VIII-1991.
- «La aceleración de la historia», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 25-VIII-1991.
- «Sobre el cine: una forma de arte», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 1-IX-1991.
- «Biblioteca básica canaria: una reflexión», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 8-IX-1991.
- «Recuerdo y notas sobre el surrealismo», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 15-IX-1991.
- «Ser turista: una experiencia sobrecogedora», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 22-IX-1991.
- «Escribir: un quehacer difícil», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 29-IX-1991.
- «La juventud actual», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 6-X-1991.
- «El regalo de la amistad», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 13-X-1991.
- «Elogio de la elegancia», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 20-X-1991.
- «El valor de la soledad», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 27-X-1991.

- «Notas sobre el buen morir», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 3-XI-1991.
- «El pasado y las cosas», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 10-XI-1991.
- «Ser viejo», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 17-XI-1991.
- «Conversar: ese arte perdido», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 24-XI-1991.
- «La insensatez del consumir», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 1-XII-1991.
- «La paradoja de la imagen», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 8-XII-1991.
- «La docencia: esa alta ocupación», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 15-XII-1991.
- «Los nuevos habitantes», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 22-XII-1991.
- «Una carta a los lectores», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 29-XII-1991.
- [«Texto»] en «El arte y la paz», *Fetasa*, nº 4/5, Santa Cruz de Tenerife, 1991, p. I (117).
- «Notas sobre el sentido del humor»/ «Notes on sense of humour», en *Sauermann*, nº2, Las Palmas de Gran Canaria, 1992, pp. 17-22.
- «Notas para una poética», en *Fetasa. Revista de arte y literatura*, nº 9, Santa Cruz de Tenerife, 1992.
- «Prólogo», en Roberto Cabrera Gozález, *Cántico Mineral*, Santa Cruz de Tenerife, Cajacanarias, 1992, pp 5-6.
- «Anotaciones sobre *El discutidor*, una novela de Enrique González», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 3-XII-1992.
- «El campo poético. Una indagación sobre la poesía en Canarias», en AA.VV., *Encuentro de escritores canarios*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1992, pp. 73-80.

f) POEMAS SUELTOS EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS

- «La herencia», *Mensaje*, Santa Cruz de Tenerife, enero de 1945, p. 4.
- «Gris», *Mensaje*, Santa Cruz de Tenerife, enero de 1945, p. 4.
- «La calle muerta», *Mensaje*, Santa Cruz de Tenerife, marzo de 1945, p. 7.
- «Canción muda», *Mensaje*, Santa Cruz de Tenerife, julio de 1945, p. 11.

- «Dos poemas de despedida», *Mensaje*, Santa Cruz de Tenerife, julio de 1945, p. 11.
- «Cancioncilla», *Mensaje*, Santa Cruz de Tenerife, julio de 1945, p. 11.
- «Mi reloj», *Mensaje*, Santa Cruz de Tenerife, octubre de 1945, p. 11.
- «Aquel tiempo», *Mensaje*, Santa Cruz de Tenerife, octubre de 1945, p. 11.
- «Canción», *Mensaje*, Santa Cruz de Tenerife, octubre de 1945, p. 11.
- «El corazón olvidado», *Mensaje*, Santa Cruz de Tenerife, diciembre de 1945, p. 11.
- «De esa tierra», *Mensaje*, Santa Cruz de Tenerife, diciembre de 1945, p. 11.
- «Dos poemas de la tarde», *Mensaje*, Santa Cruz de Tenerife, diciembre de 1945, p. 11.
- «Ausente», *Mensaje*, Santa Cruz de Tenerife, enero de 1946.
- «No te vayas», *Mensaje*, Santa Cruz de Tenerife, enero de 1946.
- «No», *Mensaje*, Santa Cruz de Tenerife, octubre de 1946.
- «Aquel cristal», *Mensaje*, Santa Cruz de Tenerife, octubre de 1946.
- «Aurelio Olmo», *Mensaje*, Santa Cruz de Tenerife, noviembre de 1946.
- «Antonio», *Mensaje*, Santa Cruz de Tenerife, noviembre de 1946.
- «Barbro Sandberg», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 10-I-1953.
- «La huella de tu espera», *Gánigo*, Santa Cruz de Tenerife, marzo-abril de 1953.
- [«Como la aguja de un espanto»], *Gánigo*, Santa Cruz de Tenerife, septiembre-octubre de 1953.
- «Las tardes o el deseo», [«Siento crecer mi corazón al ruego»], *Gánigo*, Santa Cruz de Tenerife, noviembre-diciembre de 1954.
- [«Este dormido corazón»], *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 2-III-1955.
- [«¿De dónde vienen con esa fuerza»], *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 14-VII-1955.
- [«Miradlos»], *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 1-IX-1955.
- [«Muchacha en flor, que pasas a mi lado»], *Gánigo*, Santa Cruz de Tenerife, marzo-abril de 1955.
- [«Cansado de esperar tu voz lejana»], *Gánigo*, Santa Cruz de Tenerife, julio-agosto de 1955.

- [«Tengo que despedirme de ti»], *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 20-X-1955.
- [«Vienes desde la noche»], *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 27-IX-1956.
- [«Y así, desde el pasado»], *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 27-IX-1956.
- «Nubes», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 21-III-1957.
- «Que no caiga la tierra», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 28-XI-1957.
- «Esta duda, Señor...», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 7-VIII-1958.
- «Grito desde mi culpa», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 10-IV-1958.
- «Dos poemas de quedarme», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 26-X-1961.
- «Desde donde te escribo», *Gánigo*, n.º 44-45, Santa Cruz de Tenerife, 1963.
- «Poblada por angélica potencia», *Gánigo*, n.º 44-45, Santa Cruz de Tenerife, 1963.
- «El regreso» (I y II), *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 30-IX-1965.
- «Recuerdo de un poeta que se fue», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 7-X-1965.
- «El viaje, I », *Espiral*, n.º 95, Barcelona, junio de 1965.
- [«jamás he escrito un libro»], *Poesía Española*, n.º 160, Madrid, abril de 1966.
- [«la última tarde»], *Poesía Española*, n.º 160, Madrid, abril de 1966.
- [«algo no deja sonreír»], *Poesía Española*, n.º 160, Madrid, abril de 1966.
- [«no he sido siempre así»], *Poesía Española*, n.º 160, Madrid, abril de 1966.
- [«Me está haciendo sombra»], *Poesía Española*, n.º 167, Madrid, noviembre de 1966.
- «Poema a la amistad», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 11-VII-1966.
- «La hora justa», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 11-XI-1966.
- «Desde la madrugada», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 24-IX-1966.
- [«Encontrar»], *Diario de Las Palmas* (Supl. Cartel), Las Palmas de Gran Canaria, 13-IV-1967.
- «Poema a Pedro Lezcano», *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 21-VI-1967.
- [«Sucede que era un hombre»], *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 23-VIII-1967.
- [«Estoy viendo correr»], *El Molino de Papel* (Pliegos de poesía), n.º 49, Cuenca, febrero de 1967.

- «El poeta habla con su amigo muerto», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 19-IV-1967.
- [«Jamás he escrito un libro»], *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 25-X-1967; y en *Índice*, nº 224, Madrid, octubre de 1967.
- [«La casa vive ahora sin mí»], *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 25-X-1967; y en *Índice*, nº 224, Madrid, octubre de 1967.
- «El regreso», *Álamo*, Salamanca, abril-junio de 1968.
- «Ante la obra del pintor, el poeta habla del Universo», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 27-III-1968, y en el «Catálogo Exposición Pedro González», Círculo de Bellas Artes de Tenerife, 1968.
- «Vincens van Gogh», *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 6-III-1968.
- «Versos para un arcángel que está en mi biblioteca», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 23-II-1969.
- «Vincens van Gogh», *Caracola*, 205-206, Málaga, nov./dic. 1969, p. 26.
- [«Me están haciendo sombra»], *Azor*, nº 39, Barcelona, abril-junio de 1970.
- [«Quiero decir las cosas y las digo»], *España 70*, nº 143, Bruselas, 24-I-1970, p. 17.
- [«Quedarme en esta plaza, en este pueblo»], *España 70*, nº 143, Bruselas, 24-I-1970, p. 17.
- [«Cuando alguna mañana»], *España 70*, nº 143, Bruselas, 24-I-1970, p. 17.
- «El Greco», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 12-II-1970.
- «Elegía a Aurelio Olmo», *96 poetas de las Islas Canarias (siglo XX)*, ed. de José Quintana, Bilbao, Comunicación literaria de autores, 1970, p. 435.
- «Elegía a Antonio», *96 poetas de las Islas Canarias (siglo XX)*, ed. de José Quintana, Bilbao, Comunicación literaria de autores, 1970, p. 436.
- «Llamarme guanche», *96 poetas de las Islas Canarias (siglo XX)*, ed. de José Quintana, Bilbao, Comunicación literaria de autores, 1970, p. 437.
- «No», *96 poetas de las Islas Canarias (siglo XX)*, ed. de José Quintana, Bilbao, Comunicación literaria de autores, 1970, p. 438.
- «Mientras la nueva mirada», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 14-II-1971.
- «Al final seré muerto», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 2-XI-1972.
- [«Hay un tiempo secreto»], *El Día* (Tagoror Literario), Santa Cruz de Tenerife, 25-XI-1973.
- [«Mirad las ecuaciones»], *El Día* (Tagoror Literario), Santa Cruz de Tenerife, 25-XI-1973.

- «Digamos que las nueve», *El Día* (Tagoror Literario), Santa Cruz de Tenerife, 18-XII-1973.
- [«Dime, sueño del alba»], *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 3-II-1974.
- [«Mirad las ecuaciones y las mandrágoras»], *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 3-II-1974.
- «Dulce sombra de estío, lenta brisa», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 16-V-1976.
- «Ningún tiempo es igual, tengo conciencia», *El Diario Montañés*, Santander, 7-XII-1978.
- [«Quiero decir las cosas y las digo»], *Poetas tinerfeños de ahora*, Santa Cruz de Tenerife, CCPC, 1983, p. 120.
- [«Si puede ser»], *Poetas tinerfeños de ahora*, Santa Cruz de Tenerife, CCPC, 1983, p. 121.
- «Si, desde la orilla», *Jornada* (Supl. Jornada Literaria), Santa Cruz de Tenerife, 26-III-1983.
- «No hay nada que decir», *Poesía canaria 1940-1984. Antología*, Santa Cruz de Tenerife, Interinsular Canaria, 1986, p. 137.
- «En cada movimiento», *Poesía canaria 1940-1984. Antología*, Santa Cruz de Tenerife, Interinsular Canaria, 1986, p. 138.
- «Poema a un cultivador de opio», *Poesía canaria 1940-1984. Antología*, Santa Cruz de Tenerife, Interinsular Canaria, 1986, p. 139.
- «Si, desde la orilla», *Poesía canaria 1940-1984. Antología*, Santa Cruz de Tenerife, Interinsular Canaria, 1986, p. 140.
- «En cada movimiento», *Literatura de Canarias (siglo XX, II)*, ed. de Humberto Hernández y otros, Santa Cruz de Tenerife, Interinsular Canaria, 1987.
- [«Como una línea azul»], *El Urogallo*, diciembre de 1988/ enero 1989, p. 71.
- [«No miréis los canales»], *El Urogallo*, diciembre de 1988/ enero 1989, p. 71.
- «Llamarme guanche», en Félix Casanova de Ayala (ed.), *Los mejores poemas de ayer y de hoy*, Santa Cruz de Tenerife, CCPC, 1989, p. 43.
- [«Apoda, la belleza»], *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 21-I-1990.
- [«¿Adónde ir, -lado de Meseglise o de Guermantes-»], *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 21-I-1990.
- [«Sentirnos siempre sin saber el día»], *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 21-I-1990.
- [«Encierra el aire el destino de la melancolía»], *Fetasa*, nº 6, Santa Cruz de Tenerife, 1991, p. 98.

- [«Alabarás los días»], *Fetasa*, nº 6, Santa Cruz de Tenerife, 1991, p. 99.
- [«Cuando no estás en ti, sino lejano»], *Fetasa*, nº 6, Santa Cruz de Tenerife, 1991, p. 100.
- «Recado de ausencias», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 31-III-1991.
- «La balada del mar» [contiene un prólogo, cuatro cantos y un epílogo], *Poetas del mar*, Cabildo de Gran Canaria/ Ayto. Agaete, Las Palmas de Gran Canaria, 11-VIII-1991. pp. 11-17.
- [«Si extiendes la mirada»], *Fetasa*, nº 9, Santa Cruz de Tenerife, 1992.
- [«Intentamos hallar qué luz perdida»], *Fetasa*, nº 9, Santa Cruz de Tenerife, 1992.
- [«El tiempo del halcón es sólo aire»], *Fetasa*, nº 9, Santa Cruz de Tenerife, 1992.
- [«¿No ves la huella de la luz?»], *Fetasa*, nº 9, Santa Cruz de Tenerife, 1992.
- [«Apoda, la belleza»], *Zurgai*, Bilbao, junio de 1992, p. 25.
- [«Las escaleras solitarias abandonan los muros»], *Zurgai*, Bilbao, junio de 1992, p. 82.
- «La llegada», *El Bardo (1964-1974). Memoria y antología*, ed. de José Batlló, 1995, p. 25.
- «He cerrado los ojos», *El Bardo (1964-1974). Memoria y antología*, ed. de José Batlló, 1995, pp. 74-75.
- [«A nadie des mi sombra, viento que te la llevas»], *II Congreso de poesía canaria. Hacia el próximo siglo*, Santa Cruz de Tenerife, Ateneo de La Laguna/CajaCanarias, 1997.
- [«A merced del destino, levanto en la mañana»], *II Congreso de poesía canaria. Hacia el próximo siglo*, Santa Cruz de Tenerife, Ateneo de La Laguna/CajaCanarias, 1997.
- [«Alabarás los días»], *II Congreso de poesía canaria. Hacia el próximo siglo*, Santa Cruz de Tenerife, Ateneo de La Laguna/CajaCanarias, 1997.
- [«Bajo las bóvedas, ese aire de ayer»], *II Congreso de poesía canaria. Hacia el próximo siglo*, Santa Cruz de Tenerife, Ateneo de La Laguna/CajaCanarias, 1997.
- «Poema para un tiempo concreto», *II Congreso de poesía canaria. Hacia el próximo siglo*, Santa Cruz de Tenerife, Ateneo de La Laguna/CajaCanarias, 1997.
- «Intertexto para destruir apenas leído», *Al margen* (Revista de los alumnos de Filología Hispánica, nº 2, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas, 1998, p. 19.
- «Entreacto», *Al margen* (Revista de los alumnos de Filología Hispánica, nº 2, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas, 1998, p. 20.
- «La destrucción de la sabiduría», *Al margen* (Revista de los alumnos de Filología Hispánica, nº 2, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas, 1998, p. 21.

BIBLIOGRAFÍA PASIVA

ALEIXANDRE, Vicente, «Carta de Vicente Aleixandre a Carlos Pinto Grote», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 12-IV-1956.

—, «Tres cartas inéditas de Vicente Aleixandre [a Carlos Pinto Grote]», *Serta. Revista Iberorománica*, nº 2, UNED, 1997.

ALEMÁN, Gilberto, «*Muda compasión del tiempo* no es un libro que pueda encasillarse en el existencialismo», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 11-I-1964, y en *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 26-II-1964.

ALEMÁN, Gilberto, «Carlos Pinto Grote: en cinco meses, tres libros publicados», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 27-IX-1967.

ALEMÁN, Gilberto, *El café «El Águila»*, Santa Cruz de Tenerife, CCPC/Cabildo Insular de Tenerife, 1993, pp. 131-132.

ALFARO GARCIA, Emilio, «Envío al poeta Carlos Pinto», *Hoja del lunes*, Santa Cruz de Tenerife, 21-VII-1958.

ALLER, César, «*Cantatas*, versos en paz», *Reseña*, Madrid, ??, p. 154.

ALLER, César, «*Oneiron*» (reseña), *Arbor*, nº341, Madrid, 1974.

ALLER, César, «*Los habitantes del jardín*» (reseña), *Arbor*, nº 396, Madrid, 1979.

ALLER, C., «*Tratado del mal*» (reseña), *Arbor*, nº 435, Madrid, 1982.

ALLER, César, «*Sin alba ni crepúsculo*» (reseña), *Arbor*, nº 276, Madrid, diciembre de 1968.

ÁLVAREZ CRUZ, L., «El secreto a voces. Hoy habla el Dr. Pinto Grote, poeta y escritor», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 3-II-1961.

ANÓNIMO, «Nuestra encuesta sobre la poesía insular. Opina Carlos Pinto Grote», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 17-II-1955.

ANÓNIMO, «Confesiones al oído. El doctor Carlos Pinto», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 31-XII-1957.

ARENCIBIA, Yolanda, «*La trampa de la noche* y la unidad temática de Carlos Pinto», *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 11-VI-1989.

ARMAS AYALA, A., «El cuento literario en las islas», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 3-VII-1971.

A[ZANCOT], L[eopoldo], «El «hombre común» en Pinto Grote», *Índice*, nº 224, Madrid, octubre de 1967.

A[ZANCOT], L[eopoldo], «El hombre común en Carlos Pinto», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 25-X-1967.

A[ZANCOT], L[eopoldo], «*Muda compasión del tiempo*», *Índice*, nº182, Madrid, febrero de 1969, p. 27.

AZNAR DE ACEVEDO, C., «Juicios sobre Vicente Aleixandre», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 7-X-1977.

BAYO, Emili, «Antologías de ámbito regional o local. Las Islas Canarias», en *íd.*, *La poesía española en sus antologías (1939-1980)*, Lleida, Pagès Editors, 1994, tomo II, pp. 240-245.

BENEYTO, María, «*Sin alba ni crepúsculo*, de Carlos Pinto Grote», *Diario de Las Palmas* (Supl. Cartel), Las Palmas de Gran Canaria, 21-VI-1967.

CANO, J.L., «Ventura Doreste y sus *Ensayos Insulares*», *Ínsula*, 373, Madrid, diciembre de 1977.

CASANOVA DE AYALA, Félix, «*Muda compasión del tiempo*, de Carlos Pinto Grote», *La Tarde* (Supl. Gaceta Semanal de las Artes), Santa Cruz de Tenerife, 13-III-1964. Reproducido también en *íd.*, *Resumen de una experiencia poética*, Santa Cruz de Tenerife, ACT, 1976, pp. 105-108.

CASANOVA DE AYALA, Félix, «Galería de poetas canarios de actualidad (conclusión)», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 14-XII-1967.

CASANOVA DE AYALA, Félix, «La nueva poesía tinerfeña», en *íd.*, *Resumen de una experiencia poética*, *op. cit.*, pp. 47-50.

CASANOVA DE AYALA, Félix, «Parnasillo canario», en *íd.*, *Resumen de una experiencia poética*, *op. cit.*, pp. 55-65.

CASANOVA DE AYALA, Félix, «Poesía canaria 1965», en *íd.*, *Resumen de una experiencia poética*, *op. cit.*, pp. 131-136.

CASTAÑEDA GONZÁLEZ, Manuel, «Notas a un libro de Carlos Pinto», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 6-XI-1964.

CASTAÑEDA GONZÁLEZ, Manuel, «Un libro de Carlos Pinto Grote», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 18-X-1967.

CASTAÑEDA GONZÁLEZ, Manuel, «Un nuevo libro de Carlos Pinto», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 29-VI-1965.

CASTRO BORREGO, Fernando, «Los años 60 en Canarias: una década olvidada», en *El arte de los años 60 en Canarias*, La Caja de Canarias/Cajanarias, Islas Canarias, 1992

CHACON, Juan, «*Sin alba ni crepúsculo*, de Carlos Pinto Grote», *La Hora XXV (Rincón de Poesía)*, nºCXXIV, Barcelona, 1967.

CHECA FAJARDO, Plácido, *El coloquio de los tiempos. Carlos Pinto Grote*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro de Profesores de Las Palmas de Gran Canaria, 1995.

CHELA, J., «Me he convertido en un poeta más estético y reflexivo» [entrevista], *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 19-V-1991.

CORTEJOSO, Leopoldo, «Medicina y literatura», *Gaceta Médica Española*, Madrid, enero de 1957.

CORTEJOSO, Leopoldo, «*El llanto alegre*» (Reseña), *Gaceta Médica Española*, nº 3 (año XXXVII), marzo de 1963.

CORTEJOSO, Leopoldo, «*Muda compasión del tiempo*» (Reseña), *Gaceta Médica Española*, nº1 (año XXXVIII), Madrid, enero de 1964.

CORTEJOSO, Leopoldo, «*Sin alba ni crepúsculo (poemas para después)*» *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 20-VI-1967.

CORTEJOSO, Leopoldo, «Panorama actual de la literatura médica», *Gaceta Médica Española*, nº3, Madrid, marzo de 1968.

CORTEJOSO, Leopoldo, «La vuelta al mundo en veinte médicos poetas I. Carlos Pinto Grote», *Noticias Médicas*, Madrid, 14-XI-1971.

CORTEJOSO, Leopoldo, «Dos obras de Carlos Pinto Grote», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 7-III-1957.

CRÉMER, Victoriano, «*Sin alba ni crepúsculo*», *Proa*, León, 20-X-1968.

CRUZ RUIZ, Juan, «Carlos Pinto Grote: desde los sueños», *El Día* (Supl. Tagoror Literario, nº 284), Santa Cruz de Tenerife,

DÍAZ, Rubén, «Carlos Pinto Grote: 'Nunca debemos olvidar que otros escribieron antes'», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 26-V-1991.

DÍAZ, Rubén, «Mr. Pinto», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 26-V-1991.

DÍAZ PLAJA, Guillermo, «*En este gran vacío*, de Carlos Pinto Grote», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 12-V-1967.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo, «*En este gran vacío* de Carlos Pinto Grote», *A.B.C.*, Madrid, 11-V-1967.

DOMINGO, José, «*Las preguntas al silencio*, de Carlos Pinto Grote», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 19-IV-1956.

DOMINGO, José, «La poesía tinerfeña en 1957», *La Tarde* (Supl. Gaceta Semanal de las Artes), Santa Cruz de Tenerife, 9-I-1958.

DOMINGO, José, «Poesía de Carlos Pinto Grote», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 30-XI-

1963.

DOMINGO, José, «Poetas de nuestro tiempo», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 5-VIII-1965.

DOMINGO, José, «El movimiento literario en las Islas Canarias I», en *Ínsula*, nº 240, Madrid, noviembre de 1966, pp. 1 y 13.

DOMINGO, José, «Carta a un poeta amigo», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 15-VI-1974.

DORESTE, Ventura, «Presentación de Carlos Pinto», *Jornada* (Supl. Jornada Literaria, nº22), Santa Cruz de Tenerife, 2-V-1981.

DORESTE, Ventura, «Sobre Carlos Pinto Grote y su *Hereticon*», en Id., *Ensayos Insulares*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Nuestro Arte, 1977, pp. 121-138.

DORESTE, Ventura, «Sobre Carlos Pinto Grote», en Id., *Ensayos Insulares*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Nuestro Arte, 1977, 139-152.

E[meterio].G[utiérrez].A[lbelo]., «*Las tardes o el deseo*», *Gánigo*, nº12, Santa Cruz de Tenerife, noviembre-diciembre de 1954.

ESTÉVEZ GUERRA, F., «Entrevista. Carlos Pinto Grote», en *Al margen* (Revista de los alumnos de Filología Hispánica, nº 2, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas, 1998, pp. 10-14.

FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Rafael, «*Tratado del mal* de Carlos Pinto Grote», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 4-IV-1982.

FERNÁNDEZ NIETO, José M^a, *En este gran vacío* (reseña), *Rocamador*, nº45, Palencia, 31-VI-1968. [s/p]

GAMAZO RICO, R., «Lo metafísico existencial», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 25-III-1956.

GARCÍASOL, Ramón de, «Notas sobre la poesía de Carlos Pinto Grote», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 218, febrero de 1968.

GAYRAL, L. F., Y J. ALABERT, «Carlos Pinto: la filosofía bajo el dominio del arte poético», *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 28-I-1990.

GAYRAL, L. F., y J. ALABERT, «Carlos Pinto Grote: un poeta español contemporáneo», *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 21-I-1990.

GOMIS, Lorenzo, «Las preguntas crecen», *La Vanguardia Española*, Barcelona, 1-VI-1967.

GONZÁLEZ, Enrique, «La conversación», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 8-XII-1985.

GONZÁLEZ, Pedro, «Carta a Carlos Pinto Grote con motivo de su último libro de poesía *Como un grano de trigo*», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 30-IX-1965.

GONZÁLEZ DÉNIZ, E., «Carlos Pinto. Un inglés que vive en Tenerife y escribe en

castellano», *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 21-VII-1996.

GONZÁLEZ PÉREZ, José L., «Carlos Pinto Grote, médico y poeta», *Hoja del Lunes*, Santa Cruz de Tenerife, 24-VIII-1970.

GRISEL, «José Luis Pernas y Carlos Pinto en la colección Mafasca», *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 4-VI-1964.

LAGO, Julián, «Carlos Pinto», *El Norte de Castilla*, ???, 12-X-1973

LENTINI, J. y L. CORTEJOSO, «Pinto Grote, poeta de los sueños», *Jano*, nº331, Madrid, julio de 1978.

LEÓN BARRETO, Luis, «Ultimo libro de Carlos Pinto Grote», *La Provincia* (Supl. El Cronopio), Las Palmas de Gran Canaria, 18-VIII-1974.

LEÓN BARRETO, Luis, «Carlos Pinto Grote, un poeta de La Laguna», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 8-VI-1986.

LERA, Ángel María de, «Presentación, Carlos Pinto Grote», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 19-IV-1968.

LEZCANO, Ricardo, «Un libro de Carlos Pinto», *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 10-I-1987.

LILIA BARRERA, F., «Personajes y tipos canarios», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 2-12-1984.

LOPEZ ANGLADA, Luis, «Como un grano de trigo. Carlos Pinto Grote», *El Español*, Madrid, 11-XII-1965.

L[UIS], L[eopoldo] de, «La poesía en siete libros», en *Papeles de Son Armadans*, nº XCVII, Madrid-Palma de Mallorca, abril de 1964, pp 123-128.

LUIS, Leopoldo de, «Un poeta canario», *Diario de Las Palmas* (Supl. Cartel), Las Palmas de Gran Canaria, 23-IV-1967.

LUIS, Leopoldo de, «En este gran vacío, de Carlos Pinto Grote», *Poesía Española*, nº 173, Madrid, mayo de 1967, pp. 10-11.

LUIS, Leopoldo de, «Un poeta canario», *El Universal*, Caracas, 23-IV-1967.

LUIS, Leopoldo de, «Prólogo» en Carlos Pinto Grote, *Unas cosas y otras*, Las Palmas de Gran Canaria, Planas de poesía, 1974, pp. 5-10.

LUJÁN, Salvador, «Muda compasión del tiempo, versos de Carlos Pinto Grote», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 1963.

M.P., «Carlos Pinto Grote. *El llanto alegre*. Poemas», *Acta Médica de Tenerife*, vol. IX, nº2, Santa Cruz de Tenerife, enero-febrero de 1958, p. 134.

MARRERO RODRÍGUEZ, Juan, «*Oneiron* o la odisea del sueño», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 6-X-1989.

MARRERO RODRÍGUEZ, Juan, «Carlos Pinto Grote, poeta de la vigilia onírica», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 26-VII-1989.

MIRÓ, Emilio, «Victoriano Crémer. Carlos Pinto Grote. Miguel González Garces», *Insula*, nº 251, Madrid, 1967, p. 4.

MORALES CLAVIJO, José, «Un nuevo libro de Carlos Pinto Grote: *Sin alba ni crepúsculo*», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 15-VII-1967.

MORALES Y MORALES, A., «*Un poco de humo y otros relatos* de Carlos Pinto Grote», *Jornada*, Santa Cruz de Tenerife, 22-VI-1985.

M[URCIANO], C[arlos], «*Como un grano de trigo* de Carlos Pinto Grote» (reseña), *Poesía española*, nº 157, Madrid, enero de 1966, pp. 10-12.

NUEZ CABALLERO, Sebastián de la, «Introducción a la poesía canaria contemporánea (1939-1969)», *Primer Congreso de Poesía Canaria*, Santa Cruz de Tenerife, Aula de cultura de Tenerife, 1978, pp. 21-32.

NUEZ CABALLERO, Sebastián de la, «Tendencias de la poesía de la posguerra en Canarias», en A.A.V.V., *Noticia de la Historia de Canarias*, Madrid, Cupsa/Planeta, 1981, pp. 221 y ss.

NUEZ CABALLERO, Sebastián de la, «Reseñas», *Jornada*, Santa Cruz de Tenerife, 27-XI-1982.

NUEZ CABALLERO, Sebastián de la, «El autor ante su obra: Carlos Pinto Grote», *Jornada* (Supl. Jornada Literaria), Santa Cruz de Tenerife, 26-III-1983.

NUEZ CABALLERO, S. de la, «Carlos Pinto Grote: *Un poco de humo y otros relatos*», *Jornada*, Santa Cruz de Tenerife, 21-VI-1985.

NUEZ CABALLERO, Sebastián de la, *Poesía Canaria 1940-1984 (Antología)*, Santa Cruz de Tenerife, Interinsular Canaria, 1986.

NUEZ CABALLERO, S. de la, «Reflexiones críticas», *Jornada* (Supl. Jornada literaria), Santa Cruz de Tenerife, 1-VIII-1987.

NUEZ CABALLERO, Sebastián de la, «Carlos Pinto Grote: escritor canario y europeo», *Jornada*, Santa Cruz de Tenerife, 1-VIII-1987.

NUEZ CABALLERO, Sebastián de la, «Una sumaria antología», en *El Urogallo*, «Cultura Canaria hoy», diciembre de 1988, enero de 1989, pp. 58-81.

NUEZ CABALLERO, Sebastián de la, «La literatura de los siglos XIX y XX» en *Historia de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, Editorial Prensa Ibérica, 1991, pp. 889-908.

- NUEZ CABALLERO, Sebastián de la, «La poesía contemporánea de Canarias: Dos generaciones de posguerra (1940-1960)», en *Zurgai*, Bilbao, junio de 1992, pp. 10-23.
- O'SHANAHAN, A., «Algunos poetas canarios... y la muerte», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 2-XI-1972.
- O'SHANAHAN, Alfonso, «Carlos Pinto Grote y sus sueños», *La Provincia*, La Palmas de Gran Canaria, 3-III-1974.
- PADORNO, Eugenio, «Notas sobre la poesía de Carlos Pinto Grote», *Diario de Las Palmas* (Supl. «Gaceta de Cartel»), Las Palmas de Gran Canaria, 16-III-1968.
- PÁEZ MARTÍN, Jesús, «Poesía: de la posguerra a los setenta», en *Quimera*, nº 153-154, diciembre/enero 1996-1997, pp. 119-123.
- PÉREZ MINIK, Domingo, «Las tardes o el deseo, de Carlos Pinto Grote», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 23-XII-1954.
- PÉREZ MINIK, Domingo, «Elegía para un hombre muerto en un campo de concentración, de Carlos Pinto Grote», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 22-III-1956.
- PÉREZ MINIK, Domingo, «Los sueños de Carlos Pinto Grote», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 24-XI-1974.
- PIZARRO, Alberto, «Carlos Pinto Grote: sin alba ni crepúsculo», *Fetasa*, nº 4-5, Santa Cruz de Tenerife, 1991, pp. 171-182.
- PIZARRO, Alberto, «Carlos Pinto Grote: El universo contrapuesto», *Zurgai*, Bilbao, junio de 1992, pp.36-39.
- QUINTANA, José, *96 poetas de las islas canarias (siglo XX)*, Bilbao, Comunicación Literaria de Autores, 1970, pp. 433-439.
- REGALADO., Manuel, «Carlos Pinto Grote. Como un grano de trigo.» *Alamo*, nº4, Salamanca, mayo 1965.
- RESEÑA: *El llanto alegre*, en *Papeles de Son Armadans*, nº XXII, Madrid-Palma de Mallorca, enero de 1958, pp XIII-XIV.
- RESEÑA: *En este gran vacío*, en *Verde Yerba*, nº 5-6, Barcelona, 1967.
- RESEÑA: *En este gran vacío*, en *La Vanguardia*, Barcelona, 1967.
- RESEÑA: *Sin alba ni crepúsculo*, en *Rocamador*, nº44, Palencia, 30-V-1968. [s/p]
- RODRÍGUEZ DEL PINO, Antonio, «Séptimo libro del poeta Carlos Pinto Grote», *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 13-XII-1963.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, «Carlos Pinto en Cultura Hispánica», *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 8-XII-1965.

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, «Pinto Grote en Planas de Poesía», *La Provincia* (Supl. El Cronopio, nº 126), Las Palmas de Gran Canaria, 18-VIII-1974.

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, «Dos nuevos libros de Carlos Pinto Grote», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 6-X-1974.

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, «Ochenta años de literatura, 1900-1980», en A.A.V.V., *Canarias siglo XX*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1983, pp. 101-152.

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, «Carlos Pinto Grote y Domingo Velázquez: dos poetas marginales», en Id. *Lectura de la poesía canaria contemporánea*, Las Palmas de Gran Canaria, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1991, pp. 401-413.

SALCEDO, Ernesto, «Carlos Pinto Grote: médico-poeta», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 20-II-1983.

SALCEDO, Ernesto, «Las *Cantatas*, de Carlos Pinto», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 10-XI-1984.

SALCEDO, Ernesto, «*Como un grano de trigo*, de Carlos Pinto Grote», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 29-IV-1965.

SALCEDO, Ernesto, «*Muda compasión del tiempo*, de Carlos Pinto Grote», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 23-IV-1963.

SALCEDO, Ernesto, «*Estío*», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 30-VII-1981.

SALINAS DE MARICHAL, Solita, «Prólogo», en Carlos Pinto Grote, *Objetos de desván y trajes de pasamanería*, Santa Cruz de Tenerife, Cajacanarias, 1986.

SANCHEZ BRITO, Margarita, «Carlos Pinto Grote trazó una 'teoría del arte actual'», *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 15-III-1968.

SÁNCHEZ RIVERO, Ángel, «Informe personal de un encuentro de escritores canarios en La Gomera (1)», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 3-XII-1992.

SANCHEZ ORTIZ, Emilio, «*En este gran vacío*, de Carlos Pinto Grote», *La Tarde* (Supl. Gaceta Semanal de las Artes nº 907), Santa Cruz de Tenerife, 9-III-1967.

SANTANA, Lázaro, «*Siempre ha pasado algo*, de Carlos Pinto Grote», *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 25-VII-1964.

SANTANA, Lázaro, «*Como un grano de trigo*, de Carlos Pinto», *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 11-VIII-1966.

SENANTE, Fernando, «Carlos Pinto Grote: la poesía como salvación», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 23-V-1991.

SERRANO SALAGARAY, Ángel, «Eco a un vacío», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 3-II-1964.

SEVERIO, «Carlos Pinto Grote», *Jano*, Madrid, 9-VI-1972.

TEIXIDOR, J., «Prólogo», en Carlos Pinto Grote, *Oneiron*, Barcelona, Peñíscola, 1973, pp. 7-8.

T.L., «Sobre una microantología: son todos los que están, pero no están todos los que son. El séptimo día para descansar», *El Día* (Supl. Tagoror Literario), Santa Cruz de Tenerife, 23-II-1969.

TOVAR, Antonio, «Poetas», *Gaceta Ilustrada* n° 590, Santa Cruz de Tenerife, 28-I-1968.

TOVAR, Julio, «*Muda compasión del tiempo*, de Carlos Pinto Grote», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 11-IV-1963.

T[ovar], [Julio]., «*Siempre ha pasado algo*, de Carlos Pinto», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 6-V-1964. Reproducido también en *íd.*, *Diálogos. Crítica y ensayo*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Nuestro Arte, 1968, pp. 125-127.

VILLALBA PERERA, Manuel, «Carlos Pinto Grote y un poco de humo», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 13-II-1985.

VILLALBA PERERA, Manuel, «Vanguardias, rehumanización e intimismo en la poesía insular», en *Fetasa*, n°9, Santa Cruz de Tenerife, 1993, pp. 80-112.

VILLAR, Arturo, «Charla con el Dr. Pinto Grote, médico y poeta», *Profesión Médica*, 9-XII-1971.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ACOSTA GÓMEZ, L.A., *El lector y la obra*, Madrid, Gredos, 1989.
- AGUIAR E SILVA, V.M., (1972) *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1986.
- ALBALAT, A., *La formation du style par l'assimilation des autres*, París, Armand Colin, 1991.
- ALBIAC, G., *La muerte. Metáforas, mitologías, símbolos*, Barcelona, Paidós, 1996.
- AMORÓS, A., *Introducción a la literatura*, Barcelona, Círculo de lectores, 1988.
- ARIAS MUÑOZ, J.A., *Jean Paul Sartre y la dialéctica de la cosificación*, Madrid, Cincel, 1988.
- BACHELARD, G., *La poética de la ensoñación*, México, F.C.E., 1982
- , *La poética del espacio*, México, F.C.E., 1983.
- , *El agua y los sueños*, México, F.C.E. 1993.
- BALLESTERO, M., *Poética y reflexión. La palabra en el tiempo*, Madrid, Taurus, 1980.
- BARJAU, E., *Rilke*, Barcelona, Barcanova, 1981.
- BATAILLE, G., *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, 1987.
- BAYO, E., *La poesía española en sus antologías (1939-1980)*, Lleida, Pagès Editors, 1994.
- BÉGUIN, A., *El alma romántica y los sueños*, México, F.C.E. (2ª reimp.), 1993.
- BEINHAUER, W., *El español coloquial*, Madrid, Gredos (3ª ed.), 1978.
- BERMÚDEZ CAÑETE, F., «La influencia de Rilke en la poesía española de posguerra», en *Nueva Estafeta*, Madrid, mayo de 1982, p. 40.
- , *Rilke*, Madrid, Júcar, 1984.
- BLANCHOT, M., *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992.
- BOLLNOW, O. F., *Rilke, poeta del hombre*, Madrid, Taurus, 1963.

- BORGES, J.L., *Historia de la eternidad*, Madrid, Alianza, 1997.
- BOUSOÑO, C., *El irracionalismo poético. El símbolo*, Madrid, Gredos, 1981.
- BURGOS, J., *Pour une poétique de l'Imaginaire*, París, Senil, 1982.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *La vida es sueño*, Zaragoza, Cásicos Ebro, 1983.
- CAMACHO GUIZADO, E., *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos, 1970.
- CAMUS, A., *La caída*, Madrid, Alianza, 1982.
- , *El mito de Sísifo*, Buenos Aires, Losada, 1982
- CANO, J.L., *Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra*, Madrid, Guadarrama, 1974.
- , «Prólogo» en Vicente Aleixandre, *Historia del corazón*, Madrid, Espasa Calpe, 1985.
- CASTELLET, J.M., *Literatura, ideología, política*, Barcelona, Anagrama, 1976.
- CERNUDA, L., *Ocnos*, México, Universidad Veracruzana, 1963.
- CHEVALIER, J., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 1993.
- COMPAGNON, A., *La seconde main ou le travail de la citation*, París, Senil, 1988.
- CULLER, J., *Sobre la deconstrucción*, Madrid, Cátedra, 1984.
- DEL PRADO, J., *Teoría y práctica de la función poética*, Madrid, Cátedra, 1993.
- DURAND, G., *L'imagination symbolique*, Paris, P.U.F., 1964.
- , *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1982.
- , *De la mitocrítica al mitoanálisis*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- ECO, U., *Signo*, Barcelona, Labor, 1976.
- , *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1987.
- , *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.
- *et al.*, *Interpretation and overinterpretation*, Cambridge, Cambridge University

Press, 1992.

ELIADE, M., (1968) *Mito y realidad*, Madrid, Guadarrama, 1973.

—, *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza, 1989.

—, *Mitos, sueños y misterios*, Madrid, Grupo Libro, 1991.

ESCARPIT, R., *Sociología de la literatura*, Barcelona, Oikos-tan, 1971.

ESCARTÍN GUAL, M., *Diccionario de símbolos literarios*, Barcelona, PPU, 1996.

FERRATER MORA, J., *Diccionario de filosofía de bolsillo* (comp. por Priscilla Cohn), Madrid, Alianza, 1995.

FINK, E., *La filosofía de Nietzsche*, Madrid, Alianza Universidad, 1994

FISH, S., «La literatura en el lector: estilística 'afectiva'», en Rainer Warning, *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989.

—, «Is there a text in this class?», en D.H. Richter (ed.), *Falling into theory*, Boston, Bedford Books os St. Martin Press, 1990.

FREUD, S., *El malestar en la cultura*, Madrid, Alianza, 1980.

—, *Psicoanálisis del arte*, Madrid, Alianza, 1991.

—, *La interpretación de los sueños*, en id., *Obras Completas*, vol.3, Buenos Aires, Hyspamerica, 1993.

GADAMER, H.G., *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977.

—, *Mito y razón*, Barcelona, Paidós, 1997.

GARCÍA ALONSO, R., *Ensayos de literatura filosófica*, México, Siglo XXI, 1995.

GARCÍA BERRIO, A., *Teoría de la Literatura*, Madrid, Cátedra, 1989.

GARCÍA DE LA CONCHA, V., *La poesía española de 1935 a 1975*, Madrid, Cátedra, 1978, t.II.

GENETTE, G., *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

GUILHERME MERQUIOR, J., *La estética de Lévi-Strauss*, Barcelona, Destino, 1978.

GUILLÉN, C., *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*,

Barcelona, Crítica, 1985.

—, *Teorías de la historia literaria*, Madrid, Austral, 1989.

GUMBRECHT, H.U., (ed) *La actual ciencia literaria alemana*, Salamanca, Anaya, 1971.

HAUSER, A., «Sociología del público» en *Sociología del arte*, Madrid, Guadarrama, 1977.

HEIDEGGER, M., *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Barcelona, Anthropos, 1989.

—, *El ser y el tiempo*, México, FCE, 1993.

—, *Conferencias y artículos*, Barcelona, Odós, 1994.

—, *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza Universidad (2ª reimp.), 1997.

ISER, W., (1972) *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987.

JAFFE, A., *El mito del sentido en la obra de C.G Jung*, Madrid, Mirach, 1995.

JAKOBSON, R., *Lingüística, poética, tiempo. Conversaciones con Krystina Pomorska*, Barcelona, Ed. Crítica, 1980.

JAUSS, H. R., *La literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1976.

—, (1977) *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986.

JIMÉNEZ MARTOS, L., *La generación poética de 1936*, Barcelona, Plaza y Janés, 1987.

KAYSER, W., (1954) *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1981.

KIERKEGAARD, S., *Tratado de la desesperación*, Barcelona, Edicomunicación, 1994.

LÁZARO CARRETER, F., (1976) *Estudios de poética (la obra en sí)*, Madrid, Taurus, 1979.

LÓPEZ QUINJÁS, A., *Análisis estéticos de obras literarias*, Madrid, Narcea, 1982.

LEVINÁS, E., *Dios, la muerte y el tiempo*, Madrid, Cátedra, 1994.

LOTMAN, I., *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo (2ª ed.), 1982

LLEDÓ, E., *El surco del tiempo*, Barcelona, Crítica, 1992.

- MACEIRAS FAFIAN, M., *Schopenhaur y Kierkegaard: sentimiento y pasión*, Madrid, Cincel, 1996.
- MACEIRAS FAFIAN, M. y TREBOLLE BARRERA, J., *La hermenéutica contemporánea*, Madrid, Cincel, 1990.
- MACHADO, A., *Juan de Mairena*, Buenos Aires, Losada, 1968.
- MARITAIN, J., *La poesía y el arte*, Buenos Aires, Emecé, 1955.
- MARTÍN F. MONTENEGRO, S., «Panorama de las revistas de arte en Canarias», en *Cuadernos del Ateneo de la Laguna*, nº 1, La Laguna, 1996.
- MARTÍNEZ MENCHEN, A., «Una lírica de la cultura (T. S. Eliot)», en *id*, *Del desengaño literario*, Madrid, Helios, 1970, pp. 13-68.
- MARTINÓN, M., *Poetas canarios de la generación de 1950*, Santa Cruz de Tenerife, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 1986.
- , *La escena del sol. Estudios sobre poesía canaria del siglo XX*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1996.
- MAURON, CH., *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti (7^o ed.), 1983.
- MAYORAL, J.A., *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/ Libro, 1987.
- MENDOZA FILLOJA, A., *De la lectura a la interpretación*, Buenos Aires, A/Z, 1995.
- MURRAY, F.W., *La imagen arquetípica en la poesía de Ramón López Velarde*, North Carolina, Estudios de Hispanófila, 1972.
- NIETZSCHE, F., *Así habló Zaratustra*, Barcelona, Busma, 1995.
- OLIVIO JIMÉNEZ, J., *Cinco poetas del tiempo*, Madrid, Ínsula, 1964.
- PADRÓN ACOSTA, S., *Poetas canarios de los siglos XIX y XX*, Tenerife, ACT, 1966.
- PÁEZ MARTÍN, J., «Visión apresurada de la lírica canaria de posguerra», en *Fetasa*, nº 9 (Santa Cruz de Tenerife), 1992, pp. 7-22.
- , *Agustín Millares Sall: el hombre en su época*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1993.
- PAGNINI, M., *Estructura literaria y método crítico*, Madrid, Cátedra, 1975.

- PAYERAS GRAU, M., *Poesía española de posguerra*, Palma de Mayorca, Prensa Universitaria, 1986.
- PAZ, O., *Cuadrivio*, Barcelona, Seix Barral, 1991.
- PÉREZ DE MOYA, J., *Filosofía secreta I y II*, Barcelona, Glosa, 1977.
- PUJALS JESALÍ, E., (ed.), «Introducción», en T. S. Eliot, **Cuatro Cuartetos**, Madrid, Cátedra (2ª ed.), 1990.
- REIS, C., *Fundamento y técnicas del análisis literario*, Madrid, Gredos, 1981.
- REYES, G., *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos, 1984.
- RICHTER, D.H., (ed), *Falling into theory*, Boston, Bedford Books of St. Martin's Press, 1994.
- RICOEUR, P., *La metáfora viva*, Madrid, Ed. Europa, 1980.
- RIFFATERRE, M., *Ensayos de estilística estructural*, Barcelona, Seix Barral, 1976.
- ., *Sémiotique de la poésie*, París, Senil, 1978.
- ., *La production du texte*, París, Senil, 1979.
- RILKE, R.M., *Elegías de Duino* (trad. y pról. de J.M. Valverde), Barcelona, Lumen, 1984.
- , *Teoría poética*, Barcelona, Júcar, 1982.
- SARTRE, J.P., *El existencialismo es un humanismo*, Madrid, Santillana, 1996.
- , *La náusea*, Madrid, Alianza, 1984.
- SEGRE, C., *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985.
- SELDEN, R., *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel, 1989.
- SILES, J., «La poesía de Tomás Morales, en *Caligrama*, vol. 2, Palma de Mallorca, 1985.
- SILVER, P. W., *De la mano de Cernuda: Invitación a la poesía*, Madrid, Cátedra, 1989.
- TOMPKINS, J.P., *Reader Response Criticism*, Baltimore, The John's Hopkins University Press, 1980.

UNAMUNO, M. de, *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Espasa Calpe, 1995.

VILLENA, L.A. de, (ed.), Luis Cernuda, *Las nubes/Desolación de la quimera*, Madrid, Cátedra, 1984.

VODICKA, F., «La estética de la recepción de las obras literarias», en Warning, R., (ed), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989.

VV. AA., *Enciclopedia de la mitología* (versión española de E. Gascó Contell), Madrid, Ed. A. Aguado, 1967.

WARNING, R., (ed), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989.

WEISSTEIN, U., *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Planeta, 1975.

WEITZ, M., «Time as a mode of salvation», in Bernard Bergonzi (ed.), *T.S. Eliot: Four Quartets*, London, Macmillan (8ª reimp.), 1993.

WELLEK, R., y WARREN, A., *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1985.

YLLERA, A., *Estilística, poética y semiótica literaria*, Madrid, Alianza Universidad, 1986.