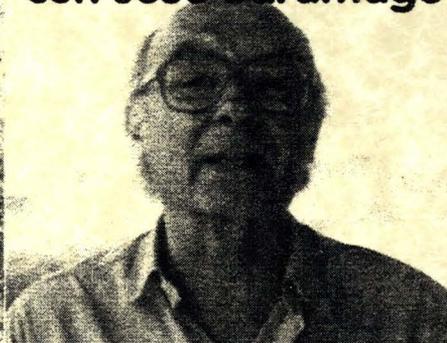


Revista de los alumnos de Biología Histórica. Año 2011. Octubre y Noviembre 1994



Entrevista
con José Saramago



al margen

Editorial

editorial

Edita

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

Equipo de redacción

Antonio Martín Medina,
Alberto Rodríguez Herrera,
Rakel Suárez Hernández
Helena Tur Planells.

Dto. Administración

Frank Estévez Guerra

Colaboradores

Vanessa Brito Pérez,
Alejandro Oropez Hernández,
Nayra Pérez Hernández,
M^a Eugenia Pérez Vega,
Orlando Santana Quintana,
Mónica Santana Yáñez,
José Yeray Rodríguez.

Diseño y maquetación

R. Gasteiz, S.L.

Impresión

Facultad de Filología

¿Qué nos lleva a arrojar semillas a una tierra baldía? ¿Qué nos empuja a gritar al vacío y a esperar ecos de la oquedad? ¿Qué a lanzar la caña en un mar muerto? ¿Es la confusión? ¿Quién no se ha quemado al palpar el hielo...!

¿Qué nos levanta del suelo cuando tememos la certeza de que volveremos a caer? ¿La incomodidad? ¡Ah, tal vez no hayamos aprendido aún a arrastrarnos, aunque pensemos que pronto será ésa, la sometida, nuestra postura natural!

¿Por qué encender una bengala para verla caer mientras se apaga con ella algo de nosotros mismos? ¿Cuántas veces nos gusta morir? ¿Nos regocijamos en el dolor? ¿Es el placer de la autocompasión?

Y sin embargo regresamos al absurdo, a ofrecer nuestra placenta a un nasciturus al que no concedemos viabilidad. Necesitamos la esperanza, nos aferramos a ella como a un madero que nuestro propio peso hundirá. Y volveremos a rescatarlo, y a hundirnos con él, y a rescatarlo, y a hundirnos con él, y a rescatarlo hasta que las aguas nos cubran de un modo ya perpetuo. Sí, para siempre. Pero eso será la muerte, porque mientras estemos vivos, a pesar de nuestra conciencia pesimista y escéptica, estamos condenados a seguir inventando tablas rebeldes, a la deriva, para alejarnos de las arenas profundas a las que no llega ninguna luz.

No entendemos de abonos, no sabemos si nuestra tierra puede alimentar la semilla que en ella apareció. Pero hemos salido a buscar agua para regar esa esperanza que cruzó el telón del desarraigo para llegar a plantarse ante nosotros.

al margen

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

Dirección de Contacto:

Avda. Escaleritas, nº 70-7º A
35011 Las Palmas de Gran Canaria
Depósito Legal: GC 1297-1997

Sumario

sumario

3 Poesía Social

"El Ruiseñor de las desdichas"

La poesía es un arma cargada de futuro, ayer y hoy.

6 Crítica o Teoría literaria

Antonio Martín Medina

Una escritura de la intemperie.

7 Novedades Editoriales (inédito)

Frank Estévez Guerra

"Suite Habanera" de Javier Cabrera.

9 Entrevista

Alberto Rodríguez y Helena Tur Planells

José Saramago. Momentos de una charla.

13 Apuntes de Literatura canaria

José Yeray Rodríguez

Se ha escrito un *"Crimen"*.

15 Lingüística o Lengua española

Mónica Santana

Pensamiento y Lenguaje.

al margen

Revista de los alumnos de Filología Hispánica. Año 0 – N° 1 Octubre-Noviembre 1997

Poesía Social

La poesía es un arma cargada de futuro, ayer y hoy.

Ayer

"Yo, poeta, declaro que escribir poesía es decir el estado verdadero del hombre."

Agustín Millares Sall

Europa, 1948. Plena posguerra.

El viejo continente no se reconoce en sus propias ruinas, en su propia destrucción. Como sombras inquebrantables, el hambre y la miseria asolan a la población, porque el pueblo es siempre el único y verdadero vencido de todas las guerras. El fantasma del recuerdo del horror aún sigue recorriendo calles y plazas. Los corazones todavía se ahogan al evocar batallas, campos de concentración y exterminio, ataques y bombardeos, donde se amontonó el cadáver sobre el cadáver, como hoja sobre hoja de otoño. La siembra de la muerte en Hiroshima y Nagasaki había puesto de manifiesto, casi al fin de la guerra, "brillantemente", de nuevo, la sinrazón humana. El mundo ha quedado dividido en dos bloques antagónicos, enfrentados bajo la permanente amenaza atómica.

1948 es también el año de la publicación del ensayo *¿Qué es literatura?*, del filósofo y escritor francés **Jean-Paul Sartre**, cuyo pensamiento es calificado como Existencialismo ateo.

¿Qué es literatura? es, sin duda, uno de los textos más importantes de la Teoría literaria del siglo XX. En este libro, el autor formula la teoría del compromiso literario.

El compromiso es uno de los temas fundamentales del pensamiento existencial. Para Sartre el hombre no es una cosa "en sí" (en-soi), sino una conciencia, un "para sí" (pour-soi). Este hombre carece de esencia o

naturaleza, es él quien debe hacerse a sí mismo, eligiéndose libremente en cada acto que realiza. Por lo que Sartre entiende la creación literaria como un "acto moral y responsable", como una acción "útil".

La aparición de este ensayo resulta ser decisiva para el nacimiento de la llamada *Poesía social* o *Poesía comprometida*. Se dota a la literatura de una nueva función: ser instrumento transformador de la realidad.

Tras la trágica experiencia de la Guerra Civil, España se enfrenta a la más dura posguerra. No es sólo grave la situación de hambre, enfermedad, miseria...



el estado social del país se halla seriamente dañado. La sociedad española está deshumanizada, dividida en vencedores y vencidos, sufriendo la represión y la opresión, viviendo diariamente la violencia y la crueldad. Situación que bien supieron retratar autores como **Cela** o **Ana M^a Matute**, en sus obras *La familia de Pascual Duarte* y *Los niños tontos*.

La contienda había frenado de manera forzada la producción literaria. También quebró para siempre la voz de algunos autores que encontraron en ella la muerte (**Lorca**, **Miguel Hernández**...) o el exilio, el triste destino de ser olvidados o desconocidos por la tierra que les vio nacer y por la que después lloraron.

Durante la inmediata posguerra la poesía española toma distintos derroteros. Tradicionalmente es dividida en *Poesía arraigada* y *Poesía desarraigada*. Dentro de la primera se sitúan los poetas que se adhirieron al Régimen franquista y se refugiaron en el “garcilasismo”.

Los poetas desarraigados se oponen al nuevo Régimen. El eje de su poesía es el problema del hombre, la existencia, el ser, Dios... Pero en la década de los cincuenta, esta poesía experimenta una evolución. Estos poetas pasan de la angustia existencial a un acercamiento al sufrimiento colectivo. Su poesía va “del yo al nosotros”.

Nace una nueva poesía, pues el poeta toma conciencia de la realidad histórico-social de España y manifiesta una honda voluntad de humanización y de historicidad. La poesía se convierte en testimonio y denuncia, en instrumento para transformar el mundo, en “un arma cargada de futuro”, como diría **Gabriel Celaya**.

Algunos de estos poetas son: **José Hierro, Eugenio de Nora, José M^a Valverde, Victoriano Crémer, Ramón de Garciasol, Miguel Labordeta, Ángel González**... Pero entre todos ellos destacan las figuras de **Gabriel Celaya** y **Blas de Otero**.

La obra de estos autores está ligada a la obra de grandes poetas pre y anti-franquistas, como **Antonio Machado** y **Miguel Hernández**.

Un tema no nuevo domina toda su poesía: España, enlazando así con el Grupo del 98, aunque su tratamiento es más político. En sus poemas aparece también la solidaridad, el mundo del proletariado, la represión política, las injusticias sociales, la lucha por la libertad...

Tienen la voluntad de llegar a la mayoría, a la “inmensa mayoría”, según diría Blas de Otero, para despertar conciencias. Por ello existe la necesidad de hablar claro, la oscuridad es “defecto de expresión”, por lo que se acercarán a la expresión cotidiana. La palabra, como dice José Hierro, debe ser “justa, precisa, insustituible, fiel a la idea que expresa”.

La preocupación estética queda pospuesta. La palabra no debe exhibirse, no debe buscar deslumbrar al lector. La poesía no es un lujo, es trabajo, es obra necesaria; por lo que se ataca a los poetas estilizantes, cuyos poemas estaban dirigidos a la minoría.

En la voluntad de acercarse a la mayoría, algunos autores, en ocasiones, vulgarizan demagógicamente el lenguaje. Este es el argumento principal utilizado por quienes rechazan globalmente esta poesía. Pero estos críticos olvidan o quieren olvidar innumerables aciertos expresivos, espléndidas formas, la innegable calidad poética de las obras de Otero o Celaya, así como las posibilidades y valores poéticos que, el trabajo de esta poesía sobre el lenguaje cotidiano, descubre.

Tampoco se tiene en cuenta el más grave problema al que estos autores deben enfrentarse: la censura. Por ello, se ven obligados a desarrollar una peculiar sutileza alusiva, un refinamiento verbal con el que logran los mejores momentos de esta poesía.

No podemos silenciar la obra de unos autores que se supieron hombres antes que artistas, que entendieron su ser hombres como el deber de ser responsables, de responder ante el sufrimiento de los demás, que integraron la Vida en la Poesía.

Hoy

*¿Podrá el artista desdeñar para su obra
los anhelos que agitan hoy el corazón del pueblo?
Indudablemente, no.*

Antonio Machado

Hoy, 3 de septiembre de 1.997, he visto morir a un hombre.

Hoy vi que en este mundo no queda más sangre, no cabe más agonía.

Hoy vi que el horror se hace visible en los rincones, que la esperanza, como un trapo viejo, yace flotando en un charco, que la angustia puede calar hasta los huesos, que el dolor sabe hacerse infinito, que el vacío es un pozo eterno y que los cuerpos que quedan, cansados, por respirar aún respiran.

Hoy vi que el grito del hombre es inaudible y que, secas las bocas, sólo resta escupir rabia por los ojos.

Y mañana... la muerte seguirá exigiendo más muertos.

Muertos, hombres, mujeres, niños que arrancaremos de la tierra como matojos secos, que quitaremos a la vida en el hambre y la miseria, en la enfermedad y la marginación, en la guerra y la violencia, en el paro y el trabajo precario, en la manipulación y todo atentado a la libertad, en la esclavitud infantil y la explotación, en el pisoteo de la dignidad, en el robo, en la mentira, en nuestra desvergüenza, en mi conciencia tranquila y mi bienvivir... en la INJUSTICIA.

Miro a mi alrededor, se sigue callando el cómplice silencio. Miro mis manos y las encuentro vacías. Tan sólo queda abrirme la piel para encontrar alguna respuesta.

Y bajo mi piel hallo nada más que la carne, futuro abono de la flor temprana, hallo órganos, festín copioso de gusanos, huesos, cobijo de las ratas, venas, cauces de no sé qué ríos, sangre...

Bajo mi piel hallo todo lo que mañana será, inequívocamente, nada.

Pero, más allá de la carne y los huesos, tras las venas, bajo la sangre..., bebiendo como rosa el triste olvido, ciega del desuso, desnuda, como las ramas, encuentro la palabra. Todavía, "me queda la palabra".

50 años después, detrás de aquellas gafas, sus ojos, algo más cansados, continúan interrogándonos: *¿Qué es literatura?*

Hoy he visto morir a un hombre. Su autopsia rezaba: aplastamiento por la injusticia. No puedo olvidarlo, no debemos olvidarlo.

¿Cuál debe ser nuestra respuesta a la pregunta lanzada por **Sartre**?, ¿qué debemos entender por poesía?, ¿qué será para mí la palabra?

Y es precisamente la PALABRA la que hace al hombre ser un animal capaz de comunicarse, ser un animal social, por tanto, solidario, que necesita de otros. De aquí nace el ser moral, de su desarrollo en comunidad, y, por tanto, nace la responsabilidad colectiva, de todos los hombres para con todos los hombres.

El hombre es, además de un animal social y político, un ser histórico. Cada hombre, cada mujer es heredero de la Historia, y también forjador de ella, protagonista.

Hoy, en este mundo en guerra, considero, que lo único que tenemos, la palabra, desde nuestro ser social e histórico, debe ser respuesta ante la injusticia, medio, instrumento al servicio de los hombres.

No existe la neutralidad, toda manifestación humana o artística se posiciona conscientemente o no, en la sociedad. Y creo que sólo hay dos respuestas: la evasión o el compromiso.

Hablar es obrar, pero este compromiso debe ser también vital.

La Vida y la Historia deben integrarse en el arte. Eliminéndolas, el arte será puro, perfecto, pero no verdadero, porque se separó de lo humano, del hombre.

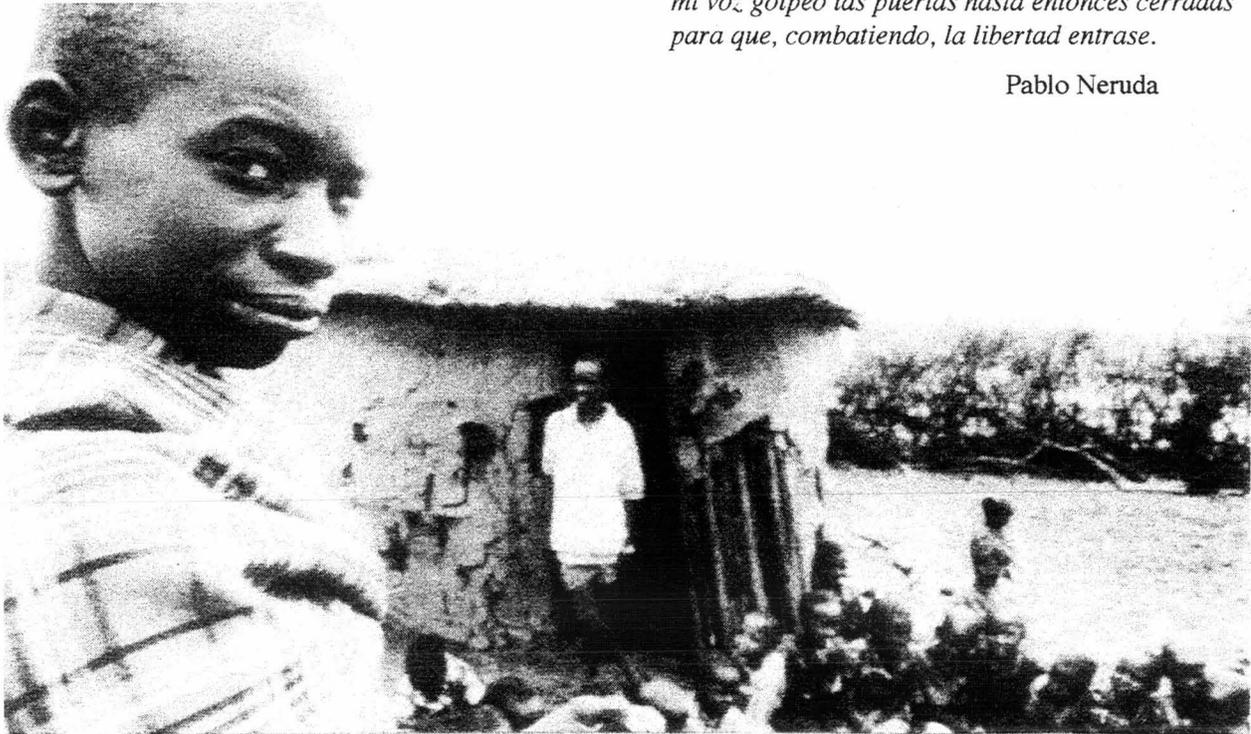
Hoy he visto morir a un hombre. Perdónenme, pero no quiero olvidarlo.

Hoy existen mil razones para hacer de la Poesía un "arma cargada de futuro".

"El ruiseñor de las desdichas"

*Yo canté para aquellos que no tenían voz.
mi voz golpeó las puertas hasta entonces cerradas
para que, combatiendo, la libertad entrase.*

Pablo Neruda



Crítica o Teoría literaria

Una escritura de la intemperie

Diego Doncel, *Una sombra que pasa*, colección "Nuevos Textos Sagrados", Tusquets 1996.

Si atendemos a las prescripciones de una crítica rudimentaria, al marasmo de las antologías y a las proclamas militantes lanzadas desde las más variopintas publicaciones, no tardaremos en darnos cuenta cómo el panorama poético español se ha convertido desde hace años en una esterilizadora guerra de guerrillas. El excesivo peso concedido al estudio de las tendencias en detrimento de sus respectivos estilos, no hace sino poner al descubierto una saturación de voces epigonales y, a la postre, una lectura sesgada de los vectores que coligen el sentido histórico de toda tradición literaria. Por el contrario, las propuestas de Diego Doncel, tanto en *El único umbral* como en *Una sombra que pasa*, sortean el mentado riesgo en aras de acotar un espacio de pensamiento poético en medio de la confusión generalizada. A continuación, entraremos a desbrozar sus rasgos más significativos.

Los versos de nuestro autor plantean una cuestión previa de carácter epistemológico: ¿Qué puedo conocer? La pregunta anterior, constante en la conciencia moderna a partir de Descartes y Kant, dispone a cada sujeto o individuo frente a un ámbito más allá del cual nada podría decirse o conocerse. Este espacio numinoso recibiría el nombre, según Eugenio Trías, de cerco hermético. La suspensión de su umbral o límite tendría como consecuencia más palmaria el sentido trágico que el ser humano otorga a su estar en el mundo. Así, la experiencia del conocimiento se asociaría con nuestra fatalidad y el horizonte de la trascendencia devendría en un inmenso vacío metafísico. El principio de realidad sustentado por los sentidos niega cualquier perspectiva idealista. Hasta la naturaleza, que en determinados momentos nos permite asistir a la pura presencia del mundo, se manifiesta con toda su crudeza. Semejante pesimismo cósmico queda patente en la expresión acuñada por Rafael Argullol para definir la obra de Leopardi: una "sabiduría de la ilusión". En suma, no caben ni la resignación ni el consuelo.

El contenido existencial se verifica en el autoanálisis de las realidades interiores por parte de un sujeto deshilachado en múltiples voces. El discurso se sirve de una retórica de la persuasión sostenida en una dicción

sobria. Esta tensión entre la temática y la forma se resolverá en una poética de la imperfección, donde la cadencia del verso vendrá marcada por el propio ritmo interior de las palabras.

Al mundo sensitivo del poema no se añaden las abstracciones del pensamiento o, en su defecto, a la inversa; sino que apenas se producen fisuras en esa doble facultad de conocimiento que supone tanto el sentir como el pensar. De acuerdo con Zubiri, uno de los actos fundamentales del ser humano radica en su modo de relacionarse con el mundo. De este modo, nos constituimos en inteligencia sentiente. La captación de los estímulos del mundo origina nuestro sentir, mientras que al mismo tiempo de su aprehensión de la realidad, se da nuestra intelección. Estamos en la órbita de lo que Valente, ahondando en el trabajo del crítico estadounidense Louis Martz, ha venido denominando "poesía de la meditación", cuyo fundamento Unamuno abordaría en los siguientes términos: "Piensa el sentimiento, siente el pensamiento".

De la ruptura de un sujeto monolítico en un haz de percepciones que se siguen unas a otras con gran dinamismo, tal como mencionábamos con anterioridad, se infiere directamente la dramatización de cada uno de los doce movimientos que, con sentido musical, componen este poema único. A diferencia de *El único umbral*, aquí no encontramos vestigio alguno de alegoría, sino los monólogos apócrifos de un personaje de carne y hueso buscando la complicidad del lector. Los elementos paisajísticos y atmosféricos (la ciudad, el río, la luz, las nubes, el camino...) conforman una escenografía de tintes clarososcuros que se confunde con el desasosiego íntimo de nuestra máscara en cuestión. El salto de un teatro anímico a otro enmarca un itinerario desde la experiencia de la inocencia y la ascesis interior hasta la conciencia de la Nada, es decir, desde la plenitud del Ser hasta su ulterior disolución en el No-ser. Por tanto, el poema alcanza una dimensión irónica para convertirse en un juego sabiamente conducido que niega su propia noción de verdad, pues la verdad, si seguimos de cerca al sospechoso Nietzsche, se reduce a una mera ficción.

Antonio Martín Medina

Novedades Editoriales

Javier Cabrera
Gran Canaria 1953

Poeta –esencialmente–. Ensayista, articulista. Sus trabajos han aparecido en revistas nacionales y extranjeras.

Esporádico crítico de arte. Ha realizado textos para catálogos de artistas, preferentemente canarios.

Colaborador de prensa diaria. Ha participado con páginas propias (*Garra de guirre*, *Milenio 3*, etc.).

Ha publicado:

- 1986 *“Islas”* (para este archipiélago)
Cabildo Insular de G.C. (colección Literatura)
- 1988 *“Itinerarios”*
HECA. SRC. Las Palmas de G.C. (Col. poesía)
- 1990 *“Tránsitos”*
Gobierno de Canarias. (Col. Nuevas Escrituras)
- 1994 *“Desierto”*
Ayuntamiento de Las Palmas de G.C. (Col. poesía)
- 1995 *“Rastros”*
Ultramarino. Las Palmas de G.C. (Col. poesía)
- 1997 *“Famara”* (Esencia de la luz)
Ed. Elguinaguaria. Canarias.
(Col. Cuadernos del Atlas)

En prensa:

- “Humus”
Ultramarino. Las Palmas de G.C. (Col. poesía)

Ha obtenido los siguientes premios de poesía:

- 1985 *“Tomás Morales”*
Cabildo Insular de G.C. Primer premio
- 1990 *“Esperanza Spínola”*
Ayto. de Teguiise - Lanzarote. Primer premio
- 1993 *“Ciudad de Las Palmas”*
Ayto. de Las Palmas de G.C. Finalista

Mantiene inédita su obra narrativa y teatral.

Inéditos:

- “Sendas”*
- “Humus”*

“SUITE HABANERA”

(Inédito). (1995-...

DAYMERI (Cuba toda)

*Cada mañana la piel del caimán verde
se le encarama humeante caderas arriba.
Llega hasta su pecho de nubia y se abre
más allá de sus miembros alados de origen.*

*Mientras el día se amontona lento y húmedo
ella permuta la coraza de su hermosura
según el sol que la descifre: Es jicotea
o tilapia, jutía o tenka si es así la mirada*

*de quien se cruce por el aire que suspende.
(Ahora es aura cazadora de luz antillana.
Ahora, frondosa sombra del zapote carmesí.
Más tarde, quizá aroma de senda selvática)*

*Cada ocaso un clamor mítico la inunda de río,
y trae por sus orillas la carnosidad del mango
oscurecido de rumores. Del mangle rizo vencido
en su reflejo, y la tierra empapada de guineas.*

*En la noche ella se engalana de las esferas
luminosas que circundan el espesor de su danza.
Y por su vientre cruza futuro cargado de lluvia
elíptica: huracán de luz en donde brota la Isla.*

*Desde ella surge el enigma rojo del polen,
el arcano que da nombre a los misterios.
En ella confluye la memoria de las razas:
voz que da razón al murmullo de los astros.*

Mulata alzada en la mirada raudal de la gacela.

La Habana | Cienfuegos | Las Palmas 96-97

BABALÚ-AYÉ (Noche de San Lázaro)

a J. Mateos y R. Aparicio

Si la noche no tuviera
esa turbia transparencia
qué desperdicio la esencia
turbada de su flor. (Era
Santiago alada vidriera
aquella noche. Escenario
de fulgor donde el sudario
de las razas en crisol
estalla. Toronja el sol
en ojos imaginarios.

Vibra en ellos la redonda
llama blanca de la luna
por entre levas montunas
de negritud): En la oronda
danza de la prieta se ahonda
la herida raíz que Guinea
llora en el yambú. Marea
surtidor el bongó. ¡Ashé!
(Ritual por Babalú-ayé).
Aviva el mito su tea.

Santiago de Cuba / Las Palmas '96 / '97

VOCABULARIO

- ¡Ashé!: Saludo que indica salud y suerte.
aura: halcón negro que come ganado.
Babalú-ayé: divinidad afrocubana.
bardo: poeta.
bembé: rito santero de las santiguadoras.
cocuyos: luciérnagas (esferas luminosas).
Changó: dios del trueno.
jicotea: tortuga.
jutía: ratón de campo, comestible.
mangle: planta acuática.
nubia: natural de una región africana.
prieto: negro.
tenka: pez de las desembocaduras.
tilapia: pez de agua dulce.
toronja: cítrico (semejante al pomelo).
yambú: ritual de la noche de Babalú-ayé.

DESCARGA

Al maestro Francisco Ulloa,
por sus tardes dolientes
de luminosas descargas

Hasta que la aurora deshaga
sobre el verde fulgor del agua
las últimas auras en la mar antillana,
quiero oír llamear sobre la bahía,
en la ciénaga,
el mugido estelar de su voz metálica.

Hasta que la selva nos devuelva
bajo las melenas caimán de las palmeras
la luz ardiente que se engulló la noche caribeña,
quiero oír aletear por la ciénaga,
en la bahía,
el mugido estelar de su voz metálica.

Como un turbio dios de Guinea desheredado
convoca por el aire oscuro de Santiago
el bembé que nos acerca al rostro
verdadero del músico dios,
el músico bardo
convoca todos los rostros en uno solo
hasta así componer el rostro
propio de su propio dios.

Hasta que la selva nos devuelva,
hasta que la aurora deshaga,
el ánimo del músico bardo en el rostro de su dios,
quiero oír flotar sobre la ciudad,
en su memoria,
el mugido estelar de su voz metálica.

Santiago de Cuba / Las Palmas '96 / '97

Javier Cabrera, desde que viajó a Cuba por vez primera, en 1994, sigue una línea literaria que bien podríamos situar entre lo conceptual e intelectual.

Cronológicamente se siente más allegado a lo que denomina *los viejos* que a la actual corriente literaria. No cree en las Generaciones.

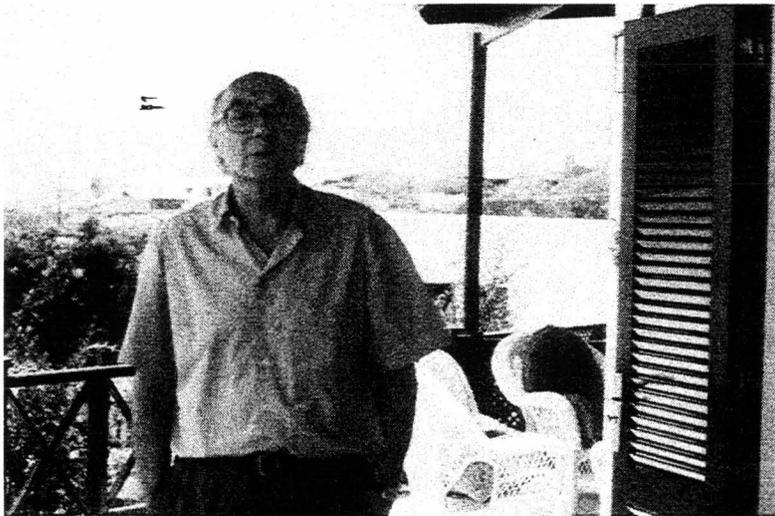
Niega por completo la "*retórica del silencio*", aquella moda poética de los años 80, donde los poemas breves de corte supuestamente purista hacían acto de presencia. Según Antonio Martín, joven poeta y crítico lanzaroteño, existe una tesis doctoral de Amparo Amorós que expone muy bien este movimiento.

Frank Estévez Guerra

Entrevista

Momentos de una charla con José Saramago

¿Quién es?, preguntó la ministra; entonces debieron contarle que tenía un manual de pintura y que pintaba con té los márgenes de sus baldosas, todo pudo ser. A lo de la inversión de sexo el apellido da juego, claro que para interpretarlo de forma errónea se precisa una dosis de ignorancia, y esto sólo es una hipótesis. Quizá improvisó, tal vez se avergonzó y trató de escapar de una situación comprometida o, a lo mejor, todo consistió en una confusión preconcebida. Pero cuando ante la prensa comentó lo mucho que le gustaba esa pintora, se hizo evidente que no siempre es bueno que se deposite esperanza en la cultura.



al margen. A. –El escritor, ¿cambia en cierto sentido la perspectiva de muchos lectores?

José Saramago. No lo sé. Yo no sé qué es lo que ha ocurrido, qué es lo que ha pasado con el *Quijote*, pero la verdad es que comienzo a sospechar que del *Quijote*, como de otros muchos libros, se habla más de ellos de lo que se leen. Si miramos en España cuántas personas sin una obligación académica están leyendo el *Quijote*... Eso no significa que, a pesar de que la Literatura no pueda cambiar el mundo, no esté muy bien que el escritor tenga conciencia dentro de los límites de su trabajo. Porque vosotros podéis hablarme de *El Capital* de Marx, pero eso no es Literatura.

a.m. H. –Pero usted encabeza el compromiso social del escritor.

TODOS SOMOS ESPECIALES

J.S. No es el compromiso social del escritor, es el compromiso social del ciudadano. No podemos caer en la tentación casi dicotómica de decir este señor, como es un escritor, tiene un compromiso social. El compromiso lo tiene como ciudadano, y lo seguiría teniendo si no fuera escritor. Si además lo es, entramos en otra dimensión. Un ciudadano de a pie no tiene la posibilidad de llegar, su entorno es reducido, y el del escritor es mucho más amplio. Pero sí hay libros que pueden influir en un individuo e incluso en una generación, pero en una capa determinada de esa generación, llega sólo a una minoría.

a.m. H. –Sin embargo, alguien debe de pensar que sí. Desde el momento en que a usted le censuraron por escribir el Evangelio... La Derecha portuguesa tuvo miedo a esa influencia.

J.S. Yo no pienso que el Gobierno tuviera miedo, lo que pasa es que reaccionó estúpidamente, que es distinto. Se notó una especie de rabia, un decir no puede ser, se está insultando a los católicos. Pero si se hubieran parado a pensar un poquito en las consecuencias, se darían cuenta de que todo es relativo. Yo tengo una conciencia de la relatividad. La cosas no hay que tomarlas como si fueran extraordinarias. Las cosas extraordinarias y asombrosas también tienen su tiempo,

su momento, y luego pasan. La información devora la información. Todo lo que llega no dura mucho. ¿Quién se acuerda hoy de ese episodio?

a.m. H. –Si yo tuviera que definir el Evangelio, diría que es un tratado de ética, ¿está usted de acuerdo?

J.S. Yo no presumiría de llamarlo tratado, pero que es un libro sobre la ética, eso sí. ¿Por qué unos tienen ante la vida una actitud ética y otros no? ¿Dónde está ese juicio que hace que unos lo tengan y otros no lo tengan? Yo tengo escrito algo así como si la ética no gobierna la razón, la razón despreciará a la ética. Esto no es más que una fórmula algo tautológica, pero eso significaría que la ética existe fuera de la razón y tendríamos un conflicto entre ética y razón, cuando el conflicto, todo él, pasa por la razón. La ética y todo lo demás no es más que una consecuencia del uso de la razón. Si yo digo que si la ética no gobierna la razón, la razón despreciará la ética, estoy diciendo algo que en el fondo no tiene mucho sentido. Ahora, si la razón que tenemos nosotros, y la tenemos todos, la tenemos y la usamos, fuera de la razón no hay nada, supongo. Todo está en el uso. ¿Dónde está la diferencia? ¿Qué pasa dentro de una persona que la lleva en una o en otra dirección? Puedes decir las circunstancias, pero eso, aunque explique algo, no puede explicarlo todo. Yo no creo en el determinismo ciego que nos llevaría irremediablemente a algo que no tendría nada que ver con el albedrío ni con la libertad y que seríamos conducidos como borregos por un camino que no podríamos elegir.

a.m. H. –¿Por qué en su libro *Ensayo sobre la ceguera todo el mundo recupera la vista sin un motivo aparente?* ¿Es una especie de optimismo por su parte?

J.S. No, mira. Es un porque sí después de un porque no. Porque, aunque no hay un motivo para recuperar la visión, tampoco había uno para perderla.

a.m. H. –Pero eso es una alegoría de la sociedad actual.

J.S. Yo no diría que es una alegoría a la sociedad actual. Es que la pérdida de la visión sólo significa, desde el modesto punto de vista del autor, que nos volvemos ciegos, como que tenemos una razón que está ciega. Cuando hablamos de moral, tenemos lo que es moral, lo que es inmoral y lo que es amoral. Pero cuando hablamos de razón, sólo tenemos lo racional y lo irracional, pero no existe una palabra para el concepto de arracionalidad. La ceguera del *Ensayo* es el hecho de que no hacemos uso de la razón

a.m. A. –¿Qué es la memoria para el ser humano? ¿Tiene un sentido histórico?

J.S. La memoria en el fondo es un sistema de referencias. Un sistema que está cambiando, pero no para ha-

cerse otro sistema, sino que se fija a la vez que se hace más complejo. Si yo la perdiera, mi memoria empezaría ahora y, aunque sólo tuviera un sistema de referencias de veinticuatro horas, ya sería suficiente, ya sería una memoria. Pero yo no estoy tan seguro de que lo que se olvida se pierda. En el fondo, es lo que ocurre con una computadora, que se puede borrar algo y, yo no sé cómo, pero en el fondo está ahí.

a.m. H. –¿Hasta qué punto le influyó T.S. Eliot a la hora de escribir *Historia del Cerco de Lisboa*? ¿Juega en ella a identificar a todos los hombres y a todas las mujeres?

J.S. Yo no creo que una mujer sea todas las mujeres ni un hombre todos los hombres. A mí me gustaría saber en qué mujer y en qué hombre estaba pensando T.S. Eliot, porque no se pueden hacer interpretaciones como ésa en algo que es tan particular. Quizá Eliot tuviera esa universalidad, pero un indio del Amazonas no puede decir que él es todos los hombres. Todos los hombres somos especiales.

a.m. H. –¿Cuál es el argumento de su nueva novela, *Todos los nombres*?

J.S. *Todos los nombres* es una novela extrañísima, más extraña todavía que el *Ensayo*. Es una novela que se puede resumir en la búsqueda del otro. Es el enigma de la existencia. El otro que se busca no se encontrará jamás. No sabemos quién es el otro. Tú puedes vivir con tu padre y

con tu madre y con tus amigos y con tu pareja y quererlos a todos, y tener confianza con ellos y charlar. Pero no llegarás nunca a saber quién es el otro. No llegarás nunca a saber quién es tu padre, ni quién es tu madre, ni tu pareja. Tú te acercas y acercas y acercas, pero no llegarás nunca... Y cuando se mueran te darás cuenta de que no sabías nada de ellos.

a.m. A. –¿Cómo está el panorama actual de la literatura portuguesa?

J.S. Yo pienso que no está muy bien. Al principio de los años 80 hubo una especie de eclosión, después murieron algunos, otros que prometían no llegaron a concretarse..., estoy hablando de lo que se refiere a novela. En la poesía hace muchos años que se mantiene un nivel de calidad.

a.m. H. –Y del español, ¿qué opina?

J.S. En España hay novelistas muy buenos, hay poetas muy buenos y otros que no tanto. La novela se contenta con poco, porque es una novela que no reflexiona, claro que la novela no tiene porqué ser un lugar para reflexionar, puede estar sólo bien desarrollada,

bien escrita y no ser más que eso, y está muy bien, pero quizá

“ Todos los nombres se puede resumir en la búsqueda del otro. ”

“ En España, la novela se contenta con poco, no reflexiona. ”

la idea que yo tengo hoy de una novela, que sería como una suma, un lugar literario donde todo podría entrar, la filosofía, la ciencia, sería el lugar para reflexionar sobre el mundo. Claro que, a lo mejor, me estoy dejando llevar por mi propia inclinación, y eso no quiere decir que la novela que yo hago sea la buena, pero es normal que si yo estoy en eso, sea eso lo que me guste. O sobre todo que busque.

a.m. H. —*Que la gente lea libros comerciales en lugar de buscar más calidad, ¿es falta de inquietud propia o es algo fomentado?*

J.S. Esto es complicado. No hay que olvidar que la edición es una industria. Existe una producción literaria de consumo, es tópica, siempre se tratan unos cuantos temas de forma igual, o casi, con una serie de personajes casi idénticos que es lo que el público quiere, o es lo que al público se le ha dicho que es lo que tiene que querer. Es una especie de círculo vicioso en la que se encierran unas cuantas editoriales y una masa de público.

a.m. H. —*¿Qué se puede hacer para romper esto?*

J.S. Yo creo que la escuela tiene una responsabilidad. Una responsabilidad del Estado que es quien lo define en gran medida. Nosotros vivimos en un tiempo en que las letras y la cultura no tienen un gran lugar en la educación. Por otra parte, leer cuesta trabajo. Para leer te tienes que pelear con el texto, hay que entenderlo y disfrutarlo. Pero esto es como lo de la ética. ¿Por qué unos tienen posturas éticas y otros no? ¿Por qué a unos les gusta entrar en los libros sabiendo que van a tener que pelear para saber qué es aquello y quieren trasladarse a la isla que está allí y otros no?

a.m. A. —*¿Qué ha cambiado en su forma de escribir a lo largo del tiempo?*

S. Yo creo que me estoy convirtiendo en menos barroco, menos complicado, me estoy acercando más. Yo le decía a Sánchez Dragó que es como si después de llevar un tiempo mirando una estatua y observar lo bien hecha que está, he llegado a un punto en que me interesa muchísimo más la piedra. Mi última novela no es más que eso. Y quizá también me ocurrió en el *Ensayo*. No es que una forma de escribir sea mejor y otra peor, son distintas formas de acercarse o de llegar.

a.m. H. —*¿Qué siente un autor cuando la crítica no acierta en su deconstrucción, cuando da por hecho cosas que no son, cuando hace una interpretación errónea? ¿El autor se ofende, se burla de esa necedad? ¿Qué siente?*

J.S. El autor se ríe un poco cuando por las circunstancias el autor piensa que las cosas no son así. Pero puede ocurrir que el crítico te haga ver cosas que ni siquiera sospechabas. La crítica periodística no siempre está bien hecha. La crítica es el análisis del texto y quien

tenga los instrumentos suficientes de análisis puede llegar a esto. El lector lo único de que se da cuenta es de que eso está bien, de que no es contradictorio, que ocupa su lugar en la estructura, pero se queda así. El que puede hacer un análisis de otro tipo, se acerca al texto de otra forma y pone delante cosas que el escritor ni había pensado. Yo no pienso nada en la crítica a la hora de escribir. Hay críticas que no están hechas en las condiciones que deberían. Un crítico tiene que leer, y es dudoso que lo lea todo hasta el final, a veces no lee más que lo que hojea del libro, para saber de qué va, para escribir algo, cuando el libro hay que leerlo, releerlo, reflexionar, pararse, pensar, perder el tiempo. Lo que paga la crítica no da para eso. Hay que saber vivir con eso, saber que no se puede esperar mucho de la crítica. Pero lo que yo no perdono es la mala fe. Entiendo que el crítico es un ser humano y puede equivocarse, pero cuando está claro que está actuando con mala fe, eso no. Yo no tengo demasiados motivos para quejarme.

a.m. A. —*¿Qué opina sobre Tindaya?*

J.S. Yo no conozco el caso al detalle y respeto muchísimo a Chillida, como hombre y artista, pero pienso que a las montañas hay que dejarlas en paz. Yo no creo que vayan a venir más turistas por eso, los turistas van a la playa y les da igual que haya dentro de una montaña un cubo. La montaña tiene valores simbólicos y míticos y yo creo que hay que cuidarla y no destrozarla como se está o estaba haciendo. Pero no conozco al detalle el proyecto. Lo único que tengo que decir es “dejad en paz a las montañas”.

a.m. H. —*¿Por qué las protagonistas femeninas de sus libros son más valientes, tienen más coraje y son más íntegras que los protagonistas masculinos?*

J.S. Ese es un problema que yo no tengo, por supuesto. Eso es algo que todo el mundo lo sabe, la crítica, todos. Pero hasta ahora no se ha hecho un estudio sobre la mujer en mis libros. El autor lo que puede decir es que no es algo consciente a la hora de empezar una novela. No es eso de decir “ahora voy a inventar aquí un personaje femenino y todo eso”. Por ejemplo, cuando la mujer del médico en *Ensayo sobre la ceguera* llega con el marido a la ambulancia y dice que se ha quedado ciega, eso es lo natural en una mujer que ama a su marido. Yo pensaba cegarla en otro capítulo, pero las propias circunstancias han sido las que han conducido a lo demás. Fue en el manicomio cuando me di cuenta de que ella no podía cegar y, claro, ya en la narrativa adopta un papel importante. Como es la única que no ciega, necesariamente tiene que tener ese papel, pero en otras novelas no es así. Yo creo que, quizá, cuando era niño me di cuenta en casa de que todos los personajes fuertes eran los femeninos. Quizá eso me ha impresionado más de lo que pude imaginar entonces.

“A las montañas hay que dejarlas en paz.”

a.m. H. –Yo, más que un poder, he visto una integridad. En el Cerco, María Sara no se tiñe el pelo, Raimundo, sí.

J.S. Pero luego él deja de teñirse el pelo porque llegó la hora de la sinceridad. La verdad es que en la vida real no es así. La mujeres se tiñen muchísimo más el pelo que los hombres. Yo estoy inventando mujeres o, quizá, otra forma de ser mujer. ¿Dónde están las mujeres de la *Balsa* en la realidad? ¿Dónde está María Sara? ¿Dónde está la mujer del médico? Hay personas por allí que son eso, pero mirar a la mujer como el otro lado... no creo mucho en eso.

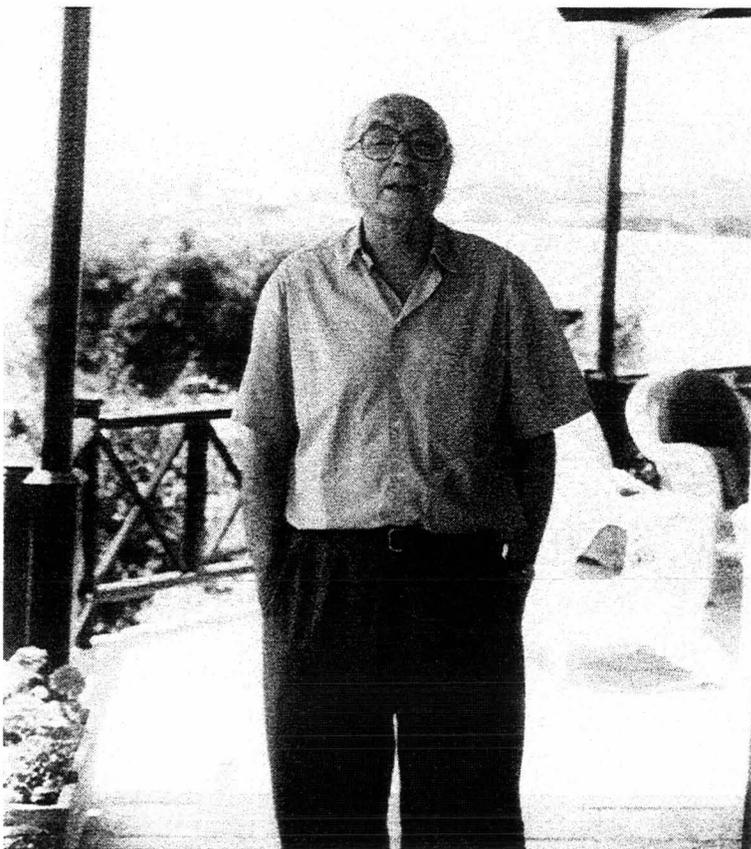
a.m. H. –Yo no creo en hombres y mujeres, creo en personas.

J.S. Ahí quiero yo llegar. Y mira que en mis novelas, las mujeres sacadas del status normal se vuelven otras, pero los hombres, no; los hombres son hombres, somos nosotros. No hay en mis novelas malas personas. Tampoco hay la llamada buena persona. En mis novelas hay personas normales.

a.m. H. –¿Mediante las crónicas periodísticas se puede cambiar la sociedad?

J.S. Yo pensaba que escribiendo en un periódico, con su influencia, escribiendo sobre algunos hechos... podría cambiar algo, pero no es así. Hay una especie de discurso narrativo que flota en la realidad, pero que no influye en ella.

No vale la pena decir a la gente que tiene que leer, porque no tenemos una respuesta al porqué. Porque si dices que es bueno para la formación, te contestan que a ellos no les interesa, que lo que les gusta es coleccionar sellos o la música pop. Lo cierto es que si la escuela no despierta conciencia desde sus inicios, en lugar de salir cincuenta estudiantes lectores, saldrán sólo cinco. Y cuando preguntan qué aconsejaría para que alguien pueda convertirse en escritor, yo digo que nadie puede ser escritor si no ha sido y no es lector. Es la primera condición. No se aprende a escribir. No hay una Facultad de escritores. Yo no me fío mucho de los talleres literarios. La escritura es algo personal: elegir las palabras, poner la idea, entender lo que estás diciendo. Esto tiene que encontrarlo uno mismo por su cuenta. Eso no quiere decir que los que están en un taller literario salgan como una especie de clones, no es eso. Pero lo importante es lo que vendrá después, lo que se conseguirá sin consejos, sin direcciones, cuando uno se encuentre solo, consigo mismo. Cuando se empieza a escribir hay que estar en un desierto, sin brújulas, ni carreteras, ni nada. El escritor tiene que trazar por dónde quiere andar, tiene que inventar su propia brújula para inventar su propio norte, que es mejor que no coincida con el norte de otro. Pero esto no se aprende con un discurso previo, aunque tampoco estoy seguro de que sea así.



Lanzarote, 30 de julio de 1997
Alberto Rodríguez Herrera
 y **Helena Tur Planells**

«Cuando se empieza a escribir hay que estar en un desierto, sin brújulas, ni carreteras, ni nada. El escritor tiene que trazar por dónde quiere andar, tiene que inventar su propia brújula para inventar su propio norte, que es mejor que no coincida con el norte de nadie.»

Apuntes de Literatura canaria

Se ha escrito un "Crimen"

El profesor tinerfeño, Agustín Espinosa, publicó en la década de los treinta, una obra paradigmática dentro del surrealismo en prosa. *Crimen* es un cúmulo de imágenes oníricas que ratifican a este autor isleño como un hombre de vanguardia.

En su prólogo a la edición de *Crimen*, D. Alfonso Armas introduce, en palabras del hispanista holandés Geers, lo que podría ser una síntesis de la intención que tuvo Espinosa al escribir su obra: «*Crimen es el crimen de un viejo que una noche arrojó por la ventana bajo un tren a su mujer, muy joven, la cual, en el fondo ama a otro. Y este libro viene a ser una elegía de ella, de la misma manera que hubiese podido haber sido por aquel cuyo retrato ella besa en secreto*»¹.

Las palabras de Geers que cita Armas Ayala podrían inducirnos a pensar que *Crimen* se basa en un argumento meramente personal, con el que Espinosa pretende mostrar una obsesión íntima. Desde que Schiller preconizara que el arte es como un juego, las vanguardias pasaron a analizarse como producto de una intención lúdica. Ateniéndonos a este supuesto, y según las palabras de Geers, *Crimen* sería un pretexto para dar rienda suelta a las divagaciones surrealistas de nuestro autor. No obstante, creemos que esta perspectiva nos oculta la universalidad del tema que aborda el escritor portuense. El surrealismo, ávido de mostrar una realidad al que no tenemos acceso directo, se enreda en el mundo de las pasiones y añade a la obra una dosis de sinceridad que hace que lo que Espinosa nos transmite como experiencia y obsesión personal sea, en el fondo, el reflejo de una tendencia humana, si bien oculta, a la agresividad y las soluciones drásticas frente a las adversidades. (Recordemos la pulsión Thánatos o "de muerte" que señalara Sigmund Freud). Según Pérez Corrales, *Crimen* presenta como antagonista un amor frustrado del Espinosa estudiante. Ese amor frustrado está en el centro de todos los crímenes de la obra. No es más que una respuesta del subconsciente ante el

chazo, o al menos, eso creemos. María Ana, la joven andaluza que llenó el corazón de Espinosa durante su estancia de estudios en Granada, y el "joven de suave bigote oscuro" que cierra el triángulo amoroso en el que el escritor tinerfeño se ve envuelto, mueren sin cesar a lo largo de la obra.

Por tanto, pensamos que Espinosa, quizás sin quererlo, a través de su experiencia íntima, está mostrando un esbozo de lo que somos y no conocemos. Ello, añadido a ciertos aspectos de la obra que permiten conocer la cosmovisión del autor tinerfeño, deben apartarnos de la idea de que *Crimen* es una obra de evasión con un argumento insustancial.

El tema central de la obra es una cuestión que se debe examinar con cautela. Si bien la obsesión homicida del protagonista y esa tensión amor-muerte parecen ser el núcleo, D. Alfonso Armas llega a afirmar que lo onírico es lo que domina el conjunto narrativo; esto es, que el sueño, con sus visicitudes, es el tema central del relato. No obstante, ambos pareceres nos parecen perfectamente compatibles. Pérez Corrales cita que la muerte violenta (llámese crimen o suicidio) era un tema recurrente tanto para el movimiento surrealista como para la época. Hay multitud de ejemplos que confirman este supuesto: los cuadros de Óscar Domínguez, escenas de filmes surrealistas de Buñuel y Dalí, apuntes de Gómez de la Serna,...

Es como un "revival" de la catástrofe romántica inspirada por el *Werther* de Goethe. Además, los surrealistas franceses consideraban que este tipo de situaciones hacían aflorar los sentimientos del lector. Sea como fuere, los temas centrales y los añadidos están tamizados por la mirada onírica de D. Agustín.

Pero, como antes decíamos, la obra trasciende lo personal para situarnos en un contexto superior. Explicamos antes que el homicidio obsesivo podría ser un ingrediente típico de nuestro recóndito y receloso subconsciente. Además, otros temas adláteres también cobran vida en la pluma de Espinosa.

Este punto central relacionado con un "erotismo necrofilico" (Que cita Pérez Corrales), con una des-

1. Alfonso Armas, *Introducción a la Edición de Crimen*.

venturada historia amorosa, que zigzaguea en la mente del autor, y con esa visión de la muerte, tan presente como la vida a lo largo del relato, son temas muy del gusto de la estética surrealista. Ya explicamos líneas atrás la importancia coyuntural de estos fenómenos funestos en las primeras décadas del XX. Es lo que Aragón llamó “beauté infernale”.

En la génesis del movimiento surrealista ya existía un importante componente anti-burgués. Bretón señaló que el humor corrosivo o la pasión erótica, por ejemplo, contribuían a enfrentarse a la tradición burguesa. Ambos elementos están claros en la obra que abordamos.

Pero Espinosa va más allá. Contextualizado en un país como España, sumido en una sempiterna tradición religiosa, y siendo un autor canario, y por tanto no continental, no perdió la oportunidad de referirse y decantarse acerca de estos aspectos que le afectaban: la tradición religiosa y el sentimiento hacia la patria.

Hay bastantes referencias acerca del primer punto en nuestra obra. Oponiéndose a lo que hacían Dalí y Buñuel en sus filmes surrealistas en aras de desmitificar lo eclesiástico (recordemos los cardenales vencidos por el tiempo en aquel acantilado de la “Edad de Oro”), Espinosa no desmitifica cruelmente los contenidos religiosos. Incluso, a veces, podría parecernos que el protagonista está sumido en una pasión análoga a la de Cristo, (si bien no podemos equiparar sus formas de actuar por estar en campos de consciencia diferenciados):

«Por eso fue mi despertar más angustioso y horripilante: crucificado sobre mi propia cama de matrimonio puesto en posición vertical tras un gran balcón de cristales abierto a una calle desolada» (p.31)

El mundo de los sueños, le parece tan inalcanzable como le puede parecer el de Dios.

La muerte de un sacerdote en el episodio de “¡No, no!” nos deja en la duda ante el título del pasaje, pero no modifica nuestra opinión acerca de este tema en Espinosa.

En cuanto al segundo punto, el relacionado con la patria y la relación de Espinosa con ella, Pérez Corrales cita un pasaje en el que se desmitifica el símbolo patrio: la bandera española:

«Y llevaba una bandera española, cuyo mástil terminaba en una zapatilla despilfarrada» (p. 40)

No creemos que este punto nos pueda servir para extraer un posible sentimiento nacionalista en la persona de Espinosa. El surrealismo, como movimiento relativo a lo humano, a lo más profundo de nuestras

pasiones, no parece conocer fronteras y tiende a orientarse hacia un sentimiento apátrida. Este “mundialismo”, frente al nacionalismo, parece ser la solución de Espinosa. Además, burlarse como se burla de la patria era burlarse de algo que es objeto de veneración por parte de la clase burguesa. Para esta gente, esa bandera que Espinosa sitúa en su punto de mira, era algo más que un trozo de tela. Ridiculizarla, era una forma de ridiculizar una forma de ver la vida.

Pérez Corrales afirma que la obra desmitifica igualmente “vacas tan sagradas” como la infancia por todos añorada, como el color blanco depositario de tantos valores y tradiciones puros. Ahora emerge fuerte, el rojo. La infancia, el paraíso del que hablaban los simbolistas, la época más próxima a la vida fetal de la placenta (de placeo = agradar) está trágicamente concebida en Agustín Espinosa. Por ejemplo, tomemos a la niña de seis años que muere en “Hazaña de sombrero”, o las trágicas evocaciones de la niñez en el pasaje “Retorno”. Por chocante que nos parezca, esta situación se da, y con ella otro punto para reforzar la “subversión radical” que Pérez Corrales considera, y nosotros lo secundamos, que se da en *Crimen*.

Determinemos, además, los temas importantes que aparecen en el apartado de la obra que se refiere al verano, y que aparece titulado como “Diario entre dos cruces”. Lo constituyen siete pequeñas pinceladas, de las cuales nos interesan los números tres y cuatro que añaden un matiz a su obra, que podemos considerar de naturaleza socio-política:

«Una tarde –ayer tarde– unos obrerillos se han apuñalado ante mis ojos [...] tres héroes de barrio proletario. [...] estaban sus destinos en acabar acaso uno poeta, el otro pintor, actor de cinema, el otro.» (p. 46)

También en este pasaje, en los numerados tres y cuatro, añade a su obra, además de este aludido matiz socio-político, un tono filosófico, casi profético, existencial:

«¿Qué sabe nadie, qué sabemos nosotros, del puñal que nos herirá, de las manos que nos estrangularán, de la bala que nos estallará la cabeza?» (p. 46)

Por todo lo dicho, no creo que podamos seguir pensando que al hablar de *Crimen* lo hacemos de una obra juguetona y evasiva. Sea cual fuere la intención al escribirla, se le coló su cosmovisión, y acabó utilizando su obra como plataforma de lanzamiento de sus ideas.

Yeray Rodríguez

Lingüística o Lengua española

Pensamiento y Lenguaje

En el siglo XVII Arnauld y Lancelot, creadores de la *Gramaire*, afirmaban que el pensamiento es anterior al lenguaje, ya que las lenguas sólo reflejan el pensamiento.

En el siglo XVIII interesaba analizar el lenguaje para conocer, por medio de éste, el funcionamiento del pensamiento. Así, Condillac sostenía que el arte de pensar no es sino el arte de hablar; y por tanto, analizar el lenguaje es analizar nuestro pensamiento. Ahora bien, para Condillac el arte de hablar conduce al arte de pensar, con lo cual el lenguaje es anterior al pensamiento. Según él, las primeras ideas proceden de las sensaciones, las cuales sólo la mente puede revivirlas gracias a las palabras; es decir, primero sólo tenemos sensaciones, y éstas, por medio del lenguaje se convierten en ideas (*Cours d'études pour l'instruction du Prince de Parme*).

Rápidamente, Rousseau rebate la tesis de Condillac y llega a la conclusión de que si el hombre necesita la palabra para pensar, mucho más necesita el pensamiento para crear la palabra; con lo cual defiende la idea de que el pensamiento es anterior.

A raíz de este problema muchos autores, no sólo lingüistas, se han interesado por la relación entre lenguaje y pensamiento; y cuando hablamos de relación nos referimos a si uno determina al otro, si dependen mutuamente, o si, por el contrario, se trata de dos habilidades humanas totalmente independientes una de la otra.

Una de las principales cuestiones es si la adquisición del conocimiento sobre el mundo es, en algún sentido, constitutivo del lenguaje.

En definitiva, ¿es el lenguaje condición necesaria del conocimiento?, ¿o es el conocimiento condición necesaria del lenguaje?, ¿o es que se desarrollan por separado y se hacen interdependientes en cierta etapa de la evolución?...

Chomsky afirma que la adquisición de la estructura sintáctica, formal, del lenguaje es completamente independiente del conocimiento del mundo. En cambio, según Piaget (psicólogo suizo), el desarrollo del len-

guaje constituye un subproducto del desarrollo de otras operaciones cognitivas no lingüísticas, y considera el lenguaje como un sistema de símbolos, útil pero no necesario para el pensamiento.

Esta última cuestión es muy interesante, y prueba de ello es que se hayan hecho muchos experimentos –pero no suficientes– para comprobar si el lenguaje ayuda, o más aún, si es necesario para razonar.

Hay un hecho que demuestra que no es necesario, y es que los niños en edad prelingüística saben ya, pongamos por caso, cómo declarar y pedir empleando medios diferentes al lenguaje –como el gesto, la entonación, etc.–. Entonces, el dominar las formas lingüísticas más convencionales para llevar a cabo estos actos, consiste simplemente en sustituir viejas formas no lingüísticas por otras lingüísticas, con la ayuda de un adulto que ya conoce el lenguaje y sus convenciones sociales.

Por otro lado, nos podemos preguntar si cierto nivel de desarrollo de la comprensión del lenguaje es condición necesaria para alcanzar cierta etapa de conocimiento cognoscitivo; o si ciertos procedimientos de adiestramiento de las habilidades lingüísticas contribuyen al crecimiento cognoscitivo en algunas etapas más que en otras; o si por otra parte, es necesario que se alcancen ciertas etapas de crecimiento cognoscitivas, para poder disponer de ciertas habilidades lingüísticas. De cualquier manera, nadie sabe a qué edad el niño adquiere el sistema semántico.

Hay quien afirma que el pensamiento es lenguaje interiorizado; lo cual se conoce como el fenómeno del habla egocéntrica. Sin embargo, no todo el pensamiento es habla interiorizada.

Aunque se dispone de muy pocos resultados experimentales, las investigaciones modernas ha mostrado que los niños sordos son capaces de efectuar muchos tipos de pensamiento (operacional, lógico, etc.). En algunos casos, los niños sordos no son inferiores al los que oyen bien; sin embargo, en otros sí lo son. En otros experimentos, realizados con niños con distintos niveles de lenguaje, se dieron casos donde había ciertos

problemas que los niños con un nivel superior podían resolver y los otros no; pero puede que, en estos casos, en realidad sucediese sólo que el lenguaje reflejaba la evolución cognoscitiva de cada niño, pues no se ha demostrado de qué modo afecta el empobrecimiento del lenguaje a la actuación cognoscitiva. Entonces, depende de si se admiten o no los resultados de este tipo de experimentos, el que se afirme que las diferencias entre los niños indican el efecto del lenguaje en el conocimiento.

Otra teoría, no menos interesante, es que el lenguaje no es un producto del pensamiento, sino un producto cultural, es decir, creado por la necesidad de comunicarnos y, por tanto, si no sintiésemos esa necesidad, no necesitaríamos el lenguaje.

El hecho de que existan distintas lenguas también nos hace pensar que esto sucede porque existen distintos pueblos; y por eso, Humboldt llegó a afirmar que cuanto más perfecta es una lengua más perfecto es un pueblo, definiendo el lenguaje como el medio que posee el hombre para objetivar el mundo exterior, siendo entonces necesario al pensamiento. A pesar de todo, es evidente que en realidad, si existen varios sistemas lingüísticos es porque dentro de una comunidad lingüística dada, la codificabilidad (facilidad con la que se puede emplear una etiqueta lingüística para distinguir un elemento de otro), es función de los referentes. Así por ejemplo, los colores y objetos son codificables según el contexto en que se presentan (por ejemplo, rojo entre rojos).

Precisamente, dos autores: Michael Issacharoff y Lelia Madrid (*Pensamiento y lenguaje*), se han manifestado a este respecto y afirman que pese a esas diferencias lingüísticas, los procesos de pensamiento permanecen constantes en los hombres.

«Si tal no fuera el caso, sería imposible aprender una lengua extranjera. De hecho, la traducción de textos no podría llevarse a cabo. Después de todo, si cada lengua creara un molde independiente para el pensamiento, la comunicación entre los pueblos sería imposible debido aobstáculo de una torre de Babel intelectual.»



Si la unidad lingüística, aparentemente más fácil de procesar (registrar, recordar), es el nombre común, entonces, memoria y pensamiento no son lo mismo; por ejemplo, la diferencia entre los mecanismos de la memoria y el pensamiento es el punto de partida, pues para asociar, la memoria debe servirse de los conceptos (o clases), los cuales son los productos del pensamiento codificados en el lenguaje como nombres comunes. Por tanto, la memoria necesita al pensamiento; pero el pensamiento también necesita a la memoria, pues el pensamiento consiste en los siguientes estadios: segmentación, diferenciación, identificación, asociación, síntesis y clasificación (conceptualización) y jerarquización; donde la identificación y la diferenciación requieren la memoria, ya que es necesario recordar para poder identificar. En definitiva, estaríamos ante un bucle de procesos intelectuales, donde cada uno depende de los otros.

pensamiento ⇒ memoria ⇒ lenguaje



De algunos de los escritos de Chomsky, (por ejemplo, *Reflections on Language*), puede inferirse que el lenguaje no es sólo un sistema de comunicación, sino el espejo del pensamiento. El lenguaje ofrece la evidencia más tangible y accesible de los procesos del pensamiento. Y según Saussure «*nuestro pensamiento no es más que una masa amorfa e indistinta... una nebulosa donde nada está necesariamente delimitado... y nada es distinto antes de la aparición de la lengua*»; es decir, lo que Saussure quiere decir es que la lengua es la que da forma al pensamiento, lo determina; lo que no implica que el pensamiento no exista, al menos de modo “abstracto”, antes que la lengua.

Resumiendo, el problema de la relación entre el lenguaje y el pensamiento todavía no ha sido resuelto, o por lo menos no está del todo claro. Algunos autores pueden haber dado algo de luz al problema, o habernos mostrado algún camino a seguir; pero de cualquier forma, es muy posible que dicha solución esté en el origen del lenguaje.

M.Y.S.

