



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL, LENGUAS  
MODERNAS, LÓGICA Y FILOSOFÍA DE LA CIENCIA, TEORÍA  
DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA

TESIS DOCTORAL EN COTUTELA INTERNACIONAL  
CON LA UNIVERSIDAD ESTATAL DE ILIA (TBILISI, GEORGIA)

**“De la cosmovisión romántica en las *Rimas* de Gustavo Adolfo  
Bécquer al pensamiento existencialista de Miguel de Unamuno”**

Doctorando:

Vladimer Luarsabishvili

Directores:

Dr. D. Tomás Albaladejo Mayordomo

Dra. D.<sup>a</sup> Manana Khoperia

Madrid

2015

ფილოსოფიისა და ლიტერატურის ფაკულტეტი

ზოგადი ენათმეცნიერების, თანამედროვე ენების, ლოგიკის,  
მეცნიერების ფილოსოფიის, ლიტერატურის თეორიისა და  
შედარებითი ლიტერატურის დეპარტამენტი

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტთან (თბილისი, საქართველო)  
გაფორმებული საერთაშორისო თანახელმძღვანელობის  
მემორანდუმის საფუძველზე შესრულებული დისერტაცია

„გუსტავო ადოლფო ბეკერის ლექსების რომანტიკული  
კოსმოხედვიდან მიგელ დე უნამუნოს ეგზისტენციურ  
აზროვნებამდე“

დოქტორანტი:

ვლადიმერ ლუარსაბიშვილი

ხელმძღვანელები:

დოქტორი ტომას ალბალადეხო მაიორდომო  
დოქტორი მანანა ხოფერია

მადრიდი  
2015

Tesis que, para la obtención del Título de Doctor, presenta el Licenciado  
Vladimer Luarsabishvili bajo la dirección del Doctor Tomás Albaladejo Mayordomo,  
Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada  
de la Universidad Autónoma de Madrid, y de la Doctora Manana Kopperia,  
Profesora Asociada de la Facultad de Ciencias y Artes  
en la Universidad Estatal de Iliá de Tbilisi.

## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar expreso mi gratitud y reconocimiento al profesor Tomás Albaladejo Mayordomo, director de mi tesis, por sus sabios consejos, quien me ha orientado y apoyado durante mi investigación. Su sabiduría me ha guiado por los senderos de la ciencia y si no he logrado alcanzar más es la culpa de mi propia deficiencia.

Agradezco a la co-directora de esta tesis, a la profesora asociada Manana Khoperia, quien creyó en mi posibilidad de realizar y finalizar este estudio.

A Mauro Jiménez Martínez, tutor de mi investigación doctoral, profesor doctor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, y a Paula Mitre Roperó, profesora de la lengua española, por la revisión del texto castellano.

A mi familia: a mi padre Anzor, por su apoyo y consejos, a mi mujer Maia, por su amor y mirada crítica sobre mi pensamiento y a mi hija Maia, por su paciencia.

A todos los que en Georgia y España me han ayudado durante estos años interesantes y largos.

## ÍNDICE

<i>INTRODUCCIÓN</i> .....	9
PREFACIO.....	10
Consideraciones previas.....	13
Objetivos generales de investigación.....	21
Objetivos concretos de investigación.....	28
Capítulo 1. La ironía: definición y tipos.....	31
1.1. Ironía socrática.....	33
1.2. Recepción de la ironía socrática.....	37
1.3. Período intermedio.....	39
1.4. Ironía romántica.....	40
1.5. Kierkegaard y Solger.....	48
1.6. La ironía existencial – del Romanticismo al Existencialismo.....	51
Capítulo 2. El existencialismo.....	61
2.1. La denominación del término.....	61
2.2. Las raíces del existencialismo.....	63
2.3. Las formas diferentes del existencialismo.....	64
2.4. Los pensadores existencialistas.....	65

Capítulo 3.¿Para qué filosofar? La relación entre Literatura y Filosofía.....	71
3.1. La comunicación en la sociedad humana.	
Expresión directa (filosófica) e indirecta	
(literaria).....	72
3.2. La aporía. Dos tipos de la cuestión: <i>categoriales</i> y <i>definicionales</i> .....	77
3.3. ¿Qué es filosofía? ¿Para qué filosofar?.....	80
3.4. La relación entre distintas ramas de cultura.....	90
3.5. La relación entre la Historia y la Literatura.....	100
3.6. La relación entre la Retórica y la Traducción.....	104
3.7. La relación entre la Literatura y la Traducción.....	111
3.8. La relación entre la Literatura y la Filosofía.....	113
Capítulo 4. La cosmovisión romántica. El espejo y la lámpara.....	132
4.1. Introducción.....	133
4.2. La cosmovisión romántica en las <i>Rimas</i> y las <i>Leyendas</i> de Bécquer.....	139
4.3. La lágrima solitaria en las <i>Rimas</i> de Bécquer.....	182
4.4. La lágrima solitaria en las <i>Leyendas</i> de Bécquer.....	197
4.5. La <i>sensación de la soledad</i> en las <i>Rimas</i> de Bécquer.....	203
4.5.1. <i>La noción de la soledad como fenómeno psicológico</i> .....	203
4.5.2. <i>La noción de la soledad en la literatura española</i> .....	205

4.5.3. <i>La noción de soledad en las Rimas de Bécquer</i> .....	207
4.6. <i>La noción de la soledad en las Leyendas de Bécquer</i> .....	215
4.7. <i>La ironía romántica en la poesía de Bécquer</i> .....	222
Capítulo 5. Los vínculos entre las <i>Rimas</i> de Gustavo Adolfo Bécquer y el existencialismo de Miguel de Unamuno.....	242
5.1. Las <i>Rimas</i> de Bécquer como texto precursor del pensamiento de Unamuno.....	243
5.2. La relación entre los textos de Kierkegaard, Bécquer y Unamuno.....	251
Capítulo 6. La traducción de los textos de Bécquer y Unamuno al georgiano.....	258
6.1. Introducción.....	259
6.2. Traducción de los textos de Bécquer al georgiano – parte teórica.....	260
6.3. Traducción de los textos de Bécquer al georgiano – parte práctica.....	271
6.4. Traducción de los textos de Miguel de Unamuno al georgiano – parte teórica.....	284
6.4.1. Traducción de la metáfora.....	285
6.4.1.1. La noción de metáfora. La metáfora como figura retórica.....	286
6.4.1.2. La metáfora como problema traductológico – breve panorama histórico.....	290
6.4.1.3. Traducción de la metáfora – la reflexión del traductor.....	293
6.5. Traducción de los textos filosóficos.....	298
6.6. Traducción de los textos de Miguel de Unamuno al georgiano – parte práctica.....	311
6.6.1. Traducción de <i>Niebla</i> al georgiano.....	315

6.6.2. Traducción de <i>Vida de don Quijote y Sancho</i> al georgiano.....	326
Reflexiones finales.....	333
Resumen en georgiano .....	348
Bibliografía.....	372

# INTRODUCCIÓN

## PREFACIO.

“Los temas, tienen, como los hombres, su destino. Tienen su niñez, su *akmé* o flor, su decrepitud. Comienzan por ser un juego mental, “una ocurrencia”; luego, son un fervor, cuando no una obsesión. Más tarde pierden saturación de sí mismos y se quedan exangües, anquilosados, y actúan en nosotros solo mecánicamente. Son temas enquistados. Estos son, a veces, una desdicha para el escritor si no logra extirpárselos, porque a veces le acontecen desarrollados cuando ya están decrepitos o muertos y el autor ha perdido la intuición fresca, jugosa de ellos. El tema afortunado es aquel cuya *akmé* coincide con una etapa en que casualmente tenemos tiempo para él. ¿No le ha ocurrido a usted alguna vez sentir la extraña seguridad de que pudo enamorarse profundamente de una mujer que encontró un día en que no tenía tiempo? Pues esos amores realísimos que no llegaron a existir, ocurre a veces que los temas más auténticos de un escritor se quedan sin nacer” – así contestó José Ortega y Gasset a su alumno Fernando Vela sobre la pregunta de la biografía de los temas orteguianos (Malishev y González, 2010: 216-217). Cito aquí las palabras del “Sócrates español” del siglo XX a modo de introducción para mi investigación. Porque la idea que estudio y presento aquí tuvo su origen cuando por primera vez leí las magníficas *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer y me dediqué a verterlas al georgiano; tuvo su *akmé*, cuando encontré la estética becqueriana en los textos de Don Miguel de Unamuno. Y a pesar de que esta pequeña parte de mi investigación con el paso del tiempo adquirió la forma de tesis doctoral, pienso que está lejos de su decrepitud.<sup>1</sup> Lo que empezó como un juego mental,

---

<sup>1</sup>Recuerdo aquí las palabras desde la conferencia titulada *Reflexiones sobre la teoría poética de Bécquer* de Rogelio Reyes Cano: “(...) he escogido como tema a Gustavo Adolfo Bécquer, una figura recurrente en mis trabajos universitarios cuya relectura me descubre siempre cosas nuevas y me reafirma una y otra vez en los que yo creo que son sus dos valores más destacados: su excelencia poética y sus geniales anticipaciones en la teoría del arte”, (Reyes Cano, 2004: 10).

como una traducción o podemos llamar a esto una interpretación de los temas becquerianos en la lengua ajena de su producción, se transformó en un fervor, me obsesionó. Y, además de traducirlas, me dediqué a estudiar profundamente la estética romántica y existencial. Estudiando la semejanza observaba yo la diferencia. En aquellos tiempos no sabía yo que sería necesario volver la mirada no solo a los teóricos más o menos contemporáneos de la Teoría de la literatura, sino a los maestros grandes del pensamiento humano: a Platón, a Sócrates, a Aristóteles, a Quintiliano. Al estudiarlos se formaba una visión nueva dentro del entendimiento de mi mundo, apareció la idea de continuar mis investigaciones en el terreno de la Literatura Comparada incluyendo temas retóricos, traductológicos y filosóficos.

Después de la publicación de dos artículos sobre el problema de la traducción de las *Rimas* de Bécquer al georgiano,<sup>2</sup> y la publicación de la traducción georgiana de las *Rimas* y *Leyendas*,<sup>3</sup> me dediqué al estudio de la continuación de la línea del pensamiento becqueriano (romántico) en el texto existencial (unamuniano). He estudiado la naturaleza de la ironía (tanto *romántica* como *socrática*), investigando su apariencia en las *Rimas* de Bécquer,<sup>4</sup> idea que me visitó después de leer un interesante artículo de Ricardo Navas-Ruiz.<sup>5</sup> Otro estimulante estudio fue un artículo ya famoso de Russel P. Sebold,<sup>6</sup> que, a pesar de ser corto, encierra tanto la estética romántica como la periodización del romanticismo español. Familiarizándome con las metáforas y síntomas universales del Romanticismo, empecé a

---

<sup>2</sup>(Luarsabishvili, 2012a, 2014).

<sup>3</sup>G. A. Bécquer (2013): *Rimas y Leyendas*, Tbilisi, Editorial “Estatul de la Universidad de Ilia”. ISBN 978-9941-18-129-0, 2013.

<sup>4</sup>(Luarsabishvili, 2012b).

<sup>5</sup>(Navas-Ruiz, 1998).

<sup>6</sup>(Sebold, 2011).

buscarlos en los textos becquerianos. Y así, poco a poco, he llegado al punto de vincular a Bécquer con Unamuno, o sea el Romanticismo con el Existencialismo.

### *Consideraciones previas.*

La línea argumental de nuestro trabajo posee diferentes enfoques. Entre ellos se distinguen la óptica filosófica (utilizando la expresión de M. Holquist), lingüística, literaria y traductológica, que podemos englobar en la óptica comparativa. La comparación es el método preferido a lo largo de nuestro estudio porque comparando la similitud entre los textos de las distintas épocas revelamos las diferencias, los rasgos particulares de los discursos elegidos, tanto originales como intertextuales.

Las características intertextuales adquieren mayor importancia en casos de estudios de textos que pertenecen a las diferentes corrientes literarias o doctrinas filosóficas. Cada texto, como derivado de otro texto, es un producto de los acontecimientos sociales y políticos de la época en que fue creado. La estructura y la semántica del texto (codificado dos o más veces) poseen características tanto universales (como parte de la corriente literaria universal) como específicas (como parte de la corriente literaria local o unilateral). Por eso, antes de empezar un análisis del texto literario, siempre merece la pena distinguir la pertenencia histórico-cultural de la corriente literaria: si es universal o unilateral. Suele pensarse que en el caso de la corriente unilateral la influencia de la intertextualidad está reducida al mínimo, la imprecisión de que pueda ser fácilmente argumentado en el caso del Costumbrismo. Siendo este un fenómeno artístico de España y América Latina, observamos connotaciones entre los textos de los autores costumbristas y Richard Steele, Joseph Addison o Étienne de Jouy. Resulta que diferentes culturas, a pesar de la estética específica de la corriente literaria, pueden poseer ciertas semejanzas epistémicas. Y la intertextualidad hace visible la relación no solo entre semejantes culturas y épocas (en el caso del *intertexto de época*), sino también entre distintas epistemes.

Otro factor que nos guía durante un análisis comparativo es el conjunto de rasgos originales de la corriente literaria. A pesar de que el Romanticismo es una corriente literaria universal, no cabe duda de que en su formación y desarrollo desempeñan un papel importante las características culturales y tradiciones literarias del país concreto en el que se forma la estética nueva. Además, un factor muy interesante es el tiempo cronológico, es decir, el desarrollo temprano o tardío del movimiento en comparación con los países vecinos. El desarrollo tardío intensifica el papel de la influencia y disminuye el rol interno de la propia cultura. Aquí nos viene a la memoria el artículo del destacado hispanista Russell P. Sebold que señala el nacimiento temprano del Romanticismo en España (Sebold, 2011: 321).

*A Galaxy of discourses we live by* ('una galaxia de discursos por los que vivimos'), así denomina el profesor Tomás Albaladejo el desarrollo de la actividad comunicativa y la vida humana en la sociedad, basándose en el título del conocido libro de George Lakoff y Mark Johnson *Metaphors we live by*, teniendo en cuenta la galaxia de discursos en la que la especie humana se halla, siendo posible su vida gracias a los discursos. Partiendo del hecho de que la cultura se caracteriza por la diversidad de la expresión propia, sus distintas ramas, diferentes modos de expresión discursiva se cruzan con frecuencia borrando las características propias y produciendo una interdiscursividad rica y múltiple. Así, nace un discurso híbrido, que cultiva elementos peculiares de distintas ramas de la cultura; de este modo se origina la relación entre los distintos ámbitos de cultura, entre la retórica y la lingüística, la retórica y la lingüística del texto, la retórica y la dialéctica, la retórica y la literatura, la retórica y la poética, la poética y la hermenéutica, la poética y la literatura comparada, la historia y la literatura, la literatura y la Filosofía, la traducción y la semiótica,

la traducción y la teoría de la literatura, etc. La pluralidad de las relaciones humanas en la sociedad se manifiesta en el discurso en dos dimensiones: productiva e interpretativa (Albaladejo, 2011) y “en el ámbito de la recepción y de la interpretación, en el que tiene lugar la poliacroasis” (Albaladejo, 1998). La pluralidad de la sociedad se manifiesta mediante la pluralidad de voces, como explica con claridad Mijail Bajtin (1968), las voces que expresan los personajes mediante la intensionalización (Albaladejo, 1992: 27ss). La polifonía bajtiniana puede ser aplicada no solo para poder entender las relaciones dentro de la novela y entre la novela y la sociedad, sino que puede ser ampliada para comprender el fenómeno de la polifonía en el marco retórico y en la comunicación en general (Albaladejo, 2011). Los discursos, que se presentan ante nosotros en una situación comunicativa concreta, son tipos de *macrodiscursos*, partes del *macrodiscurso social*. La polifonía, que se proyecta desde su posición polifónica al macrodiscurso, dada su posición polifónica inscrita en un tipo de discurso (retórico, literario o cualquier otro), posee carácter macrodiscursivo, así como la poliacroasis que se entiende para un tipo de discurso, forma parte del macrodiscurso, dentro del que se multiplica la poliacroasis de cada tipo de discurso (Albaladejo, 2011).

La formación del discurso híbrido, es decir, el desarrollo de la interdiscursividad a lo largo de los siglos, está fuertemente ligada a la evolución del método de formación y expresión del discurso, y recibe su origen en la época del discurso oral, pasa por la etapa de la escritura e imprenta y finaliza con los medios de difusión más modernos, donde se incluyen los medios de comunicación de masas e Internet.<sup>7</sup> Esta nueva clase de discurso, el

---

<sup>7</sup>Sobre los vínculos entre la literatura y la tecnología moderna nota el profesor Tomás Albaladejo: “La relación de las nuevas tecnologías con la literatura también se da en el campo de una creatividad experimental que desde hace tiempo está ofreciendo resultados estéticamente importantes. Sin olvidar que la literatura siempre

discurso digital, se creó como respuesta a las novedades tecnológicas que dieron lugar a la formación de un macrodiscurso general formado por textos digitales, por ejemplo, las noticias de un periódico digital, textos de sitios y páginas web (Albaladejo, 2011). Al mismo tiempo, con el avance de los estudios científicos, con el desarrollo de la lingüística y especialmente de la lingüística del texto, el estudio de la interdiscursividad adquirió una plataforma firme y plural, profundizando más con la evolución de la teoría de literatura y la literatura comparada. El desarrollo de la lingüística del texto facilita la comprensión de los distintos tipos de textos y las diferentes clases de discursos. Adquiriendo durante su evolución las dimensiones semióticas, la lingüística del texto se convirtió en una teoría lingüística textual (Albaladejo, 1982) que analiza los textos desde ambas dimensiones, tanto de la macroestructura textual, como de la microestructura textual (van Dijk, 1972), lo que incluye las relaciones entre los textos, contextos, sus productos y receptores. Los distintos géneros literarios presentan un ámbito fructífero para la cultivación del discurso rico en modos de expresión, formando un discurso con perfiles retóricos, históricos, filosóficos, literarios, etc.

Prestando una atención especial a la comunicación que existe en la sociedad humana, el profesor Tomás Albaladejo señala la pluralidad de discursos que existen juntos, se

---

ha experimentado nuevas formas, nuevos modos de creación, la literatura creada con la ayuda de los instrumentos que proporciona la cibernética es actualmente una realidad evidente. Desde los holopoemas, creados con rayo laser y por medio de la combinación de palabra y luz, que han sido estudiados por María José Vega (Vega, 2002), hasta la narrativa digital, nos encontramos con una utilización de las nuevas tecnologías que da como resultado unas formas literarias que responden a esa búsqueda de nuevos caminos que siempre ha caracterizado la literatura en las épocas más diversas y en la que podemos inscribir el *Quijote* (1605-1615) de Miguel de Cervantes, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759-1767) de Laurence Sterne o la poesía de Vanguardias, así como muchas obras y movimientos literarios. La aplicación de la tecnología digital permite una discursividad interactiva y multimedial que, con la escritura, lo visual no lingüístico y lo acústico, da como resultado la superación de algunas de las limitaciones que para la literatura se han derivado de la escritura y de la imprenta, al no poder acceder aquélla antes a las posibilidades interactivas y multimediales que las nuevas tecnologías le ofrecen (Petöfi, Vitacolonna, a cura di, 1996)”, (Albaladejo, 2007: 5).

comunican entre sí, y no solo distintos discursos, sino distintas clases de ellos, condicionando de este modo su propia formación y desarrollo. Entre los textos que pertenecen a distintos géneros literarios y no literarios, los discursos de distintas clases mediante los ejes de relaciones condicionan la existencia de la *transversalidad interdiscursiva* que provoca la existencia de elementos comunes en distintas clases de discursos, basándose en diferentes factores, como es la distinción entre lo literario y lo no literario. Sobre las relaciones de *transversalidad interdiscursiva* se establece el concepto de funciones de discursos (o de fragmentos de discursos), que pueden funcionar como discursos de otras clases o géneros distintos de los propios o insertarse en discursos de otras clases o géneros (Albaladejo, 2012: 21). La *transversalidad interdiscursiva* (*interdiscursivité*) propuesta por Gómez Moriana (Gómez-Moriana, 1997) coincide con lo propuesto por el profesor Tomás Albaladejo quien, además de lo sobreentendido, incluye

también las relaciones entre discursos en los que no se produce dicha apropiación, relaciones en las que unos discursos están junto a otros en la realidad comunicativa o en la conciencia de quienes los producen y los interpretan, de tal modo que también las relaciones por las que unos discursos se separan y se diferencian de otros forman parte de dichas relaciones interdiscursivas” (Albaladejo, 2012: 22). El profesor distingue la *interdiscursividad* de la *intertextualidad*, siendo la primera la que explica la relación plural entre los discursos, sus clases y las disciplinas que se dedican al estudio, producción e interpretación de los discursos (Albaladejo, 2008a: 258-259).

Naturalmente, la interdiscursividad provocó la necesidad del *análisis interdiscursivo*, que intenta explicar y analizar tanto el sentido del discurso, sus características y formas de expresión como el “análisis de las disciplinas que se ocupan de los discursos” (Albaladejo, 2010). Posee cierta importancia, al mismo tiempo, la

metodología con que está construido el discurso, que permite, al mismo tiempo, evaluar las figuras retóricas, los métodos narrativos y la expresión poética, así como los distintos métodos de expresión filosófica (al estilo del diálogo platónico).

Poseyendo las dimensiones descriptiva (de presentar la realidad con sus elementos) y explicativa (explicando la realidad descriptiva), el análisis interdiscursivo tiene por objeto: el estudio comparado de discursos concretos tanto literarios como no literarios de distintas clases y géneros; el estudio comparado “de clases de discursos no literarios y de géneros literarios, con diferentes combinaciones, como son las de la comparación de géneros literarios entre sí, la comparación de clases de discursos no literarios entre sí y la comparación entre géneros literarios y clases discursivas no literarias”; y el “estudio comparado de las estrategias analítico-explicativas y de las disciplinas que se ocupan de los discursos” (Albaladejo, 2012: 25):

En el *análisis interdiscursivo* hay distintos niveles: analítico, metaanalítico y metateórico, que ayudan a determinar los rasgos comunes y distintivos de los discursos, el estudio de las disciplinas relacionadas con el discurso y el papel teórico-analítico de éstos últimos (Albaladejo, 2008: 261).

Así, la *interdiscursividad* se convierte en objeto de estudio multidisciplinario cuando distintos ámbitos de la cultura investigan su propio producto desde distintos prismas, desde la retórica cultural, la lingüística del texto, la teoría literaria, la filosofía, la psicología, la literatura comparada, etc.

Las mismas corrientes literarias universales (no hablamos aquí sobre las corrientes específicas, como el Costumbrismo), por ejemplo, el Romanticismo, forman un discurso

peculiar en cada cultura, es decir, en cada lengua y literatura lo que la distingue de la otra a pesar de su universalidad. Y al estudio de tal discurso híbrido ayuda la colaboración de las distintas disciplinas que lo investigan en el plano comparativo (Albaladejo, 2005: 31).

Zellig S. Harris estima la relación entre el análisis del discurso y los elementos que lo construyen; el autor distingue las competencias del análisis del discurso y de la lingüística teniendo en cuenta no solo la estructura o el tipo del texto, sino también la formación del discurso (Harris, 1952: 30).

Habitualmente la interdiscursividad, que es consecuencia de la comunicación, es inseparable del texto. Sobre el papel del texto en el proceso comunicativo presta una atención especial el profesor Francisco Chico Rico señalando su lugar central en la comunicación: “[...] el texto, por su condición de núcleo y eje del hecho comunicativo, es el principal componente del ámbito comunicativo general o ámbito textual –en aquél se sintetizan y articulan todas las posibles relaciones e influencias entre los diferentes componentes de éste–, por lo que el estudio de cualquier otro componente está siempre supeditado al estudio del texto” (Chico Rico, 1998: 338).

Pero no hay que considerar un texto como un ámbito simplemente lingüístico, léxico y sintáctico para que el texto no pierda su función comunicativa y lingüística, para no convertirse en una estructura ambigua, comunicativa y alingüística, como lo explica claramente el profesor Antonio García Berrio: “[...] cualquier texto, el del *Quijote* por ejemplo, como entidad lingüística no puede reducirse a la dimensión discursiva meramente expresable, o subsidiariamente escribible o imprimible” (García Berrio, 1989: 80).

Sea como sea, la expresión oral, escrita o digital posee características que son no solo características de las distintas ramas de la cultura (retórica, filosofía, literatura, etc.), sino como derivados de ella que contribuyen a un desarrollo de sus orígenes, enriqueciendo la cultura con su propia evaluación.<sup>8</sup> Y el mejor conocimiento de la cultura puede resultar en una comprensión del discurso más completa. Así, cada tipo de discurso debe convertirse en un objeto de estudio detallado y final de la reflexión exhaustiva sobre sus orígenes y peculiaridades (Albaladejo, 2005: 33).

El papel que adquiere el lenguaje en la comunicación parece decisivo. El lenguaje verbal es el principal instrumento de la comunicación cotidiana, siendo al mismo tiempo el ámbito en el que se forma el pensamiento de la sociedad,<sup>9</sup> y un espejo que refleja sus cambios. Desde las raíces del lenguaje los individuos extraen no solamente las palabras actuales y arcaicas con las cuales producen y diversifican el discurso, sino los iconos tradicionales de la imaginación y comportamiento que condicionan los cambios del pensamiento humano a lo largo de los siglos. Así, distintas ramas de la cultura intervienen entre sí y dejan huellas mutuas en la propia formación (Albaladejo, 2013a: 4).

---

<sup>8</sup>El profesor Francisco Chico Rico define la relación histórica entre la retórica clásica y la lingüística textual con las siguientes palabras: “[...] Esta proximidad entre retórica clásica y lingüística textual, a pesar de su lejanía en el tiempo, nos permite pensar en las relaciones de mutuo enriquecimiento que ambas disciplinas del discurso vienen manteniendo desde hace ya algunos años, puesto que la Retórica clásica está en la base de la concepción y el desarrollo de la lingüística textual, proporcionando a ésta un instrumental teórico-metodológico plenamente consistente para la descripción y explicación de los diferentes niveles del texto y del hecho comunicativo, y la lingüística textual contribuye en gran medida a la interpretación y actualización de la Retórica clásica, beneficiándose así de las categorías elaboradas por aquella”, (Chico Rico, 1998: 339).

<sup>9</sup>La *justicia* y el *lenguaje* son, según Juan Luis Vives, dos fundamentos de la sociedad humana (Vives, 1998: 90).

### *Objetivos generales de investigación.*

Dentro del marco de nuestro estudio analizamos tres tipos de discursos: el literario, el filosófico y el traductológico. En el capítulo correspondiente hacemos una reseña panorámica de la historia de la relación entre la literatura y filosofía durante los siglos. Aquí solo mencionamos las razones generales que condicionaron el nacimiento de la idea científica de estudiar discursos históricamente relacionados pero semánticamente distintos.

El estudio de los discursos elegidos los realizamos prestando atención especial a la situación histórico-cultural tanto del Romanticismo como del Existencialismo. Efectivamente, fijando nuestra mirada en dos corrientes cronológicamente un poco alejadas, observamos cómo cruzan sus aguas la literatura y la filosofía. La estética y la semántica de ambos tipos de mensajes nos parecieron muy similares, siendo la segunda la continuación de la primera.

Para poder entender el mensaje cultural concreto, es necesario no solo poseer los conocimientos del ámbito contemporáneo, sino los fundamentos en los que este se basa. Como cada corriente literaria se encuentra en un período transitorio durante su nacimiento y su acabamiento, los rasgos de los movimientos previo y posterior son destacables en su estética. Lo dicho es bien observable en el caso de un movimiento universal, como es el Romanticismo.

Como fruto de nuestra propia observación podemos poner de relieve el hecho de que cada nuevo movimiento literario se aleja de la corriente precedente y se aproxima a la corriente que antecede a la precedente. El Romanticismo, como un nuevo modo de pensar o estilo de vida, rompe con la tradición clasicista. Se inspira en la Edad Media y en su propia

época. Al mismo tiempo, el liberalismo en la literatura, como llamó Víctor Hugo al Romanticismo, preparó un terreno fértil para el cultivo posterior de la estética existencialista.

Otro tema que pretendemos abordar entre los objetivos generales de la presente investigación es que el pensamiento humano posee un índice de mutación o cambio bastante bajo. Con esto queremos decir que lo que cambia con el paso del tiempo no son las ideas, sino la interpretación de éstas, lo que también explicaremos tomando el Romanticismo como ejemplo. Recordamos aquí las palabras de Giorgio Colli, que aseveraba que la filosofía después de Platón es un desarrollo de la forma literaria platónica (Colli, 2009: 13).

El Romanticismo como movimiento universal posee rasgos que condicionan su universalidad; la cosmovisión romántica de siete síntomas y cinco metáforas universales, está caracterizada de modo brillante en el artículo ya citado de Russell P. Sebold (2011). Pero a diferencia de otras corrientes universales, la estética romántica se basa en una visión del mundo que había germinado muchos siglos antes de su nacimiento. Una parte primordial de la cosmovisión romántica se expresa mediante la *ironía romántica*, siendo esta una derivación y fruto de la transformación histórico-cultural de la *ironía socrática*. La cosmovisión existencial iluminada en los textos de los filósofos existencialistas nos recuerda la visión romántica. Pero junto con la visión romántica, el entendimiento existencialista del mundo se acerca al modo de pensamiento socrático.

El diálogo y la interrogación son las herramientas que utiliza Sócrates en el proceso de definición y entendimiento de los conceptos vitales. El diálogo es un método narrativo dominante muchos siglos después de Sócrates, en los textos de Dostoyevski y Unamuno,

por poner dos ejemplos. Tanto Sócrates como los dos autores mencionados, con estas herramientas revelan el carácter contradictorio del ser humano. Mediante las contradicciones, o como lo entendía Aristóteles, juntando cosas imposibles, se revela la naturaleza humana. Y como la contradicción que designa algo real es un enigma, volvemos a un enigma socrático: “Debemos un gallo a Asclepio, pagad la deuda, no la olvidéis”.

Históricamente, existe una relación intrínseca entre el enigma, el agonismo (tratado en detalle por Kierkegaard y Unamuno) y la dialéctica. El enigma es el matiz de la dialéctica. Esta última, como fenómeno de la cultura griega, se observa desarrollada en los textos de Platón, Parménides, Zenón y Aristóteles. El desarrollo de la misma dialéctica está ligado con el agonismo. Como indica Giorgio Colli, “el enigma, al humanizarse, reviste una figura agonística y, por otra parte, la dialéctica surge del agonismo” (Colli, 2009: 82). El enigma, que entendían como el “problema”, en los *Tópicos* de Aristóteles significa también “formulación de una investigación”, “con lo que designa la formulación de la pregunta dialéctica que da inicio a la discusión” (Colli, 2009: 83). Tanto la formulación del enigma, como la formulación de la pregunta dialéctica, son contradictorias. Sin la contradicción, es imposible demostrar la posición en el diálogo. Con el paso del tiempo, al entrar el lenguaje dialéctico en el espacio público, nació la retórica, con oyentes no escogidos y con palabras no discutidas. La retórica, que parte de la dialéctica, es un fenómeno oral y agonístico. La diferencia radica en el hecho de que ahora los oyentes juzgan lo dicho, aspecto que no tenía lugar durante la dialéctica. Si la dialéctica lucha por la sabiduría, la retórica lucha por el poder.

Junto con la dialéctica y la retórica, se desarrolló el “logos” o la razón que expresa una cosa distinta. Inicialmente, la razón expresaba la exaltación mística; posteriormente, un

distanciamiento metafísico. Adquiriendo forma escrita, el diálogo, como tipo de dialéctica escrita, fue inventado por Platón, que llamó a ese nuevo género “filosofía”, contraponiéndola a la “sofía” anterior. Tampoco hay que olvidar el papel de Isócrates en la formación de la nueva disciplina. Ambos filósofos persiguieron el mismo fin: el de la formación de los jóvenes atenienses (la “paideia”). Sin embargo, Platón se basó más en la tradición dialéctica, lo que provocó que hoy día el nacimiento de la filosofía esté asociado con su nombre y no con el de Isócrates, que se apartó del matiz dialéctico, de la tendencia teórica original de la cultura griega.

De este modo nació la filosofía no solo como nueva disciplina sino como literatura. Expresar las ideas filosóficas mediante textos literarios, utilizando el diálogo como herramienta, es lo que heredaron los escritores del pensamiento platónico. Lo que resulta observable para nuestro estudio, en el caso de Unamuno, influido profundamente por el pensamiento de Kierkegaard, entre otros autores.

El eje básico del presente estudio es la estética artística o más propiamente la estética literaria, o, mejor dicho, el modo de pensamiento transformado en la estética artística que se expresa con las palabras del Oráculo de Delfos: *Conócete a ti mismo*. Esta profundización en la propia persona, este estudio de uno mismo es una idea fija que ha molestado al pensamiento humano a lo largo de los siglos. Cada corriente artística, sea literaria o filosófica, posee una concepción propia de la idea. Pero el Romanticismo y el Existencialismo son dos movimientos culturales que no solo la reciben sino que la transforman. Así, la antigua idea sigue siendo la misma pero está interpretada de manera distinta.

¿Qué rasgos poseen tanto el Romanticismo como el Existencialismo que nos permite acercarlos o alejarlos? Y ¿qué relación hay entre los dos movimientos mencionados y los senderos de la sabiduría griega?

El estudio de la propia persona, el encuentro con uno mismo en el *interior domus* o el conflicto en el interior del individuo, es imposible de realizar sin entender el *yo* y su lugar en el mundo circundante. Colocar el *yo* en el centro de la arena del pensamiento y fijar la mirada en su papel en el mundo, es la idea que inspira tanto al romántico como al existencialista. Por eso adquiere el *yo-romántico* perfiles importantes, de donde surgen los rasgos característicos del *yo-existencial*. Ambos colocan a uno mismo en el centro del mundo tratando de explicar la vanidad de la realidad humana (Romanticismo) y la importancia de la imaginación creativa (Existencialismo).

Así, el *yo* se encuentra en ambos mundos: en el irreal y en el real. El mundo irreal con su constante referencia al pasado es una huida del mundo real. El otro, el real, al contrario, es la máxima expresión de las posibilidades humanas. A pesar de que estas posibilidades son contradictorias, ayudan no solo a explicar la realidad dada sino a crear la realidad deseada. Ambos movimientos componen la realidad: el Romanticismo en los sueños y el Existencialismo en la vida. Y persiguen un fin común: colocar el *yo* en el centro del mundo.

Pero este *yo*, sea romántico o existencial, no sirve para nada y se encuentra en la nada sin estar vinculado con la idea delfica. La posición de la idea en el mundo distingue al Romanticismo del Existencialismo. Situando la idea en el mundo romántico, o irreal, o en los sueños, la idea se muere, se desvanece y no guía más al *yo*; colocando la idea en el mundo existencial, o real, o de la vida, la idea transforma el mundo, se convierte en el

mundo. El conjunto de ideas existencialistas forman el mundo, lo estructuran y lo hacen dependiente del individuo. Recordando a Sartre, el Existencialismo es un Humanismo.

La idea de que los textos del Romanticismo y Existencialismo poseen una línea de pensamiento similar está derivada de la estética semejante de ambas corrientes artísticas. Lo primero que debemos destacar es el subjetivismo como enfoque central del entendimiento del mundo. Para los románticos el subjetivismo está transformado por la *ironía romántica* y el sujeto ya es el proceso de creación que posee un fin autodestructivo (Novalis); para los existencialistas, la existencia precede a la esencia y hay que partir de la subjetividad (Sartre). Sartre parte del subjetivismo porque busca una doctrina basada en la verdad y notaba Jaspers que la existencia es un índice que señala un más allá por relación a toda objetividad. El sujeto se encuentra en el mundo, en el imaginario en la estética romántica y en el real en la estética existencial. En ambos casos él está activo y, actuando, crea su propio mundo. Trabaja vinculando la idea con la realidad (sea imaginario o real). El héroe romántico, vinculando la idea con el mundo, muere viviendo en los sueños; el héroe existencial vive muriendo en la vida real. Para actuar, ambos necesitan ensimismarse. Y parece que el héroe existencial lo necesita más que el romántico porque conocerse a sí mismo, o sea, descubrir la propia persona, para el existencialista significa descubrir al otro, “como una libertad colocada frente a mí” (Sartre, 2011: 33). De esta manera, la libertad es una condición *sine qua non* para el existencialista. Y lo que condiciona la *ironía romántica* es la misma libertad, la libertad a la que está condenado el hombre “porque una vez arrojando al mundo es responsable de lo que hace” (Sartre, 2011: 19). Jaspers ni siquiera se pregunta sobre el papel de la libertad para no suprimirla. La libertad surge de la necesidad de elegir (Jaspers) y para elegir es necesario obrar. He aquí otro vínculo entre el

Existencialismo y el Romanticismo: para el existencialista el hombre es angustia que está ligada con su papel necesario de elegir (Sartre) y la angustia es un concepto clave tanto del existencialismo romántico (Kierkegaard) como del romanticismo literario (Bécquer). Además, *obrar* implica un estilo de vida (Unamuno), explicado e interpretado de modo brillante en la *Vida de don Quijote y Sancho*, siendo este período decisivo para la inspiración romántica (Peers, Bousoño).

En el apartado siguiente titulado *Objetivos concretos de investigación* enumeramos las características concretas del Romanticismo y del Existencialismo que estudiamos dentro de nuestra investigación.

*Objetivos concretos de investigación.*

Pero, ¿cuáles son los objetivos concretos de nuestro estudio? ¿Cuáles son los conceptos, metáforas o nociones que destacamos para realizar un estudio comparativo de dos movimientos artísticos?

Lo primero que estudiamos es la noción de la *ironía*. Las características que adquirió la *ironía* a lo largo de los siglos, originándose como fruto de la imaginación socrática, convirtiéndose en la figura retórica, transformándose en la *ironía romántica* y siendo interpretada por el existencialismo de manera similar a lo socrático, contiene los rasgos definitivos de ambos movimientos. Junto con las semejanzas revelamos las diferencias, lo que ayuda a entender no solo el desarrollo del concepto en sí, sino la evolución del pensamiento humano.

El concepto de *ironía* está fuertemente ligado con la cosmovisión de los mundos romántico y existencial. De este modo, resulta inevitable estudiar el concepto mencionado sin observar las estéticas del Romanticismo y Existencialismo. Así, caracterizamos la corriente literaria universal, el Romanticismo, y la doctrina filosófica del siglo XX, el Existencialismo.

Dentro del marco de estudio de ambas corrientes artísticas, revelamos su anatomía, es decir, los soportes que forman su fundamento semántico-cultural. Destacamos dos niveles de estudio: el primero, durante el cual investigamos la teoría de la cosmovisión sea romántica o existencial; y el segundo, dentro del cual observamos las peculiaridades concretas que forman la visión.

Junto con la anatomía, estudiamos la fisiología de los movimientos. Bajo este término entendemos la evolución de conceptos, síntomas y metáforas que condicionan el cultivo de la nueva estética (Romanticismo, Existencialismo) en cada caso.

El concepto de *ironía* que ya hemos mencionado, forma parte integral del primer nivel de nuestra investigación. Al estudiarlo utilizamos el método comparativo que hace posible destacar el desarrollo de la noción desde distintos prismas, sea histórico, lingüístico, literario, retórico o filosófico. Durante la historia de su evolución, las disciplinas y doctrinas a lo largo de los siglos cruzan sus aguas, lo que provoca que, con frecuencia, observemos la recepción del discurso marcado al mismo tiempo por diferentes estilos: retórico, filosófico, etc. En este caso, la metodología propia de la literatura comparada es una herramienta útil para su comprensión.

En lo que se refiere al segundo nivel de investigación, dentro de la cosmovisión romántica, estudiamos la presencia de ciertos síntomas y metáforas en los textos del romántico español Gustavo Adolfo Bécquer: de la *lágrima solitaria* y de la *sensación de la soledad*.

Además de los síntomas y metáforas universales, estudiamos las nociones mutuas y definitivas para ambas corrientes, como la *libertad* y la *angustia*. Evaluamos lo que significa la una y la otra tanto para el Romanticismo como para el Existencialismo.

Al final, basándonos en la estética mutua y diferente, estimamos los vínculos entre el Romanticismo y el Existencialismo, descubriendo la segunda estética como una continuación de la primera.

De los textos de Bécquer hemos elegido sus famosas *Rimas* y *Leyendas*. Entre los textos de Unamuno, su *Vida de Don Quijote y Sancho*, *Del sentimiento trágico de la vida* y *Antología poética*.

*Capítulo 1. La ironía: definición y tipos.*

La ironía irrita. No porque se burle o ataque, sino porque nos priva de certezas revelando el mundo como ambigüedad.

*Milan Kundera*

La ironía es el marco en el que las evidencias se impregnan de lo mejor que la modernidad posee: la capacidad de dudar.

*Valeriano Bozal*

En el presente apartado intentamos acercarnos al tema de la evolución histórica de la noción de *ironía*. Revisando las ideas desarrolladas en torno del asunto en distintos etapas del pensamiento humano (Grecia Antigua, Europa Moderna y Contemporánea) reflexionamos no sólo sobre la evolución histórica de la noción, sino también sobre un posible cambio de su significado intentando evidenciar la presencia o la ausencia de la historia de *ironía*.

Hace tiempo que nuestra atención ha sido atraída por la relación entre la poesía de Romanticismo y los textos del Existencialismo. Investigando las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer y escritos varios de Miguel de Unamuno, pensábamos sobre la relación teórica que podría existir entre distintas épocas y pensamientos – por una parte, entre el Romanticismo, y, por otra, entre el Existencialismo. Cada vez más, nuestro intento de explicar la visión romántica o existencial del mundo se encontraba en un ambiente similar, con rasgos comunes, pertenecientes a modo de pensar semejante. Así, nació la necesidad de explicar lo común, lo semejante para poder entender lo diferente. Y una de las nociones comunes para ambos períodos del pensamiento humano, la que expresaba con exactitud las características tanto de uno como de otro, fue la *ironía*.

¿Por qué la *ironía*? Porque después de su formación y caracterización diferente por los pensadores griegos, suele ser el Romanticismo la época en el que la noción se transformó y cambió su significado. Y también porque el entendimiento existencialista de la *ironía* guardó las características de la *ironía socrática*. De esta manera, observamos el nacimiento, desarrollo y re-nacimiento de la noción. No hay que olvidar y la época intermedia, durante cual la *ironía* perdió totalmente su imaginación socrática. Así, la *ironía* se presenta ante nosotros como una noción cuyo estudio merece la pena.

### 1.1. Ironía socrática.

De la palabra *ironía*, el Diccionario de la Real Academia Española nos da hasta tres acepciones: 1. Burla fina y disimulada, 2. tono burlón con que se dice, y 3. figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice.<sup>10</sup>

Históricamente, observamos las dos etapas de la evolución de la ironía – la *ironía socrática*, cuyo nacimiento está relacionado con el nombre del filósofo griego, y la *ironía romántica*, que apareció como modificación de éste en el siglo XIX por los teóricos del romanticismo.

En las obras cómicas de Aristófanes *eirôneíase* refirió más a la mentira que a la disimulación compleja. La palabra fue utilizada por primera vez para aludir al significado mañoso doble en los diálogos platónicos.

El concepto se formó en Grecia en el momento histórico que va de la transición de la comunidad cerrada a la *polis* de competidores puntos de vista. *Eironeia* ya no expresaba una mentira, sino que se convirtió en una práctica retórica dando a entender con su uso lo contrario de lo que se dice.

Teofrasto de Lesbos nos da una característica del  *fingidor*, indicando sus rasgos personales, tales como una persona poco abierta y menos transparente:

Pues bien, el fingimiento (*eirôneía*) parece ser, en un sentido lato, una simulación de signo negativo tanto en palabras como en obras. El fingidor (*eirôn*) es un individuo de la siguiente especie. Está dispuesto, tras haberse acercado, a entablar conversación con sus enemigos y a no dar pruebas de su odio. Alaba, cuando están presentes, a unas personas

---

<sup>10</sup>(RAE, *Diccionario de la lengua española*, 2001: 1302).

a las que atacó en secreto, e incluso les expresa su pesar si son derrotadas. Da pruebas de aceptar a los que le han difamado y también los infundios contra su persona. Conversa sin alterarse con los que están indignados por haber sido objeto de una injusticia, y a los que desean verle con mucha prisa les hace saber que vuelvan en otra ocasión. No confiesa nada de lo que hace, sino que, por el contrario, mantiene que está indeciso. Finge que acaba de llegar o que llegó tarde o que no se encuentra bien. A los que solicitan un préstamo o piden dinero en calidad de amigos, les responde que no está en buena posición. Afirma que vende, cuando no vende, y sostiene que no vende, cuando vende. Lo que ha oído pretende no haberlo oído, y lo que ha visto finge no haberlo visto, y tras haber llegado a un acuerdo, simulahaberse olvidado. En ocasiones responderá que tiene que meditarlo; en otras, que no sabe o que está perplejo o que él ya había llegado también a la misma conclusión (Teofrasto, 2000: 46-49).

La filosofía de Sócrates que llegó hasta nosotros gracias a los diálogos platónicos arroja luz sobre el origen del concepto de la ironía. Actuando en diálogo como si no supiese nada sobre el asunto de la conversación, Sócrates ataca la posición de su interlocutor mediante preguntas acerca del tema, lentamente, sin mostrar la propia sabiduría. La certeza con la que el interlocutor habla sobre el asunto, la autoadmiración con la que él muestra sus conocimientos, abren la puerta a Sócrates para detalladamente profundizarse en el asunto y de tal manera revelar los puntos débiles de su interlocutor. Creando un plan común para destruirlo paso a paso, Sócrates revela lo dudoso en la reflexión del interlocutor que se encuentra en la posición indefensa. Y sólo después de esto, Sócrates empieza a reflexionar sobre el tema, desarrolla sus ideas y muestra la verdad filosófica.

Así nos lo explica el mismo Sócrates:

Mi arte es similar al de las parteras, pero se diferencia en que asiste a los hombres y no a las mujeres, y examina las almas de los que dan a luz, y no sus cuerpos. Ahora bien, lo

más grande que hay en mi arte es la capacidad que tiene de poner a prueba por todos los medios si lo que engendra el pensamiento del joven es algo imaginario y falso o fecundo y verdadero. Eso es así porque tengo, igualmente, en común con las parteras esta característica: que soy estéril en sabiduría. Muchos, en efecto, me reprochan que siempre pregunto a otros y yo mismo nunca doy ninguna respuesta acerca de nada por mi falta de sabiduría, y es, efectivamente, un justo reproche. La causa de ello es que el dios me obligue a asistir a otros pero a mí me impide engendrar. Así que no soy sabio en modo alguno, ni he logrado ningún descubrimiento que haya sido engendrado por mi propia alma (Platón, 2000: 150).

Desde entonces *eironeia* no significa una simple mentira,<sup>11</sup> como lo entendía Aristófanes, sino una simulación planeada que la audiencia o el interlocutor tenía que reconocer.

Así, la *ironía socrática*, como modo de comunicación y ámbito fértil para un desarrollo de las ideas filosóficas, persigue el fin de desvelar la verdad, o sea, dar a entender que una idea puede ser comentada desde distintos prismas. De tal modo, ya es posible realizar la interpretación de las ideas y textos en diferentes épocas. Y como buen ejemplo de lo dicho nos puede servir el caso del *Quijote*, interpretado y comentado de diferente manera durante siglos.

Que la ironía no es sólo un arte de hablar o una simple figura retórica, lo hace evidente Sócrates cuando distingue el arte de hablar del arte de vivir. Resulta que hay diferencia entre el significado de distintos términos (por ejemplo, verdad, belleza, etc.), como nosotros los entendemos, y su significado real. La *ironía socrática* está vinculada con

---

<sup>11</sup>Jankélévitch dice: “El mentiroso no se ocupa más que de esperar el *allo* [*αλλο*] de su alegoría, de hacer de él una pantalla opaca y un seudónimo impenetrable, mientras que la alegoría irónica no tiene otra preocupación que volver su *allo* más transparente, tan transparente, tan fino, tan diáfano que este *allo* coincide al límite con *ταυτο* y que pueda leerse en filigrana la intención misma del irónico”, (Jankélévitch, 1964: 61).

la pedagogía porque mediante el diálogo Sócrates no ofrece otra, visión distinta de la definición sofista; él guía a su interlocutor en el proceso de descubrimiento sin imponerle una determinada visión. Además, Sócrates intenta no sólo mostrar que los argumentos de su interlocutor son débiles, sino también posibilitar el descubrimiento de la verdad mediante un cambio de perspectiva en el propio interlocutor.

La ironía socrática es la vía para la formación personal mediante la oposición de los significados, convirtiéndose así en un estilo de vida al mostrar una persona en formación perpetua durante toda la vida.

Distinguiendo dos significados del mismo concepto – uno aceptado y otro real, – germinó Sócrates una idea del conocimiento puro, independiente del praxis humano. Así nació una imagen del filósofo – hombre que ama la sabiduría.

La *ironía* de Sócrates, o, lo que es lo mismo, la habilidad de Sócrates de vivir en un continuo estado de rechazo de los valores aceptados por la sociedad (que podemos observar como análogo de la *duda* en los textos de Miguel de Unamuno), lo podemos ver como fundamento para el nacimiento de la filosofía occidental, a pesar de que hasta el Renacimiento la sabiduría socrática llegaba a los intelectuales sólo mediante los textos de Cicerón y Quintiliano que estudiaron la ironía como una figura retórica y nada más.

Pero el Renacimiento tampoco devolvió a *ironía* su significación socrática. Lo entendieron como un método retórico, ofreciendo las posibilidades para la formación exitosa de los discursos jurídicos, de elogio o la persuasión pública. La *ironía* condicionaba la expresión efectiva siendo una técnica bastante limitada; no era una sensibilidad o una

actitud. Y sólo en el siglo XIX los románticos redescubrieron las características originales y primordiales de la *ironía*.

### 1.2. Recepción de la *ironía socrática*.

¿Cómo fue la recepción de la *ironía socrática* y de la figura de pensador griego después de su muerte? Ambigua. Por una parte, la entendieron como algo contrario; por otra, como una figura retórica. Cicerón acusó a Sócrates en el entendimiento contrario de la vida, en la invención de la distinción entre la verdad pura como contemplación y el discurso engranado a persuasión y formación de uno mismo. Cicerón distinguía tres tipos de *ironía* – *simple, del receptor* y *genérica*: 1. *ironía simple*: decir algo distinto de lo que se quiere decir, esto es antífrasis; 2. *ironía del receptor*: entender algo distinto de lo que se dice; 3. *ironía genérica*: introduce aspectos elocutivos, es decir incluye un concepto como contexto.

Quintiliano destaca los dos niveles en el que opera la *ironía* – siendo un *tropo*,<sup>12</sup> en primer caso, y siendo una *figura*, en el segundo: ”La *ironía* puede operar a dos niveles diferentes: siendo un tropo o siendo una figura del pensamiento; en el tropo la oposición es sólo verbal, en la figura, el pensamiento y a veces toda la exposición de la causa están en oposición con el lenguaje y el tono de la voz adoptados” (Quintiliano, 1947: 183).

Después de Quintiliano el énfasis se pone en el aspecto retórico de la *ironía*.

---

<sup>12</sup>Sobre el entendimiento de la *ironía* como “no-tropo” indican Greimas y Courtés: “[La *ironía* es] una figura de pensamiento (no-tropo), un acto de lenguaje de disimulo transparente, es decir, un procedimiento de enunciación complejo [...] en el cual un destinador de discurso trata de transmitir a un destinatario un mensaje implícito cuyo sentido es diferente (a menudo contrario o contradictorio) al del mensaje explícitamente manifestado (Apud Bruzos, 2005: 30).

Aristóteles distingue al irónico del jactancioso basándose en el hecho de mentir a sabiendas y exagerar su propio mérito, sin olvidar mencionar el fenómeno del hombre veraz, oponiéndolo a los amantes de la falsedad:

El hombre veraz y sencillo (*alethés kai aploús*) llamado auténtico (o sincero = *authékaston*) es el término medio entre el irónico y el jactancioso (o disimulado y fanfarrón = *eirônos kai aladsónos*). El que a sabiendas miente y dice las peores cosas sobre sí mismo es el irónico (*eirôn*), mientras que el que exagera su mérito es jactancioso (*aladsón*). El que, en cambio, habla de sí mismo conforme a la realidad es el hombre veraz y, en frase de Homero, circunspecto (o inspirado = *pepnuménos*), y en general uno es amigo de la verdad y los otros de la falsedad (*kai holôs o men filalethes oi de filopseudes*), (Aristóteles, 1995: 1233).

Así, existen individuos que usan ironía, pero lo decisivo es utilizarla de mérito que pueda tener una reacción agradable, con distinción del jactancioso: “En cambio los que usan con moderación la ironía, ironizando en cosas que no saltan demasiado a la vista o no son manifiestas, nos resultan agradables. El jactancioso parece, pues, ser opuesto al veraz, ya que es peor que el irónico” (Aristóteles, 1995: 30). La exageración es una habilidad defectiva para Aristóteles cuando lo ficticio cambia la verdad, llamando un tal individuo un fanfarrón; al mismo tiempo, el que disminuye las cosas, se llamará el disimulador: “La ficción que altera la verdad, se llamará, si exagera las cosas fanfarronería, y el que tenga este defecto será un fanfarrón; si, por el contrario, disminuye las cosas, se llamará disimulación (*eironeia*), y el que lo haga, un disimulador (*eirôn*)” (Aristóteles, 1992: 116). Suele que el irónico posee más riqueza del carácter que el fanfarrón que ufana las existencias de las posibilidades que en la realidad le falta: “El fanfarrón (*aladsón*) es el que se ufana de tener más de lo que tiene, y el irónico (*eirôn*), al contrario, es el que se atribuye menos” (Aristóteles, 1992:1221). Y lo que

es más importante, el irónico es mucho más inteligente según podemos concluir leyendo esta línea de Aristóteles: “El irónico hace el chiste parasímismo, el chocarrero para divertir a otro” (Aristóteles, 1971: 212).

Después de la visión formada por Cicerón, Quintiliano y Aristóteles, la ironía perdió su significado primario, es decir, socrático, y se convirtió en una figura meramente retórica.

### *1.3. Período intermedio.*

Pasaron los siglos pero el entendimiento de la *ironía* no salió de las fronteras retóricas. David Wolfsdorf cita a N. Knox que no observa el desarrollo de la noción en los tiempos posteriores de Quintiliano:

[...] N. Knox claims that until modernity, the concept underwent no substantial further development: “In the fifteen centuries between Quintilian’s death and the first appearance of *irony* in English little that was new happened to the word. The rhetorical definition of it as saying one thing and meaning the contrary... was passed on from one rhetorician to another.” When the Latin word did surface into English as ‘yronye’ in 1502, it was and remained among Anglophones until the early eighteen century as “esoteric and technical” concept (Wolfsdorf, 2007: 176).

Wayne Booth hablaba sobre la *ironía* antes del siglo XVIII: “sólo un recurso retórico entre muchos otros, el menos importante de los tropos; al concluir el romanticismo, se había convertido en un gran concepto hegeliano [...] e incluso un atributo de Dios, y en nuestro siglo es un elemento distintivo de toda la literatura, o al menos de la Buena literatura” (Booth, 1974: I).

Fin del siglo XVIII y la entrada del siglo XIX trae el profundo entendimiento de la noción lo que Wolfsdorf denomina como “radical transformation” (Wolfsdorf, 2007: 176). Durante este período la ironía adquirió la naturaleza doble, se convirtió en una herramienta y se hizo más observable:

Where before irony had been thought of as essentially intentional and instrumental, someone realizing a purpose by using language ironically... it now became possible to think of irony as something that could instead be unintentional, something observable and hence representable in art, something that happened or that one became or could be made aware of... from now on irony is double-natured, sometimes instrumental, sometimes observable. Where before irony had been thought of as being practiced only locally or occasionally... it now became possible to generalize it and see all the world as an ironic stage and all mankind as merely players... And where before irony had been thought of as a finite act or at most an adopted manner (as with Socrates), it could now be thought of as a permanent and self-conscious commitment: the ideal ironist would be always an ironist, alert even to the irony of being always an ironist; irony, in short, could be seen as obligatory, dynamic, and dialectical (Wolfsdorf, 2007: 176).

#### *1.4. Ironía romántica.*

El siglo XIX es el período decisivo para el desarrollo de la *ironía*. Los románticos que reflexionaban sobre el papel humano en el universo y prestaban una atención especial al papel del *yo* en la formación del mundo, modificaron la noción de la *ironía* añadiéndola nuevos perfiles.

Entre las razones del nacimiento de la *ironía romántica*, Vicente Raga Rosaleny lista una reacción antirretoricista, una necesidad de criticar la situación social y los ideales

heredados y una crítica de la Ilustración: “La ironía romántica nace en parte como una reacción antirretoricista, así como con pretensiones de crítica social y revisión de los ideales heredados, una crítica del período de la crítica, esto es, de la Ilustración” (Raga Rosaleny, 2007: 148). Efectivamente, el arte equilibrado ya no podía responder a las necesidades del pensamiento nuevo. Las guerras napoleónicas que provocaron el sentimiento de galofobia y despertaron las ideas nacionalistas condicionaron el rechazo de los esquemas franceses pseudoclásicos. Los intelectuales fijaron mirada a la Edad Media a lo que ayudó la edición de los manuscritos medievales en el siglo XVIII. La frase famosa de Víctor Hugo que el Romanticismo es el liberalismo en la literatura definió desde principios del movimiento un papel de la libertad en la nueva estética literaria.

Antes de intentar definir la *ironía romántica*, me vienen a memoria las palabras de Walter Biemel que tratando el mismo tema notaba la dificultad de su definición para su entendimiento: “Debemos intentar una caracterización de la ironía romántica. No sabemos aún con certeza si esta caracterización puede darse en forma de definición. Podría ser que hubiese otros caminos para aprehender una cosa” (Biemel, 1962: 32). A pesar de lo dicho me parece importante definir este tipo de *ironía* para poder entender el momento histórico de su evolución.

Definido en general, la *ironía romántica* entiende la *ironía* como un modo de estado humano. La *ironía* transforma el subjetivismo – el sujeto ya no es la razón que percibe el juicio, el sujeto es el proceso de la creación. El sujeto romántico tiene un fin de la auto-destrucción, como decía Novalis.

Que los románticos valoraban a los griegos, su cultura y su pensamiento, es evidente a partir del nombre de la revista en la que los autores de Jena publicaron sus textos – *Athenäum*.<sup>13</sup> Y esto, a pesar de la influencia evidente de los autores más cercanos cronológicamente como Diderot, Goethe o Shakespeare.<sup>14</sup>

Los románticos fijaron mirada en la *ironía socrática*. Prestaban atención a la aspiración filosófica de Sócrates, a la dimensión dialógica de su pensamiento y a las características de la *ironía*. La *ironía* adquirió no sólo un carácter reflexivo, sino liberador, que liberaba tanto a la obra artística y al arte, como al lector de la misma obra. Según Friedrich Schlegel, el arte no es una repetición exacta del mundo o la expresión de la vida humana, sino es esencialmente otra que la vida. A pesar de que la naturaleza por su carácter es creativa, le falta la capacidad de ser irónica, o sea, de presentarse de otro modo de lo que realmente es. Entendido el proceso de la creación de la naturaleza, los humanos pueden crear otra, distinta naturaleza, una naturaleza supra-natural, la creación del deseo o el producto del arte y no la producción ciega, deshumanizada. Para los románticos, la creación es una liberación de la potencial dinámica de la vida. En el Schlegel-Lyceums-Fragment 48 el autor define la ironía – “Ironie ist die Form des Paradoxen”, finalizando el mismo *fragmento* como – “Paradox ist alles, was zugleich gut und gross ist” lo que nos explica la estructura paradójica de la ironía, siendo al mismo tiempo buena y grande. En el *fragmento* 108 Schlegel dice que la ironía “es la más libre de todas las licencias porque por ella uno se eleva sobre uno mismo” lo que subraya la posibilidad de la *ironía romántica* elevarse sobre sí mismo, pasando por la etapa de la elevación sobre lo condicionado. Este signo es decisivo

---

<sup>13</sup>Los *aforismos* también aparecieron en el *Lyceum der schönen Künste*.

<sup>14</sup>En uno de los *fragmentos*, entre las importantes tendencias de su tiempo, Schlegel observaba la Revolución Francesa, la *Teoría de la Ciencia* de Fichte y la novela *Wilhelm Meister* de Goethe.

para la ironía romántica. De este modo, la *ironía* se convierte para los románticos en un estilo de vida, en una forma del comportamiento. Poseyendola libertad como el elemento primordial, la *ironía* se convierte en la herramienta más importante en la vida humana. Y resulta que la ironía y la libertad están tan fuertemente ligadas entre sí que no pueden ser entendidas una sin otra. El humano, siendo libre, participa en el proceso de autocreación, lo cual alcanza mediante la autoaniquilación. Sobre lo último leemos en el *fragmento* 116 – “Schein der Selbstvernichtung ist Erscheinung der unbedingten Freiheit, der Selbstschöpfung”. Es necesario alejarse, guardar cierta distancia de su propio ser para poder alcanzar la libertad, ser libre. Actuando de este modo podemos llegar hasta lo infinito, podemos apaciguar este anhelo de infinitud que desgarró al autor romántico. “Ser para sí mismo” o como lo llama Fichte *yoidad*, se realiza mediante la libertad. El *yo* es una pura libertad, es una tendencia infinita que actúa, desde su actividad heroica, con una actuación de un ideal infinito. Sobre la semejanza entre los pensamientos de Fichte y Cervantes notaba Francisco Romero:

Su santidad injertada en heroísmo se forja el mundo requerido para salir a luz para cobrar sustantividad. La mentira que fragua es la indispensable para que surja su verdad. Su *yo* ha creado el no-*yo* que necesita para que llegue a ser realidad efectiva lo que sin él no sería sino latencia, espera, demanda. Una verdad, pues, y las condiciones para que se afirme y publique, para que abandone el refugio donde dormita y pruebe sus fuerzas a la intemperie. El engaño como método para que esa verdad se encuentre a sí misma. Es, aproximadamente, lo que ocurre con la filosofía de Fichte [...] Tanto en Don Quijote como en Fichte, el sujeto, pues, se crea el contorno de incitaciones o resistencias que necesita para ser, ya que en ambos [...] no hay para el sujeto otro modo de existencia que la contienda, la actualización de ciertas energías espirituales que no saldrían de su

sueño sin un adversario capaz de despertarlas y cuya función es exclusivamente esa (Romero, 1947: 99-100).

Efectivamente, reabsorbiendo el *no-yo* mediante la reflexión, el *yo* actúa para reconstruir la propia naturaleza. Los límites se borran mediante el sentimiento y de aquí nace la preferencia del sentimiento sobre el pensamiento, tan esencial para los románticos. Entre los sentimientos que condicionan la supresión de los límites y la desaparición de lo condicionado, es la nostalgia que permite al individuo realizar la propia identidad sin encontrar barreras artificiales que ante él alza la sociedad. Pero lo dicho no significa que la estética cervantina sea lo mismo que la estética romántica. No puede ser así porque la estética es fruto de su tiempo y la evolución del pensamiento humano aleja los románticos de la visión del mundo cervantino. A esto se refiere Agustín Basave Fernández del Valle al indicar la ausencia del *yo* puro en Quijote:

Menester es, sin embargo, no extremar el paralelo. Entre Don Quijote y Fichte median capitales diferencias. Para Don Quijote, individualista hasta los tuétanos, no hay ningún *yo* puro sino millones de personas de carne y hueso. Aunque su locura forje un mundo “ad hoc”, no se puede decir que sienta que su *yo* empírico es la raíz del ser y resuelva en sí todo el ser (Fernández del Valle, 1959:100)

La libertad, como problema filosófico, tuvo una tradición pobre. Hannah Arendt dedica un interesante ensayo al problema de política y libertad. Titulando el ensayo con las palabras *¿Qué es la libertad?*, la autora investiga la relación histórica que existía durante siglos entre política y libertad. Nota que la libertad es la última noción que apareció en el pensamiento filosófico cuya aparición explica con una difusión de la cristiandad en la sociedad humana (San Pablo y San Agustín). Como la razón principal de la convivencia humana bajo del sistema político observa Arendt una libertad que es *Raison d'être* de la

política. Pero esta libertad es distinta de la libertad interior que no tiene nada de ver con la política. La libertad interior es un refugio necesario, impenetrable para otras personas y necesario en caso de la falta de la libertad exterior en la sociedad. Ya Epicteto notaba que uno es libre cuando puede reducirse en todo lo que está en su poder (Dialexis, §75). Según Arendt, es notable que la aparición de la idea de la libertad en la filosofía de Agustín precedió un intento reconocido de separar las nociones de libertad y política. El hombre está verdaderamente libre mientras actúa, porque estar libre y actuar es lo mismo (Arendt, 1961). En el romanticismo, la política y la libertad están vinculadas, fuertemente ligadas. Citamos aquí un retrato costumbrista de García Tassara titulado *La politicomanía* en el que el autor dice que la política “es la gran enfermedad de nuestra época”. No olvidamos que los románticos liberales lucharon por establecer el sistema constitucional y entre los españoles mencionamos a Martínez de la Rosa, Larra, Espronceda, Trueba y Cossío y Nicomedes Pastor Días, para nombrar sólo algunos.

Naturalmente, la nueva cosmovisión condicionó la formación de los textos distintos de la época antecedente. Por ejemplo, el poeta romántico crea en momento de trance sin alcanzar la forma perfecta su verso. Formularon las nociones de la *prosa poética* y *verso prosaico*, desapareció el uniformismo clasicista y apareció la polimetría. Así, el texto romántico/irónico posee tres características: es fragmentado (fruto de la libre inspiración del autor), no es una obra (posee un sentido de incoherencia, su ironía es contradictoria) y es crítico (el arte ya no es una cosa bella, sino contiene una reflexión sobre el origen propio).

La ironía se convirtió en punto de apoyo para los románticos. Pero no todos los intelectuales la podían recibir como una estética suya, interior. Por ejemplo, Hegel criticaba el entendimiento de la ironía romántica desde la óptica de los autores

románticos. La ironía schlegeliana sería una amenaza para las instituciones, porque postulaba una libertad absoluta sin tomar nada en serio, aspirando a la idealidad y al infinito que podría resultarse a la negatividad absoluta. Decía Hegel:

Soy yo quien mediante mi pensamiento bien formado puedo anular todas las determinaciones del derecho, de la eticidad, del bien, etc., y sé que cuando acepto algo que me parece bueno, puedo así mismo subvertirlo. Me conozco a mí mismo simplemente como amo y señor de todas estas determinaciones, y puedo hacerlas prevalecer y también lo contrario. Todo vale para mí en la medida en que me plazca (Apud Casas Dupuy, 1999: 28).

Hegel, en sus *Lecciones sobre la Historia de la Filosofía*, identificaba la ironía socrática como una especie de las relaciones interpersonales y la llamaba la forma subjetiva de la dialéctica: “la dialéctica es el fundamento de las cosas; la ironía es una manera especial del trato de persona a persona”(Ibid., 52). Al mismo tiempo, para el alemán, fue muy importante distinguir los dos tipos de la ironía por eso estudiaba en detalles la ironía socrática y la caracterizaba como el factor de la verdad, como “la ironía general del mundo”: “En estos últimos tiempos, se ha hablado mucho de la ironía socrática, la cual, como toda dialéctica, hace valer lo que se da directamente por supuesto, pero solamente para hacer que se desarrolle, partiendo de aquí, la desintegración interior; esta ironía podría ser calificada como la ironía general del mundo” (Ibid., 55). Lo que vemos aquí es un doble tratamiento de la ironía: por una parte como forma subjetiva de la dialéctica, y, por otra, como factor de verdad. Pero esto no importa porque en ambos casos para Hegel la ironía es una potencia negativa, es lo que puede abolir todo lo que es importante en la sociedad, en la vida humana. Para Hegel, la ironía socrática es solamente un modo de conversación, por su carácter de significado delimitado que posee alguna semejanza con la dialéctica pero no con

la *ironía romántica*; Hegel rechaza un intento de transformar la ironía socrática en un principio universal como lo hicieron los románticos, entendiendo la ironía como una concepción del mundo. A pesar de esto, Hegel no rechaza, sino critica la subjetividad absoluta, cuando el sujeto cree, con error, que alcanza la libertad. La subjetividad y la libertad, según Hegel, son separadas y la ironía consiste en creer encontrarse en la plena libertad.

Rosario Casas Dupuy hace referencia a Charles Taylor que explica la incoherencia que existía entre Hegel y los autores románticos, indicando el papel de la razón en el primero y de la intuición en el segundo caso:

Charles Taylor cree también que lo que separa a Hegel de los románticos es la escogencia de un camino diferente para llegar al mismo fin. Mientras Hegel apoya una síntesis mediante la razón, los románticos la logran a través de la intuición y de la imaginación. Ese fin común que Taylor les atribuye a Hegel y a los románticos es el “expresivismo”, es decir, “la ambición de combinar la más plena autonomía racional con la mayor unidad expresiva” (Casas Dupuy, 1999: 26-27).

Efectivamente, en el artículo ya famoso de Russel P. Sebold, entre los siete síntomas de la cosmovisión romántica encontramos el primero – *El sentimiento supera al pensamiento* (Sebold, 2011: 312). La tendencia al intimismo, a la nostalgia y a la angustia es una tendencia típicamente romántica, mediante la cual los autores románticos huyen de la realidad que les rodea. Esta huidase entiende como una entrada en el mundo imaginario – de la leyenda y del cuento, lo que explica tan claro Kierkegaard. Dice Walter Biemel: “Los románticos colocan el sentimiento en primer término porque en el sentimiento se realiza la identidad y la supresión de los límites. Por eso mismo un sentimiento como la nostalgia

adquiere para los románticos un rango tan especial entre los otros sentimientos: la nostalgia por su misma esencia no es limitada, no se dirige a nada limitado ni admite frontera alguna” (Biemel, 1962: 42). Pero volvemos a Kierkegaard.

### 1.5. Kierkegaard y Solger.

Vinculando la formación de la *ironía* con la *subjetividad*, Kierkegaard observa dos manifestaciones del concepto. Primero, tomando su origen en la figura de Sócrates, hace visible la manifestación histórica de la *ironía*. Pero el concepto posee la manifestación universal, relacionándose con la “*segunda potencia de la subjetividad*” o sea con una “subjetividad de la subjetividad”. De esta manera, la *ironía* tiene una manifestación histórico-universal, remitiéndose a la filosofía moderna, en particular a los textos de Kant y Fichte. La diferencia entre las dos formas yace en que la segunda forma fue “aniquilada”, mientras que la primera “fue [...] *satisfecha* al ser reconocidos los *derechos* de la subjetividad” (Kierkegaard, 2006: 272). La figura central en la producción irónica es el sujeto que debe tener conciencia de su *ironía*. Poniendo de manifiesto su subjetividad, o desarrollándose, la *ironía* del sujeto aparece. El sujeto así sienta su fuerza y revela su inconformismo con la realidad dada (Ibid., 289). Este sujeto, que posee y revela la *ironía*, es un sujeto “para sí” jugando con la nada, porque es su naturaleza siempre afirmar algo “si bien lo que afirma de este modo es nada” (Ibid., 294). Como la *ironía* es una herramienta para liberarse de algo, se libera y se queda con *nada*. Analizando el asunto de Sócrates, concluye Kierkegaard que ello fue “dejar que *lo abstracto* se hiciese *visible* en virtud de lo inmediatamente concreto” (Ibid., 294) lo que distingue otra posibilidad de *ironía* que consiste en “mostrarse también cuando el ironista busca *despistar al mundo circundante*

respecto de sí mismo” (Ibid., 278-279). Esta segunda habilidad de la *ironía* puede ser el rasgo definitivo para la *ironía romántica*. De aquí toma su origen la pregunta del nacimiento de la ironía, mejor dicho, del ámbito en el que se puede originar la respuesta irónica del sujeto. Según el filósofo danés, surge la ironía de la pregunta metafísica de la relación entre la idea y la realidad (Ibid., 301). Estando en un registro metafísico, el ironista parece ser distinto de lo que es (Ibid., 283). La *ironía* ayuda al sujeto a recibir la realidad y a concebirla como una tarea que necesita ser realizada. Hay otra posibilidad también: cuando la realidad se presenta “*como un don*” relacionándose con el pasado del individuo. En el primer caso, el rasgo característico del ironista – estar libre –, le ayuda a concebir la realidad; en el segundo, el pasado debe ser aceptable para el ironista para que sea posible jugar con él. Aquí se presenta el pasado ante nosotros en su representación mística, incluyendo la leyenda, el cuento, el mundo imaginario (Ibid., 300-302). La relación entre la *ironía* y la *realidad* es compleja, enseñando a la primera a realizar la segunda colocando “*acento sobre la realidad*” (Ibid., 341). En su sentido metafísico, la ironía es el camino, indica el camino, el camino “por el cual el resultado se le sustrae” (Ibid., 340). Este rasgo de *indicar el camino* relaciona la *ironía romántica* con la filosofía y con la filosofía existencial en particular. En este sentido, me viene a la memoria el poema de Antonio Machado en el que el poeta hace la referencia al camino reflexionando sobre el *andar* o, como decía Miguel de Unamuno, al *obrar*.

Al final del apartado, algunas palabras sobre el entendimiento de la *ironía* por Solger, lo que merece ser observado debido a su distinto punto de acercamiento a la noción. Wolfhart Henckmann en su muy interesante artículo “El concepto de ironía en K.W.F. Solger” estima que la teoría de Solger sobre la ironía, que el mismo Solger denomina como

ironía trágica, es una teoría de la existencia. Henckmann cita a Solger que observa la ironía como algo que parte del hombre, como rasgo específico del hombre:

La verdadera ironía parte de que el hombre, durante su vida, sólo puede cumplir el propio destino – incluso bajo la acepción suprema de la palabra – en este mundo presente... También lo sumo está dado para nuestra acción solamente en una configuración limitada y finita. Y por esto, en nosotros, es tan nulo como lo mínimo, y parece necesariamente con nosotros y con la nulidad de nuestro sentido. En verdad, lo sumo está solamente en Dios. Y en nuestro caso se transfigure como algo divino, como algo en lo que nosotros no participaríamos ni como seres finitos, ni como seres que con sus pensamientos pueden divagar en apariencia más allá de lo finito, si no se diera una presencia inmediata de este divino que se revela en la desaparición de nuestra realidad. Y la ironía trágica es el templo de ánimo que ilumina esa presencia inmediata de lo divino en las cosas humanas (cit. en Henckmann, 1988: 21-22).

Lo que encontramos diferente en el pensamiento de Solger es que para él es necesario la presencia de la realidad para un desarrollo de la idea. Los románticos necesitan negar lo limitado para alcanzar lo infinito. Solger observa la idea en la unión con la realidad pero admite que en esta reunión se pierde la idea. Por eso el emparejamiento para Solger es el *entusiasmo*, mientras que la pérdida de la idea es la *ironía*. Para los románticos el arte es la esfera importante. Para entender la obra de arte Solger necesita la unión de entusiasmo e ironía. Un sentimiento de claridad está visible tanto en la *ironía socrática* (cuando Sócrates descubre lo disparatado y dudoso en el pensamiento de su interlocutor) como en la *ironía romántica* (surgido del sentimiento de la libertad) pero no en la reflexión sobre la ironía trágica (que es por su carácter melancólico porque observa la desaparición de la idea). Así, a primera vista, resulta que la ironía comprendida por Solger es distinta de la comprensión socrática y romántica. Volveremos sobre esto en el apartado último del capítulo.

### 1.6. *La ironía existencial – del Romanticismo al Existencialismo.*

He pensado cómo titular este apartado y al final he llegado a la formulación – “Del Romanticismo al Existencialismo”. “Del Romanticismo” porque desde mi punto de vista el Romanticismo preparó un terreno fértil para el nacimiento de la estética existencialista. No quiero decir que el Romanticismo es el Existencialismo o el Pre-existencialismo, no. Lo que intento mostrar es que en la visión romántica del mundo hay orígenes, o, mejor dicho, las raíces del Existencialismo. Las visiones del romántico y del existencialista tienen un procedimiento distinto y, respectivamente, persiguen un fin diferente. Pero sus características coinciden con frecuencia y esa coincidencia cronológica, siendo segunda la continuación de primera, merece ser evaluada.

Por otra parte, “al Existencialismo”. Porque el Existencialismo llevó a una altura diferente la visión romántica. La modificó y enriqueció, como lo hicieron los románticos con la *ironía socrática*. Hasta puedo decir que la desarrolló e hizo más aceptable para la vida cotidiana. La aproximó al hombre, la convirtió en un substrato humano persiguiendo el fin de hacerlo más comprensible.

Basándome en los textos del romántico Gustavo Adolfo Bécquer y del existencialista Miguel de Unamuno, intentaré mostrar este desarrollo del pensamiento humano en cuyo evolución la *ironía* desempeñó un papel decisivo.

Para no romper la cronología histórica, empezaré evaluando las características profundamente románticas en los textos de Bécquer como son sus *Rimas y Leyendas* y luego los rasgos existencialistas en el texto de Unamuno *La vida de Don Quijote y Sancho*.

Antes de entrar en tema quiero explicar por qué mi elección cayó en el texto mencionado de Don Miguel. En primer lugar, porque los románticos valoraban el pasado y la actitud caballeresca; y en segundo lugar, porque el *Quijote* es el libro que expone las características de la libertad humana y la originalidad de su pensamiento lo que constituye “la óptica filosófica” de Unamuno, utilizando la expresión de M. Holquist.

Entre las cinco metáforas de la cosmovisión romántica, el destacado hispanista Russell P. Sebold indica la existencia del *Amor* y añade: “El amor auténtico, compartido, generoso, abnegado, es imposible en un ser tan egoísta como el romántico” (Sebold, 2011: 318). Recordamos aquí la rima XI de Bécquer en la que el autor rechaza lo real, es decir, los distintos tipos de mujeres llenas de goces y dichas y desea encontrar la que sea incorpórea e intangible, un producto de la niebla, de la luz, a pesar de que ella no puede amar el poeta:

- Yo soy ardiente, yo soy morena,

yo soy el símbolo de la pasión;

de ansia de goces mi alma está llena.

¿A mí me buscas? – No es a ti; no.

- Mi frente es pálida; mis trenzas de oro;

puedo brindarte dichas sin fin;

yo de ternura guardo un tesoro.

¿A mí me llamas? – No; no es a ti.

- Yo soy un sueño, un imposible,

vano fantasma de niebla y luz;

soy incorpórea, soy intangible;

no puedo amarte. - ¡Oh, ven; ven tú!

El amor que busca y desea encontrar el autor romántico es de antemano perdido, su deseo es imposible de realizar. Y, sin embargo, busca esa clase de amor. Suele ser frecuente que no sólo para el romántico, sino que también para el existencialista el amor que no puede ser compartido es deseable, o, por lo menos, comprensible. Tratando el tema del amor en *Quijote*, Unamuno explica las razones que llevaron a nuestro caballero ocultar sus sentimientos:

*Y tu amor fue, Don Quijote mío, desgraciado por causa de tu insuperado y heroico encogimiento. Temiste acaso profanarlo confesándolo a la misma que te lo encendía; temiste tal vez mancharlo primero y después malgastarlo y perderlo si lo llevabas a su cumplimiento vulgar y usado. Temblaste de matar en tus brazos la pureza de tu Aldonza, criada por sus padres en grandísimo recato y encerramiento* (Unamuno, 2005: 228).

Ambos autores persiguen un mismo fin – mostrar que al revelar y al tocar el amor, pierde su divinidad y aparece la amenaza de mancharlo y malgastarlo, mientras que el amor que vive en las fantasías del individuo es duradero y se proyecta al infinito, al mismo infinito que es el fin divino tanto para el autor romántico como para el existencialista. Pero las contradicciones son fruto del existencialismo.<sup>15</sup> Alejándose del amor en este mundo y

---

<sup>15</sup>Como bien nota el profesor Iris M. Zavala: “En toda la obra de su vida encontramos el principio del contradicción como punto de partida y como base de su lógica y su teoría del conocimiento, y si bien Unamuno es víctima de las contradicciones, con su espada de guerrero rompe lanzas por la filosofía de la vida”, (Zavala, 1991: 104).

cultivando la imagen de la mujer en su propio mundo imaginado, el granillo de lo humano persiste y no desvanece por completo. Por eso pregunta Unamuno a Quijote:

*Yo creo que ahora mismo, mientras te tiene apretado a su pecho tu Dulcinea, y lleva tu memoria de siglo en siglo, yo creo que ahora todavía te envuelve cierta melancolía pesadumbre al pensar que ya no puedes recibir en tu pecho el abrazo ni en tus labios el beso de Aldonza, ese beso que murió sin haber nacido, ese abrazo que se fue para siempre y sin haber nunca llegado, ese recuerdo de una esperanza en todo secreto y tan a solas y a calladas acariciada* (Unamuno, 2005: 229-230).

He aquí la semejanza y, al mismo tiempo, la diferencia entre el entendimiento del mundo romántico y existencialista. El romántico pierde todo lo humano y no se vuelve para preguntarse sobre su camino, pero el existencialista sigue cultivando en su alma un germen de lo que queda del humano pensativo, de lo que le da forma y caracteriza siendo un hombre de hoy, preocupado sobre el futuro pero siendo contemporáneo. Más aún: Unamuno está seguro de que una buena parte de los hombres inmortales darían su fama y su nombre por un beso de la mujer deseada durante su vida terrena: “*¡Cuántos pobres mortales inmortales, cuyo recuerdo florece en la memoria de las gentes, darían esa inmortalidad del nombre y de la fama por un beso de toda la boca, no más que por un beso que soñaron durante su vida mortal toda!*” (Unamuno, 2005: 230). Y cómo no recordar aquí la famosa rima XXIII de Bécquer, en la que el autor sevillano está dispuesto a dar todo por un beso: “por un beso.../yo no sé/que te diera por un beso!” (Bécquer, 2003: 39). La estética similar es evidente.

Tanto Peers, como Bousoño intentaron explicar por qué el pasado atraía a los románticos. Peers notaba la popularidad de la Edad Media en el siglo XVIII (Peers, 1973; Bousoño, 1981), mientras que Bousoño lo veía como fruto de la dignificación de la realidad

concreta. La contemplación del pasado aparece en los textos de Bécquer – por ejemplo, recordamos la leyenda *Tres fechas*, en la que el autor cuenta lo siguiente:

Figuraos un palacio árabe, con sus puertas en forma de herradura; sus muros engalanados con largas hileras de arcos que se cruzan cien y cien veces entre sí, y corren sobre una franja de azulejos brillantes (...) El opulento árabe que poseía este edificio lo abandona al fin. La acción de los años comienza a desmoronar sus paredes, a deslustrar los colores y a corroer hasta los mármoles. Un monarca castellano escoge entonces para su residencia aquel alcázar que se derrumba, y en este punto rompe un lienzo y abre un arco ojival y lo adorna con una cenefa de escudos, por entre los cuales se enrosca una guirlanda de hojas de cardo y de trébol (...) pero llega el día en que el monarca abandona también aquel recinto, cediéndolo a una comunidad de religiosas, y éstas, a su vez, fabrican de nuevo, añadiendo otros rasgos a la ya extraña fisonomía del alcázar morisco. Cierran las ventanas con celosías; entre dos arcos árabes colocan el escudo de su religión esculpido en piedra berroqueña; donde antes crecían tamarindos y laureles, plantan cipreses melancólicos y oscuros aprovechando unos restos y levantando sobre otros, forman las combinaciones más pintorescas y extravagantes que pueden concebirse (Bécquer, 2003: 125-126).

Unamuno indica la vigencia del pasado que entiende como una condición necesaria para la conquista del porvenir: “*No nos sorprenda oír a Don Quijote cantar los tiempos que fueron. Es visión del pasado lo que nos empuja a la conquista del porvenir; con madera de recuerdos armamos las esperanzas. Sólo lo pasado es hermoso; la muerte lo hermosea todo*” (Unamuno, 2005: 212-213). Ambos autores coinciden en la reflexión del pasado; lo que les distingue es que Bécquer mira al pasado con una cierta mirada nostálgica, mientras que Unamuno se apoya en el pasado. Esta es la diferencia entre la recepción del tiempo pasado por parte del romántico y del existencialista.

La libertad, otro rasgo característico puramente romántico. Reflejando artísticamente la lucha por el poder en el siglo XIX, el Romanticismo valora los principios caballerescos. Los autores necesitaban ver el individuo libre, valiente y feliz. De aquí nace “el sentimiento individualista” como lo denomina Bousoño. El Romanticismo como una nueva corriente literaria busca la libertad, la libertad en las acciones humanas. Pero a esta libertad de la acción añadieron los existencialistas la libertad en el pensamiento, ya vigente y creciente en el siglo XIX. Dice Unamuno: “No hay, en efecto, fuerza humana que pueda esclavizar y enjaular de veras a otro hombre, pues cargado de grilletes y esposas y cadenas será siempre libre y si alguien se ve sin movimiento es que se halla encantado. Habláis de libertad y buscáis la de fuera; pedís libertad de pensamiento, en vez de ejercitaros en pensar” (Unamuno, 2005: 315). La diferencia radica en el hecho que la libertad romántica es la libertad con los rasgos irónicos y más universal, mientras que la libertad existencialista es la libertad más individual y menos universal. Y llegamos aquí a la *ironía*.

Finalizo la parte de esta investigación distinguiendo la *ironía romántica* del entendimiento de la ironía que llamaría yo *existencial*. Efectivamente, recordando a Kierkegaard, quién dice que: “Cuando se va en busca de un *desarrollo* completo y coherente *de este concepto*, de hecho, se llega de inmediato a la conclusión de que la historia del mismo es extraña, o, más bien, que no tiene *ninguna historia*”(Kierkegaard, 2006: 272-273), me parece inevitable comprender la hondura de esta expresión del filósofo danés. ¿Qué quería decir con esto? ¿Que la ironía permaneció sin cambios evidentes durante toda la filosofía humana? O ¿que todos los cambios que sufrió son distintas caras de la misma moneda? O ¿que no merece la pena estudiar la *ironía* como concepto original y metafísico?

Pero antes observamos la revelación de la ironía que encontramos en los textos de Unamuno y que entiendo como *ironía existencial*. Adelanto mi reflexión y subrayo la transformación que sufrió la ironía convirtiéndose en el concepto más individual que la *ironía romántica*. La *ironía existencial* se presenta ante nosotros como un modo de pensamiento que posee el fin de profundizar en los acontecimientos humanos para entender la verdad o la sabiduría de lo cotidiano, o sea existencial.

Sócrates perseguía un fin de revelar los puntos débiles de su interlocutor para mostrar la necesidad de la filosofía. Los románticos intentaban alejarse de sí mismos para obtener la libertad humana. Los existencialistas, Unamuno en particular, utilizan la ironía para descubrir la filosofía contemporánea del hombre. Digo contemporánea porque con el paso del tiempo los valores humanos se modifican y se diversifican. Hablando sobre el libro *Entorno al casticismo*, Iris M. Zavala nota: “Lo que sobresale del texto es el origen temporal de las preguntas; Unamuno se preocupa por el *presente*, por los problemas de la actualidad. [...] Lo determinante es que parte del presente para sus reflexiones” (Zavala, 1991: 17).

Ya hemos visto que la ironía desempeña un papel decisivo en la cosmovisión romántica. Ayuda tanto a liberarse como a escapar de la realidad dada y a encontrarse en el mundo imaginario, en los sueños. Pero este tipo de *ironía*, muy útil en el siglo XIX, ya no puede satisfacer al existencialista en el siglo XX. La liberación del *yo* es un paso primero que necesita una continuación, o sea un desarrollo de su significado. Y para este desarrollo es necesario inventar alguna fórmula nueva que permita facilitar el entendimiento y la diferencia entre lo real y lo imaginario. Esta fórmula suele ser el diálogo: “El progresivo desarrollo de la *dialogía* va alejando a Unamuno de los ejes opuestos de la conciencia

dividida, de lo especular, de la ironía romántica y la victoriosa liberación del yo, en la permanente superación de su limitación” (Zavala, 1991, 32-33).

El pensamiento dialógico como un modo de existencia en los textos de Dostoievski fue estudiado por Mijaíl Bajtín.<sup>16</sup> Lo mismo en la obra de Unamuno – por el profesor Iris M. Zavala. El diálogo ayuda a revelar los planos distintos, es decir la pluralidad del sujeto. Naturalmente, esta pluralidad revela el carácter contradictorio del hombre. Por esa misma habilidad había elegido Unamuno el diálogo como método para entendimiento de la *ironía existencial*, es decir, un vía de la búsqueda de la verdad.

Reflexionando sobre la metáfora de la *niebla* en el mundo unamuniano, el profesor Zavala nota su efecto de cultivación de las contradicciones. Cito aquí todo el párrafo para no perder su significación en mi propia interpretación:

(...) la *niebla*, lo sustantivo, surge por oposición a *res*, cosa: algo concreto, unitario y también sustantivo (*Del sentimiento*, II, 734, donde se define el término). Tratemos de entender que la niebla se entrega en un método para representar la *confusión* de la conciencia, siempre dual, siempre otra. En la introspección de esta niebla se confunde todo en lucha interna de distancias; allí, en este interior, rige la lógica del sueño y se duplican las contradicciones. El vasto fondo de esta metáfora lo destina Unamuno a representar confrontaciones de instancias discursivas, donde se practica la contradicción permanente: diálogo e interrogación siempre. Ninguna de las evocaciones es falsa, pero todas corresponden a verdades parciales y se contradicen. El pensador español mantiene la coexistencia y contradicción de los polos; todo existe en la frontera de lo *otro*. En la conciencia, lo *uno* es lo *otro*, su opuesto; siempre alternancia, la conciencia revela un yo y un tú intercambiables. No sólo dualidad, sino pluralidad de cada sujeto. En la obra de Unamuno lo uno y lo otro son inseparables. Se complace en dirigir la mirada a aquellos

---

<sup>16</sup>(Bajtín, 1986).

puntos – niebla, sueño, espejo – donde el movimiento del espíritu se separa en corrientes opuestas y los opuestos aún confunden sus aguas. El ojo, la percepción, se conoce en su duplicación e intenta en vano reducir las conversiones (Zavala, 1991: 78).

El diálogo ayuda a Unamuno entender el *yo* en el plano real, en la vida cotidiana. Mientras que el *yo* romántico se forma en el mundo imaginario y se desarrolla mediante el sueño, el *yo* existencial es el fundamento para la comunicación social, para un encuentro consigo mismo en la vida contemporánea y en la realidad dada del sujeto. Alejarse mediante la *ironía romántica* es característico para los románticos; distanciarse mediante la *ironía existencial* es rasgo definitivo para los existencialistas. La liberación del propio *yo* es un fin romántico; el entendimiento del propio *yo* como un vía para la liberación, es un fin existencialista. Lo que los románticos crean en sueños, transforman en la vida los existencialistas. Ambos elaboran el *yo* propio, pero persiguen un fin distinto después de formarlo. El *yo* existencialista es más cercano al *yo* socrático que al *yo* romántico. Abordaré estos asuntos en el capítulo siguiente.

Al final del presente capítulo vuelvo a la formulación de Kierkegaard sobre la historia de la *ironía*. Estudiando la *ironía* en distintos tiempos y revelaciones, estoy parcialmente de acuerdo con el filósofo danés. Parcialmente porque me parece que después de su nacimiento en la imaginación de Sócrates, la *ironía* vuelve a ser una misma herramienta en el siglo XX. Quiero decir que tanto Sócrates como Unamuno lo utilizan para encontrar la verdad. Para ambos existe la contradicción humana permanente que se revela mediante diálogo e interrogación. No hay significados falsos – toda expresión o significado puede ser verdadero hasta cierto punto, bajo la óptica individual. Desde este punto de vista *no* hay historia de la *ironía*.

Pero existe otra óptica, lo que se llama la *ironía romántica*. Esta posee el doble sentido en el desarrollo del pensamiento humano. Primero es su nacimiento como derivado de la *ironía socrática* porque apareció como interpretación de éste; segundo es su papel antecedente para un desarrollo de la *ironía existencial*, basándose en que la ironía se volvió en el punto de su nacimiento socrático. Por eso me parece que la ironía sí que posee su propia historia, rica e innovadora.

Como puente entre la *ironía socrática* y la *ironía romántica* nos puede servir el entendimiento de la *ironía* formulada por Kierkegaard. La “*segunda potencia de la subjetividad*” hace visible una importancia de la *ironía socrática* para la filosofía moderna. La ironía vincula la idea con la realidad, hace la realidad más aceptable. Pero existe otra puente entre la *ironía romántica* y la *ironía existencial*, lo que se llama la ironía trágica de Solger. Esta es un intento, un antecedente de la *ironía existencial* porque entiende la noción como parte constituyente del hombre pero que pierde la idea después de vincularlo con la realidad. La idea, más tarde, se guardará en la visión existencialista del mundo, devolviendo así a la ironía su imaginación socrática.

Podemos concluir, que la noción de *ironía* posee una historia rica y contradictoria. Rica porque durante los siglos cambiaba su significación formando parte como del sistema tanto filosófico, como retórico. Contradictoria, porque es parte integral del individuo cuyo existencia esta compuesta por las contradicciones cotidianas. Cada época interpreta la *ironía* desde su óptica lo que hace necesario estudiarla en el tiempo fijo, dentro del discurso concreto, revelando la semejanza entre las épocas para poder captar la diferencia.

## *Capítulo 2. El existencialismo.*

Esta breve reseña panorámica sobre el existencialismo la podemos dividir en cuatro partes. La primera la dedicamos al origen de la denominación de la palabra (de dónde viene el nombre existencialismo y el fin que persigue), en la segunda buscamos sus raíces, en la tercera nombramos los pensadores distinguiendo diferentes grupos de filósofos existencialistas, y en la cuarta destacamos las etapas de su formación.

### *2.1. La denominación del término.*

Sobre la denominación de la nueva corriente filosófica, sobre su primera aparición en una publicación, notaba Karl Jaspers:

La expresión *filosofía de la existencia* tiene una historia no del todo diáfana. Que yo sepa, la empleó públicamente por primera vez Fritz Heinemann (*Neue Wege der Philosophie*, 1929); él se arroga el derecho de prioridad. Pero luego, con el trascurso de los años, a través de un proceso anónimo, se ha convertido en una frase hecha de la filosofía actual. En su tiempo no me llamó la atención la terminología empleada por Heinemann, puesto que yo la había usado en mis lecciones desde la mitad del segundo decenio del siglo, y en consideración a Kierkegaard, ingenuamente no la consideré como nada nuevo (Jaspers, 1980: 125).

P. Roubiczek explica el fin del existencialismo que basándose en “la experiencia propia de cada individuo” que niega el absolutismo de la razón y conecta la filosofía con el individuo, con su vida y experiencia propia y la situación contemporánea:

[...] el existencialismo es un rechazar todo pensamiento puramente abstracto, un repudiar la filosofía puramente lógica o científica; es, en resumen, el negarse a admitir el absolutismo de la razón. Hace, en cambio, hincapié en que la filosofía debe conectar con

la vida y la experiencia propias de cada individuo, con la situación histórica en que él se encuentre, y en que ha de ser, no especulación abstracta más o menos interesante, sino una forma de vida (Roubiczek, 1966: 17).

Karl Jaspers indica la importancia de la obra interna, es decir de la autoreflexión, que ayuda al individuo a “orientarse hacia la realidad”:

La llamada *filosofía de la existencia* es sólo una forma de la filosofía: de la filosofía una y primigenia. Sin embargo, no es casual que *existencia* se ha convertido, por el momento, en palabra caracterizadora. Subraya lo que constituye la tarea – desde hace mucho casi olvidada – de la filosofía: *sorprender a la realidad en su surgimiento originario y aprehenderla del mismo modo que yo me aprehendo en mi obrar interno mediante una autoreflexión*. El filosofar ha querido orientarse hacia la realidad prescindiendo del mero saber de algo, de los modos de hablar, de los convencionalismos, de los papeles aprendidos de antemano, de todas las superposiciones (Jaspers, 1980: 23).

R. Jolivet también subraya la importancia del análisis de la experiencia concreta, propia, que no es la “perfección de la esencia” y, naturalmente, hace obvio que “la existencia precede a la esencia”:

[...] para unos, el existencialismo es la decisión común de tomar como punto de partida el análisis de la experiencia concreta y vivida, de dirigirse, por decirlo así, *directamente* al hombre, en lugar de tomarle sólo por un punto de llegada y de alcanzarle únicamente al término de una investigación que procede por vía abstracta partiendo de Dios y del ser, del mundo y de la sociedad, de las leyes de la Naturaleza y de la vida. Para otros, el existencialismo consistiría esencialmente en la afirmación de que la existencia es *posición pura* y no perfección de la esencia, es decir, en otras palabras, que la existencia precede a la esencia (Jolivet, 1976: 11-12).

## 2.2. *Las raíces del existencialismo.*

John Macquarrie indica las raíces del existencialismo que pueden ser distinguidas en los tiempos pre-filosóficos y, al mismo tiempo, el existencialismo “does have a definite lineage”:

Although existensialism, in its developed forms, is a phenomenon of recent times, its roots can be traced far back in the history of philosophy and even into man's prephilosophical attempts to attain to some self-understanding. Existensialist philosophy has brought to explicit awareness an attitude of mind and a way of thinking that are as old as human existence itself and that have manifested themselves in a varying degrees throughout the history of human thought. Sometimes the existentialist attitude and preoccupation with those themes that we have taken to be typical of existentialism have been rather prominent in certain phases of culture. Sometimes men seem to have been relatively unconcerned with these issues. But existensialism does have a definite lineage (Macquarrie, 1976: 34).

Vidarte y Rampérez continúan la idea de Macquarrie sobre las raíces del existencialismo y vinculan su formación con la aparición de la fenomenología:

El *páthos* existencialista, la experiencia de la paradoja, del absurdo, de la angustia, de la nada, la vivencia de la responsabilidad, la soledad absoluta del ser humano, la búsqueda de su autenticidad, el encontrarse arrojado a la existencia, etc. pueden rastrearse tal vez en muchos representantes y escuelas a lo largo de la historia de la filosofía. Sin embargo, el existencialismo como movimiento filosófico nace justamente del encuentro de este *páthos* como itinerario de pensamiento y una metodología precisos que sólo apartó la fenomenología, cuya evolución parecía estar encaminada desde lo más hondo del proyecto husserliano de la *welterfahrendes Leben* a desembocar en el mundo de la vida (Vidarte y Rampérez, 2005: 89).

### 2.3. Las formas diferentes del existencialismo.

H.J. Blackham en su libro *Seis pensadores existencialistas*, entre los filósofos existencialistas nombra a Søren Kierkegaard, Friedrich Nietzsche, Karl Jaspers, Martin Heidegger, Hermann Lotze, Rudolf Eucken, Martin Buber, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Maurice Blondel, Gabriel Marcel, Miguel de Unamuno y Nikolay A. Berdyaev (cit. en Jiménez Martínez, 2011: 229).

Jiménez Martínez distingue dos grupos de filósofos existencialistas: los que se expresan desde el prisma religioso y los ateos:

Centrada la cuestión en el terreno del pensamiento, Sartre pretende delinear las líneas de fuga fundamentales de una filosofía que no se caracteriza precisamente por su simplicidad. Hay que tener en cuenta que ya por entonces, y a pesar de la poca distancia crítica, era posible distinguir dos tipos de pensadores existencialistas: por una parte, cabe agrupar a Jaspers y a Gabriel Marcel en lo que se ha venido a llamar *existencialismo cristiano*; por otra, a Heidegger y a los existencialistas franceses con Sartre a la cabeza, caracterizados, frente a aquéllos, por su ateísmo (Jiménez Martínez, 2011: 267).

Jolivet destaca tres grupos de existencialistas: los que niegan la filosofía como sistema, los que se orientan alrededor de Heidegger y los que no admiten su conexión con el existencialismo (Jolivet, 1976: 9-10).

Christine Daigle subraya el poco acuerdo a quién llamar los filósofos existencialistas. Nombra a Sartre, Marcel, Nietzsche, Heidegger, Camus y Merleau-Ponty e indica la necesidad del entendimiento del término:

The first thing we may want to note about existentialism is that there is little agreement on who belongs to the existentialist movement. Besides the obvious figures of Jean-Paul

Sartre and Gabriel Marcel (who coined the term), there are more ambiguous figures, such as Nietzsche, Heidegger, Camus (who refused to be called an existentialist), and Merleau-Ponty (who seemed to be sitting on the fence, leaning more toward phenomenology than existentialism). Many more have been categorized as existentialist, it is important to be clear about how we conceive of existentialism (Daigle, 2006: 4).

#### 2.4. *Los pensadores existencialistas.*

R. Jolivet indica la existencia de diferentes formas del existencialismo: “ [...] no solamente hay varias formas de existencialismo que, a primera vista, parecen oponerse entre sí, sino que la misma idea del existencialismo reviste varios significados, donde lo esencial y lo accidental se encuentran mezclados de una manera aparentemente inextricable” (Jolivet, 1976: 9).

El existencialismo como corriente filosófica pasó tres etapas de formación: romántica, metafísica y humanística (Prini, 1957). Hablando sobre los antecedentes directos del existencialismo, Carlos Astrada (1949) nombra a Fichte afirmando que “la realidad que contempla la filosofía va a encontrar su centro en el hombre”, a Schelling que presta “atención a la inmediatez de los contenidos existenciales [...] reconoce el momento de la existencia, pero ésta, como lo histórico singular, como sujeto finito, queda, para él, recogido en la razón absoluta, y es “superado” y desaparece en el proceso racional dialéctico”, a Kierkegaard que “niega la posibilidad del pensar puro, representado y tipificando, para él, por el idealismo dialéctico de Hegel, a Nietzsche que “Nos dice que el hombre, en tanto que se supedita exclusivamente al deseo de conocer, deviene un ente falsificado por la *ratio*, que se aleja de su propia esencia, es decir de su existencia. Es así como permanecemos extraños

a nosotros mismos, hasta el punto, subraya, que “cada uno es para sí mismo el más lejano” (Astrada, 1949: 350-1).

La época romántica del existencialismo se inicia con la oposición de Kierkegaard<sup>17</sup> contra dos mitos: la vida como razón y la vida como arte.<sup>18</sup> Si para Hegel todo es verdadero hasta un cierto punto, para Kierkegaard<sup>19</sup> esta fórmula no puede ser aplicada en los casos de la inspiración y la religión. La cosa más inaceptable para el filósofo danés es “la verdad hasta un cierto grado”. A Kierkegaard no le parece posible construir un sistema de la existencia y no acepta que la lógica puede comprender la existencia que por su naturaleza es concreta. Efectivamente, algunos estudiosos indican la diferencia<sup>20</sup> y la semejanza<sup>21</sup> entre las cosmovisiones de Hegel y Kierkegaard.

---

<sup>17</sup>Según M. Grene: “En fin de cuentas, el existencialismo constituye dentro de la filosofía un movimiento histórico bastante bien diseñado y que toma su nombre de una frase de Kierkegaard: “dialéctica existencial”. Kierkegaard mismo es, ciertamente, un filósofo del siglo XIX y está influido por Schelling y hasta por el archicondenado Hegel (mucho más profundamente de lo que él habría confesado)”, (Grene, 1961: 27).

<sup>18</sup>Reflexionando sobre las ideas de J. Stewart sobre la formación del pensamiento de Kierkegaard, María José Binetti indica: “En función de su tesis, Stewart distingue en el pensamiento kierkegaardiano tres grandes períodos. El primero se extiende desde 1834 hasta 1843. En esta etapa inicial habría una positiva recepción de Hegel, un honesto diálogo con él y una clara incorporación de su filosofía, reflejada en los primeros textos de Kierkegaard: *Sobre los papeles de un hombre que aun vive* (1838), *Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates* (1841), *Johannes Climacus o De omnibus dubitandum est* (1842) y *O lo uno o lo otro* (1843). Tales obras manifiestan el dominio de algunas obras de Hegel, como la *Fenomenología del espíritu*, las *Lecciones de Estética*, la *Historia de la Filosofía*, la *Filosofía de la Historia* y la *Filosofía del Derecho*. El segundo período abarca desde el año 1843 hasta el año 1846. Él testimonia una clara confrontación de Kierkegaard con el hegelianismo danés, particularmente dirigida a J. L. Heiberg y H. Martensen. El tercer período comprende desde el 1847 hasta el 1855 y está caracterizado por la declinación de la polémica anterior, debido a que el hegelianismo dejó de estar en boga en Dinamarca hacia mediados de 1840. En esta última etapa, que comprende obras como *Las obras del amor* (1847) y *La enfermedad mortal* (1848), Kierkegaard usa los principios de la filosofía hegeliana sin polemizar con ella”, (Binetti, 1989: 5).

<sup>19</sup>“Ciertamente, al filósofo de Heidelberg lo separa del danés su negativa expresamente filosófica a una consideración de la fe en alguna Revelación; pero en este existencialismo, lucidamente pesimista (en el que Sartre llegará a ver una “ideología de repliegue” funcional a la burguesía europea atemorizada ante el ascenso del comunismo), es notable la huella de la subjetividad y la veracidad o autenticidad kierkegaardianas”, (Peñalver, 2001: 126).

<sup>20</sup>“Hegel y Kierkegaard no tienen nada en común como pensadores, ni en cuanto al objeto, propósito o método, ni en cuanto a lo que cada uno considera como principios indisputables”, (cit. en Binetti, 1989: 2). Thulstrup destaca “los puntos de desencuentro” entre los dos filósofos: “la lógica tradicional es su principio formal,

En su trabajo sobre la teoría y crítica de la novela existencialista, Mauro Jiménez

Martínez estima:

Sören Kierkegaard niega la posibilidad de una interpretación tal del cristianismo, porque para él éste debe ser sobre todo compromiso vital. Desde aquí es desde donde cabe hablar de Kierkegaard como de un pensador existencial, parejo en este punto a Nietzsche, pues ambos vivieron fisiológicamente su pensamiento filosófico [...] No obstante, la finitud del hombre y la infinitud de su deseo hacia el absoluto se dan cita en Kierkegaard con una solución bien distinta a la indicada en el Sistema hegeliano. Los rasgos del Espíritu absoluto en Hegel son afirmados y destinados a su actualización a través de una temporalidad que fluye históricamente, de modo que el sujeto se sabe parte de ese

---

mientras que para Hegel lo es la lógica especulativa; su principio concreto es el cristianismo entendido como la absoluta comunicación de existencia, mientras que para Hegel el cristianismo es una versión imperfecta de la misma verdad que recibe su formulación más perfecta en el sistema especulativo. Finalmente, para Kierkegaard el hombre es una síntesis creada pero destruida, quien, aunque existente, no posee la capacidad de recrear la síntesis” (cit. en Binetti, 1989: 4). Señala Löwitz que a distinción de Hegel la ironía en Kierkegaard constituye el “inicio estético de la propia desesperación, una desesperación ‘latente’ y por ello un nihilismo, que aún no sabe serlo” (cit. en Binetti, 2003: 207). Según Merleau-Ponty: “Kierkegaard, quien primero empleó la palabra existencia en su sentido moderno, se opuso a Hegel deliberadamente. El Hegel en quien piensa es aquel de la finalidad, que trata la historia como el desarrollo visible de una lógica, que busca en las relaciones entre las ideas la explicación última de los acontecimientos y para quien la experiencia individual de la vida está subordinada como un destino a la vida propia de las ideas. Este Hegel de 1827 no nos ofrece más que, según palabras de Kierkegaard, un “palacio de ideas” donde todas las oposiciones de la historia están superadas, pero solo por el pensamiento”, (Merleau-Ponty, 1948: 110).

<sup>21</sup>Entre los estudiosos basta citar a Findlay [según cual la filosofía de Kierkegaard “procede directamente de los estudios fenomenológicos del propio Hegel y su trabajo, tanto como las obras de aquellos sobre quienes él ha influido, están empapadas del método y del espíritu hegeliano” (cit. en Binetti, 1989: 4)], a Pinkard [“...la conciencia infeliz de la *Fenomenología*... encarna lo que Kierkegaard más tarde llamó desesperación” (cit. en Binetti, 1989: 4)], a Schmitz [“la paradoja de Kierkegaard es la mediación y la contradicción hegeliana” (cit. en Binetti, 1989: 4)], a Stewart [“Kierkegaard nunca mantuvo la gran polémica con Hegel que los comentaristas le han atribuido” (cit. en Binetti, 1989: 5)], a Wahl [que opine que Kierkegaard “había recurrido a Hegel en los casos de universalidad y objetividad (cit. en Binetti, 2003: 207)] y a Blackham: “Kierkegaard escribió, en carne viva, su epitafio. Nietzsche, su rapsodia. En ambos, el drama personal se desarrolló hasta alcanzar su inevitable catástrofe: Kierkegaard se precipitó en el irrevocable “o esto o lo otro” de su final e imperdonable ataque a la Iglesia; Nietzsche en su nihilismo dionisiaco, su euforia y su ulterior locura. Ambos son imposibles, mutilados, dignos de compasión; ambos son impresionantes e imponen respeto. Ambos se opusieron a la cultura de su momento y volvieron sus ojos hacia los griegos. Kierkegaard se dio a sí mismo el papel de Sócrates a fin de salvar a su época; Nietzsche acusó al papel de Sócrates de ser la perdición de la época. Ambos son solitarios, ambos se condujeron a sí mismos a un aislamiento desolador. Ambos son existencialistas”, (Blackham, 1979: 31).

entramado pero su papel puede caracterizarse más como instrumento a través de sus acciones como ciudadano de un Estado o como miembro de una familia que prosigue el movimiento mediante su descendencia, que como sujeto activo que participa en el presente del Absoluto. Desde esta consideración hegeliana del hombre, el sujeto no es tomado como fin en sí, sino como la necesaria herramienta histórica de la que se sirve Dios, el Espíritu absoluto o la Idea, según se quiera, para desplegar su racionalidad. Muy al contrario, para Kierkegaard el acto existencial del sujeto cristiano no puede venir dado desde una exterioridad que actúe en el hombre sin que éste tenga plena conciencia de sus pasos. Según Kierkegaard, el camino ha de ser recorrido desde la consciencia y la decisión, porque la fe, para ser verdadera, no puede venir dada desde fuera, sino que ha de ser decisión subjetiva (Jiménez Martínez, 2011: 147, 161).

Para Hegel el sujeto es un instrumento histórico que no posee sus propios pasos, es decir no es fruto de su existencia, de su obra. Para Kierkegaard el sujeto es lo contrario. Jiménez Martínez indica la aportación de Sören Kierkegaard en el desarrollo del existencialismo y cita a Whal:

La máxima aportación kierkegaardiana a la tradición existencialista es precisamente su elaboración de un subjetivismo filosófico frente al objetivismo hegeliano. En este sentido, afirma Whal: “A la búsqueda de la objetividad, que encuentra en Hegel, y a la pasión y al deseo de la totalidad, [Kierkegaard] opone la idea de que la verdad reside en la subjetividad. Dicho de otro modo: sólo por la intensidad de mi sentimiento alcanzaré una existencia verdadera” (Jiménez Martínez, 2011: 148).

Como Kierkegaard, Nietzsche se vuelve hacia el hombre:

Llegará el tiempo en que dejaremos sabiamente de lado todas esas construcciones de “procesos de mundo” o de la “Historia humana”, un tiempo en el que no se considerará a las masas, sino de nuevo a los individuos, los cuales forman una especie de puente sobre

la desértica corriente de devenir. Éstos, lejos de continuar ningún proceso, vivirán un presente intemporal, porque gracias a la Historia, que permite tal cooperación, viven como esa república de genios de la que hablaba Schopenhauer: un gigante llama a otro a través de los desiertos intersticios de los tiempos, y, serenamente, en medio de la ruidosa petulancia de enanos que gruñen debajo de ellos, continúa el diálogo de espíritus en las alturas (Nietzsche, 2003: 121.)

Efectivamente, Elizabeth Sánchez Garay hablando sobre el papel de Nietzsche en el desarrollo de la ironía nota: “Nietzsche, efectivamente, establece tres procesos que son indispensables para el pensar irónico: el rechazo a la idea que tenemos del “yo” (crítica a la noción de sujeto), la transvaloración de los valores (rechazo a la imposición de una determinada concepción de vida) y la aceptación de que Dios ha muerto (negación de la moral y el ascetismo religioso)”, (Sánchez Garay, 2010: 45).

Según Jiménez Martínez:

[...] para saber cuál es la base sobre la que cabe comprender la filosofía de Nietzsche habrá que tener en cuenta que: 1. la hermenéutica desde la que se valora la historia, al igual que sucede con el resto de realidades humanas, es una *hermenéutica antropocéntrica*; 2. consecuentemente, allí dónde la *vida* sea afirmada Nietzsche encontrará motivo para la admiración; 3. la historia también es colegida como advenimiento del nihilismo: reactivo o pasivo, y activo; 5. la esperanza en el futuro del hombre estriba en la afirmación de la vida, acto que se concreta en la voluntad de poder y en el eterno retorno que hallan cabida en la existencia del superhombre (Jiménez Martínez, 2011: 172-3).

El existencialismo metafísico “nace con este sentido de descontento y desarraigo del hombre de nuestro tiempo, sin llegar a hallarse a sí mismo en el mundo que se ha fabricado”

(Prini, 1957: 10-11). En efecto, Heidegger<sup>22</sup> indicaba el dominio del impersonal, sobre la importancia de decidir notaba Jaspers en “Mi filosofía” y Berdjaef trataba la filosofía como arte basado en la intuición.

Según Sartre: “Kierkegaard, al describir la angustia antes de la culpa, la caracteriza como angustia ante la libertad. Pero Heidegger, que, como es sabido, ha sufrido profundamente la influencia de Kierkegaard, considera al contrario a la angustia como la captación de la nada. Estas dos descripciones de la angustia no nos parecen contradictorias: al contrario, se implican mutuamente” (Sartre, 2005: 47). El filósofo subraya la relevancia de la subjetividad que posee la mayor importancia y no tiene nada antes de él:

El hombre es el único que no sólo es tal como él se concibe, sino tal como él se quiere, y como se concibe después de la existencia, como se quiere después de este impulso hacia la existencia; el hombre no es otra cosa que lo que él se hace. Éste es el primer principio del existencialismo. Es también lo que se llama la *subjetividad*, que se nos echa en cara bajo ese nombre (Sartre, 2011 : 11).

El existencialismo humanístico persigue el fin de liberar al hombre de la dimensión religiosa. Sartre, a distinción de Heidegger, adoptó la posición humanista para mostrar que: a) la esencia está precedida por la existencia, b) el ser humano es trascendente, y c) la presencia del ser humano entre los otros los altera tanto como la presencia de otros le altera a él.

---

<sup>22</sup>“La esencia del hombre se basa en su existencia. De esta se trata esencialmente, es decir, del ser mismo, en la medida en que el ser hace acontecer al hombre en la verdad como el que existente para el cuidado de la misma. ‘Humanismo’ significa así, si nos decidimos a conservar la palabra: la esencia del hombre es esencial para la verdad del ser, y de tal modo, que, consecuentemente, no es solo el hombre en cuanto tal lo que importa. Pensamos así un “humanismo” muy peculiar. La palabra se vuelve un título que es un *locus a non lucendo* (una expresión impresentable)”, (Heidegger, 1954: 94).

*Capítulo 3. ¿Para qué filosofar? La relación entre Literatura y Filosofía.*

Nuestra ontología sigue siendo posible en nuestros días, en la medida que las filosofías del pasado sigan estando abiertas a nuevas interpretaciones y apropiaciones, gracias a un potencial del sentido no utilizado, incluso reprimido [...]. A decir verdad, si no se pudiese reavivar, liberar estos recursos que los grandes sistemas del pasado tienden a asfixiar y enmascarar, no sería posible ninguna innovación, y el pensamiento de hoy sólo podría elegir entre la repetición y la errancia.

*Paul Ricoeur*

La literatura es un excelente espacio de conocimiento sobre el hombre, por eso, hablamos de valor antropológico de la experiencia literaria.

*Antonio García Berrio*

### 3.1. *La comunicación en la sociedad humana. Expresión directa (filosófica) e indirecta (literaria).*

La comunicación es una forma imprescindible de la relación entre los individuos desde su origen hasta nuestros días. Los individuos se comunican entre sí mediante el discurso que puede ser de distinta clase (retórico, literario, filosófico, psicológico etc.) produciendo así el fenómeno de la interdiscursividad, donde los distintos tipos de discursos se entrecruzan, se relacionan e interactúan entre sí en distintos planos (del habla y de la lengua). Como bien nota el profesor Tomás Albaladejo Mayordomo, entender la realidad discursiva es posible vía la interdiscursividad teniendo en cuenta la relación entre los distintos discursos y entre las diversas clases de ellos:

Una de las características de la comunicación humana es la interdiscursividad, es decir, la realidad discursiva en la que distintos discursos concretos, pero también distintos tipos de discursos, se relacionan entre sí en el plano del habla y en el plano de la lengua, o en ambas, e interactúan entre sí, tanto en la realidad comunicativa como en el sistema, sobre la base de su condición discursiva, de su construcción textual, de su representación referencial y de su comunicación. La realidad discursiva no puede entenderse ni explicarse adecuadamente sin la interdiscursividad, sin tener en cuenta la constante relación entre los discursos concretos y entre las diversas clases de discursos (Albaladejo, 2005: 28).

Con el nacimiento de la escritura se origina la dificultad de su tratamiento doble: como una expresión directa o filosófica y como una expresión indirecta o literaria. El origen del distinto punto de vista sobre el asunto puede fecharse en el libro *La República* de Platón en el que el famoso autor hace la distinción entre el discurso filosófico (como fuente de

verdad) y el discurso literario (que posee un carácter mimético).<sup>23</sup> Prefiriendo la palabra hablada a la escrita, Platón ve el diálogo como un modo de expresión de la sabiduría filosófica.<sup>24</sup> Así, el fonocentrismo se encuentra en una situación privilegiada permitiendo al filósofo posibilitar el nacimiento de la verdad durante un intercambio de las ideas, o sea durante un diálogo. De otro modo, si quisiera expresar lo filosófico mediante la escritura, en la forma no dialogada, existiría una amenaza de presentar ante el lector un saber vacío en lugar de la sabiduría filosófica. Como resultado, aparece una escritura-reminescencia que tan bien caracteriza Laura Llevadot en su artículo muy interesante sobre Kierkegaard y Platón (Llevadot, 2007).

En el artículo "Kierkegaard y Platón: la cuestión de la escritura", Laura Llevadot diferencia dos tipos de la escritura: la escritura-repetición y la escritura-reminescencia. Basándose en el modo de expresión, que puede ser directa o indirecta, la autora caracteriza la escritura-repetición como una expresión indirecta del autor, procediendo del hecho que todo lo que se refiere a la existencia es imposible comprender de modo abstracto:

El autor, en tanto que maestro, reduplica en su existencia aquello que piensa pero expresa su reduplicación precisamente ofreciendo de modo indirecto su enseñanza, ya que es consciente de que toda enseñanza relativa a la existencia no puede ser comprendida de modo meramente abstracto. Es de esta manera que el lector no recibe un

---

<sup>23</sup>Sobre el entendimiento de Platón del tema escribía María Zambrano: "Era necesario, irremisiblemente, que en Platón la filosofía que es teología y mística, apareciera con irreconciliable enemistad para los poetas y su sueño. La razón decisiva era que se proponía salvar lo que la poesía solamente lamentaba, pretendía dar la vida, no a la vida pasajera, sino otra vida más allá de la mordedura del tiempo, a este mundo adorado de la belleza del que la poesía únicamente supo llorar su destrucción, lamentar su continua muerte, su naufragio en los mares del tiempo", (Zambrano, 1993: 61).

<sup>24</sup>Lo que es, a mi juicio, una influencia que ejerció Sócrates sobre su discípulo. La opinión socrática sobre la palabra escrita comenta Carmelo Blanco Mayor: "Es Sócrates uno de esos grandes maestros que no han dejado obra escrita, quizás porque desconfiaba de la escritura y pensaba que la filosofía sólo podía comunicarse mediante la palabra viva en el diálogo; pero su enseñanza oral produjo una formidable fascinación entre los jóvenes que le acompañaban, lo que le ganó aversiones y enemistades", (Blanco Mayor, 2001: 11).

saber legitimado por autoridad alguna, sino que su tarea consiste en una apropiación [Tilegnelsen] (PS, I, 75/ SKS, 79). La apropiación existencial por parte del lector consiste en recibir la enseñanza como un bien propio, al haber sabido desentrañar por sí mismo el significado que el maestro no puede más que sugerir, indicar de modo indirecto. A este tipo de reduplicación ejercida por el lector Climacus la llama incluso “repetición de la interioridad” [Inderlighedens Gjentaelse] (PS, I, 241/ SKS, 236). La reduplicación, a este nivel, atañe a la primera acepción del *interesse* que señalábamos en la introducción, es decir al interés entendido en un sentido existencial y patético, como interés del sujeto por su propia existencia. No cabe pensar que la reduplicación pueda darse en una comunicación directa puesto que en ese caso surgiría la contradicción de convertir algo objetivo, una doctrina o una teoría filosófica, en algo subjetivo y existencial, lo que sólo podría conducir al fanatismo (Lleavadot, 2007: 187).

De este modo indirecto, mediante la escritura-repetición, el lector recibe lo que le transmite el autor como algo propio, entendiéndolo en el sentido existencial, y recibe una repetición de su propio interior sin convertir lo objetivo en lo subjetivo. Pero lo mismo encontramos en los diálogos – el lector percibe lo pensado en el diálogo como algo propio, para que reduplique lo que transmite el autor del diálogo:

Este tipo de reduplicación existencial que afecta el *interesse* del existente puede encontrarse también en buena parte de los diálogos platónicos. A pesar de los esfuerzos por convertir los diálogos platónicos en doctrinas filosóficas, la escritura de Platón se caracteriza también por ser indirecta. El autor retira su autoridad al poner en voz de otros las tesis y cuestiones que surgen al hilo de las conversaciones, y la tarea del lector-oyente es también reduplicar, hacer por su propia cuenta el movimiento del pensar que se sucede en el diálogo. Ayudado indirectamente por el maestro que actúa cual aguijón también el receptor de la comunicación debe reduplicar aquí la verdad a la que accede por sí mismo (Lleavadot, 2007: 187).

Entonces, aparece cierta confusión tratando de entender la distinción entre los dos tipos de escritura. En qué radica la diferencia entre ellos y qué perfiles poseen los dos tipos de la escritura es lo que interesa a nuestra autora; la importancia hay que buscarla no en el contenido de la escritura, sino en su carácter, es decir, en su naturaleza que puede ser positivo o negativo; al explicarlo, Laura Llevadot cita a Kierkegaard que interpreta las distintas intenciones del preguntar, subrayando la transformación de la cantidad en la calidad, es decir, numerosas preguntas condicionan la profundidad de la respuesta. Así, Kierkegaard distingue dos métodos: especulativo e irónico:

Si la comunicación en los diálogos platónicos y en los escritos de Kierkegaard es igualmente indirecta y en ambos se trata de llevar al lector a una reduplicación existencial, ¿cuál es entonces la diferencia entre la escritura repetición y la escritura reminiscencia? La diferencia radica en el *qué* de la reduplicación, pero no tanto en su contenido cuanto en la naturaleza negativa o positiva de este *qué*. Esta diferencia es establecida por el mismo Kierkegaard en *El concepto de la ironía* cuando afirma lo siguiente a propósito de Sócrates y Platón: “En efecto, uno puede preguntar con la intención de obtener una respuesta que contenga la plenitud deseada, de modo que cuanto más se pregunta, tanto más profunda y significativa resulta la respuesta; o puede uno preguntar no con interés de la respuesta, sino para succionar a través de la pregunta su sentido aparente, dejando en su lugar un vacío. El primero de los métodos presupone, naturalmente, que hay una plenitud; el segundo que hay un vacío. El primer método es el especulativo; el segundo, el irónico (CI, 103 / SKS, 97-98)”, (Llevadot, 2007: 188).

Resulta que la escritura-reminiscencia posee un carácter especulativo y pretende recordar al hombre la verdad olvidada que lo diferencia de la escritura-repetición y recuerda al lector el no-saber, lo que ayuda al individuo a descubrir una verdad existencial:

Hay pues un preguntar que presupone una respuesta positiva. Este preguntar es el propio de la escritura-reminiscencia. La reminiscencia entiende que hay una verdad que ha sido olvidada y que el texto, cual aguijón indirecto, debe traer de hacer recordar al individuo. El individuo puede reduplicar esta verdad de manera positiva, puesto que lo único negativo en la escritura reminiscencia es la forma de hacer recordar, de dirigirse al lector-oyente. La escritura reminiscencia tiene esto de especulativo, detiene el proceso abierto por el preguntar indirecto con la obtención de un resultado positivo que se sabe de antemano que es posible reduplicar. El resultado positivo es el objetivo y la meta de la duplicación existencial mientras que lo negativo es únicamente el modo de enseñarlo. Por el contrario, la escritura repetición se caracteriza por mantener una posición socrática. Kierkegaard, como si de un Sócrates cristiano se tratara, genera una escritura negativa cuyo objetivo es también absolutamente negativo. La escritura repetición no pretende hacer recordar al individuo la verdad olvidada, sino que se trata precisamente de “succionar a través de la pregunta su sentido aparente”. El texto como pregunta dirigida al lector tiene como función “retirar su saber”, en lugar de presuponer una verdad positiva. Lo que está por reduplicar aquí no es pues la verdad olvidada, sino precisamente el no-saber que el texto ofrece. Sólo bajo esta condición, tras haber retirado todo saber, puede el individuo acceder a una verdad paradójica y existencial que en el texto no se da y a la que no se promete su accesibilidad (Llevarot, 2007: 188-189).

Así, la comunicación con sus diferentes modos de la expresión, se presenta ante nosotros como una condición *sine qua non* para un desarrollo no sólo de la sociedad, sino también del pensamiento no ordinario, es decir, filosófico. De este modo, reflexionando sobre las cosas no cotidianas y menos concretas (como son la virtud, la verdad o el alma), el hilo del pensamiento se vuelve hacia la existencia humana, utilizando los métodos distintos – el diálogo, la ironía o la escritura. De esta manera, la formación de la pregunta y la

definición de sus tipos adquiere un mayor interés, aspectos sobre que reflexionamos en el apartado siguiente del presente capítulo.

### 3.2. *La aporía. Dos tipos de la cuestión: categoriales y definicionales.*

Adquiriendo diferentes sentidos en los textos de distintos autores, la *dialéctica* se presenta ante nosotros como una herramienta útil para buscar la verdad filosófica.<sup>25</sup> Así, para Sócrates ello significa un arte de preguntar, lo que le diferencia de Platón que lo ve como una posibilidad de preguntar y recibir una contestación. Sócrates interroga a su interlocutor a pesar de que no reciba las respuestas para sus preguntas, aún más, su intención al interrogar no persigue el fin de recibir ninguna respuesta, sino mostrar al interlocutor sus puntos débiles y la confusión en que éste último se ve. De tal manera, Sócrates se encuentra en el estado aporético tratando en vano de entender la naturaleza de las cosas. Y aquí adquieren la mayor importancia los tipos de preguntas, a partir del hecho de que la “aporía es una forma de cuestionamiento”, como lo sostiene Pierre Aubenque en su artículo que se titula *Sócrates y la aporía ontológica*, en que lo explica de la siguiente manera:

La aporía es una forma de cuestionamiento. Desde luego no todas las cuestiones son aporéticas, a no ser que se concuerde con los escépticos en que ninguna cuestión admite respuesta verificable o demostrable. El positivismo, por el contrario, sostiene que cualquier cuestión bien planteada requiere una respuesta unívoca. En este sentido Marx

---

<sup>25</sup>Giorgio Colli indicaba los vínculos que existen entre la retórica y la filosofía: “La filosofía surge de una disposición retórica acompañada de un adiestramiento dialéctico, de un estímulo agonístico incierto sobre la dirección que tomar, de la primera aparición de una fractura interior en el hombre de pensamiento, en que se insinúa la ambición veleidosa al poder mundano, y, por último, de un talento artístico de alto nivel, que se descarga desviándose, tumultuoso y arrogante, hacia la invención de un nuevo género literario”, (Colli, 2000: 109).

afirmaba que “la humanidad no se plantea problemas que no puede resolver”: el planteo mismo de la cuestión presupone que los elementos de las respuestas estén ya dados en la experiencia o en la historia. Con el mismo sentido, aunque con otras razones, Wittgenstein plantea: “si es posible en general formular una pregunta, es igualmente posible responderla”. Entre estas dos posiciones extremas se sitúa la intermedia representada por Aristóteles: hay cuestiones que no son aporéticas (en el sentido estricto que hemos dado a esta expresión) y otras que lo son (Aubenque, 2004: 21).

Sucede que diferentes pensadores entienden la relación entre la pregunta y su posible contestación de modo diverso, admitiendo o rechazando la existencia de la respuesta. Al mismo tiempo, lo que nos ofrece Aristóteles resulta ser una decisión útil y conveniente para la disputa filosófica. Teniendo en cuenta lo mencionado, Pierre Aubenque ofrece dos tipos de preguntas basándose en la presencia o la ausencia de la duda en torno a la cuestión; así, existen dos tipos de cuestiones: *categoriales*, que necesitan una respuesta homogénea porque forman parte de una categoría determinada; y *definicionales*, derivados de una sola categoría:

Esto nos remite a una clasificación de tipos de cuestión: (1) Hay cuestiones que yo llamaría “categoriales”, es decir, las que, en el interior de una categoría determinada (que delimita una determinada clase de objetos de cuestionamiento), requieren una respuesta homogénea a ella, o sea, bajo la condición de su pertinencia, verificable por la experiencia. Retomando el ejemplo socrático de *Menón*, si pregunto “¿qué es la virtud?” y el interlocutor responde que “es una cosa bella”, la respuesta puede ser verdadera, pero es impertinente como respuesta a la cuestión planteada. No obstante, la “*category mistake*” es una falta lógica que no tiene nada ver con una aporía. No habría aporía si no hubiese incluso duda esencial sobre el sentido mismo de la cuestión, aquí estaríamos pisando el terreno del metalenguaje o de la ontología, que examinaré más adelante. (2) Hay cuestiones que yo llamaría “definicionales”, que son propiamente las resultantes de

una sola categoría, pero fundamental, que es el *ti esti*. Es bien conocido que Aristóteles atribuye a Sócrates el mérito haber sido el primero en plantear el problema de las definiciones. Este problema es resoluble de un modo principal: si es verdadero que - según la comprensión aristotélica que sobre este punto básicamente no difiere de la platónica - toda cosa tiene una esencia (*ousia o eidos*), y si la definición es el *logos* de la *ousia*, este *logos* debe poder ser encontrado. En estas condiciones no hay imposibilidad principal de decir lo que la cosa es. Podría ser arduo, no obstante, la respuesta es guiada aquí por la intuición de la esencia (siempre de suyo disponible, en tanto, según Platón, objeto de reminiscencia), intuición que pone fin a la búsqueda. Si hay siempre de suyo acceso a una definición de la cosa (“definición real” es un pleonismo), la búsqueda de la definición correcta depende de la zetética, no de la aporética. Nunca habría lugar a razones igualmente sostenibles para deliberar entre dos definiciones de la misma cosa: siempre habría una que es objetivamente mejor (*βελτῶν*), más adecuada, que la otra (Aubenque, 2004: 21-22).

Entonces, las cuestiones *categoriales* pueden dar la respuesta verdadera pero no clarifican el asunto del que se deriva la pregunta. Por el contrario, las *definicionales* no dejan un espacio para la duda condicionando explicar la esencia de las cosas. Así, adquiere la mayor importancia el problema de *qué es*, o sea, de la *definición* que no anda por el camino común con el estado aporético. Y lo primero que es necesario definir es la naturaleza de la *filosofía*, es decir, contestar a la pregunta – ¿qué es la filosofía?

### 3.3. ¿Qué es filosofía? ¿Para que filosofar?

La pregunta *¿Para qué filosofar?* se deriva de la otra - *¿Qué es la filosofía?*; esta última persigue el fin de entender la naturaleza de la filosofía y su lugar en el pensamiento humano, como en los tiempos antiguos tanto en la modernidad.

El *Diccionario de la Real Academia Española* define la *filosofía* de la siguiente manera: “1. conjunto de saberes, que busca establecer, de manera racional, los principios más generales que organizan y orientan el conocimiento de la realidad, así como el sentido del obrar humano; 2. doctrina filosófica; [...] 6. manera de pensar o de ver las cosas”.<sup>26</sup>

Etimológicamente, *filosofía* significa “amor a sabiduría” lo que implica la distinción entre el saber teórico (*episteme*) y la sabiduría (*sophia*), que es el conocimiento teórico-práctico. Es posible que los presocráticos de los siglos VII y VI a.C. no utilizaran las palabras *philosophos* y *philosophain*. Probablemente algo semejante encontramos por primera vez en el texto de Heródoto que narra un encuentro entre Solón y Crespo. Desde aquellos tiempos se utilizaban las palabras *sophia* y *sophos* con un diferente significado. Homero llama carpintero al hombre que entiende de toda *sophia*, o sea, sabe hacer de todo (Homero, 1937: 411) y Solón utiliza *sophiê* para describir la técnica poética más genuina (Solón, 1953: 52). En *Poemas elegíacas* de Teognis (1072 y 213) leemos la superioridad del *sophiê* sobre la *arête*. Por último, los sofistas entendían la *sophia* como un saber hacer en la política. Distingue Heráclito el saber de muchas cosas (*polymathes*), propio del erudito que está contento con el saber dado y el saber de la razón (*logos*), propio del sabio que ama la sabiduría. San Agustín en *De Trinitate* (IX) subraya la necesidad de la búsqueda de la

---

<sup>26</sup>(RAE, *Diccionario de La lengua Española*, 2001: 1059).

sabiduría. Pensando en esta dirección, recordamos la expresión muy interesante de E. Lledo sobre la filosofía de Platón:

La filosofía de Platón es el camino hacia la filosofía. No es una serie de esquemas vacíos que brotan, sin contraste, desde el silencio de la subjetividad, sino que se piensan discutiendo, haciendo enredar el hilo del pensamiento en las argumentaciones de los otros, para, así, afinarlo y contrastarlo. Una filosofía que nace discutida, nace ya humanizada y enriquecida por la solidaridad de la sociedad que refleja y de la que se alimenta (Lledo, 1984: 41-2).

Sobre el papel de Platón en el desarrollo de la literatura notaba Colli: “Platón inventó el diálogo como literatura, como un tipo particular de dialéctica escrita, de retórica escrita, que presenta en un cuadro narrativo los contenidos de discusiones imaginarias a un público indiferenciado” (Colli, 2000: 109). Carmelo Blanco Mayor caracteriza los diálogos platónicos no sólo como forma literaria, sino también una forma de encontrar la verdad en el saber y la justicia en el vivir: “Los diálogos platónicos no son sólo una forma literaria, marcan la índole misma de este tipo de pensamiento que se ejerce en el desbrozante ensayo, en la temblorosa comunicación y en el diálogo abierto a la busca de la verdad en el saber y de la justicia en el vivir. La auténtica sabiduría aborrece el dogmatismo siempre cerrado y cutre” (Blanco Mayor, 2000: 39).

Lo que encontramos en el *Banquete* de Platón es el nuevo sentido que adquieren las palabras *filósofo* y *filosofía*. Durante la intervención de Sócrates se cuenta cómo fue instruido en torno al amor (Eros) gracias a Diotima. Según ésta, Eros es un filósofo, ya que se encuentra entre la *sofia* y la ignorancia. Sócrates, con su particular estilo, concluye que

los filósofos son como Eros en la medida en que su vida está guiada por el deseo de conocer, de saber.

Así, aparece una división de los individuos entre *sabios, filósofos e insensatos*. Pero el filósofo no ocupa un lugar intermedio entre el sabio y el no sabio; estos últimos, según Diotima, se dividen en los que son inconscientes de su falta de sabiduría (los insensatos), y los que son conscientes de ello (los filósofos). De este manera, los filósofos ocupan un lugar intermedio entre los sabios y los insensatos, no siendo al mismo tiempo ni sabios y ni insensatos. Por eso la *filosofía* no es la sabiduría, es un estilo de la vida, es un discurso definido por la idea de sabiduría.

Resulta interesante la distinción entre la *sophia* y *philosophia* que hace el orador Isócrates:

Puesto que la naturaleza humana no puede adquirir una ciencia (epistémé) con la que podemos saber lo que hay que hacer o decir, en el resto de los saberes considero sabios (sophoi) a quienes son capaces de alcanzar lo mejor con sus opiniones, y filósofos (philosophoi) a los que se dedican a unas actividades con las que rápidamente conseguirán esta inteligencia (El intercambio, §271).

De este modo, un contemporáneo de Platón nos presenta un entendimiento distinto de la noción de *filosofía* convirtiéndola en el arte de la expresión y de vivir bien.

Tratando el asunto de la historia de filosofía según Aristóteles, Werner Jaeger indica su prioridad en una concepción de la personalidad en la historia: “Aristóteles ha sido el primero en establecer, junto a su filosofía propia, una concepción de su posición personal en la historia” (Jaeger, 1956: 1). Resulta interesante la visión que Aristóteles tenía de la filosofía como el fruto de una especulación racional que surge de la observación de la

naturaleza, aparentemente contradictoria.<sup>27</sup> Esta contradicción la encontraremos más tarde en la obra del filósofo existencial español Miguel de Unamuno en cuyos trabajos encontramos la vida como tragedia llena de contradicciones.

Observamos cierta evolución en la recepción de la filosofía de Aristóteles en la visión de Epicuro, para quien a pesar de que la filosofía posee una función salvadora, está comprendida no como una característica de los hombres libres, sino de cualquier individuo. Por eso Epicuro compara la filosofía con la salud e indica la necesidad de filosofar.<sup>28</sup>

Ortega y Gasset expresa del siguiente modo su concepción de la filosofía:

A las demás ciencias les es dado su objeto, pero el objeto de la filosofía como tal es precisamente el que no puede ser dado... y porque no es dado tendrá que ser en un sentido muy especial *el buscado*, el perennemente buscado. Nada hay de extraño que la ciencia misma, cuyo objeto hay que empezar por buscar, es decir, que basta como objeto y asunto es ya problemático, tenga una vida menos tranquila que las otras y no goce a primera vista de lo que Kant llamaba *des sichere Gang*. Este paso seguro, tranquilo y burgués no lo tendrá nunca la filosofía, que es puro heroísmo teórico. Ella consistirá en

---

<sup>27</sup>Reflexionando sobre las relaciones entre Platón y Aristóteles, Carmelo Blanco Mayor destaca tres diferencias que hay entre el maestro y el discípulo: “**La primera diferencia** es que Aristóteles en los escritos acroamáticos deja de lado los elementos místico-religiosos de corte órfico que aparecen en Platón. Ha querido buscar un discurso filosófico más riguroso. **La segunda diferencia** radica en que Platón mostró gran interés por las matemáticas y muy poco por las ciencias empíricas, si se exceptúa la medicina. En cambio, Aristóteles debía tener dificultades con las matemáticas y mostró un vivo interés por casi todas las ciencias empíricas, por los fenómenos, por la recogida y clasificación de datos observables. Pero acompañado todo esto de estrictos intereses filosóficos que aparecen en la diversificación de métodos, por ejemplo en el tema del alma, en la ética, etc. **Una tercera diferencia** se muestra en la forma misma del discurso. Platón persigue un discurso abierto, un filosofar como busca sin pausa a partir de la ironía y la mayéutica socráticas adornadas con una excepcional fuerza poética. La forma de su discurso es un diálogo inacabado. El espíritu científico de Aristóteles entretiene una rigurosa sistematización orgánica de aportaciones diversas; una estricta diferenciación de problemas y temas según su naturaleza; finalmente una distinción de los métodos aptos y adecuados para afrontar y solucionar problemas distintos. A pesar de todo, acaba reconociendo que la filosofía está condenada a ser **la siempre buscada**, porque nunca podrá ser definitivamente acabada. Este será el drama que Kant atribuye a la *Metafísica*”, (Blanco Mayor, 2002: 14-15).

<sup>28</sup>Esto nos recuerda el tratamiento de la filosofía por Sócrates como *therapeia thes psychés*; pero con la distinción de Sócrates y Platón, Epicuro se dirige no a la sociedad, sino al individuo.

ser también como su objeto, la ciencia universal y absoluta que se busca. Así la llama el primer maestro de nuestra disciplina, Aristóteles, filosofía, la ciencia que se busca, *zetoumene episteme* (Ortega y Gasset, 1983: 309).

Reflexionando sobre el pensamiento orteguiano, el doctor Carmelo Blanco Mayor explica un carácter *inevitable* de la filosofía orteguiana:

Cuando Ortega se ve constreñido a intentar formular una definición de esta ciencia intrínsecamente indefinible e indefinida, parece salirse por peteneras al decir: “Por esta razón, la primera respuesta a nuestra pregunta ¿qué es filosofía? podía sonar así: la filosofía es una cosa... inevitable”.<sup>29</sup> Inevitable porque la opacidad de las cosas, su resistencia a ser desveladas, a la vez que provoca el conocimiento, suscita permanentemente la perplejidad de quien a ellas se acerca, impelido por la necesidad de seguir siendo entre ellas y con ellas. Pero inevitable también en tanto que la filosofía se nos presenta como un texto escrito y ya pensado, que ha de ser re-leído y re-escrito, previamente deconstruido, para posibilitar y enriquecer nuestra búsqueda desde el poso del pensamiento depositado en el fondo de la historia (Blanco Mayor, 1987: 81).

Sumamos este apartado de nuestra investigación con la conclusión de que la dificultad en la definición de la filosofía radica en la recepción distinta del término a lo largo de la Historia.<sup>30</sup> A pesar de esto, la necesidad de su definición muestra la actualidad de la búsqueda de la verdad olvidada a través de los siglos. Lo que muestra la diferente interpretación del mismo término es su carácter plural y complejo que convierte el discurso filosófico en un texto maduro de interpretación múltiple y rica.

---

<sup>29</sup>(Ortega y Gasset, 1983: 78).

<sup>30</sup>Lo que indica Carmelo Blanco Mayor: “La dificultad de dar una respuesta a esta sencilla pregunta radica en que la palabra “filosofía” ha tenido significados diversos a lo largo de la historia. Jamás tuvo un significado preciso e inequívoco que pudiera ser aceptado por todos”, (Blanco Mayor, 2000: 37).

Merece la pena, a mi juicio, entender las razones del *filosofar*, es decir, evaluar los motivos que estimulan a los autores de diferentes ámbitos (de filosofía y de literatura) a seguir el camino de filosofar, participar en el acto de filosofar dejando huellas a veces claras y otras veces ambiguas sobre los asuntos principales de la esfera. El nacimiento de la pregunta *¿Para qué filosofar?* está acompañado con las definiciones de la noción de *filosofía y deseo*, de *finalidad y vida-muerte*.

Lyotard (1964) al preguntarse sobre las razones del filosofar indica como característica principal de la filosofía el hecho de que ésta huye de cualquier reducción; así, para los hombres la filosofía no constituye un parte integral de sus vidas, incluso para los filósofos:

Al preguntarnos no “¿qué es la filosofía?”, sino “¿por qué filosofar?”, colocamos el acento sobre la discontinuidad de la filosofía consigo misma, sobre la posibilidad para la filosofía de estar ausente. Para la mayoría de la gente, para la mayoría de ustedes, la filosofía está ausente de sus preocupaciones, de sus estudios, de su vida. Incluso para el mismo filósofo, si tiene necesidad de ser continuamente recordada, restablecida, es porque se hunde, porque se le escapa entre los dedos, porque se sumerge (Lyotard, 1964: 3).

Antes de contestar a la pregunta concreta, le parece importante a Lyotard entender y definir la naturaleza de la filosofía, sus deseos: tiene o no los deseos particulares. También le parece fundamental comprender las diferentes corrientes y características filosóficas, empezando con la *ironía socrática* y terminando por el movimiento marxista; a pesar de que las diferentes corrientes filosóficas se han acabado en el tiempo y son propiedad del pasado, su voz se oye hoy día, a la que contestamos:

La filosofía no tiene deseos particulares, no es una especulación sobre un tema o en una materia determinada. La filosofía tiene las mismas pasiones que todo el mundo, es la hija de su tiempo, como dice Hegel. Pero creo que estaríamos más de acuerdo con todo esto si dijéramos primero: es el deseo el que tiene a la filosofía como tiene cualquier otra cosa. El filósofo no es un sujeto que se despierta y se dice: se han olvidado de pensar en Dios, en la historia, en el espacio, o en el ser; ¡tendré que ocuparme de ello! Semejante situación significaría que el filósofo es el inventor de sus problemas, y si fuera cierto nadie se reconocería valor en lo que dice. Ahora bien, incluso si la relación entre el discurso filosófico y lo que sucede en el mundo desde hace siglos no se ve inmediatamente, todos sabemos que la ironía socrática, el diálogo platónico, la meditación cartesiana, la crítica kantiana, la dialéctica hegeliana, el movimiento marxista no han cesado de determinar nuestro destino y ahí están, unas junto a otras, en gruesas capas, en el subsuelo de nuestra cultura presente, y sabiendo que cada una de esas modalidades de la palabra filosófica ha representado un momento en que el Occidente buscaba decirse y comprenderse en su discurso; sabemos que esta palabra sobre sí misma, esta distancia consigo misma no es superflua, sobreañadida, secundaria con respecto a la civilización de Occidente, sino que, por el contrario, constituye el núcleo, la diferencia; después de todo sabemos que estas filosofías pasadas no están abolidas, ya que seguimos oyéndolas y contestándolas (Lyotard, 1964: 10).

El intento de entender la naturaleza de la filosofía está acompañado por el fenómeno *del deseo y de la unidad*, centrándose en el asunto de encontrar el “deseo propio del filósofo”, porque la filosofía cambia la estructura del deseo planteando así la cuestión del desear y la necesidad del otro y de la multiplicidad:

No hay pues un deseo propio del filósofo; Alain decía: “Para la filosofía cualquier material es buena, con tal que sea extraña”; pero hay una forma de encontrar el deseo

propio del filósofo. Ya conocemos esa particularidad: con la filosofía el deseo se desvía, se desdobra, se desea. Y entonces se plantea la cuestión de por qué desear, ¿por qué lo que es dos tiende a hacerse uno, y por qué lo que es uno tiene necesidad del otro? ¿Por qué la unidad se expande en la multiplicidad y por qué la multiplicidad depende de la unidad? ¿Por qué la unidad se da siempre en la separación? ¿Por qué no existe la unidad a secas, la unidad inmediata, sino siempre la mediación del uno a través del otro? ¿Por qué la oposición que une y separa a la vez es la dueña y señora de todo? (Lyotard, 1964: 11).

Notaba Unamuno que la concepción unitaria acerca del mundo y de la vida condiciona la filosofía y lo que es más importante que la filosofía española brota del sentimiento “respecto a la vida misma”:

La filosofía responde a la necesidad de formarnos una concepción unitaria y total del mundo y de la vida, y como consecuencia de esa concepción, un sentimiento que engendre una actitud íntima y hasta una acción. Pero resulta que ese sentimiento, en vez de ser consecuencia de aquella concepción, es causa de ella. Nuestra filosofía, esto es, nuestro modo de comprender o de no comprender el mundo y la vida, brota de nuestro sentimiento respecto a la vida misma. Y ésta, como todo lo afectivo, tiene raíces subconscientes, inconscientes tal vez (Unamuno, 2011: 50).

Lyotard se refiere a Hegel para concretizar la respuesta a la pregunta ¿por qué filosofar? y subraya la importancia de la pérdida de la unidad y la muerte del sentido:

En una obra de juventud, *Diferencia entre el sistema de filosofía de Fichte y el de Schelling* (1801), Hegel escribe: “Cuando la fuerza de la unificación desaparece de la vida de los hombres, cuando las oposiciones han perdido su relación y su interacción activas y han adquirido la autonomía, aparece entonces la necesidad de la filosofía” (Lasson, 1, 14). He aquí una respuesta clara a nuestra pregunta: ¿por qué filosofar?

Hay que filosofar porque se ha perdido la unidad. El origen de la filosofía es la pérdida del uno, la muerte del sentido [...] la pérdida de la unidad es el motivo de la filosofía en el sentido de que es lo que nos impulsa a filosofar; con la pérdida de la unidad, el deseo se reflexiona [...] Ahora bien, el filosofar comienza precisamente cuando Dios enmudece, en tiempos de desamparo, como decía Hölderlin, en el momento en que se pierde la unidad de la multiplicidad que forman las cosas, cuando lo diferente deja de hablar, lo disonante de consonar, la guerra de ser armonía, para utilizar las palabras de Heráclito. La paradoja de la filosofía consiste en ser una palabra que se alza cuando el mundo y el hombre parecen haberse callado, en ser una palabra que *de-siderat*, desea, una palabra a la que el silencio de los astros ha privado de la palabra de los dioses (Lyotard, 1964: 13, 20, 28).

La importancia de *para qué* subraya en sus textos Miguel de Unamuno, indicándolo no como punto teórico de la filosofía, sino práctico y ligándolo con el existencialismo, es decir con el poder vivir y distingue las razones distintas del filosofar:

En el punto de partida, en el verdadero punto de partida, el práctico, no el teórico, de toda filosofía, hay un para qué. El filósofo filosofa para algo más que para filosofar. *Primum vivere, deinde philosophari*, dice el antiguo adagio latino, y como el filósofo, antes que filósofo es hombre, necesita vivir para poder filosofar, y de hecho filosofa para vivir. Y suele filosofar, o para resignarse a la vida, o para buscarle alguna finalidad, o para divertirse y olvidar penas, o por deporte y juego. Pues para eso suelen filosofar los hombres, para convencerse a sí mismos, sin lograrlo. Y este querer convencerse, es decir, este querer violentar la propia naturaleza humana, suele ser el verdadero punto de partida íntimo de no pocas filosofías (Unamuno, 2011a: 74, 76).

Los vínculos entre la filosofía y el existencialismo los destaca también Lyotard indicando no sólo la importancia del deseo, sino el hecho de la ausencia en la presencia y la apariencia de lo muerto en lo vivo:

He aquí, pues, por qué filosofar: porque existe el deseo, porque hay ausencia en la presencia, muerte en lo vivo; y porque tenemos capacidad para articular lo que aún no lo está; y también porque existe la alienación, la pérdida de lo que se creía conseguido y la escisión entre lo hecho y el hacer, entre lo dicho y el decir; y finalmente porque no podemos evitar esto: atestiguar la presencia de la falta con la palabra. En verdad, ¿cómo no filosofar? (Lyotard, 1964: 40).

Subraya Lyotard que filosofar significa la necesidad de la reflexión de los deseos, de examinarlos, de desear el deseo: “Lo que quiere el filósofo no es que los deseos sean convencidos y vencidos, sino que sean examinados y reflexionados. [...] Filosofar no es desear la sabiduría, es desear el deseo (Lyotard, 1964: 10)”, con lo que recordamos las palabras de Unamuno que el pensar no es sólo una función del cerebro y otros órganos que pueden cumplir la función del pensar, sino el alma, la sangre e incluso los huesos pueden participar en el proceso de la reflexión humana:

Hay personas, en efecto, que parecen no pensar más que con el cerebro, o con cualquier otro órgano que sea el específico para pensar; mientras otros piensan con todo el cuerpo y toda el alma, con la sangre, con el tuétano de los huesos, con el corazón, con los pulmones, con el vientre, con la vida (Unamuno, 2011: 60).

Karl Jaspers, hablando sobre el origen del filosofar, indicaba su carácter múltiple prestando especial atención a las nociones de *asombro*, *duda* y *conmoción del hombre*: “Del *asombro* sale la pregunta y el conocimiento, de la *duda* acerca de lo conocido el examen crítico y la clara certeza, de la *conmoción del hombre* y de la conciencia de estar perdido la cuestión de sí propio” (Jaspers, 1965: 15).

Así poseyendo las diferentes corrientes desarrolladas en tiempos distintos, la filosofía se convierte en una herramienta útil para el entendimiento del fin de la vida. Para

alcanzar su fin, que puede ser un deseo de examinar o comprender las cosas, la filosofía sobrepasó sus ámbitos naturales que condicionan el acto de pensar y se esparció a otros órganos humanos alcanzando al alma. Aquí empieza su contacto con la literatura, lo que observamos en el apartado siguiente de la investigación.

### 3.4. *La relación entre distintas ramas de cultura.*

Partiendo del hecho que la cultura se caracteriza por la diversidad de la expresión propia, distintas ramas de ella, es decir, diferentes modos de su expresión discursiva se cruzan con frecuencia borrando las características propias y produciendo una interdiscursividad rica y múltiple. Así, nace un discurso híbrido, que cultiva los elementos peculiares de las distintas ramas de la cultura; de este modo, se origina la relación entre distintos ámbitos de cultura, entre Retórica y Lingüística,<sup>31</sup> Retórica y Lingüística del

---

<sup>31</sup>Sobre la relación entre estas dos disciplinas señala el profesor Antonio García Berrio: “[...] un *programa de colaboración entre Lingüística y Retórica* para elaborar una completa *Retórica general* sólo podrá ser trazado después de un minucioso examen de la gran mayoría de los textos retóricos existentes, desde su fundación griega hasta su decadencia durante el siglo XIX. Hay que advertir, además, que, aunque la Retórica como ciencia haya conocido momentos de auge y de decadencia, todas las edades sin embargo han aportado a sus correspondientes textos retóricos sus propias marcas características, nunca desdeñables. Así, si quizás los textos fundacionales griegos pueden depararnos un interés muy especial en la cuestión capital de límites y colaboración entre Retórica y Dialéctica en el dominio de la *invención* (J.E.L. Owen, ed., 1968), y ese interés desaparecería totalmente en los retóricos del Clasicismo francés (Klinkergerg, 1977: 80); no es menos cierto que en estos últimos la sistematización y descripción de los “*schemata lexeos*” o figuras adquirió un grado de riqueza y clarificación que quizás nunca había alcanzado (Genette, 1968). Sin contar con el hecho inolvidable, sobre el cual no me cansaré de insistir, de que en esta cuestión como en casi todas el cotejo de las canteras de documentación histórica, si se realiza con cultura y empeño adecuados, ofrece invariablemente mejores pautas y materiales a la reflexión contemporánea que cualquier esfuerzo individual de síntesis sistemática, que haya vuelto las espaldas a la búsqueda histórica. Así, sin salir del propio tema de las relaciones con la Dialéctica, aún ya en épocas de poderosa implantación de una Retórica fuertemente elocutiva y literaria, como la Italia de los siglos XV y XVI (C. Vasoli, 1968), o Inglaterra entre 1500 y 1700 (W.S. Howell, 1956), cuidadosas revisiones de las fuentes disponibles, como las dos referenciadas, descubren perspectivas inimaginables incluso para cuestiones palpitantes contemporáneas como la lógica de la persuasión o la teoría de la argumentación”, (García Berrio, 1984: 24-25).

texto,<sup>32</sup> Retórica y Dialéctica,<sup>33</sup> Retórica y Literatura,<sup>34</sup> Retórica y Poética,<sup>35</sup> Poética y Hermenéutica,<sup>36</sup> Poética<sup>37</sup> y Literatura Comparada,<sup>38</sup> Historia y Literatura, Literatura y

---

<sup>32</sup>La Retórica puede facilitar el análisis del discurso literario, como lo nota el profesor Tomás Albaladejo: “In addition to the fact that rhetoric is one of the precedents of text linguistics, one can find a confluence between both disciplines, in such a way that it can be considered that there is a methodological gate not only from rhetoric to text linguistics and discourse analysis, but also from these to rhetoric. Rhetoric is able to provide a very rich set of instruments for the analysis of standard discourses and literary discourses”, (Albaladejo, 2013a: 31).

<sup>33</sup>La Retórica fue muy próxima a la Dialéctica y a la poética en el tratamiento de la *inventio*, como instrumento dialéctico y poético: “En la antigüedad, la Retórica se encontraba muy próxima a la Dialéctica (Kopperschmidt, 1977: 216; Valesio, 1980: 75 y ss.), en el tratamiento de la *inventio*, configurándose ésta como instrumento dialéctico para descubrir las circunstancias inherentes a la cuestión o tema debatido, y también, aunque secundariamente, como conjunto de conocimientos pertinentes al orador. En un segundo momento, la *inventio* fue aplicada a la Poética, dependiendo de dicha operación el ámbito teórico del tematismo, con los límites o restricciones que a éste le impone la adecuación – de base pragmático – a personajes y situaciones; en concordancia con esto se han establecido esquemas de tópica discursiva para diferentes épocas y tipos de texto”, (García Berrio y Albaladejo Mayordomo, 1983: 134-135).

<sup>34</sup>Sobre la relación entre la Retórica y cultura indica el profesor Tomás Albaladejo lo siguiente: “La Retórica es parte de la cultura y no se concibe una reflexión sobre la cultura que no preste atención a la comunicación discursiva y a su estudio; pero, además, la cultura es necesaria para el funcionamiento y la eficacia de la comunicación humana, en la medida en que ésta es llevada a cabo por productores y por receptores, que han de estar unidos por el código comunicativo y han de ser conscientes del contexto y de la necesidad de la adecuación al mismo. Retórica y cultura están unidas y no puede entenderse una sin la otra. *Paedia* de Werner Jaeger ofrece las claves de la significación cultural de la Retórica en la Grecia clásica, que estaba unida a la enseñanza y, por tanto, a la formación de los ciudadanos, como una auténtica cultura política (Jaeger, 1978: 830-856), de tal modo que la cultura globalmente considerada no podía concebirse sin la Retórica. La función de la Retórica en la cultura romana es inseparable del programa que en su *Institutio oratoria* ofrece Quintiliano para la formación del orador, que en gran medida es un programa para la formación del ciudadano culto. Por tanto, la Retórica es clave en la cultura y en la enseñanza (Hernández Guerrero, García Tejera, 2004: 59-65). A su vez, la cultura tiene una función imprescindible en la Retórica, tanto en lo que se refiere a los contenidos del discurso como al carácter cultural de su construcción y, por tanto, a la consideración del propio discurso retórico como una construcción cultural, como también lo es la obra literaria o cualquier manifestación poética de la pintura, la escritura, la música, etc., según se ha explicado en la *Semiótica de la Cultura* (Lotman, Uspenskij, 1973; Lotman & Escuela de Tartu, 1979)”, (Albaladejo, 2013a: 3).”

<sup>35</sup>Históricamente, los elementos retóricos enriquecen los textos poéticos, convirtiendo la *elocutio* retórico en la *elocutio* literaria e identificando la Retórica con la Retórica Literaria: “Disciplinas distintas, Retórica y Poética han quedado constituidas desde la Antigüedad como las dos grandes ciencias del texto y su comunicación, ocupándose inicialmente ésta de los textos literarios y aquella de los no literarios. Ambas disciplinas presentan una fuerte interrelación, que descansa sobre su interés por la unidad texto así, numerosas nociones procedentes de la Retórica pasaron a enriquecer el arsenal poético, aplicándose, de este modo, al estudio del texto literario categorías en principio elaboradas para dar cuenta de productos de lengua no literaria. Por otra parte, se ha producido la hipertrofia de una parte del doctrinal retórico, la *elocutio* correspondiente al estudio de las figuras (Plett, 1977), en detrimento del interés por las cuestiones de *inventio* y de *dispositio*; precisamente con estedesarrollo del tratamiento de la *elocutio*, la Retóricavenía a cubrir un nivel del texto literario que había sido descuidado por la Poética – al menos en los tratados conservados –, si biende este modo se producía una reducción, por especialización, de la dimensión propiamente textual de la Retórica; resultado de esto es la conversión de la *elocutio* retórica en *elocutio* literaria (Kibedi Varga, 1970: 83), al haberse identificado, ya desde el clasicismo francés, Retórica con Retórica literaria (Fontanier, ed. 1968; Klinkenberg, 1977: 80). De

Filosofía, Traducción y Semiótica,<sup>39</sup> Traducción y Teoría de la Literatura,<sup>40</sup> etc. La formación del discurso híbrido, o sea, el desarrollo de la interdiscursividad a lo largo de los

---

esta especialización elocutiva participa incluso el proyecto del grupo de Lieja de elaboración de una Retórica general (Dubois *et al.*, 1970), si bien el grupo ha reconocido este error por exclusivización (Groupe  $\mu$ , 1977: 13-14) [...] En la Edad Media se afianza el acercamiento entre Poética y Retórica que había comenzado en épocas anteriores – Horacio es muestra ilustre de ello –. Para los carolingios, los preceptos de la Retórica han de regir comedia, fábula, epístola e historia (De Bruyne, 1958: I: 240). Más tarde tendrá lugar una síntesis, en el mismo sentido, entre las *Artes dictaminis* y las *Artes poeticae*; de esta fusión nos sirven de ejemplo la *Poetria nova* de Godofredo de Vinsauf y la *Poetria* de Juan de Garlande, en las que tan importante papel desempeñan las categorías retóricas (Faral, 1971)”, (García Berrio y Albaladejo Mayordomo, 1983: 127-128, 138).

<sup>36</sup>P. Ricoeur indica la relación próxima entre la Hermenéutica y la Poética: “[...] la hermenéutica me parece más próxima a la poética que a la retórica, pues su proyecto consiste más en despertar la imaginación que en persuadir. También ella recurre a la imaginación creadora en su demanda de un *excedente de sentido*. Además, esta exigencia es inseparable del trabajo de traducción, de transferencia, vinculado a la recontextualización de un sentido transmitido de un espacio cultural a otro”, (Ricoeur, 1997: 87).

<sup>37</sup>Me refiero aquí a la Poética nombrada por Aristóteles en su obra *Peri poietikés* y que se distingue de la comprensión moderna del término *Teoría de la Literatura* (y no la *Poética* moderna), que se refiere a la disciplina formada en el principio del siglo XX; recordamos aquí la aportación del profesor Antonio García Berrio quien acuñó el término *Poética lingüística* para designar la *Poética* moderna (García Berrio, 1981). Sobre la Poética moderna escribe el profesor Albaladejo: “La Poética moderna orientada al estudio lingüístico y semiológico de la obra literaria, Poética lingüística, se ha ampliado desde el ámbito semántico (semántico-extensional) y al ámbito pragmático, debiendo tenerse en cuenta en este sentido los desarrollos de una Poética referencial o semántico-extensional y de una Poética pragmático, sobre las que se articulan líneas de estudio diferenciadas por matices y objetivos (Albaladejo y Chico Rico, 1994; Chico Rico, 2007a). La Poética moderna experimenta así una ampliación que le permite un reencuentro con el amplio espacio de estudio de la Poética clásica y clasicista, en el que estaban presentes cuestiones como la de la finalidad de la Literatura, la de la génesis de la obra literaria, la relación entre la literatura y la realidad, etc. (García Berrio, 1981)”, (Albaladejo, 2008: 250-251).

<sup>38</sup>“Con denominaciones en distintas lenguas, la Literatura Comparada (*Littérature Comparée, Vergleichende Literatur, Letteratura Comparata, Comparative Literature*) se desarrolló fundamentalmente como un replanteamiento de la historia literaria y de las historias de las Literaturas concretas, en el que se daba un lugar metodológico preeminente al componente comparativo. Así, coherentemente con su denominación, la Literatura Comparada se ha ocupado del estudio contrastivo de las Literaturas, de las obras literarias, de los autores y de los contextos, extrayendo en dicho estudio semejanzas y diferencias. La Literatura Comparada se ha convertido en una de las disciplinas más activas e importantes en el conjunto de los estudios literarios (Van Tieghem, 1946; Vega, Carbonell, 1998; Tötösy de Zepetnek, 1998; Gnisci, 2002; Guillén, 2005; Gil-Albarellos, 2006), (Albaladejo, 2008: 252-253).

<sup>39</sup>Sobre el tema: Morris, 1971; Bobes Naves, 1973, 1989; Pujante, 2004.

<sup>40</sup>Como lo señala el profesor Francisco Chico Rico: “Habida cuenta del importantísimo desarrollo que en los últimos años está experimentado la teoría de la traducción desde muchos puntos de vista y, por tanto, la preocupación por los problemas relacionados con esta actividad mediadora entre productores y receptores de diferentes culturas (Even-Zohar/Toury (eds.), 1981; Hatim/Mason, 1990; 1997; Albaladejo, 1992a; Arcaini, 1992; Kuran, 1992; Arduini, 1996; Carbonell Cortés, 1997) o transformadora de textos (Schmidt, 1980: 387-425), la Teoría de la Literatura no puede ser ajena a la teoría de la traducción, ni ésta a aquélla. En el primer caso, porque reflexionar sobre la traducción del texto literario, como traducción diferenciada de la del texto de lengua estándar (Ortega y Gasset, 1964; Paz, 1970; Ayala, 1971; Toury, 1981; Sáez Hermosilla, 1987; 1994; Albaladejo, 1992a; Torre, 1994; 1997), con la ayuda de los instrumentos que proporciona la teoría de la traducción, implica reflexionar sobre cuestiones fundamentales de la producción y de la recepción de la obra de arte verbal (Albaladejo, 1992a; Kuran, 1992). En el segundo caso, porque la elaboración, riqueza y validez

siglos está fuertemente ligada con la evolución del método de la formación y la expresión del discurso, tomando su origen de la época del discurso oral, pasando por el etapa de la escritura e imprenta y finalizando con los medios de la difusión más modernos, incluso *mass media* e *internet*.<sup>41</sup> Al mismo tiempo, con el avance de los estudios científicos, con el desarrollo de la Lingüística y especialmente de la Lingüística del Texto, el estudio de la interdiscursividad adquirió una plataforma firme y plural, profundizando más con la evolución de la Teoría de Literatura y la Literatura Comparada. Los géneros distintos de la literatura presentan un ámbito propicio para el cultivo de un discurso rico en modos de expresión, formando un discurso con perfiles retóricos, históricos, filosóficos, literarios, etc. Hay que mencionar también, sin duda alguna, el fenómeno de la intertextualidad, que se practica desde tiempos remotos adquiriendo en el siglo XX su fundamento científico.

Prestando la atención especial a la comunicación que existe en la sociedad humana, el profesor Tomás Albaladejo indica la pluralidad de discursos que coexisten, se comunican entre sí, y no sólo distintos discursos, sino distintos clases de ellos, condicionando de este

---

de cualquier modelo teórico puede depender en gran medida de la observación teórico-crítica de las características que hacen especiales el texto literario en particular y el hecho literario en general y porque la traducción literaria ocupa un lugar muy destacado en la práctica histórica de la traducción (Guillén, 1985: 344-361; Santoyo, 1987, 1988)", (Chico Rico, 2001: 257).

<sup>41</sup>Sobre los vínculos entre la literatura y tecnología moderna nota el profesor Tomás Albaladejo: "La relación de las nuevas tecnologías con la literatura también se dan en el campo de una creatividad experimental que desde hace tiempo está ofreciendo resultados estéticamente importantes. Sin olvidar que la literatura siempre ha experimentado nuevas formas, nuevos modos de creación, la literatura creada con la ayuda de los instrumentos que proporciona la cibernética es actualmente una realidad evidente. Desde los holopoemas, creados con rayo laser y por medio de la combinación de palabra y luz, que han sido estudiados por María José Vega (Vega, 2002), hasta la narrativa digital, nos encontramos con una utilización de las nuevas tecnologías que da como resultado unas formas literarias que responden a esa búsqueda de nuevos caminos que siempre ha caracterizado la literatura en las épocas más diversas y en la que podemos inscribir el *Quijote* (1605-1615) de Miguel de Cervantes, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759-1767) de Laurence Sterne o la poesía de Vanguardias, así como muchas obras y movimientos literarios. La aplicación de la tecnología digital permite una discursividad interactiva y multimedial que, con la escritura, lo visual no lingüístico y lo acústico, da como resultado la superación de algunas de las limitaciones que para la literatura se han derivado de la escritura y de la imprenta, al no poder acceder aquélla antes a las posibilidades interactivas y multimediales que las nuevas tecnologías le ofrecen (Petöfi, Vitacolonna, a cura di, 1996)", (Albaladejo, 2007: 5).

modo su propia formación y desarrollo. El profesor distingue la *interdiscursividad* de la *intertextualidad*, que explica la relación plural entre los discursos, sus clases y las disciplinas que se dedican al estudio, producción e interpretación de los discursos:

En la sociedad, en la que tan importante es la dimensión comunicativa, sin la cual aquella no podría existir, los discursos están junto a los discursos, pudiéndose pensar en la existencia de una especie de constelación comunicativa formada por los discursos de la actualidad y de los distintos períodos históricos. [...] Nunca antes han sido tan numerosas e intensas las relaciones entre los distintos discursos y entre las distintas clases de ellos, con las consiguientes influencias de unos en otros. Al estar los discursos junto a los discursos y rodear al ser humano que comunica, que produce e interpreta expresiones lingüísticas de dimensión discursiva, se dan entre los discursos, entre los textos, unas relaciones de *interdiscursividad* – concepto que distingo de la *intertextualidad*, si bien ésta podría ser una de las formas que adopta la *interdiscursividad* –, entendida como las relaciones de todo tipo que hay entre unos discursos y otros, entre unas clases de discursos y otras, así como entre las disciplinas que se ocupan del estudio, producción e interpretación de los discursos (Albaladejo, 2005). Aunque cada discurso o cada clase de discursos posee unos rasgos propios y característicos, también posee unos rasgos comunes o compartidos con otros tipos de discursos. Así, es posible encontrar rasgos comunes, por ejemplo, entre el discurso jurídico y el discurso literario, o entre el discurso literario y el discurso retórico (Albaladejo, 2008: 258-259).

Naturalmente, la *interdiscursividad* provocó la necesidad del *análisis interdiscursivo*, que intenta explicar y analizar el sentido del discurso, sus características y formas de expresión. Posee cierta importancia, al mismo tiempo, la metodología con la que está construido el discurso, que permite evaluar las figuras retóricas, las estructuras narrativas y la expresión poética, tanto como los distintos métodos de la expresión

filosófica (al estilo del diálogo platónico). Sobre el *análisis interdiscursivo* nota el profesor Tomás Albaladejo:

A partir de la interdiscursividad propongo el *análisis interdiscursivo*, que se basa en una observación, en una descripción y en una explicación de la realidad discursiva que no sólo no dejan al margen las relaciones entre los discursos, sino que les dan una gran relevancia; asimismo, se basa en los distintos instrumentales teórico-analíticos que se ocupan de los discursos, en un planteamiento pluridisciplinar. El análisis interdiscursivo se ocupa del análisis y de la explicación de distintos discursos, pertenecientes o no a diferentes clases discursivas, pero también se ocupa de analizar contrastivamente diversas propuestas metodológicas, incluso diversas ciencias, diversas disciplinas, con el fin de favorecer el mutuo enriquecimiento epistemológico y metodológico con una finalidad analítico-explicativa en el estudio de los distintos discursos y de las distintas clases de discursos. La Retórica, a partir de su tratamiento comunicativo de la interdiscursividad, puede aportar al análisis interdiscursivo su larga experiencia en la conciencia de la existencia de distintos géneros de discurso, así como su instrumental teórico-analítico, que, por su organización como sistema, ofrece unos parámetros comunicativos y textuales fundamentados en la discursividad que presentan la máxima utilidad para abordar diferentes clases de discursos y distintos especímenes discursivos. El análisis interdiscursivo no deja fuera de su alcance ninguna de las posibles relaciones entre diversas formas de discurso y de comunicación, desde las propiamente literarias y las estrictamente oratorias a las plásticas y multimediales (Albaladejo, 2005: 30-31).

En el *análisis interdiscursivo* hay distintos niveles – analítico, metaanalítico y metateórico que ayudan a determinar rasgos comunes y distintos de los discursos, el estudio de las disciplinas relacionadas con el discurso y un papel teórico-analítico de éstos últimos:

En el análisis interdiscursivo, tanto en su dimensión teórica como en su dimensión práctica o crítica, es posible plantear diferentes niveles: a) Nivel analítico. Es el nivel en

el que se sitúan los análisis de discursos concretos, así como los de clases discursivas. El objeto de estudio en este nivel es la determinación de qué rasgos comunes y qué rasgos diferenciales tienen los discursos y las distintas clases de discursos. b) Nivel metaanalítico. En este nivel están situados los análisis y exámenes de las distintas disciplinas relacionadas con el discurso. La actividad de estudio tiene como objeto, en este nivel, la búsqueda de los planteamientos e instrumentos teórico-analíticos que la Poética, la Literatura Comparada, la Retórica y otras disciplinas pueden intercambiarse. c) Nivel metateórico. Es el nivel en el que se producen las transferencias que desde el examen, hecho en el análisis interdiscursivo, se llevan a cabo como contribución e incorporación teórico-analítica a diferentes disciplinas y especialmente a la Poética y a la Literatura Comparada, en su configuración sistemática, por la proyección comparativa de aquella (Albaladejo, 2008: 261).

Así, la *interdiscursividad* se convierte en objeto de estudio multidisciplinar, cuando distintos ámbitos de cultura investigan su propio producto desde distintos prismas – de la Retórica Cultural, Lingüística del Texto, Teoría Literaria, Filosofía, Psicología, Literatura Comparada, etc.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup>“Adelantaré mi opinión de que, efectivamente, el arsenal de categorías y estrategias hermenéuticas sobre el texto de que dispone la Retórica, puede contribuir decisivamente a revitalizar de muy distintas maneras las disciplinas lingüísticas y poetológicas que se ocupan del texto en general, y singularmente del texto artístico en concreto. Estos diversos modos o niveles de colaboración a que me he referido antes pueden ser catalogados tentativamente según una gradatoria de expectativas de quienes procuran la inserción de los inventarios retóricos en el marco de las disciplinas de investigación textual-literaria: a) *Reimplantación simple y directa de la Retórica*. Se trataría en realidad de una *sustitución* de los diferentes algoritmos analíticos e inventarios categoriales aportados por la Poética semiológica moderna de cuño formal a lo largo de nuestro siglo, desde el formalismo ruso a los neoformalismos estructuralistas (Black, 1965; Ueding, 1976). b) *Complementación y perfeccionamiento*. La Retórica se presenta bajo este entendimiento como una rica cantera de materiales destinados a llenar las *casillas vacías* de la analítica formalista del texto (Groupe  $\mu$ , 1977). c) *Integración interdisciplinar*. Bajo esta perspectiva se supondría una actividad de *íntima colaboración* entre Retórica y Poética lingüística, tendente a la reorganización definitiva de los estudios sobre el texto literario, restaurado el viejo tronco doctrinal de la Retórica clásica, articulada racionalmente con las clarificaciones puntuales de la Poética y Lingüística actuales. Tal opción la contemplamos como la vía de una *Retórica general viable*”, (García Berrio, 1984: 14).

Las mismas corrientes literarias universales (no hablamos aquí sobre las corrientes específicas, como el costumbrismo), por ejemplo, el romanticismo, forman un discurso peculiar en cada cultura, es decir, en cada lengua y literatura lo que las diferencia a pesar de su universalidad. Y al estudio de tal discurso híbrido ayuda la colaboración de las distintas disciplinas que lo investigan en el plano comparativo:

La interdiscursividad es un componente imprescindible de los estudios de Literatura Comparada, en cuyo ámbito se analizan desde una perspectiva comparada literaturas, obras, autores, receptores, y por supuesto también discursos que son las obras literarias: desde perspectivas teórico-críticas, el estudio comparado del discurso literario y el discurso jurídico, el del discurso literario y el discurso plástico, el del discurso literario y el discurso retórico, el del discurso pictórico y el discurso literario, el del discurso digital y el discurso literario, etc., como formas de análisis interdiscursivo, entran plenamente en el amplio campo de la Literatura Comparada. La colaboración entre Retórica, Teoría Literaria y análisis lingüístico abre nuevas perspectivas al comparativismo literario. El planteamiento de una Retórica comparada, unido al apoyo en el lenguaje, introduce en el comparatismo literario un elemento que puede articular en un amplio y sistemático estudio el análisis interdiscursivo de todos los fenómenos que afectan a la literatura desde una perspectiva comparada, presente de manera explícita, pero también de manera implícita, en los estudios de Literatura Comparada (Albaladejo, 2005: 31).

Zelling S. Harris estima la relación entre análisis del discurso y los elementos que lo construyen; el autor distingue las competencias del análisis del discurso y de lingüística teniendo en cuenta no sólo la estructura o el tipo del texto, sino la formación del discurso:

Discourse analysis yields considerable information about the structure of a text or a type of text, and about the role that each element plays in such a structure. Descriptive linguistics, on the other hand, tells only the role that each element plays in the structure

of its sentence. Discourse analysis tells, in addition, how a discourse can be constructed to meet various specifications, just as descriptive linguistics builds up sophistication about the ways in which linguistic systems can be constructed to meet various specifications. It also yields information about stretches of speech longer than one sentence; thus it turns out that while there are relations among successive sentences, these are not visible in sentence structure (in terms of what is subject and what is predicate, or the like), but in the pattern of occurrence of equivalence classes through successive sentences (Harris, 1952: 30).

Sucede que la interdiscursividad, que es una consecuencia de la comunicación, es inseparable del texto. Sobre el papel del texto en el proceso de la comunicación presta una atención especial el profesor Francisco Chico Rico indicando su lugar central en la comunicación:

[...] el texto, por su condición de núcleo y eje del hecho comunicativo, es el principal componente del ámbito comunicativo general o ámbito textual – en aquél se sintetizan y articulan todas las posibles relaciones e influencias entre los diferentes componentes de éste– por lo que el estudio de cualquier otro componente está siempre supeditado al estudio del texto” (Chico Rico, 1998: 338).

Pero no hay que considerar el texto solamente como un ámbito simplemente lingüístico, léxico y sintáctico para que el texto no pierda su función comunicativa y lingüística, para no convertirse en una estructura ambigua, incommunicativa y alingüística, como claramente lo explica el profesor Antonio García Berrio:

[...] cualquier texto, el del *Quijote* por ejemplo, como entidad lingüística no puede reducirse a la dimensión discursiva meramente expresable, o subsidiariamente escribible o imprimible. Porque si el texto quedara reducido a tal estado, es decir a un conjunto de *referencias* lingüísticas, léxicas y sintácticas, sin extenderse a dominios de

presuposiciones, de incorporaciones referenciales, etc., devendría progresivamente opaco, ambiguo y en definitiva incommunicativo, alingüístico (García Berrio, 1989: 80).

Sea como sea, la expresión oral, escrita o digital posee las características que son no sólo características de las distintas ramas de la cultura (Retórica, Filosofía, Literatura, etc.), sino que también como derivados de ella contribuyen a un desarrollo de sus orígenes, enriqueciendo la cultura con su propia evaluación.<sup>43</sup> Y el mejor conocimiento de la cultura puede resultar en más completo entendimiento del discurso. Así, cada tipo de discurso debe convertirse en un objeto de estudio detallado y fin de la reflexión exhaustiva sobre sus orígenes y peculiaridades:

El texto y la comunicación, la construcción lingüístico provista de textualidad y discursividad que es producida y es proyectada comunicativamente, son el objeto del conjunto formado por Lingüística, Retórica y Teoría Literaria. Así, como el texto y la comunicación resultan inseparables, una coherente explicación de ambos y de su relación puede venir de dicho conjunto, que está basado en la relación entre el lenguaje, el discurso y la comunicación y también en la relación entre aquellas disciplinas. El prestar atención a todos los discursos, a sus diferentes clases, como una forma de ver no sólo el propio campo de estudio, sino también otros campos, permite mejorar los instrumentos de análisis de cada campo y contribuir a un mejor conocimiento de los objetos de las distintas disciplinas, al enriquecimiento mutuo de éstas y, a la vez, a que cada una de ellas pueda así dar cuenta más completa y adecuadamente de su propio objeto (Albaladejo, 2005: 33).

---

<sup>43</sup>La relación histórica entre la Retórica clásica y lingüística textual define el profesor Francisco Chico Rico con las siguientes palabras: “[...] Esta proximidad entre Retórica clásica y lingüística textual, a pesar de su lejanía en el tiempo, nos permite pensar en las relaciones de mutuo enriquecimiento que ambas disciplinas del discurso vienen manteniendo desde hace ya algunos años, puesto que la Retórica clásica está en la base de la concepción y el desarrollo de la lingüística textual, proporcionando a ésta un instrumental teórico-metodológico plenamente consistente para la descripción y explicación de los diferentes niveles del texto y del hecho comunicativo, y la lingüística textual contribuye en gran medida a la interpretación y actualización de la Retórica clásica, beneficiándose así de las categorías elaboradas por aquella”, (Chico Rico, 1998: 339).

El papel que adquiere el lenguaje en la comunicación parece decisivo. El lenguaje es un instrumento de la comunicación cotidiana, siendo al mismo tiempo un ámbito en que está formando el pensamiento de la sociedad, y un espejo que refleja sus cambios. Desde las raíces del lenguaje los individuos extraen no solamente las palabras actuales y arcaicas con las cuales producen y diversifican el discurso, sino los íconos tradicionales de la imaginación y comportamiento que condicionan los cambios del pensamiento humano a lo largo de los siglos. Así, distintas ramas de la cultura intervienen entre sí y dejan huellas mutuas en la propia formación:

El lenguaje es un componente imprescindible para la comunicación entre los seres humanos y, por tanto, lo es para la comunicación retórica y también para la literatura, como formas de comunicación que se distinguen de la comunicación cotidiana precisamente por hacer del lenguaje no solamente un instrumento de comunicación, sino un objeto de atención y con frecuencia el centro de la comunicación misma, con el fin de utilizarlo con una elaboración artística que forma parte de las prácticas culturales. Y, del mismo modo que la Retórica ha tenido históricamente una estrecha relación con la Poética, la Retórica cultural puede, además de prestar atención al lenguaje retórico como construcción cultural a partir del lenguaje común, proyectarse sobre el lenguaje literario y ocuparse de las relaciones entre éste y el lenguaje retórico (Albaladejo, 2013a: 4).

### *3.5. La relación entre la Historia y la Literatura.*

La relación entre la *literatura* y la *filosofía* suele ser interesante desde distintos puntos de vista. Históricamente, el historiador y el escritor (el poeta) fueron los miembros inseparables de la sociedad que con frecuencia trataban los mismos temas interpretándolos de forma particular y genuina. Además, describiendo los acontecimientos históricos, los

historiadores trataban con frecuencia sus propios textos poéticamente, como señala Leonardo Ordoñez Díaz: “[...] cualquier relato histórico implica un tratamiento poético de los hechos, el que al darles significación dentro de un marco textual, introduce en ellos un componente mítico incoercible. Desde esta perspectiva, el pensamiento histórico aparece como el sucedáneo moderno del pensamiento mítico (Ordoñez Díaz, 2008: 205).

Los historiadores y los poetas trataban de explicar lo que sucedía – distintos acontecimientos de la vida diaria, no sólo dentro de la perspectiva contemporánea, sino teniendo en cuenta un ámbito general, aproximándose cada vez más al tratamiento filosófico de la vida:

Existen desde luego diferentes maneras de contar una historia; sin embargo, todas ellas comparten un rasgo en común: se trata de artefactos narrativos de carácter literario. El punto es que, como dice Kearney, “la narración de la historia nunca es literal. [...] siempre es al menos en parte *figurativa* por cuanto despliega el relato de acuerdo con una cierta selección, ordenamiento, entramado y perspectiva”. Pero eso no es todo. Para la literatura, la realidad es una totalidad, cuyos componentes están trenzados indisolublemente; por eso, mientras en la ciencia predomina el análisis, en la literatura predomina la síntesis. Lo mismo ocurre en el relato histórico. Establecer la trama de una historia consiste en un ejercicio de imaginación narrativa, gracias al cual los hechos pueden ser vistos desde la perspectiva de un relato globalizante. [...] Pero incluso si el historiador selecciona un tema más modesto, no por ello renuncia a ofrecer un cuadro global del asunto con su respectivo planteamiento, desarrollo argumental y desenlace, aunque el resultado final sea pobre en detalles o en información especializada. De ahí la dificultad de trazar con claridad la distinción entre literatura e historia, o entre historia y ficción. Cada historiador “ficcionaliza” los hechos a su manera, y de su manera de hacerlo se deriva una cierta explicación de la historia. Si bien los hechos pueden estar

respaldados por documentos y testimonios, el caso es que esos hechos ya no son los mismos una vez quedan atados a la red de la trama. El historiador, al construir una historia a partir de los hechos, transforma éstos en parte de una fabulación que los desborda, los presenta en el marco de un relato que les resultaría extraño en tanto que puros hechos (Ordoñez Díaz, 2008: 207-8).

Al mismo tiempo, Milan Kundera subraya la diferencia que se encuentra entre la presentación histórica y la literaria indicando la peculiaridad de la novela al examinar la existencia que representa lo posible humano, lo que el hombre puede realizar:

Un historiador nos relata sucesos que han tenido lugar. Por el contrario, el crimen de Raskólnikov jamás tuvo lugar. La novela no examina la realidad, sino la existencia. Y la existencia no es lo que ha pasado, la existencia es el campo inmenso de las posibilidades humanas, todo lo que el hombre puede llegar a ser, todo aquello de lo que es capaz. Los novelistas trazan el mapa de la existencia descubriendo tal o cual posibilidad humana (Kundera, 1987: 179).

Radica la diferencia entre el discurso histórico y literario en su relación con la verdad, a pesar de que en ambos observamos cierta ficción, o sea, imaginación literal de lo sucedido, el historiador respeta la verdad, mientras que el novelista se basa en la “contextura humana”:

Es cierto que tanto la historia como la literatura ficcionalizan los hechos al convertirlos en narración. El historiador, al igual que el novelista, pone en juego su capacidad narrativa y se esfuerza para que los hechos encajen como parte de un relato unificado. Pero mientras el historiador está forzado a respetar la contextura fáctica de los hechos, el creador literario sólo está obligado a atenerse a lo que podríamos denominar su *contextura humana*. La historia no puede renunciar a la pretensión de ser verdadera; la literatura puede contentarse con ser verosímil, siempre y cuando su verosimilitud

corresponda a una posibilidad real de la esfera de lo humano, de lo contrario, se transforma en mera fantasía (Ordoñez Díaz, 2008: 212).

Pero lo que conecta estas dos ramas de la cultura, es la conciencia del tiempo. El tiempo juega un papel decisivo tanto en la vida social contemporánea del individuo, como en relato histórico. Ambos se transmiten vía narración y esta subraya el papel del tiempo, de la temporalidad:

Puesto que individuos y sociedades comparten la estructura básica de la temporalidad, articulada en torno a la coexistencia presente de las experiencias pasadas y las expectativas en relación con el futuro, no es de extrañar que tanto las historias individuales como las sociales adopten la forma de relatos o narraciones. La conciencia del tiempo sólo puede organizarse y expresarse como una secuencia narrativa. Ésta es la clave de la afinidad entre literatura e historia. Es propio de la condición humana estar sujeta al paso del tiempo, y este rasgo suyo se comunica a su dimensión histórica. La historia es necesariamente narrativa porque, así como la existencia humana misma, tiene lugar dentro de las estructuras de la temporalidad (Ordoñez Díaz, 2008: 215-6).

Así, encontramos cierta diferencia entre la imaginación del historiador y del novelista – uno intenta ser más fiel a los acontecimientos históricos, otro – imaginar lo posible. Lo que es interesante, es que, a pesar de la diferencia mencionada, dos ramas de la cultura se complementan subrayando de esta manera la importancia de la acción humana en el tiempo dado:

El historiador, al acomodar los hechos en el marco de la narración histórica, los ficcionaliza en tanto les confiere un sentido que antes no tenían, convirtiéndolos en piezas significativas de un relato, pero no por ello abandona el propósito de serles fiel, de hacerle justicia a su realidad. Nada autoriza al historiador a ficcionalizar los hechos en el sentido de inventarlos o sacarlos de la manga. El creador literario, por contraste, sí puede

ficcionalizar en esta segunda acepción. Ya hemos visto que su obligación de fidelidad no es con respecto al horizonte de las posibilidades que definen la existencia humana. La imaginación histórica está al servicio de una reconstrucción lo más fiel posible de los hechos, mientras que la imaginación literaria está al servicio de la creación de espacios imaginarios que puedan, en su calidad de mundos posibles, iluminar diferentes facetas de la realidad efectivamente dada. En este sentido, las tareas de la historia y de la literatura son complementarias y subrayan, cada una desde su propio punto de vista, el arraigo de las acciones humanas en la temporalidad (Ordoñez Díaz, 2008: 217-8).

### 3.6. *La relación entre la Retórica y la Traducción.*

Durante la comunicación, la traducción cumple una función mediadora, es decir, facilita la comunicación en el nivel textual de la comunicación (Albaladejo, 1998). Utilizando la interpretación para garantizar la recepción del texto original en la lengua meta, la traducción tiene una característica representativa que es la interiorización de lo que interpreta. Sobre la función representativa de la interpretación notaba Emilio Betti lo siguiente:

Esta tercera función, que proponemos calificar como *reproductiva o representativa*, viene caracterizada por la presencia de un intermediario que, interponiéndose entre la manifestación del pensamiento de un autor y un público interesado en entenderla, asume el oficio de *sustituir* a una forma representativa *equivalente*, dotada de una eficacia comunicativa idónea a hacer entender su sentido (Betti, 1975: 49).

Interpretando los textos y transformando los textos de la lengua de partida en los textos de la lengua de llegada que forma una parte importante en la producción de los nuevos discursos, la traducción adquiere la función de la transducción, como sostiene Lubomír Doložel (1990: 167-169). Creando nuevos discursos, la traducción cumple una función de la

transformación y la transferencia ya que condiciona una creación de los nuevos discursos mediante cuales garantiza la transferencia comunicativa para los receptores de la lengua meta.

La relación entre la Retórica y la Traducción es un área muy interesante del análisis del discurso retórico, como lo señala el profesor Tomás Albaladejo; la traducción está fuertemente ligada con el análisis discursivo de lo que se deduce que la Retórica puede presentar las herramientas útiles para el entendimiento del discurso retórico, para analizarlo y revelar sus funciones y métodos de la expresión:

The relationship between rhetoric and translation (Arduini 1996; Chico Rico 2001; Chico Rico 2002; Chico Rico 2009; Moreno Hernández 2010) is another area of the rhetorical discourse analysis, because translation itself is an issue strongly connected to discourse analysis, and rhetoric can provide useful and tested tools for the analysis and explanation of those discursive devices which are rhetorical or have rhetoricalness. The analysis of the translation of metaphor and other tropes as well as figures offers a major interest for the rhetorical analysis of those discourses where they are placed and function as creative and expressive devices (Albaladejo, 2013b: 14).

Así, la Retórica ayuda a entender el texto traducido; al mismo tiempo, la traducción del discurso retórico facilita la comprensión de la evolución del texto retórico, que es inevitable durante la traducción, o sea, expresa las características nuevas que adquiere el texto original transformándose en texto de la cultura meta, y revela las peculiaridades originales que quedan sin cambios en el texto traducido.

Durante la traducción adquiere la mayor importancia no sólo guardar la microestructura del texto original, sino conservar la macroestructura textual puesto que “traducir es, pues, una actividad fundamentalmente textual, es pasar del texto al texto”

(Albaladejo, 1982; 1998). La textualidad que se define a través de sus diversos aspectos (sintácticos, semánticos y pragmáticos)<sup>44</sup> contiene en sí una “comunicación textual” (De Beaugrande/Dressler, 1981: 46) que necesita, a nuestro modo de ver, cierta fidelidad en el proceso de la traducción, fidelidad al texto original para recibir la traducción relevante y cumplir la función de la comunicación.

Plinio, reflexionando sobre la traducción del griego al latín y viceversa, escribía sobre la importancia de la imitación de las figuras, indicando la imposibilidad del traductor de perder “algunas cosas”, con distinción del lector a quien pueden escapar “algunas cosas” del texto:

Útil es sobre todo – y muchos aprovechan de ello – el traducir bien del griego al latín, bien del latín al griego, en cuyo género de ejercicio se preparan la propiedad y el decoro de las lenguas, la imitación de las figuras, la fuerza argumentativa y, además, la facultad de hallar, como la imitación de los mejores, cosas semejantes. Pues si al lector se le escapan algunas cosas, al traductor no se le pueden escapar. Con ello se adquiere inteligencia y juicio (*Apud* Ángel Vega, 2004: 82).

Hablando sobre las “cinco partes del buen decir” (la invención, la elocución, la disposición, la memoria y la pronunciación) du Bellay escribe sobre la relación entre la Retórica y la Traducción; la primera condición para adquirir “buen decir” (poseer la riqueza de la invención), según él, es un conocimiento de las lenguas, la falta de que puede ser compensada por el trabajo del traductor fiel; lo que se refiere a la elocución, aquí es en vano esperar la ayuda del traductor porque es imposible traducir las metáforas, alegorías y otros componentes del discurso con el mismo éxito que lo encontramos en el texto original:

[...] aquel que quiera adquirir la abundancia y la riqueza de la invención, primera y principal pieza de arnés del orador, será preciso que entienda estas dos lenguas. En este

---

<sup>44</sup>(Chico Rico, 1987: 15-31).

punto, los traductores fieles pueden prestar un gran servicio y aliviar a quienes carecen del único medio para llegar a las lenguas extranjeras. Pero, por lo que toca a la elocución, parte ciertamente la más difícil y sin la cual todas las demás cosas permanecen inútiles y semejantes a una espada todavía envainada; en lo tocante a la elocución – digo –, que es lo que sobre todo hace que un orador sea más excelente y un género de decir mejor que el otro, de tal manera que ella constituye la elocuencia misma y cuya virtud consiste en el uso apropiado de las palabras – conforme a la manera común de hablar –, de las metáforas, alegorías, comparaciones, similitudes, energías, y tantas otras figuras y ornamentos sin los cuales tanto prosa como poesía están desnudos, defectuosos y débiles: nunca creeré que se pueda aprender bien todo eso de los traductores, porque es imposible hacerlo con la misma gracia que el autor ha usado, de modo que cada lengua posee un no sé qué propio de ella, y, si os esforzáis en expresar lo natural en otra lengua, respetando la ley de traducción, que es no alejarse en absoluto de los límites del autor, vuestra dicción será forzada, fría y de pésima gracia (*Apud* Ángel Vega, 2004:132).

Cicerón reflexionaba sobre las traducciones propias y subrayaba la importancia de la transferencia de la fuerza de las palabras y no su número, adaptando el texto traducido a la cultura meta, traduciendo no como el intérprete, sino como orador para facilitar el entendimiento del texto traducido a los recipientes de la cultura meta:

[...] traduje los dos discursos más célebres de los dos oradores áticos más elocuentes, dos discursos que se oponían entre sí: uno de Esquines y otro de Demóstenes. Y no los traduje como intérprete, sino como orador, con la misma presentación de las ideas y de las figuras, si bien adaptando las palabras a nuestras costumbres. En los cuales no me fue preciso traducir palabra por palabra, sino que conservé el género entero de las palabras y la fuerza de las mismas. No consideré oportuno el dárselas al lector su número, sino en su peso. Este trabajo tiene por objeto que nuestras gentes comprendan aquello que tienen derecho a exigir

de aquellos que se pretenden áticos y a qué tipo de estilo deben ellos referirse (*Apud* Ángel Vega, 2004:77).

San Jerónimo indicaba algo semejante: dejando en paz un texto sagrado, realizaba la transferencia del sentido, refiriéndose a Tulio que por su parte tradujo los textos de Platón y Jenofonte: “[...] yo no solamente confieso, sino que proclamo en alta voz que, aparte las sagradas Escrituras, en que aun el orden de las palabras encierra misterio, en la traducción de los griegos no expreso palabra por palabra, sino sentido de sentido. Y tengo en esta parte por maestro a Tulio, que trasladó el *Protágoras* de Platón y el *Económico* de Jenofonte y las oraciones, bellísimas, de Esquines y Demóstenes, que dijeron uno contra otro” (*Apud* Ángel Vega, 2004:84).

Varios son los autores que hablan sobre la traducción como un ejercicio de imitación. Peletier en su texto *De las traducciones* define la traducción como forma auténtica de la imitación:

La imitación más auténtica consiste en traducir, porque imitar no es sino querer hacer lo que hace otro. Así trabaja el traductor que se somete no sólo a la invención ajena, sino también a la disposición y, en lo posible y según la naturaleza de la lengua a la que traduce, a la locución. Pues la eficacia de un escrito, muy a menudo, consiste en la propiedad de las palabras y locuciones: si se omite, se quita la gracia y se defrauda el propósito del autor (*Apud* Ángel Vega, 2004:134).

Según Quintiliano, la traducción es “un ejercicio personal, una dura tarea de ejercitación de estilo, para lograr aquello que no podemos aprender con la *imitatio* [el imitar leyendo y oyendo]”, (Pujante, 1996).

El profesor Francisco Chico Rico en su interesante artículo “La teoría de la traducción en la teoría retórica” reflexiona sobre el acto de traducir dentro del ámbito de la

teoría retórica e indica un papel histórico que poseía la traducción como un ejercicio basado en la imitación:

[...] la teoría retórica latina y, por extensión, la Retórica clásica y tradicional consideró la traducción, junto a la paráfrasis de modelos literarios y el tratamiento distinto de la misma materia, como un ejercicio con los *verba coniuncta* basado en la imitación y consistente en la composición o redacción de textos a partir de modelos literarios, es decir, como un ejercicio de escritura. Quintiliano, concretamente, lo considera “un ejercicio personal, una dura tarea de ejercitación de estilo, para lograr aquello que no podemos aprender con la *imitatio* [el imitar leyendo y oyendo]” (Pujante, 1996: 270). Manifestándose en este punto totalmente de acuerdo con Cicerón (Cicerón, *De oratore*: I, 150, 257), para él “Es necesario [...] escribir con el mayor cuidado posible y mucho en cantidad”, pues “el progreso, no sacado de lo que es superficial, dispensa con mayor abundancia los frutos del estudio y los conserva con más seguridad” (Quintiliano, 10, 3, 2). Sin este conocimiento, que requiere haber trabajado mucho escribiendo, “aquella misma facilidad de hablar improvisando ofrecerá solamente vacía charlatanería y palabras que sin más nacen en los labios” (Quintiliano, 10, 3, 1). Es el de la composición o redacción de textos a partir de los modelos literarios, pues, un ejercicio de escritura necesario para alcanzar las raíces, los fundamentos y los tesoros de la elocuencia (Quintiliano, 10, 3, 3)” (Chico Rico, 2002: 27-28).

Así, en el marco de la teoría retórica, la traducción adquiere una función de la composición de los textos, lo que condiciona la mejor elocuencia y, al mismo tiempo, produce el discurso que posee algunas peculiaridades específicas adquiridas durante el proceso de la traducción:

La traducción, pues, en el marco de la teoría retórica, fue considerada fundamentalmente como un ejercicio consistente en la composición o redacción de textos a partir de modelos literarios, necesario, por un lado, para alcanzar la mejor elocuencia y sometido, por otro, a un conjunto de instrucciones o reglas similares a las que permiten la construcción del discurso desde el punto de vista general de la producción textual pero diferenciables de éstas

desde la perspectiva particular de las peculiaridades específicas del acto de traducir (Chico Rico, 2002: 31).

Hablando sobre la estructuración global del texto, Manuel Llanes Abeijón presta especial atención a la traducción de los elementos marcados estilísticamente y retóricamente. El autor reflexiona sobre la búsqueda de los equivalentes en la lengua meta en ambos casos e indica la imposibilidad de encontrar la equivalencia en casos estilísticos, mientras que sostiene la necesidad de guardar los efectos retóricos en el texto traducido:

Para el traductor, la distinción señalada entre estilística y retórica, se relaciona fundamentalmente con la toma de decisiones respecto a la mejor manera de expresar con los recursos de la lengua de llegada los elementos marcados estilísticamente y los marcados retóricamente. Las primeras en muchas ocasiones no tienen equivalentes (este es el caso de algunos profesionalismos, vulgarismos, y expresiones dialectales, por ejemplo). En estos casos hay que recurrir a los equivalentes no marcados en la lengua de llegada. Por otra parte, la traducción de los elementos marcados retóricamente siempre requerirá de una traducción que reproduzca los efectos que dicho elemento produce en el original. Aquí es de primordial importancia la consideración de la unidad textual y la acumulación de los efectos retóricos en el texto, lo cual nos lleva a la consideración de la estructuración global del texto (Llanes Abeijón, 2003: 94).

Podemos concluir, que estas dos ramas de la cultura, la Retórica y la Traducción, están históricamente vinculadas una con la otra y revelan los cambios y peculiaridades permanentes durante la evolución del discurso marcado retóricamente. Además de la función comunicativa que posee un discurso retórico traducido en la lengua ajena de su composición, observamos la especificidad transcultural que recibe el discurso original después de su conversión en texto traducido y formando parte del polisistema literario nuevo. A partir de lo dicho, adquiere la mayor importancia un estudio del discurso traducido y su análisis

comparativo con el discurso original revelando de este modo las posibilidades de la composición retórica.

### *3.7. La relación entre la Literatura y la Traducción.*

La traducción ha sido un asunto rigurosamente estudiado tanto por los profesionales como por los aficionados de la profesión. Los habitantes del antiguo imperio de Egipto, así como los griegos y los romanos expresaban una visión distinta de este asunto. Los debates sobre la distinción entre las técnicas traductorales los inauguraron Cicerón, Horacio y San Jerónimo. Distintos métodos de traducción fueron cultivados durante el período Abbásid (750-1250), y en Toledo durante el siglo XII funcionaba la Escuela de traductores. En el siglo XVII aparecen trabajos de Denham,<sup>45</sup> Cowley<sup>46</sup> y Dryden.<sup>47</sup> Los estudiosos alemanes intervinieron en el proceso con las obras de Goethe y Schleiermacher y se basaron en la obra del último sus propias investigaciones K. Reiss<sup>48</sup> y L. Venuti.<sup>49</sup>

Los vínculos entre la literatura y la traducción pueden ser observados desde los tiempos antiguos indicando un papel de la traducción en la formación de los textos y géneros literarios (Lambert, 1980, Torre, 1994). Efectivamente, teniendo en cuenta las peculiaridades que ha de poseer el traductor literario, la influencia del proceso en el desarrollo de la literatura meta es inevitable. Por una parte, Octavio Paz subrayó la dificultad que posee un traductor literario al no tener las mismas posibilidades creativas del autor de texto original

---

<sup>45</sup>(*Apud* Hervás Jávega, 1998).

<sup>46</sup>(*Apud* Munday, 2008: 25).

<sup>47</sup>(*Apud* Venuti, 2004: 38).

<sup>48</sup>(Reiss, 1976, 1989, 2000, 2004).

<sup>49</sup>(Venuti, 1992, 1995).

(Paz, 1971); por otra, un traductor literario ha de poseer una cierta competencia literaria (van Dijk, 1976; Aguiar e Silva, 1977; García Berrio, 1994). Debe poseer, además, competencias lingüísticas, literarias y técnicas especiales (García Yebra, 1982: 30-33). El profesor Antonio García Berrio propuso el concepto de *práctica sistemática de la excepción comunicativa* tratando el asunto de la libertad del traductor literario (García Berrio, 1994: 81-97) y el profesor Tomás Albaladejo Mayordomo indica que, por su naturaleza, la traducción literaria “es una reescritura, una forma de creación, que permite que pueda llegar a una intervención con interferencia creadora en los diferentes niveles de la obra, aunque con el mantenimiento del significado o, al menos, de lo esencial de éste” (Albaladejo, 2001: 5). Entonces es necesario que el traductor literario posea una “competencia lingüística pasiva de la lengua de partida y competencia lingüística activa de la lengua de llegada, aunque el grado ideal de competencia lingüística del traductor es el que se da cuando éste posee competencia tanto activa como pasiva de ambas lenguas” (Albaladejo, 1992: 182). Según el profesor Francisco Chico Rico “El traductor literario, en su actividad global, produce o construye los elementos semántico-extensionales y sintáctico-semióticos de la obra de arte verbal terminal en la medida en que los ha construido el autor de la obra de arte verbal original” (Chico Rico, 2001: 267).

La relación entre el texto traducido y el lugar que éste ocupa en la literatura meta es tan importante, que el profesor israelí Itamar Even-Zohar propuso la Teoría de los Polisistemas (Even-Zohar, 2004) según la cual la literatura traducida puede ocupar un lugar primario o secundario en el sistema literario. La interacción entre la literatura y la traducción sigue siendo importante hasta nuestros días, por el enriqueciendo mutuo y por la facilidad con la que se produce la comunicación (Albaladejo, 2007: 61). Relacionada con la semiótica,

la traducción participa en la transformación de un tipo de mensaje en otro tipo de mensaje (Jakobson, 1975), desarrollada en un espacio semiótico (Morris, 1971, Bobes Naves, 1973), al mismo tiempo siendo un fruto del mismo proceso (García Yebra, 1982). Hablando sobre la tradición histórica de la traducción, el profesor Tomás Albaladejo Mayordomo indica la función dinamizadora que cumple en el proceso de la comunicación (Albaladejo, 2007: 61). En una serie de trabajos, a partir de la Teoría de la Estructura del Texto y de la Estructura del Mundo de János S. Petöfi (1971, 1973, 1975, 1979, 1992), el profesor Albaladejo ha construido el modelo textual de traducción literaria (Albaladejo, 1981, 1982, 1992). Siendo una forma de *transducción* (Dolezel, 1986), el texto traducido necesita pasar no sólo por el proceso de cambios del estado original, sino mantener tanto la estructura como el mensaje semántico de la cultura de partida (Albaladejo, 2004). Como actividad interdiscursiva, la traducción es una fuente para el nacimiento de un texto nuevo y aquí aparece el papel que puede desempeñar la intertextualidad en el proceso de traducción (Sánchez García, 1996). Efectivamente, se empieza a estudiar el papel del *intertexto de época* en el proceso de traducción (Luarsabishvili, 2013).

### 3.8. *La relación entre la Literatura y la Filosofía.*

Ya entiempos antiguos encontramos una relación expresada en diferentes tipos de textos sobre los vínculos entre la literatura y la filosofía. Realmente, ya en los textos de la época clásica se nota una cierta relación entre ellas. Así, Aristóteles distinguía las funciones del historiador y las del poeta destacando el carácter filosófico de la poesía por su habilidad de narrar “más bien lo general”:

Y también es evidente, por lo expuesto, que la función del poeta no es narrar lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, y lo posible, conforme a lo verosímil y lo necesario. Pues el historiador y el poeta no difieren por contar las cosas en verso o en prosa (pues es posible versificar las obras de Heródoto, y no sería menos historia en verso o sin él). La diferencia estriba en que uno narra lo que ha sucedido, y el otro lo que podría suceder. De ahí que la poesía sea más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía narra más bien lo general, mientras que la historia, lo particular (Aristóteles, 2011: 56).

El profesor García Berrio interpreta la visión de Aristóteles subrayando la posibilidad que otorga la poesía al hombre de duplicar la realidad:

[...] la Poética es para Aristóteles una facultad complementaria del conocimiento filosófico. La poesía supone la posibilidad que el hombre tiene de duplicar la realidad, creando a través de la *imitación o mimesis* un mundo ficcional que él mismo estructura y gobierna. El principio de verdad, que regula la experiencia de los acontecimientos históricos y reales, restringe enormemente las posibilidades humanas de previsión ética e imaginativa. Mediante la invención poética, regida por las convenciones de la *verosimilitud*, el hombre amplía y enriquece definitivamente su experiencia; sitúa los personajes y los acontecimientos en todos los supuestos posibles y extremos, a los que no se extiende la articulación delimitada de su desarrollo real. Por eso decía Aristóteles que la poesía es más universal y filosófica que la historia; porque ésta narra únicamente “lo sucedido”, mientras que aquella “lo que hubiera podido suceder, según lo verosímil y necesario (*Apud* Jiménez Martínez, 2011: 65).

Lo que acerca la evolución de la literatura y la filosofía, es, sin duda alguna, su origen oral. El profesor Francisco Chico Rico, hablando sobre la transmisión de los textos a lo largo de los siglos, notaba el cambio de su llegada a los receptores a través de los distintos ejes de la comunicación:

[...] en el tránsito del poema épico a la narrativa, en la que la novela es la forma clásica, hay que dar primacía previamente a la tradición oral, que permitió la difusión a través del tiempo de mitos, leyendas e historias tradicionales, si bien el anonimato que caracteriza los orígenes de este género con relación a la paternidad de las composiciones nos lleva a distinguir entre un producto real, su concreto autor, y un emisor eventual, su posible transmisor. Uno, creador, y otro, recreador, intentan influir sobre su auditorio mediante la enseñanza y/o el deleite, dualidad horaciana que resume la finalidad universal de la Poética clásica. A partir del siglo XIII, sin embargo, con el cambio de conciencia del autor y, fundamentalmente, a partir del siglo XV, con el surgimiento de la imprenta, los textos narrativos, como otros tantos tipos de textos, llegarán a sus receptores a través del eje visible-estable de la comunicación (Chico Rico, 1987: 113-114).

Miguel de Unamuno, que prestaba una gran atención a la literatura española relacionándola con la vida de su pueblo, sobre el misticismo español decía:

Pues abrigo cada vez más la convicción de que nuestra filosofía, la filosofía española, está líquida y difusa en nuestra literatura, en nuestra vida, en nuestra acción, en nuestra mística, sobre todo, y no en sistemas filosóficos. Es concreta. ¿Y es que acaso no hay en Goethe, verbigracia, tanto o más filosofía que en Hegel? Las coplas de Jorge Manrique, el *Romancero*, el *Quijote*, *La vida es sueño*, la *Subida al Monte Carmelo*, implican una intuición del mundo y un concepto de la vida *Weltanschauung und Lebensanschicht*. Filosofía esta nuestra que era difícil de formularse en esa segunda mitad del siglo XIX, época afilosófica, positivista, tecnicista, de pura historia y de ciencias naturales, época en el fondo materialista y pesimista (Unamuno, 2011a: 313).

Efectivamente, José Miguel de Azaola reflexionando sobre la obra de Unamuno indicaba un desarrollo de los temas filosóficos en la obra del éste que puede ser considerado como un literato que cultiva la literatura y/o la filosofía:

Parecidamente a muchos de los actuales existencialistas, pero anticipándose a ellos muy notablemente en el tiempo, también Unamuno desarrolla en su obra literaria temas de filosofía. Es ésta una de las características más importantes de su producción como escritor, y una de las que más estrechamente lo emparentan con el existencialismo y con otras modernas corrientes del pensamiento que se han expresado frecuentemente en obras de carácter artístico, alejándose un tanto de la rigidez de los sistemas doctrinales. Este aspecto de la obra de Unamuno plantea el importante problema de si nos encontramos con él en presencia de un literato que hace literatura, o bien en presencia de un literato que hace filosofía (Miguel de Azaola, 1951: 39).

El mismo Unamuno identificaba al poeta con el filósofo, subrayando el papel del hombre concreto e individual, sin olvidar la importancia de la conciencia. Según él, antes de ser filósofo es necesario ser hombre, porque la filosofía se parece a la poesía como obra de integración:

[...] porque poeta y filósofo son hermanos gemelos, si es que no la misma cosa – que llevaron el análisis psicológico positivista a la novela y al drama, donde hay que poner en pie hombres concretos, de carne y hueso, y en fuerza de estados de conciencia, las conciencias desaparecieron. Si un filósofo no es un hombre, es todo menos un filósofo; es, sobre todo, un pedante, es decir, un remedo de hombre. El cultivo de una ciencia cualquiera, de la química, de la física, de la geometría, de la filología, puede ser, y aun esto muy restringidamente y dentro de muy estrechos límites, obra de especialización diferenciada; pero la filosofía, como la poesía, o es obra de integración, de concienciación, o no es sino filosofaría, erudición seudofilosófica (Unamuno, 2011: 55, 61)

Katrine Helene Andersen nota la posibilidad que le concede a Unamuno la novela para poder reflexionar sobre la vida y la existencia y expresar el deseo de vivir:

En Unamuno, la creación y la re-creación de un texto es la manifestación del más íntimo deseo de existir y de vivir tanto por parte del autor como por parte del lector e incluso del personaje ficticio. Nietzsche da el primer paso hacia una filosofía que se lleva a cabo desde el arte y, de ese modo, esquivo la engañosa realidad del lenguaje y de la ciencia. Para Unamuno el lenguaje también supone un problema, pero la novela le concede un espacio donde el lenguaje le da margen para poder reflexionar acerca de la vida y de la existencia sin teorizar sus pensamientos y, consecuentemente, alejarlos de la vitalidad de aquello que los causó, es decir, de la vida. Además, encuentra en la novela la posibilidad de ejercer la voluntad de vivir o, como lo llama él: “el querer ser (Andersen, 2012: 113).

Antonio Machado evaluaba la naturaleza del pensar metafísico y la relacionaba con la poesía; la metafísica del poeta posee un carácter antinómico (que nos hace recordar las palabras de Unamuno sobre la contradicción en que nos encontramos todos):

Todo poeta debe crearse una metafísica que no necesita exponer, pero que ha de hallarse implícita en su obra. Esta metafísica no ha de ser necesariamente la que expresa el fondo de su pensamiento, sino aquella que cuadre a su poesía. No por esto su metafísica de poeta ha de ser falsa y, mucho menos, arbitraria. El pensar metafísico especulativo es por su naturaleza antinómico; pero la acción - y la poesía lo es - obliga a elegir provisionalmente uno de los términos - más que elegido, impuesto - construye el poeta su metafísica (Machado, 1964: 715).

Roberto Sánchez Benítez indica un papel indicativo de filosofía y poesía en la existencia subrayando el carácter de la multivocidad de la palabra poética e indica dos tipos de relación que existen entre la poesía y la verdad:

Por el camino de la búsqueda en común de la verdad, se entiende que, al igual que la filosofía, la labor de poetizar se vuelve constitutiva del existir, tal como lo entiende la ontología hermenéutica al estilo de Martin Heidegger o H.G.Gadamer. Para este punto

de vista importan más los nexos que establecen entre sí el pensar y el poetizar, que la superioridad de uno sobre el otro, o de la ciega ignorancia o desdén mutuo, como ha ocurrido a lo largo de su historia. Más bien, entre filosofía y poesía existe una fecunda tensión que ha acompañado “todo el camino del pensar occidental”. Desde este punto de vista, será la indeterminación, la interpretación de lo ambiguo en la poesía, lo esencialmente humano. La multivocidad de la palabra poética tiene su auténtica dignidad en que corresponde plenamente a la multivocidad del ser humano. En el poema el lenguaje retorna a algo que él, en el fondo, es: a una unidad mágica de pensar y acontecer. Es en razón de ello que la poesía establece una relación privilegiada con la memoria, esto es, con cierta manera de entender el pensar. De manera sintética podríamos decir que la relación de la poesía con la verdad vendrá establecida por dos maneras: a) por el hecho de no adecuarse en todo tiempo a cualquier contenido, y b) que una vez adecuado cualquier contenido a la palabra poética, éste adquiere cierta legitimidad. Palabra que muestra lo que es, y por ello, verdadera. La poesía será verdadera precisamente por su autocumplimiento, por dar forma o descubrimiento a una singularidad irremplazable, al ser específico de una visión, imagen, sonido o sentido. Será verdadera por su aproximación a nuestro mundo, dirigiéndose a nuestro existir (Sánchez Benítez, 2006: 265).

Miguel Siguán hablando sobre la similitud entre el pensamiento de Antonio Machado y el de Heidegger notaba un camino filosófico que siguen los poetas y otro, poético, que andan los filósofos; estos últimos, al caminar hacen un camino de metafísica existencialista que por su naturaleza es más poética que filosófica:

Es pensado en Heidegger que escribe “Algún día – habla Mairena a sus alumnos – se trocaran los papeles entre los poetas y los filósofos. Los poetas cantarían su asombro por las grandes hazañas metafísicas, por la mayor de todas, muy especialmente, que piensa el ser fuera del tiempo, la esencia separada de la existencia, como si dijéramos el pez vivo y en seco, y el agua de los ríos como una ilusión de los peces... Los filósofos en cambio

irán poco a poco enlutando sus violas para pensar como los poetas, en el *fugit irreparabile tempus*. Y por este declive romántico llegarán poco a poco a una metafísica existencialista fundamentada en el tiempo, algo en verdad más poemático que filosófico...”. Así hablaba Juan de Marinera adelantándose al pensar vagamente en un poeta a lo Paul Valery y en un filósofo a lo Martin Heidegger (Siguán, 1966: 271).

Mauro Jiménez Martínez nota que la literatura persigue un fin filosófico:

La verdadera literatura, la que se plantea las grandes preguntas, coincide plenamente con el fin filosófico, pero utiliza otros medios expresivos – el lenguaje literario, el mito, el símbolo, la metonimia, por decir algunas de las técnicas constantes de la prosa narrativa -, que, a su vez, pueden responder a un proceso de actualización artística de conceptos ya elaborados en la especulación filosófica (Jiménez Martínez, 2011: 57).

Héctor Zagal también indica las divergencias entre ambas ramas de la cultura, distinguiendo la labor y los medios del filósofo de los del poeta; según él, la filosofía no posee un carácter sistemático, hace énfasis en la argumentación, que le distingue de la poesía y, por último, subordina su discurso a la verdad, mientras que la poesía - lo subordina a la belleza:

[...] En consecuencia, a nadie debería extrañar que literatura y filosofía se traslapen, se confundan e imbriquen. Únicamente un afán taxidermista puede llevar a desvincular poesía y filosofía. Cabrían tres objeciones ilustradas en favor del taxidermismo, tres objeciones contra la promiscuidad epistemológica. Primeramente, podría argüirse el carácter sistemático de la filosofía. La objeción es, pienso, poco afortunada. Más de algún filósofo consagrado por los manuales es difícilmente sistematizable, al menos si por sistema entendemos el modelo axiomático. El caso típico sería Platón, cuyos diálogos distan de construir una exposición axiomática. **Muerte sin fin** de Gorostiza, **El cementerio marino** de Valéry o **Canto a mí mismo** de Whitman, podrán antojársenos

asistemáticos y confusos, pero esta observación descansa en el supuesto de que el paradigma del sistema es el axiomático. Tal suposición es doblemente injusta: la axiomático no es la única manera de sistematizar, y es dudoso que los poemas citados estén escritos al margen de un plan. Segunda: la literatura, y en particular la poesía, no hacen énfasis en la argumentación, mientras que la filosofía sí. La objeción supedita todo a nuestro concepto de “argumento”. La lógica contemporánea ha enfrentado severos problemas al intentar definir qué es un “buen” argumento; tarde o temprano se remite al concepto de racionalidad, éste, como la argumentación tienen un carácter contextual. Basta pensar en que un “buen” argumento en filosofía analítica, puede ser un mal argumento en fenomenología. No pretendo negar la existencia de buenos y malos argumentos, y mucho menos descalificar la tarea argumentativa. Mi intención es advertir que la noción de argumentación dista de ser tan prístina y luminosa como para aclarar las complejas relaciones entre filosofía y literatura. Tercera: la literatura subordina el discurso a la belleza, mientras que la filosofía subordina el discurso a la verdad. Nuevamente la objeción pondría en peligro el carácter filosófico de algunos autores universalmente reconocidos como filósofos. Tal es caso de los presocráticos a quienes Occidente reconoce como padres de la filosofía y cuya obra estaba escrita en versos. El laborioso esfuerzo de versificar implica una interferencia sobre una redacción directa y lineal. Quien versifica subordina parcialmente sus ideas al metro y la rima. Se tambalearía, también, el *status* filosófico de todos aquellos autores filosóficos con una mediana preocupación por el estilo y el lenguaje, pues el discurso estaría subordinado, aunque en menor grado, a las exigencias de la belleza del lenguaje. La objeción asume, además, que la literatura es cultivo de efectismo, ansioso de belleza, cuando, lo mismo rapsodas y juglares, que los poetas más o menos modernos, ponen en duda el carácter absolutista de dicha aseveración (Zagal, 1997: 11-2).

Por el contrario, al Dr. Rafael Enrique Aguilera Portales le parece difícil separar la filosofía y la literatura; destaca que ambas reflejan los cambios de su tiempo; pero, poseen

un fin distinto: una produce un argumento explicativo, mientras que otra se expresa estéticamente:

La filosofía y la literatura se convierten en dos caminos que van de la mano para entender el mundo. Filosofía y la literatura ocupan un lugar privilegiado desde el cual asistir al rápido despliegue de la modernidad, pues son disciplinas sensibles a todos los cambios y novedades que se producen en la actualidad. Buscar diferencias a estos dos géneros de discurso resulta en muchas ocasiones una tarea ardua y difícil debido a la imprecisiones de sus fronteras. Una primera caracterización genérica y, por tanto, vaga podría ser que la filosofía busca primariamente la producción de argumentos explicativos acerca de lo que hay o acontece en el mundo lingüístico. La literatura no produce fundamentalmente argumentos, sino textos poéticos o ficcionales islas de sentido destinadas al goce estético. La filosofía, por tanto, persigue la comunicación explicativa, mientras la literatura en cambio busca, ante todo, generar una experiencia estética haciendo un uso del lenguaje mucho más abierto e iluminador (Aguilera Portales, 2007: 165).

María Zambrano, reflexionando sobre *La Guerra* de Antonio Machado indica un desarrollo mutuo de la filosofía y la literatura:

Y si miramos a su propia poesía, sin atender a los pensamientos que Juan de Mairena o el mismo Machado hombre nos da en *La guerra*, vemos que no le es ajeno el pensamiento. No sucede esto en el mundo por primera vez: que pensamiento y poesía, filosofía y poesía se amen y requieran en contraposición, y tal vez para algunos, consuelo de aquellas veces en que mutuamente se rechazan y andan en discordia. No es la primera vez, y así acuden a nuestra memoria las diversas formas de esta unidad. Los primeros pensamientos filosóficos son a la par poéticos; en poemas se vierten los transparentes pensamientos de Parménides, de Pitágoras; poetas y filósofos son al mismo tiempo los descubridores de la razón en Grecia. Poesía y escolástica encontramos en

Dante, y pensamiento, clarividente y concentrado pensamiento, encontramos en Baudelaire. Pero hay nombres más próximos a nosotros a quienes inmediatamente nos trae a la mente Antonio Machado: Jorge Manrique, o, como él le llama, don Jorge Manrique, queriendo tal vez señalar con ello la cercanía viviente en que le siente. De un lado Jorge Manrique, de otro la poesía popular, especialmente andaluza, en que nuestro pueblo dicta *su sentir*, sentir que es sentencia, esto es, corazón y pensamiento (Zambrano, 1998: 175).

Así, la filosofía y la literatura poseen los mismos perfiles desde sus orígenes, lo que continuó durante los siglos siguientes. Y un buen ejemplo de lo dicho, un árbol cuyas dos ramas forman la filosofía y la literatura, se presenta ante nosotros en la cara de Antonio Machado, cuyos textos cultivan las ideas argumentativas que tanto se parecen a los textos filosóficos de los autores antiguos.

De esta manera, María Zambrano, investigando los orígenes de lo filosófico y lo poético y se pregunta sobre las raíces de la expresión del poeta:

Esta unidad de razón y poesía, pensamiento filosófico y conocimiento poético de la sentencia popular y que encontramos en todo su austero esplendor en Jorge Manrique, ¿de dónde viene? ¿Dónde se engendra? Una palabra llega por sí misma nada más se piensa en ello: estoicismo; la popular sentencia y la culta copla del refinado poeta del siglo XI parecen emanar de esta común raíz estoica, que aparece nada más intentamos sondear en lo que se llama nuestra cultura popular (Zambrano, 1998: 175).

Y en la reflexión sobre la poesía de Jorge Manrique aparece el tema de la muerte, el tema tal existencial que cultivaron en sus obras los existencialistas, entre cuales hay que mencionar a Miguel de Unamuno:

Menos azarante y problemático es el estoicismo de las coplas de Jorge Manrique que aquel que escuchamos resonar en nuestro cancionero y aun en los dichos con que nuestro pueblo se anima o se consuela en los trances difíciles. La época en que fueron escritas las coplas de Jorge Manrique coinciden con una ancha y extensa ola de meditación sobre la muerte que recorría toda la Europa culta. Pero sí tendríamos siempre que anotar el hecho de que sean estas coplas de meditación ante la muerte lo que más honda y persistentemente nos ha legado nuestro pasado literario, lo que está siempre en el fondo de nuestro corazón presto a saltar a nuestra memoria. Todo ello y hasta la denominación estoica que le aplicamos lleva consigo graves cuestiones en las que no podemos sumergirnos, aunque bien necesario sería para comprender en su integridad la poesía y el pensamiento de nuestro poeta (Zambrano, 1998: 175-176).

María Zambrano entendía la obra humana como cuestión de la filosofía que no es otra cosa sino la mirada de ésta. Y si lo humano es obrar, al recordar las palabras de Unamuno, suele ser que la filosofía posee un carácter creador:

El horizonte es ya obra humana, por eso es cuestión suprema y primera de la filosofía. Filosofía es mirada humana. Y el amor que está en la misma palabra que designa la acción de filosofar dice ya de su intervención decisiva. La filosofía es mirada creadora de horizonte; mirada en un horizonte. La herencia del amor, del amor de las cosmogonías, de repente entre la posición trágica y la mirada de la filosofía. Diríase que el amor se ha escondido (Zambrano, 1975: 250).

El profesor José Luis Mora García ve la literatura “en el horizonte de la filosofía” que acude en nuestra ayuda para explicar lo escondido en nuestro tiempo, para encontrar la verdad y comprender la realidad:

Desde este punto de vista, pues, la literatura reaparece en el horizonte de la filosofía cuando ésta da muestras de inadecuación para explicar en términos de globalidad una

situación, algo que se ha agudizado en nuestro siglo aunque viniera de largo. Vivimos tiempos de literatura, es decir, de grandes dificultades para construir una visión de totalidad, aspiración vieja de la vieja filosofía. La última crisis de unidad ha estallado más recientemente, y aunque estaba germinalmente apuntada con anterioridad, no ha podido ser detectada sino desde las últimas décadas del XIX y a lo largo de todo el XX y por eso los filósofos nos hemos lanzado a hablar de literatura con un afán autoexplicativo, en defensa propia muchas veces, en discursos circulares que concluyen en el punto de partida, es decir, en la supuesta superioridad de la filosofía frente a este otro lenguaje que compite, también, por ofrecer verdad, por dar cuenta de la realidad y tratar de comprenderla (Mora García, 1998: 35).

María Zambrano indicaba el papel de la novela en el desarrollo de la filosofía española sirviéndose del ejemplo de Cervantes e igualando la novela española a la filosofía europea:

Cervantes bien pudo haber estudiado filosofía y haber transcrito su idea, su intuición de la voluntad, en un sistema filosófico. Más, ¿para qué habría de hacerlo? Además de que no tenía sentido expresarse así entre nosotros, tenía que decir más, todavía más. Y era otro el sentido último de su obra: el fracaso. La aceptación realista resignada, y al par esperanzada, del fracaso. Ni la filosofía ni el Estado están basados en el fracaso humano como lo está la novela. Por eso, tenía que ser la novela para los españoles lo que la filosofía para Europa... (Zambrano, 1989: 35).

El profesor José Luis Mora García interpretando la visión de María Zambrano subrayaba un desarrollo del pensamiento desde el Renacimiento hasta el Barroco y enumera los puntos decisivos de los cambios mencionados indicando el papel de la revisión de los géneros de expresión y la importancia de la novela como ejemplo de diversidad y unidad:

[...] María Zambrano llevaba razón. Fue precisamente en el paso del Renacimiento al Barroco, en el tránsito de la naturaleza sacralizada al mundo de la opinión con el resurgir del mundo del parecer, del juego multiforme de lo sensible, de la doble verdad pública y privada y el elogio de la locura, cuando se escenifica la confrontación que plantea abiertamente *El Quijote* y que podemos resumir en los siguientes puntos. Antes decir, y luego lo justificaremos, que no fue casual que los noventayochistas volvieran tanto su vista hacia ese período de la historia. a) Revisión de los géneros de expresión: no bastan los que se sirven del saber discursivo que se orienta al formalismo lógico y, en ocasiones, a la intolerancia, siempre al saber de autoridad. b) La novela se presenta como conocimiento y soteriología, catarsis y pedagogía, mezclando el relato largo con otros breves, muestra de la unidad y la diversidad que supera la vieja épica medieval. La palabra se vuelve artificial como lugar de encuentro de los mundos a través del arte de decir, oponiendo el verbo frente al “es”. c) Llegamos a un punto nuclear. Cervantes acertó de pleno en el género elegido para criticar una determinada forma de lectura basada en la credulidad y apostar por otra basada en la complicidad. Carlos Fuentes con gran lucidez ha expuesto una idea que nos sitúa ante dos cuestiones básicas: primero, la ruptura de la idea de unidad entre el interior del hombre y la lógica del mundo sobre la que operaba el paradigma clásico y, segundo, la toma en consideración del tiempo, es decir, del cambio, como parte de la naturaleza de las cosas. d) La aparición del hombre como individuo cuya vida consiste en una o en muchas aventuras a través del juego de encantamientos que mixtifican la realidad hasta confundirla con la ficción. En este sentido, la combinación de la historia general de la novela que se entremezcla con *historias* menores responde a cómo son las cosas en la realidad en el sentido que ya señaló hace mucho tiempo Auerbach: “Para Cervantes, el orden de la realidad residía en el juego. No era ya el juego de alguien en condiciones para juzgar, con arreglo a normas fijas, lo que es bueno y lo que es malo, como sucedía todavía en *La Celestina*”. e) Con la aparición de la novela asistimos a la fusión del pensamiento con el sueño y el tiempo. Y, puestas así las cosas, la vida consiste en la confrontación de los sueños iniciales con la

realidad exterior a través de una multiplicidad de ambigüedades, pues si no todo es posible, al menos, hay muchas posibilidades. Con ello se supera el principio de no contradicción y quedamos instalados en la paradoja. La capacidad de encantamiento se convierte así en un mecanismo de relación con la realidad que hace compatible la locura con la sabiduría creando nuevas formas de realidad, proyectando imaginarios que se convierten en potencialidades y energías nuevas frente a la positividad de los hechos. f) Unamuno llamó a esto la afirmación alternativa de los contrarios, donde el arte ocupa un papel más determinante que la filosofía en la liberación del individuo, pues no se trata ya de discriminar sino de dejarse guiar por el buen gusto, la ironía amable y la visión amorosa. Sólo el lenguaje es una herramienta válida para conseguir recomponer la unidad perdida entre el sentido y el fundamento. De una parte la literatura, de otra la filosofía como literatura, y al extremo opuesto la reconstrucción de la razón geométrica tal como lo propuso Descartes (Mora García, 1998: 35-37).

Ernesto Sábato indica la relación entre la filosofía y la literatura, vinculando la literatura con el existencialismo citando a autores como Dostoievski, Greene y Kafka:

Lejos de decaer, la novela y el drama han profundizado los grandes enigmas éticos y religiosos: desde Dostoievski hasta Graham Greene, pasando por Kafka, la gran literatura de nuestro tiempo es eminentemente metafísica y sus problemas son los problemas esencialmente del hombre y su destino (Sabato, 2000: 77).

Lo mismo pone en claro Milan Kundera, subrayando el papel del novelista como de “explorador de la existencia humana”:

[...] el novelista no es un historiador, ni un profeta; es un explorador de la existencia humana. [...] Y todas las novelas de todos los tiempos se orientan hacia el enigma del yo. La novela conoce el inconsciente antes que Freud, la lucha de clases antes que Marx, practica la fenomenología (búsqueda de la esencia de las situaciones humanas) antes que los fenomenólogos (Kundera, 1996: 56).

En otro texto, Milan Kundera señala los vínculos que existen entre la filosofía y la novela, basándose en el hecho de que la filosofía reflexiona sobre lo humano:

Han caído las barreras entre las distintas disciplinas filosóficas que impidieron ver el mundo real en toda su extensión y a partir de ese momento cualquier cosa humana puede convertirse en objeto del pensamiento de un filósofo. Esto también acerca la filosofía a la novela: por primera vez la filosofía no reflexiona sobre la epistemología, la estética, la ética, la fenomenología del espíritu, sobre la crítica de la razón, etc., sino sobre *todo lo que es humano*. (Kundera, 2007: 191). Ya que la filosofía europea no supo pensar la vida del hombre, pensar su “metafísica concreta”, la novela está predestinada a ocupar al fin ese terreno baldío en el que será irremplazable (así quedó confirmado por la filosofía existencialista mediante una prueba *a contrario*; la existencia es insistematizable y Heidegger, aficionado a la poesía, cometió el error de permanecer indiferente a la historia de la novela, en la que se encuentra el mayor tesoro de la sabiduría existencial), (Kundera, 2007: 180).

Merleau-Ponty indica la imposibilidad de separar las tareas de la filosofía y literatura cuando la expresión de la una asume “las mismas ambigüedades que la expresión de la otra”:

Desde este momento las tareas de la literatura y la de la filosofía ya no pueden andar separadas. Cuando se trata de dar voz a la experiencia del mundo y de mostrar cómo la conciencia se escapa por el mundo, uno no puede ya jactarse de conseguir una transparencia perfecta de la expresión. La expresión filosófica asume las mismas ambigüedades que la expresión literaria, puesto que el mundo está hecho de tal modo que no puede ser expresado más que a través de “historias” y mostrado como el dedo (Apud Jiménez Martínez, 2011: 64).

Por el contrario, Manuela Castro Santiago subraya la diferencia que existe entre la filosofía y la literatura; al mismo tiempo, admite que la filosofía es una escritura, y los conceptos filosóficos no son otra cosa sino metáforas y tropos literarios:

Es decir, en lo que difiere la filosofía de la capacidad sugestiva de la literatura es en el *método* filosófico; pero lo que el filósofo alcanza finalmente como resultado de su esfuerzo es un amplio paisaje de verdades (o de “mentiras irrefutables”, como apostillaría Nietzsche) que también satisfacen el quehacer literario. La filosofía aparece, pues, en sus inicios como una forma de literatura, como un diálogo significativo y simbólico con la realidad, como una interpretación, como una visión orgánica, como otra etapa de las primeras narraciones, mitos y leyendas. Convive, pues, la filosofía en su inicio con las formas literarias en sus temas y funciones. [...] El punto de partida de esta difuminación lo podemos situar en la identidad entre el ser y el parecer. El ser y el parecer (o el aparecer) estaban *originariamente* vinculados, porque para el pensamiento griego el ser se ofrece como *physis*, es decir, como lo que brota y permanece mostrándose, apareciendo, iluminándose, desocultándose. De ahí que la verdad en su correspondencia con el ser entienda según el término griego *alétheia*, retomado por Heidegger, y que hace referencia al concepto de verdad como aquello que se desoculta o se desvela”. [...] El filósofo es, ante todo, escritor. La escritura le invade y le penetra. Trama, como pedía José Ángel Valente, de todo verdadero escritor, relación carnal con letras y con gráficas. Le importa - lo mismo que al literato -, el marco formal en que se dan los párrafos y los capítulos a lo largo del espacio y tiempo; las diferentes partes de este “todo abierto” que acaba cuajando y cristalizando en un texto.” [...] Por tanto, no hay verdadera filosofía sin estilo, escritura y creación literaria; pero tampoco la hay sin elaborada forja conceptual. Los conceptos, se dice, no son más que metáforas, los tropos literarios, el funcionamiento mismo del lenguaje con que se piensa. Ricoeur, refiriéndose a la metáfora, nos dice: “Al servicio de la función poética, la metáfora es esa estrategia del discurso por la que el lenguaje se despoja de su función de descripción directa para

llegar al nivel mítico en el que se desarrolla su función de descubrimiento” [...] Así pues, en su esfuerzo esclarecedor y crítico, el filósofo necesita echar mano de los recursos alegóricos y metafóricos que la literatura le brinda, del mismo modo que cuando la literatura pretende profundizar en su propia significación cultural se encuentra ante una serie de problemas que requieren tratamiento filosófico. La literatura sólo es tal si es filosófica; la filosofía sólo se realiza si tiene resonancias literarias. Los límites entre filosofía y literatura son borrosos y permeables, deslegitimando, de este modo, la pretensión de completa autonomía de cada género, provocando la desfigurabilidad y la relativa transformabilidad entre ambos discursos (Castro Santiago, 2005: 675-677).

Sobre las distintas vías de desarrollo de filosofía y literatura nota Manuel Asensi:

La filosofía ha deseado quedar vinculada al habla. Ya lo hemos visto. La literatura, en cambio, a pesar de haber tenido un carácter oral en otras épocas y definitivamente a partir de la imprenta, ha caminado siempre de la mano de la retórica, la logografía, la imitación y, por supuesto, la escritura (Asensi, 2000: 269).

Reflexionando sobre las ideas de Ortega y Gasset en torno al objetivo mutuo de filosofía y literatura, sostiene Manuela Castro Santiago la existencia del espacio común en los discursos de tanto filosofía como literatura:

[...] Así pues, el poeta, al igual que el filósofo, opera sobre lo oscuro. Ambos esperan clarificación de lo que en cierto modo ha de ser la realidad. Así nos lo recuerda Ortega: “La filosofía es un enorme apetito de transparencia y una resuelta voluntad de mediodía. Su propósito radical es traer a la superficie, declarar, descubrir lo oculto o velado - en Grecia la filosofía comenzó por llamarse *alétheia*, que significa desocultación, revelación o desvelación; en suma, manifestación-. Y manifestar no es sino hablar, *lógos*” (Ortega y Gasset, 1969, p. 342)”. Existe pues, un espacio común en lo que ambos discursos se complementan de un modo inevitable, logrando en el esfuerzo por alcanzar la verdad ese territorio común propio de la creación. Nos referimos a ese momento en el

que la poesía surge cuando el discurso racional suspende su carácter argumentativo y da paso a uno de esos momentos en los que el lenguaje es capaz de romper el velo, la ilusión de la realidad, y nos hace sentir o percibir lo que no percibimos o sentimos de otro modo. En estos momentos epifánicos, la filosofía se desprende de todo su exceso de competencias para remitirse al tiempo propio de la poesía, que es un tiempo sobre todo de revelación (Castro Santiago, 2004: 494).

Y lo importante le parece a autora que lo diferente es el *método* que utilizan la filosofía y la literatura: “Lo que el filósofo y el poeta alcanzan, tras un arduo esfuerzo, es un limitado paisaje de verdades -o de “mentiras irrefutables”, como diría Nietzsche; pero por caminos diferentes. En este sentido, en lo que difiere radicalmente el discurso filosófico del literario es justamente en el *método*, que en el caso del primero sigue el despliegue analítico de la razón” (Castro Santiago, 2004: 495).

Sobre la oposición entre dos ramas de cultura indica Manuela Castro Santiago lo siguiente:

En cierto sentido, la oposición entre ambas disciplinas resulta obvia. Lo característico de la buena literatura es su capacidad de elipsis, el arte de omitir y su poder de sugerencia. El discurso literario no es un discurso explícito ni demostrativo; ni siquiera especulativo. No responde a la lógica propia de la exposición filosófica. La imaginación no admite demostraciones, sino que se nutre literariamente a través de la sugerencia. En cambio, la fuerza del discurso filosófico está en el despliegue analítico de la razón; en su capacidad para no omitir ningún paso en su exposición; pone el acento en la demostración y en su capacidad argumentativa (Castro Santiago, 2005: 675).

Revisando las ideas de los autores citados, podemos concluir que la filosofía y la literatura son dos esferas con la misma trayectoria cultural, humanística y religiosa. Los

métodos de la expresión, los fines perseguidos y las características que poseen estos dos ambientes se cruzan con frecuencia y a menudo se ayudan mutuamente para reflexionar sobre lo divino humano. A pesar de que en la misma época puede desarrollarse una más y otra menos (como la literatura, la novela, en España<sup>50</sup> y la filosofía en otros países de Europa), la función creativa de ambas es innegable. Lo trágico y lo cómico no son sólo dos caras de la misma moneda que puede representar las facetas diferentes del entendimiento humano (vida-muerte, realidad-ficción, etc.), sino que explican e interpretan la contemporaneidad del individuo que reflexiona. Así el pensar se convierte en la tradición que es lo contemporáneo y no lo pasado o futuro. Y lo que es más importante es que con el paso del tiempo no agotan las posibilidades interpretativas, cuando el mismo texto puede ser interpretado con radical diferencia, desde distintos prismas. Y un buen ejemplo de lo dicho es, sin duda alguna, el *Quijote*.

---

<sup>50</sup>Juan Marías indicaba la importancia del género de la novela como la más eficaz para expresar los fines del autor: “El género literario más eficaz para nuestro fin es justamente la novela, y en modo alguno las obras de contenido científico o filosófico; la novela da una representación imaginativa y no ideológico - por tanto, mínimamente interpretada y elaborada - de la vida humana y de sus situaciones; significa, pues, una primera abstracción, no conceptual y todavía muy próxima a la realidad de la vida misma. Para que la novela alcance una calidad estimable, el autor tiene que hacer actuar en ella el complejo de elementos que “dan sentido” a una vida humana, y podemos inferir de ella el esquema de sus formas”, (Marías, 1967: 49).

*Capítulo 4. La cosmovisión romántica. El espejo y la lámpara.*

Tengo cerca de setenta años. He dedicado la mayor parte de mi vida a la literatura y sólo puedo ofrecer las dudas.

*Jorge Luis Borges*

Todos los hombres, en algún momento de su vida, se sienten solos; y más: todos los hombres están solos.

*Octavio Paz*

#### 4.1. Introducción.

La comprensión del mundo mediante *mimesis* posee una rica tradición en el desarrollo del pensamiento humano. Platón en *República* la considera desde una posición moral que consiste en copiar la realidad, mientras que Aristóteles en la *Poética* la observa como la representación subjetiva de la realidad. Considerando la literatura como una arte de apariencias, Platón subrayaba el hecho de que quien cultiva la literatura representa los objetos concretos sin tener conocimiento de ellas; explica lo dicho con que en el caso de imitar se toma una parte pequeña de la cosa que no puede ser otra cosa sino un fantasma: “El arte de imitar está, por consiguiente, muy distante de lo verdadero y si ejecuta tantas cosas es porque no toma sino una pequeña parte de cada una; y aun esta pequeña parte no es más que un fantasma” (*República*, 598b). Para Aristóteles, la *mimesis* constituye una parte educacional del ser humano, siendo posible describir su sentido mediante la oposición entre la poesía (literatura) y la historia, caracterizando la poesía con el rasgo de la *verosimilitud*. Y si por esta razón la poesía es más filosófica que la historia, el mundo literario pasa a ser considerado el territorio de las posibilidades. Así, la literatura está definida como un mundo verosímil de lo real.

El tratamiento aristotélico del tema fue interpretado por varios estudiosos. Así, Paul Ricoeur (1983-1986) distingue tres tipos de *mimesis* - I (antes de la composición poética), II (la *mimesis* creación) y III (después de la composición poética); Antonio García Berrio indica la importancia de la *mimesis* II (1994); Wladyslaw Tatarkiewicz (1987) entiende la *mimesis* aristotélica no solo como la representación de la ficción que se parece a la realidad, sino también como representación de los objetos e ideas que no tienen un mundo real; Tomás Albaladejo considera la dependencia de la *mimesis* de las actividades semántico-

extensionales y sintáctico-semánticas (Albaladejo, 1992) y Javier Rodríguez Pequeño indica que para Aristóteles “la mimesis es un proceso artístico en el que se crea una estructura semántica, una estructura de conjunto referencial que está compuesta por elementos de la realidad efectiva y por elementos inventados por el autor pero mantienen una relación de semejanza con ella”(Rodríguez Pequeño, 2008:113).

Desde Sócrates, Platón y Aristóteles la *imitación* fue la única vía del entendimiento del universo y una posibilidad de la recreación de la naturaleza por la mente humana. Sobre lo mencionado indica Abrams:

El recurrir al espejo para esclarecer la naturaleza de una u otra arte continuó siendo el favorito de los teóricos de la estética largo tiempo después de Platón. En la especulación del Renacimiento la referencia al espejo es frecuente y explícita [...] En literatura encontramos *El espejo del mundo* de Caxton, *El espejo de las mentes* de Gascoigne; hay espejos locos y espejos para magistrados. Esa analogía era especialmente popular en lo que se refiere a la comedia; los primeros representantes del realismo literario y muchísimos críticos, italianos e ingleses, citaban las palabras que Donato, escribiendo en el siglo IV, había atribuido a Cicerón, de que la comedia es "una copia de la vida, un espejo de costumbres, un reflejo de la verdad". Aún tardíamente, a mitad del siglo XVIII, críticos importantes continuaron ilustrando el concepto de la imitación por la naturaleza del espejo (Abrams, 1975: 62-63).

Abrams agrupa la definición del ideal por varios autores en dos grupos: uno que utiliza la *Poética* de Aristóteles como prototipo, subrayando el origen de los modelos de la imitación de la percepción sensorial; y otro que se basa en la filosofía después de Platón y que entiende los objetos del arte como Ideas o Formas, por su naturaleza transempíricas:

La naturaleza específica del ideal - de aquellos elementos del universo que se sostiene son los apropiados para la imitación artística - era definida de varias maneras; pero esas definiciones pueden reducirse fácilmente a dos clases principales. La primera es la teoría empírica del ideal artístico, de la cual la *Poética* de Aristóteles fue el prototipo; ella sostiene

que los modelos y formas para la imitación artística son escogidos o abstraídos de los objetos de la percepción sensorial. La otra es una teoría trascendentalista, que deriva de Platón o, más exactamente, de filósofos posteriores cuya teoría estética se ha construido en parte con bloques o ladrillos extraídos de los diálogos platónicos. Esta teoría especifica que los objetos propios del arte son las Ideas o Formas, a las que quizás pueda uno aproximarse por un camino del mundo de los sentidos, pero que son, en definitiva, transempíricas, manteniendo una existencia independiente en su propio espacio ideal, y accesible sólo a los ojos de la mente (Abrams, 1975: 69).

El profesor Antonio Garrido Domínguez describe la aportación del pensamiento griego y latino al tema de la imitación con las siguientes palabras:

Al finalizar, pues, la Edad Antigua el concepto de ficción es, dentro del pensamiento griego, sinónimo de imitación, representación verosímil, apariencia, simulacro, mentira y, también, de invención; dichas acepciones se presentan a veces asociadas a otras marcadas negativamente como mentiras o patrañas, exageraciones, alejamiento de la realidad, mínima ejemplaridad, etc. La aportación de Roma al concepto de imitación-ficción es notablemente más reducida; la noción que más interesa aquí es la puesta en circulación por los retóricos y oradores, que considera la imitación como emulación del espíritu o procedimientos estilísticos de los clásicos. Es la acepción que puede rastrearse en Cicerón, Séneca y, sobre todo, en Quintiliano: todos ellos insisten en la importancia de leer a los buenos escritores para imitar su manera de escribir, determinadas técnicas, etc. (Garrido Domínguez, 2011: 26).

Es muy interesante observar el desarrollo que siguió el concepto de la imitación en el Renacimiento pasando de la 'imitación de acciones' a la 'imitación de la naturaleza':

Al lado de la platónica, resulta inevitable aludir, por su importancia a partir de mediados del siglo XVI, a la definición aristotélica, puesto que ahora experimenta, sin abandonar del todo las referencias habituales, un cambio importante: se pasa de la 'imitación de acciones' a la 'imitación de la naturaleza', con lo que se restringe muy notablemente su campo de

operaciones así como el tipo de realidades sujetas a la imitación (merece destacarse específicamente, la exclusión de lo maravilloso), (Garrido Domínguez, 2011: 28).

Entre los siglos XVI y XVIII la situación acerca del concepto de la imitación es ambigua – los teóricos que lo entendieron desde el punto de vista platónico la abandonaron, mientras que los aristotélicos la conservaron:

Generalizando la situación desde los siglos XVI al XVIII, podemos decir que algunos de los teóricos defendieron el principio de la imitación, aunque haciendo algunas concesiones, mientras otros lo abandonaron. Lo abandonaron aquellos que se adhirieron al concepto radical (platónico) de imitación, y lo conservaron aquellos que expresaron el concepto moderado (aristotélico), (Tatarkiewicz, 1976: 308).

El Siglo de las Luces puede ser considerado como un paso hacia la recepción romántica de mimesis, destacando el papel del *yo* y de las relaciones interpersonales:

En el Siglo de las Luces se produce – según Gebauer/Wulf (1992: 313) – otro hecho importante (sobre todo, para la tradición posterior): la actividad milimétrica se vuelve hacia el mundo interior asumiendo el cometido de representar los procesos psicológicos y mentales y, por ese camino, la atención termina centrándose en el poder de la imaginación y en la afirmación de la autonomía de la obra del arte. Tanto Kant como Moritz ponen el punto y final a la obligada referencia del objeto artístico respecto de mundos u objetos anteriores, lo que representó de hecho la muerte de la mimesis como principio regulador de la actividad artística. Con todo, su desaparición fue más aparente que real: resurge, y con fuerza, en el seno de la novela realista del XIX como representación de la sociedad desde una doble perspectiva: interior y exterior. El interés recae ahora sobre el 'yo', que se orienta hacia los otros y rodea de agresividad sus relaciones interpersonales (Garrido Domínguez, 2011: 52-53).

La situación se quedó inalterada hasta la entrada del siglo XIX. A lo largo del todo el siglo XVIII la formación de la imaginación poética fue condicionada por el gusto y la demanda del auditorio, persiguiendo el fin de deleitarlo. Pero al final del siglo observamos

un desplazamiento del vector poético y su orientación gradual a la imaginación creadora del poeta:

Durante la mayor parte del siglo XVIII, la invención e imaginación del poeta se hicieron depender enteramente, en cuanto a sus materiales - sus ideas e 'imágenes' - del universo externo y de los modelos literarios que el poeta tenía que imitar; mientras la persistencia con que se subraya su necesidad de juicio y arte - correlativo mental, en efecto, de las exigencias de un público cultivado - colocaba al poeta como estrictamente responsable ante el auditorio, para cuyo deleite ejercitaba su capacidad creadora. Gradualmente, sin embargo, el acento fue desplazándose más y más hacia el genio natural, la imaginación creadora y la espontaneidad emocional del creador, a expensas de los atributos opuestos de juicio, saber y artificiosa medida. Como resultado, el auditorio retrocedió gradualmente en el segundo plano, dejando el lugar al poeta mismo y a sus propias fuerzas mentales y necesidades emotivas como causa predominante y hasta como finalidad y prueba del arte (Abrams, 1975: 43-44).

El Romanticismo llevó consigo una revolución no sólo en la visión del mundo sino en los medios de su nueva formación. Los teóricos de la nueva corriente artística distinguieron lo clásico de lo nuevo, subrayando la importancia de la combinación de la subjetividad con el realismo; la poesía se caracterizaba como una representación inmediata, en la que el poeta sustituye un contexto dado con su contexto ideal:

Aquel fecundo aunque desordenado pensador que fue Friedrich Schlegel, que introdujo el distingo entre clásico y romántico, que ha resultado igualmente indispensable e inmanejable para los críticos literarios y los historiadores, ayudó también a divulgar oposiciones apenas menos atractivas o menos equívocas. La obra de un poeta tal [...] se dice muestra "una manera" o un "giro individual de la mente y un estado individual de la sensibilidad", por oposición al estilo, que significa un modo impersonal al de expresión acorde con las leyes uniformes de la belleza. Y el arte moderno, en su falta de "universalidad" combina la subjetividad y el realismo, la autorrevelación y lo 'característico' o la representación de las

particularidades externas. Según Schiller la poesía ingenua, característica de los antiguos, es una representación inmediata, detallada y particularizadora de la superficie sensorial de la vida. El hombre moderno, o 'sentimental', por otra parte, no es más en unidad con la naturaleza ni consigo mismo, tiende, en la poesía, a sustituir por su ideal la realidad dada [...] En la poesía ingenua, por consiguiente, el poeta es realista, impersonal y elusivo, pero en la poesía sentimental el poeta está constantemente presente en su obra y solicita nuestra atención hacia el mismo (Abrams, 1975: 419-420).

El cambio de los orientadores es vigente. Ahora la recepción del mundo no es un mero espejo, cuando el creador se pregunta si su creación es acorde con la naturaleza; esta vez, en el primer plano aparece la naturaleza del proceso creador, preguntando si la pieza compuesta es genuina, si llama la atención y brota del sentimiento e indica el camino hacia la mente del poeta:

El primer examen a que un poema debe someterse no es ya sobre "si es acorde con la Naturaleza" o "si es adecuado a las exigencias de los mejores jueces o de la humanidad en general", sino un criterio que mira en diferente dirección, a saber: "¿Es sincero? ¿Es genuino? ¿Logra hermanar la atención, el sentimiento y el estado mental real del poeta mientras lo componía?" La obra deja de mirarse primariamente como un reflejo de la naturaleza, real o mejorada; el espejo puesto frente a la naturaleza se vuelve transparente y permite al lector penetrar en la mente y el corazón del poeta. La explotación de la literatura como indicio de la personalidad, por primera vez se manifiesta en los comienzos del siglo XIX; es la inevitable consecuencia del punto de vista expresivo (Abrams, 1975: 46-47).

La *lámpara* cambió el *espejo*. La *imaginación* sobrevivió la *imitación*, lo que condicionó cambios inevitables en la expresión poética. La lengua ya es metafórica y la imagen no es otra cosa sino dimensión del estilo:

[...] el término imaginación va progresivamente creciendo en importancia y complejidad tanto en los textos críticos como en los textos poéticos del periodo. Esta evolución de la terminología poética - de la cual fácilmente se pueden encontrar casos paralelos en Francia

y Alemania - corresponde a un cambio profundo en la textura de la dicción poética. Este cambio adopta con frecuencia la forma de un retorno a una mayor concreción, una proliferación de objetos naturales que devuelve al lenguaje la sustancialidad material que se había perdido parcialmente. Al mismo tiempo, de acuerdo con una dialéctica que es más paradójica de lo que puede parecer a simple vista, la estructura del lenguaje se torna crecientemente metafórica y la imagen - ya sea bajo el nombre de símbolo o incluso de mito - es considerada como la más prominente dimensión del estilo (de Man, 2007: 81).

Lo que resulta curioso es que negando la mimesis como modo de expresión artística, el poeta establece vínculos entre el tema de la naturaleza y la imaginación artística lo cual no significa la pérdida de la armonía del genio creador:

Una imaginería abundante que coincide con una cantidad idénticamente abundante de objetos naturales, el tema de la imaginación estrechamente vinculado al tema de la naturaleza: ésta es la ambigüedad fundamental que caracteriza a la poética del romanticismo. La tensión entre ambas polaridades nunca deja de ser problemática (de Man, 2007: 81).

#### 4.2. *La cosmovisión romántica en las Rimas y las Leyendas de Bécquer.*

En el presente apartado, que puede ser tratado como la introducción teórica para los apartados siguientes de este capítulo, observamos la parte teórica de la cosmovisión becqueriana. En concreto, hacemos una reseña panorámica de la cosmovisión romántica vigente en los textos de Bécquer, tanto poéticos como prosaicos. En particular, estudiamos la presencia de las características tan profundamente románticas como son la *ironía romántica*, la metáfora universal del romanticismo – la *lágrima solitaria* y el síntoma universal del romanticismo – la *sensación de la soledad*. Observamos la presencia de las características mencionadas en las *Rimas* y *Leyendas* de Bécquer e investigamos el papel

que ellos cumplen en los textos becquerianos. En el último apartado del capítulo descubrimos el papel precursor del pensamiento del poeta sevillano en la formación del mundo del filósofo español Miguel de Unamuno.

Antes de entrar en el tema e investigar las características literarias del mundo becqueriano, prestamos una especial atención a dos aspectos de la crítica literaria del período romántico español que tuvieron un papel importante en la formación del mundo becqueriano. En particular, hablamos sobre los conocidos como ámbito pre-becqueriano y ámbito becqueriano, es decir, de la situación literaria antes de la aparición en la escena literaria de Bécquer y la influencia de otros autores sobre Bécquer, y de la influencia de Bécquer en la generación posterior de escritores españoles y latinoamericanos.

Cada nueva corriente literaria vive en dos ámbitos: uno, en que se origina, y otro, que ella misma crea. Para su nacimiento, formación y hasta para su agotamiento, ambos poseen una importancia decisiva y de ellos depende si la nueva corriente literaria forma una parte universal de la literatura o si se convierte en una corriente unilateral. Una de las corrientes más interesantes y universales de la Historia de la Literatura es, sin duda alguna, el Romanticismo.

El Romanticismo surgió en plena inestabilidad, tanto social como literaria.<sup>51</sup> Las nuevas ideas humanísticas,<sup>52</sup> las novedades industriales<sup>53</sup> y la oscilación política<sup>54</sup> creó un

---

<sup>51</sup> Así lo describen Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres: “Nace el Romanticismo como fruto de una época de inestabilidad política y económica. La burguesía, que a lo largo del siglo XVIII ha ido escalando los peldaños que llevan al poder, libra su última y dura batalla contra el antiguo régimen. El arte equilibrado que predicaba el clasicismo no era el más adecuado para dar expresión a los conflictos de una etapa histórica que había presenciado el triunfo de la primera revolución moderna. En las postrimerías del siglo de las luces se produce una ruptura con los esquemas franceses seudoclásicos y se vuelve la mirada hacia modelos que en su desequilibrio e incluso en su deformidad proporcionan una imagen más exacta del agitado tiempo de lucha para conseguir el nuevo estado liberal y burgués”, (Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, 1983: 14).

ambiente que propiciaba una salida de la situación social asfixiante. La censura, que no dejaba el espacio para un desarrollo independiente y original de las nuevas ideas,<sup>55</sup> obligaba a escritores a exiliarse<sup>56</sup> y a experimentar con su pluma en las traducciones o imitaciones<sup>57</sup> de los textos extranjeros. Y es este ambiente en el que se nació el Romanticismo como nueva corriente literaria.

El hecho de que las traducciones poseen cierta importancia para el devenir de la literatura meta, lo evidencia, entre otros factores, el desarrollo de la Teoría de los Polisistemas que propuso el profesor israelí Itamar Even-Zohar (2004), según el cual la literatura traducida puede ocupar un lugar primario o secundario en el sistema literario. La interacción entre la literatura y la traducción sigue siendo importante hasta nuestros días, por el enriqueciendo mutuo y por la facilidad con la que se produce la comunicación (Albaladejo, 2007: 61). Relacionada con la semiótica, la traducción participa en la

---

<sup>52</sup>Lo que tan claro expresó Larra en su artículo ya famoso titulado *Literatura*: “[...] una literatura nueva, expresión de la sociedad nueva que componemos, toda de verdad como de verdad es nuestra sociedad, sin más reglas que esa verdad misma, sin más maestros que la naturaleza [...] Libertad en literatura, como en las artes, como en la industria, como en el comercio, como en la conciencia”, (cit. en Navas-Ruiz, 1971: 139).

<sup>53</sup>Sobre el tema: Escarpit, 1968.

<sup>54</sup>Los románticos formaban parte del sistema político español. Para evidenciar lo dicho basta mencionar, entre otros, los nombres de Martínez de la Rosa, el duque de Rivas, Larra, Espronceda y Nicómedez Pastor Díaz.

<sup>55</sup>Según Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres: “La legislación que rigió hasta la muerte de Fernando VII data de un decreto de 11 de abril de 1805. Se nombra un juez supremo de imprentas que tiene bajo su mando un número no determinado de censores. La dureza de este organismo fue fluctuante. En ocasiones puede decirse que no existió censura, sino la escueta prohibición de imprimir cualquier cosa que no fuera directamente promovida por el régimen. Este fenómeno es especialmente visible en la prensa periódica. Poco después de la vuelta del “deseado” quedan suspendidos todos los diarios y revistas, a excepción de los controlados por el gobierno. Respecto a los libros, las cotas de represión debían ser muy parecidas, hasta el extremo de provocar la paralización casi total de la producción. La suspicacia de los censores, casi todos eclesiásticos timoratos, veía por doquier ataques contra el orden, la religión y la moralidad [cf. González Palencia: *CgE*]”, (Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, 1983: 60).

<sup>56</sup>Es muy interesante el impacto de la emigración sobre el desarrollo de la literatura: “La emigración tuvo interesantes consecuencias para la literatura. Célebres autores como Martínez de la Rosa, que había sido jefe del gabinete en el trienio constitucional, y el duque de Rivas escribían al salir de España según los postulados clasicistas: unidades dramáticas, regularidad métrica, etc. Al volver estrenan los primeros dramas románticos. Su ideología en tanto había evolucionado hacia posturas más conservadoras”, (Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, 1983: 48).

<sup>57</sup>Como un ejemplo de la imitación nos puede servir la figura del escritor francés Victor Joseph Étienne (Jouy) cuya influencia es innegable sobre Larra y Estébanez Calderón o de Sébastien Mercier sobre Mesonero.

transformación de un tipo de mensaje en otro tipo de mensaje (Jakobson, 1975), desarrollada en un espacio semiótico (Morris, 1971, Bobes Naves, 1973) y, a la vez, es fruto del mismo proceso (García Yebra, 1982). Hablando sobre la tradición histórica de la traducción, el profesor Tomás Albaladejo Mayordomo indica la función dinamizadora que cumple en el proceso de la comunicación (Albaladejo, 2007: 61). En una serie de trabajos, a partir de la Teoría de la Estructura del Texto y de la Estructura del Mundo de János S. Petöfi (1971, 1973, 1975, 1979, 1992), el profesor Albaladejo ha construido el modelo textual de traducción literaria (Albaladejo, 1981, 1982, 1992). Siendo una forma de *transducción* (Dolezel, 1986), el texto traducido necesita pasar no sólo por el proceso de cambios del estado original, sino también mantener tanto la estructura como el mensaje semántico de la cultura de partida (Albaladejo, 2004). Como actividad interdiscursiva, la traducción es una fuente para el nacimiento de un texto nuevo y aquí aparece el papel que puede desempeñar la intertextualidad en el proceso de traducción (Sánchez García, 1996). Efectivamente, se empieza a estudiar el papel del *intertexto de época* en el proceso de traducción (Luarsabishvili, 2013).

Así, revisando brevemente los acontecimientos últimos del siglo XX desde el punto de vista de la evolución de la Teoría de la Traducción, de la Teoría de la Literatura y de la Lingüística del Texto, analizamos la importancia de la traducción de los textos extranjeros durante el Romanticismo.

Según Isabel de Castro, las traducciones desempeñaron un papel importante en la transformación de los géneros en la literatura española. La investigadora reflexiona sobre el gran impacto que tuvo la influencia germana en distintos géneros literarios del siglo XIX español, como la fábula, la balada y las rimas: “El papel que jugó la influencia germana en

el lento proceso de renovación de la lírica que se produjo a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX atañe a diversos géneros; la fábula, la balada, las rimas – entendiendo por tales las poesías becquerianas – y el cantar de origen erudito” (De Castro, 1990: 243).

Revisando la literatura del ámbito y analizando las publicaciones científicas sobre el período en el que vivió Gustavo Adolfo Bécquer, observamos la existencia de dos mundos: el pre-becqueriano y el becqueriano. Ambos ejercieron un papel definitivo en la formación literaria de l'irico sevillano. A pesar de que me parece puramente convencional separar estos dos periodos, intentaré caracterizarlos por separado para posibilitar un mejor entendimiento de la época.

En el mundo pre-becqueriano observamos el doble fundamento sobre el cual surgieron las características de la poesía becqueriana: las influencias extranjeras y las españolas. Dentro de las primeras, por su mayor impacto, hay que colocar de forma destacada las influencias indudables de Heine y Byron.

José Pedro Díaz investiga el mundo poético pre-becqueriano y, en primer lugar, fija su atención sobre la influencia alemana – en la introducción nos habla sobre la correspondencia entre las obras de Heine y Bécquer. El investigador presta una atención especial al tiempo de la llegada de Bécquer a Madrid y a la aparición de la primera rima en el año 1857:

A pesar de que es mucho lo que se ha avanzado sobre este punto desde la época en el que el estudio de la gestación de la obra de Bécquer estaba casi circunscrito al análisis de sus correspondencias con la obra de Heine, no es fácil todavía hacer una descripción detallada de los hechos. [...] No debemos olvidar que el período cuya investigación resulta decisivo es el que rodea la fecha de la llegada de Bécquer a Madrid. Cuando

Bécquer publicó sus primeras composiciones en la capital, se mantenía todavía en una línea creadora distante de la que luego caracterizará su obra. El tono propiamente becqueriano se acusará por vez primera a partir de la publicación de la rima XIII (1859). En esos años, y entre las fechas extremas de 1855 y 1859, se realiza la maduración poética de Bécquer. Como fecha intermedia y seguramente crítica puede indicarse el año 1857, año de creación, presumiblemente, de la primera rima, la que aparece en *La venta encantada*, y año de publicación, además, de las traducciones de Heine que hiciera E.F.Sanz y de algunos poemas pre-becquerianos de A.M.Dacarrete (Díaz, 1971: 158-159).

Isabel Castro indica la popularidad de Heine tanto en Alemania como en España; menciona un artículo de Emilia Prado Bazán publicado en la *Revista de España* en el que se indica la moda de imitar a Heine:

Este poeta prusiano, el primero sin duda entre los líricos alemanes, se ha hecho popular en casi toda Europa, y sus poemas cortos, puestos en excelente música, se cantan en toda Alemania.” [...] Numerosas referencias dieron cuenta del interés que suscitaba la poesía de Heine en nuestro país desde la década de los cuarenta del pasado siglo. Un artículo de Emilia Prado Bazán publicado en el no 440 de la *Revista de España* con el título “Fortuna española de Heine” revela la seducción que ejercía esta poesía sobre nuestros escritores, resumida en esta frase: “Tanto cautivó al público español la concentración de la poesía heiniana... que se puso de moda imitar a Heine (De Castro, 1990: 243, 245).

Víctor Manuel Borrero explica el motivo por el cual la recepción de los textos heinianos en el contexto español fue tan temprana debido a cuestiones políticas del siguiente modo:

La presencia de Heine en la cultura hispánica es prácticamente coetánea a la publicación de las primeras composiciones del autor en los años veinte de su siglo. Ya a comienzos

de los años treinta se tiene noticia del escritor con autores españoles exiliados en la capital de Francia que huían de un despotismo bajo Fernando VII tan decadente como oprimente y de una España postnapoleónica sumida en plena crisis política y cultural (Manuel Borrero, 2007: 48).

Efectivamente, la observación panorámica de la historia de las traducciones de los textos heinianos en España nos hace notar el interés de los eruditos por los textos del poeta. En particular, según Gamallo Fierros, en 1856 se publicó la traducción de los textos de Heine al castellano por primera vez, realizada por Agustín Bonnat (Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, 1983: 93). En 1857 apareció la segunda, la conocida traducción de Eulogio Florentino Sanz (publicada en *El Museo Universal*), seguida en 1858-1861 por las traducciones de Juan Font y Guitart (en el periódico barcelonés *La abeja*). Entre otras traducciones hay que mencionar la labor de Mariano Gil Sanz que vertió al castellano el *Intermezzo* (traducido en 1861 pero publicado en 1867), otra de Manuel María Fernández y González (titulada *Joyas prusianas*, en 1867), tanto como de Teodoro Llorente, Ángel Rodríguez Chaves y José Joaquín Herrero (Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, 1983: 94-95).

Por su interés reproduzco el siguiente fragmento en el que Isabel de Castro enumera cronológicamente las traducciones de Heine en el contexto español:

Angel M.a Dacarrete, creador de rimas y cantares, publica una muy temprana, anterior a la de Ferrán, en *La América*, el 8 de agosto 1858, acompañada de siete poemas, verdaderas rimas, y anteriores a la aparición de la primera rima de Bécquer. Julio Nombela publicó tres canciones del *Intermezzo* traducidas, en 1862, de nuevo en *El Museo Universal*; esta versión de Nombela es cercana a la de Ferrán; el traductor ha tomado como base métrica el octosílabo y la rima asonante propios del cantar popular.

*La Abeja*, de Barcelona, revista que se publica desde 1862, y se subtitula “Revista científica y literaria ilustrada, principalmente extractada de los buenos escritores alemanes” fue uno de los mejores exponentes del influjo germano; el mismo año de su fundación aparece la traducción de dieciséis canciones de Heine y cinco de Uhland por Juan Font y Guitart. Con el título de *Recuerdos de Enrique Heine* se publicaron en *La Academia* (1877, II, 235) otras poesías traducidas por Ferrán de las que se incluyeron en la edición de sus obras de *La España Moderna*, como remitidas desde Buenos Aires por Manuel Arguijo, amigo del poeta. No he destacado las versiones conocidas de J.A.Pérez Bonalde y de José Joaquín Herrero, considerado este como el más importante traductor de Heine, por su menor relación con los cantares. Ni otras menos conocidas, como las de Teodoro Llorente, publicadas en 1876 con el título *Amorosas*, y en 1885 con el de *Poesías de Heine. Libro de los Cantares* (De Castro, 1990: 246-247).

Isabel de Castro aclara el asunto y señala cómo se dieron a conocer los textos heinianos en el ámbito literario español refiriéndose a las traducciones realizadas por Eulogio Florentino Sanz:

Factor decisivo en la formación de la nueva sensibilidad fueron las traducciones y versiones del poeta germano en nuestro país desde la década de los cincuenta. Mencionaré aquellas que considero decisivas con respecto al asunto que estoy tratando. Un año después del fallecimiento del poeta, ocurrido en París en 1856, aparece la traducción de Eulogio Florentino Sanz, de quince *lieder* de Heine en el Museo Universal. La reseña del periódico deja constancia del éxito del poeta germano (De Castro, 1990: 245).

Lo que subraya la autora es el importante papel que Florentino Sanz realizó en el proceso de traducción de los textos del poeta alemán, logrando recrear a Heine en la cultura meta:

Florentino Sanz no se limitó a traducir. Verdadero poeta, recreó a Heine. En frase acertada de Cossío “creó un Heine en castellano”, que tal vez no correspondía con toda fidelidad al modelo, pero fue este Heine y no el genuino quien suscitó la renovación lírica becqueriana proporcionando el molde rítmico que habría de servir de base la rima (De Castro, 1990: 246).

Dámaso Alonso reflexiona sobre la importancia de las traducciones de Heine realizadas al español por Eulogio Florentino Sanz e indica la importancia de los textos del poeta alemán en la literatura española:

Visto con toda probabilidad en 1861 Bécquer conocía a Heine y conocía la relación de su propia poesía con la del alemán, tratemos ahora de estudiar cómo en 1857, probablemente, se estableció la relación merced a las traducciones heinianas de Eulogio Florentino Sanz. Es posible que una labor que personalmente no he hecho, el registro minucioso de las publicaciones de los años inmediatamente anteriores al de 1857, pudiera llevarnos a conclusiones algo distintas. Pero, hoy por hoy, creo que se puede afirmar que con las versiones de E.F.Sanz llegan grandes novedades a la literatura española. En estas traducciones están realizadas, con la debilidad y la imprecisión que un poema vertido siempre tiene, las condiciones de la definición de Bécquer tantas veces aludidas: la brevedad del poema, el tono intensamente subjetivo, la ausencia de sobrepuestas galas, la forma más libre (quizá debida especialmente a la traducción) y las rápidas transiciones, la falta desarrollo del poema, el ligero roce de una idea no desenvuelta, caracteres que sugieren una emoción que queda vibrando (*Apud* Sebold, 1982: 119).

Un tema muy interesante en los estudios becquerianos, como señala Dámaso Alonso, es la relación Bécquer-Heine, es decir, las posibles influencias del autor alemán en la formación del mundo becqueriano. Desde este punto de vista, observamos algunos artículos científicos, de los autores del ámbito, que pueden ayudarnos a arrojar luz sobre el asunto. Lo

más interesante, desde nuestra investigación, es encontrar unos puntos de acercamiento y de partida, o sea, poder entender si hay una influencia de Heine y, en el caso positivo, en qué se revela o se transforma y dónde acaba dicha influencia. Y la observación la empezamos con el artículo interesante de Dámaso Alonso.

El brillante escritor y crítico español Dámaso Alonso dedicó a Bécquer un importante artículo titulado “Originalidad de Bécquer” y resulta un trabajo esencial dentro de la bibliografía becqueriana. En este trabajo, el autor anuncia su deseo de hablar sobre “un poeta que imita repetidas veces; imita a poetas famosos, a oscuros escritores. Y, sin embargo, este poeta lo es por entero, es un gran poeta original, es el más fino poeta lírico español del siglo último: Gustavo Adolfo Bécquer” (*Apud* Sebold, 1982: 110). Tratando el tema, Alonso destaca tres grupos de investigadores que reflexionan sobre la originalidad de Bécquer: unos, que llaman al poeta el imitador de Heine; otros, eruditos con anteojeras, que pisotean al poeta, y por último, los que investigan profundamente el problema como William S. Hendrix:<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup>Investigando la rima V, el hispanista destacado Russell P. Sebold en su artículo titulado *Juan de la Puerta Vizcaíno en la vida y la rima V de Bécquer*, dibuja la asociación que existía entre los autores: “Pero gracias a otro importante detalle contenido en *Risas y lágrimas*, se nos hace posible afirmar, sin lugar a dudas, que Bécquer y Puerta Vizcaíno no sólo no renunciaron a su asociación literaria, sino que siguieron unidos por la más entrañable amistad, pues el poema “El aire”, del que ya trataré, lleva en 1865 la siguiente dedicatoria: “A mi querido amigo Gustavo Adolfo Bécquer” (*Risas y lágrimas*, p. 49). El próximo año, en *El Museo Universal* (año X, 28 enero 1866, p. 31), Gustavo publicaría por vez primera su rima V, influida por “El aire”, de Vizcaíno, y esto último indica que los cordiales sentimientos del antiguo colaborador de Bécquer serían plenamente correspondidos por éste [...] Es más: la cordialidad de las ininterrumpidas relaciones de Bécquer y Puerta Vizcaíno se corrobora por un delicioso pasaje de las encantadoras memorias de Julia Bécquer [...] “A esta casa de la calle de Atocha – escribe Julia Bécquer – recuerdo que solía acudir a menudo el poeta Poerta Vizcaíno, gran bohemio de aquel tiempo, el que, aunque no tenía casa ni hogar, iba acompañado siempre de su hermoso perro de Terranova, con el que estábamos entusiasmados los chiquillos por su inteligencia” [...] Quisiera llamar la atención sobre el hecho de que la sobrina de Gustavo llama “poeta” a Vizcaíno: estamos en la época que sigue inmediatamente a la publicación de *Risas y lágrimas* y la rima V, y la niña Julia debió de oír muchas conversaciones sobre poesía entre los dos bohemios, que si las hubiese podido reconstruir seguramente apoyarían la tesis de influencia que propongo aquí” (Sebold, 1982: 143-144). Sobre el tema nota Pedro Díaz: “Hendrix primero y Dámaso Alonso después señalaron ya, tempranamente, la correspondencia que liga este poema con la rima V. Por nuestra parte también señalamos que las dos últimas estrofas del poema

De una parte están los admiradores de simple fe: éstos niegan toda imitación o influjo; en ellos domina una magnífica intención – siempre será de aplaudir la voluntad de defender a un poeta, temer por la fama de su querido escritor, y, con cerrar los ojos y espantar de un manotazo el moscardón, ya lo creen todo hecho. Surgen entonces las improvisadas, deliciosas declaraciones: *Hay quien ha pretendido oscurecer la diáfana gloria de Bécquer haciendo pasar sobre ella una ligera nube; motejándolo de imitador de E. Heine. Nada más injusto, ni más inexacto tampoco.* En otro grupo hay que poner a los eruditos: entre ellos se da, a veces, el trabajador con anteojeras que, indiferente a toda la poesía del mundo, persigue eso que en la jerga llaman *plagio*, y, por una supuesta *f fuente* encontrada, es capaz de pisotear al mayor poeta. [...] Ni poco enturbian las aguas aquellos, de otra tercera clase, que, cuando encuentran un nuevo modelo desconocido, tratan en seguida de invalidar todos los que se habían aducido antes, con deseo, claro está, de que el hallazgo propio brille más resplandeciente. William S. Hendrix es – en el problema de la originalidad de Bécquer – un investigador que cae dentro del tercer grupo. A Hendrix debemos un trabajo muy importante, en el que se prueba, sin dejar asomo de duda, que Bécquer imitó en una ocasión a Byron y en otros tal vez sufrió el mismo influjo; pues bien, después de probado esto, el investigador norteamericano se cree obligado a rechazar la antigua tesis de la influencia de Heine sobre Bécquer: Hay que dudar seriamente – nos dice – de la influencia de Heine sobre Bécquer... En todo caso, podría creerse que Bécquer y Heine se parecen porque ambos se parecen a Byron”.

He aquí, pues, a Byron convertido, por obra de Hendrix, en numen inspirador y único

---

de Larrea ofrecen un evidente parentesco con la rima LXXV. Más recientemente, Graham Orton indicó que dicho poema pudo ser inspirado por una composición del poeta alemán FRIEDRICH RÜCKERT (*Mewlana Dscheladdin Rumi*, I, 24)” [...] Hay en la rima V un movimiento de penetración, de hundimiento en la tierra, de búsqueda de tesoros escondidos, que no proviene de Larrea. Éste muestra sobre todo una dinámica expansiva, cósmica que muy bien podría relacionarse, como observa G.Orton, con la poesía juvenil de Schiller (Pedro Díaz, 1971: 165, 167). Las últimas líneas de la investigación dedica Dámaso Alonso al estudio de la influencia de los textos de José María de Larrea (estudiando la rima V de Bécquer): “Aun aquí, aun en la ocasión en que Bécquer está más cerca de un modelo, qué fluido de gran poeta es el que circula por la estrofa de Bécquer, cuánto más escueta y más en el blanco la adjetivación, qué nervioso y fino el verso, sin la pompa del endecasílabo aún romántico de Larrea. [...] Es innegable que Bécquer escribió la suya con el retintín de las palabras de Larrea en los oídos. Pero, a base de unas voces de éste, escribió un poema de una intención, un sentido y un alcance totalmente distintos”, (*Apud* Sebold, 1982: 130).

determinante no ya sólo de la poesía de Bécquer, sino de la Heine (*Apud* Sebold, 1982: 110-111).

Dámaso Alonso destaca la influencia de Heine tanto en la forma de las *Rimas* como en el ambiente psicológico; el investigador destaca la semejanza de la combinación métrica entre los textos de Bécquer y las traducciones de Heine realizadas por Sanz. Pero lo dicho no se acaba aquí, ya que el contenido de los textos también evidencia la afinidad entre ambos autores. Quizá lo único que puede servir como rasgo distintivo es la ausencia de humor agrio, de sarcasmo en los textos becquerianos (*Apud* Sebold, 1982: 119, 121):

Junto con la semejanza, subraya Dámaso Alonso y las divergencias entre el pensamiento poético de dos poetas; a pesar de las semejanzas de la forma y del contenido, Bécquer no puede ser tratado como un mero imitador de Heine, sin rasgos originales. Mientras que Heine reúne en sí las funciones del poeta con la del crítico, Bécquer forma parte del propio dolor, “se entrega a su dolor”. Y lo que posee más importancia es que un mundo de Bécquer es el mundo imaginado, “es una región de ensueño”, es un “transmundo”, lo que le distingue de Heine que crea un plan más común y real, un mundo verdadero:

Pero esto no es decir que Bécquer sea un seguidor de Heine, y nada más distante de la servil imitación. Heine (se ha dicho muchas veces, pero es verdad), poeta siempre, con frecuencia es poeta y crítico a la par. Bécquer, por el contrario, no se contempla fríamente en su dolor, se entrega a su dolor. En el dolor de Bécquer, aun cuando más se aproxima al de Heine, aunque haya a veces sarcasmo, éste flota sobre un fondo de honda tristeza de niño, mientras en el poeta alemán no faltan ocasiones en que un cínico hedonismo admite cualquier traición ante la realidad de los besos. Y algo más importante: el mundo de los *Lieder* suele tener un ámbito más limitado, o mejor, más del

lado de la realidad que el de las *Rimas*. En Heine, las palabras son eso: palabras; en Bécquer son, según su propósito, *suspiro y risas, colores y notas, cadencias que el aire dilata en las sombras*. El mundo del amor en Heine es un breve paisaje familiar, con escapadas rápidas a bellos países encendidos: orillas de Ganges, tierra de placer; el mundo del amor en Bécquer es un trasmundo, es una región de ensueño, de luces y penumbra, poblada de fantásticos fuegos fatuos, formas de delirios, sones inauditos, extraños ojos tristes que nos miran fijamente. Heine (al hablar así no me refiero más que al poeta de las canciones breves), delicado y cruel, sarcástico y lleno de ternura, tristísimo y epicúreo, halaga, ante todo, las zonas más superficiales del instinto o del recuerdo erótico: de aquí su éxito universal (retransmitido por París). En Bécquer hay también un halago, de tono distinto, pero que actúa sobre las mismas zonas psicológicas: es el Bécquer de las encantadoras niñas de provincias, de fines del siglo pasado y comienzos de éste. Sin negarnos, ni mucho menos, al suave cosquilleo de esas caricias, sólo una ligera indagación basta para que nos demos cuenta de que por encima o por debajo de ese Bécquer, y, claro está, nutriéndole y nutriéndose de él, no sentido generalmente, pero sí subentendido, en relación de raíz respecto a hoja o flor, está el creador de uno de los mundos poéticos más simples y más etéreos, más hondos y más irreales. Pero Heine – más extenso y rico, pero no más intenso – es universalmente conocido – y bien merece serlo –, y el mundo casi desconoce a nuestro Bécquer. Ni puede extrañar que así sea: Bécquer es de esos poetas cuyo encanto va indisolublemente unido a la magia de la palabra transfundida en el ritmo (*Apud* Sebold, 1982: 123-124).

Enrique Díez-Canedo en su artículo “Gustavo Adolfo Bécquer y Eulogio Florentino Sanz” escribe un parentesco espiritual indudable de Bécquer con Heine. Según él, es seguro que Bécquer conoció los textos heinianos, probablemente con la ayuda de Florentino Sanz. Algunas evidencias de lo dicho pueden encontrarse en *El rayo de luna*. Otra coincidencia con la obra heiniana podría ocurrir en los tiempos cuando Bécquer dirigía *El Museo Universal*. La figura de Florentino Sanz posee importancia no sólo como del traductor, sino

también como transmisor del estilo de Heine en la literatura española. Sin duda, los textos heinianos sirvieron como modelo e inspiración para los autores españoles:

He aquí nuestra tesis: Gustavo Adolfo Bécquer tiene innegable parentesco espiritual con Enrique Heine; debió leerle, acaso en traducción francesa, y acaso por recomendación de Florentino Sanz; y hubo de conocerle primero a través de las traducciones de Sanz a que venimos refiriéndonos. El influjo de la poesía de Heine en la del autor de *El rayo de luna* es innegable, y no basta aducir el aspecto mordaz, satírico, del poeta alemán como argumento en contra: Heine fue así, pero fue además como Bécquer, y basta haber leído el *Intermezzo* para darse por convencido. La poesía de Bécquer es diamante de facetas tan puras como la de Heine; pero ésta tiene facetas y cambiantes que faltan en el español. Ahora bien, Bécquer dirige *El Museo Universal* en 1866, de enero a agosto, y allí puede leer a Heine, interpretado por Florentino Sanz, amen de otra traducción del *Intermezzo*, deficiente, es verdad, pero íntegra. Y el mérito de Florentino Sanz consiste, ante todo, en haber tenido la fortuna de fijar la forma española de Heine; la que, adoptada por Bécquer, ha venido a llamarse *rima* en la poesía española, serie de estrofas breve y concisa que sirvió después a muchos poetas para lanzar aquellos que sañudamente llamó “suspirillos líricos de corte y sabor germánicos” el inflexible D. Gaspar Núñez de Arce (*Apud* Sebold, 1982: 106).

Como hemos visto, el autor subraya la clara existencia del parentesco entre los dos poetas; además, lo que observamos no es sólo una imitación mecánica del estilo del poeta alemán, sino que se realiza, después de adaptarlo, un enriquecimiento de la forma poética española.

Sobre la relación Heine-Bécquer escribe José Pedro Díaz:

El ahincamiento con que los comentaristas se detienen a dilucidar la relación Heine-Bécquer es un síntoma de lo que decimos. Durante un tiempo ése pareció ser un camino

para explicar el florecimiento de una poesía de índole intimista, delicada, fina, que resultaba difícil comprender como brotando inesperadamente del violento romanticismo de Zorrilla, Espronceda, etc... (Pedro Díaz, 1971: 131).

José Cenizo Jiménez presta atención a la tipología y a la poética de la mirada en los textos de ambos poetas y nota que los poemas de ambos poetas conservan un léxico semejante con respecto “al ámbito de lo ocular”, añadiendo así a la mirada poética no sólo un carácter amoroso, sino simbolista y terapéutico:

Conocida es la influencia de los *lieder* de Heine en la poética y en la poesía del sevillano Gustavo Adolfo Bécquer. Un lugar importante de dicha influencia es, en nuestra opinión, la tipología y poética de la mirada en ambos. Sus poemas se llenan de léxico perteneciente al ámbito de lo ocular; ojos, mirada, lágrimas, pupila, párpados, contemplar, ver... Ambos poetas coinciden, en este sentido, en varios aspectos que desarrollaremos en nuestra investigación; el carácter simbolista, terapéutico y amoroso de la mirada; la presencia de los ojos claros y azules; la fascinación de la mirada; el dolor y las lágrimas; la insensibilidad hipócrita; el sueño; etc. (Cenizo Jiménez, 2006: 333).

A Antonio Carillo Alonso le parece muy importante, por ejemplo, no minimizar el impacto heiniano sobre la formación del lírico sevillano:

Respecto a la influencia de Heine, es interesante observar que fueron las personas más cercanas a Bécquer las primeras en sorprenderse o en poner objeciones a ese estrecho parentesco entre el autor del “Intermezzo” y las Rimas. Y así, Rodríguez Correa, en el prólogo a la primera edición de las obras de Bécquer, escribe: “Sorprende a veces su semejanza con ciertos autores alemanes a quienes no había leído hasta hace muy poco, y a los que se parece porque sus producciones están pensadas y escritas con la razón y la imaginación, que son en aquellos inseparables y como dos buenas hermanas”. Y en nuestros días es también considerable el número de críticos becquerianos que minimizan

la influencia del lírico alemán en el autor de las Rimas; José Pedro Díaz, por ejemplo, después de indicar que “la ya muy bien documentada influencia heiniana tiene acaso, sobre la poesía de Bécquer, un efecto relativamente negativo”, señala que la presencia de Heine se advierte “en aquellos lugares en que Bécquer no está justamente en su mejor y más honda poesía” (Carrillo Alonso, 1987: 167-168).

Al mismo tiempo, pasando por las páginas que señalan la cierta relación entre los textos de los dos autores, hay que prestar atención y al distinto punto de vista, según que no existe ninguna influencia de Heine sobre Bécquer. Desde este punto de vista, un artículo interesante nos presenta Alonso Martín.

Un punto distinto sobre la relación entre Heine y Bécquer nos ofrece Alonso Martín que, a su juicio, Bécquer no aceptó el estilo de Heine como modelo para sus *Rimas*:

Poco a poco se van apagando los ecos de las críticas iconoclastas que querían restar méritos al mejor de nuestros románticos. Y quedan sólo en la palestra para discutir el germanismo de nuestro poeta, Heine y Bécquer. Vayamos por partes. Se ha dicho que es posible que tomara Gustavo Adolfo como modelo a Heine para sus *Rimas*. No lo creo, y lo vamos a razonar en seguida. Pudo trascender a algunas rimas la musicalidad del *lied* germánico o algún concepto secundario que deja intacto su individualidad (Martín, 1972: 327).

Alonso Martín indica la diferencia que existe entre dos poetas: Bécquer es melancólico y tímido, mientras que Heine es mordaz e irónico: “La diferencia que los separa es manifiesta. El divino sevillano es melancólico, resignado, tímido, pesimista y crepuscular; mientras el alemán es cáustico, mordaz, de nota amarga e irónica, poeta escéptico y sarcástico” (Martín, 1972: 328).

Según el investigador, Bécquer se entrega en su dolor con una honda tristeza, mientras que Heine posee rasgos del cínico:

Bécquer es el hombre en perpetuo estado de adolescencia, “el hombre que se queda espiritualmente en el umbral de la vida”, ha dicho Lera. Poesía incierta, vagorosa, forcejeo entre luces y sombras. No se contempla fríamente en su dolor como Heine, sino que se entrega a él con honda tristeza de alma pura, mientras el judío alemán es el cínico hedonista que admite cualquier traición ante la perspectiva de unos besos (Martín, 1972: 327-328).

Alonso Martín cita el contemporáneo de Bécquer, a don Juan Valera, que evidencia que Bécquer de verdad ha leído a Heine, pero la originalidad del lírico sevillano consiste en el hecho que sus pensamientos y sentimientos no coinciden con los de Heine:

Pongamos, para echar la llave a estas comparaciones de Bécquer y Heine, un testimonio valioso de un crítico eminente en su época, conocido de Bécquer, tertuliano y uno de los mejores prosistas del siglo XIX, don Juan Valera. Nos habla así: “Muchas personas han creído y sostenido que Bécquer imita a Heine. Otras aseguran que jamás le había leído; pero esto es falso. Bécquer conoció y leyó a Heine; pero si en algo le imitó fue en escribir composiciones muy cortas, como los *Lieder*, aunque rara vez coinciden, ni en el sentir ni en el pensar, los *Lieder* y las *Rimas*. Notables y originalísimos ingenios eran ambos, Bécquer y Heine. Y, sin embargo, nada más diferente, por no decir más opuesto, que las prendas, condición y carácter del uno y del otro... El talento de Heine era más extenso y más hondo; el de Bécquer, más influido por el amor y la fe, y mucho más simpático, por su sencillez, generosidad y nobleza. Nunca llegó Bécquer a las alturas filosóficas, al casi religioso entusiasmo con que Heine, por ejemplo, retrata y ensalza al maravilloso poeta de su casta Jehuda Ben Leví de Toledo; pero tampoco se entregó, rebajándose, a las burlas impías y al sarcasmo más que volteriano a que Heine a menudo se entrega. Bécquer jamás es chistoso; Heine suele tener mucho chiste, aunque cínico y

desvergonzado con frecuencia. En resolución: Bécquer y Heine apenas se parecen en otra cosa sino en haber escrito composiciones de poco número de versos (Martín, 1972: 334-335).

Alonso Martín se basa en Pemán para identificar la única influencia sobre Bécquer – la poesía popular: “Dice Pemán (“Mundo Hispánico”, noviembre 1970, p. 9): “El romanticismo vivo de Bécquer no tuvo más influencia que la de las coplas populares reunidas por Fernán Caballero y don Nicolás Böhl de Faber, su padre. Hasta el predominio de la rima asonante viene de la copla”” (Martín, 1972: 335).

Analizando los artículos científicos que estudian la relación histórica, literaria y lingüística del tema Heine-Bécquer, podemos concluir que Bécquer, sin duda alguna, conocía los textos de Heine (en original o en las traducciones es, creemos, de una importancia secundaria). El estilo, las características lingüísticas y la sentimentalidad, el mensaje semántico representan ciertas analogías en los textos de ambos poetas. Esto nos parece lógico, teniendo en cuenta dos factores de la creación artística de cualquier período de la Historia de Literatura – uno es el fenómeno de la intertextualidad,<sup>59</sup> que trata cada libro como derivado de libro anterior, y otro es el ámbito contemporáneo del escritor, en el que vive y desarrolla su mundo estético el artista. Desde este punto de vista, la influencia, o llamamos a esto la imitación, de Heine no resta importancia de nuestro lírico sevillano. Al revés, pensamos que la capacidad de poder desarrollar su mundo original basándose en la universalidad de la obra heiniana subraya para nosotros la originalidad de Bécquer.

---

<sup>59</sup>Sobre el tema: Haberer, 2007.

Referiéndose al estudio citado de Dámaso Alonso, que como hemos visto entre las influencias becquerianas indica la relación entre Bécquer y Grün, José María de Cossío en su artículo *Bécquer y Grün* denuncia: “Creo poder satisfacer la curiosidad de nuestro gran crítico y filólogo, y resolver el pequeño problema del camino por el que Bécquer llegó a conocer la poesía del poeta austriaco” (*Apud* Sebold, 1982: 135). Contando la historia de la publicación del artículo de Manuel Milá y Fontanals en el *Diario de Barcelona*, dividido en párrafos con epígrafes de las traducciones de los poemas de Grün, el autor compara los textos de Bécquer y Grün y nota la importancia de la *risa* y el *llanto* en los textos becquerianos. Según el autor, la originalidad de las imágenes que crea Bécquer no dejan lugar a dudas, relacionándose, al mismo tiempo, con los textos de Grün en componente del pensamiento, lo que denomina como “dialéctico”:

En las sugerencias referentes a los sentimientos del hombre, en las que puede sospecharse que aprovechó el ejemplo de Grün, dos son las fundamentales utilizados por Bécquer: la risa y el llanto. Ellas son elementales, y no hacían falta modelos para que acudieran a la imaginación del poeta sevillano. [...] La originalidad de las imágenes de Bécquer es indudable, así como la superioridad de las consecuencias poéticas que la tesis de Grün le inspirara. Pero la arquitectura retórica de la *rima*, el pensamiento en ella desarrollado, el plan que pudiéramos llamar dialéctico, procede del poeta austriaco (*Apud* Sebold, 1982: 137, 138).

En un artículo muy interesante “La influencia de Lord Byron en Gustavo Adolfo Bécquer y Augusto Ferrán”, Jesús Costa Ferrandis, el secretario de la revista *El Gnomo*, nos muestra su reflexión sobre la influencia de los textos de Lord Byron en la generación becqueriana. En particular, tocando la historia de la investigación de la imitación de Bécquer

a Byron y los estudios del investigador anglosajón William S. Hendrix y Dámaso Alonso, dice:

Cuando el investigador anglosajón William S. Hendrix quiso en los años treinta dedicar un modesto ensayo a Bécquer, tuvo la peregrina ocurrencia de estudiar su relación con Byron. Dámaso Alonso, que ya tenía bastante con Heine, cansado con razón del zarandeo de influencias a que la moda comparatista sometía a Bécquer, para defender su originalidad reaccionó de malas maneras contra Hendrix, quien hurgaba en la herida con un nuevo astro comparable a Heine. Se atrevía, además, a contradecir a Schneider y se enzarzaban ambos en lo que parecía una polémica nacionalista de influencias. Proponía borrar a Heine, que para él era un imitador de Byron, e instalar a éste en su lugar.

Dámaso Alonso excomulgó con todo el peso de su autoridad al modesto Hendrix y dedicó el resto de su ensayo a demostrar la originalidad becqueriana, acercándolo y separándolo al mismo tiempo de Heine. Dejó, sin embargo, un portillo abierto al reconocer una natural influencia byroniana y se mostró dispuesto a reabrir la polémica si aparecían pruebas documentales.

La excomunión dio resultado, y casi nadie se ha atrevido desde entonces a replantear la relación entre Byron y Bécquer. Quizá sea llegado el momento de volver, serenamente y a la luz de nuevos documentos, sobre este asunto. Ya Rubén Benítez hace poco sugería tímidamente pero con tino una cierta rehabilitación de Hendrix y sus ideas:

“La Antigua tesis de William S. Hendrix tiene todavía para mí un valor fundamental. Es indudable la influencia de Byron en el joven poeta, como es indudable la influencia posterior a Heine, tan bien estudiada por Pageard. Ambas influencias no son excluyentes entre sí, como Hendrix y Schneider desde sus atalayas nacionalistas lo creían” (cit. en *Actas*, 1995: 308-309).

A esta interesante introducción sigue la reflexión de Alonso que continua el tema de Byron y enumera las otras influencias que sufrió Bécquer, menciona entre los autores a Macpherson, Musset, Grün, Schiller, José María de Larrea, Ferran y Darío:

[...] Bécquer no sólo imitó a Byron, sino que sufrió muchos otros influjos. En él es evidente – aunque haya quien se obstine en negarlo – el de Heine, difuso, en general; pero, en alguna ocasión, concreto. Recibió también, de una tradición que va de Macpherson a Musset, el tema de una rima. Sin que sepamos por qué camino imitó de cerca un poema de Anastasius Grün. Hay una rima que refleja un pensamiento de Schiller. Y aun se han señalado como antecedentes de Bécquer otros varios nombres extranjeros cuya influencia no me parece tan clara. No es menor la deuda respecto a poetas españoles: sufrió el influjo formal de las traducciones de Heine por Eulogio Florentino Sanz y el de una poesía original de éste; imitó, innegablemente, un poema del oscuro José María de Larrea, y, con menos cercanía, dos cantares de Ferrán. Más aún: las *Rimas* se levantan sobre un fondo – que hoy comenzamos a entrever – de poesía prebecqueriana (no de otro modo la voz de Rubén Darío se alzó sobre la de un coro de prerubénianos), (*Apud* Sebold, 1982: 112-113).

Reflexionando sobre la relación entre Byron y Bécquer y basándola en la revisión de la traducción del poema del poeta del siglo XIX Ibn Rumi al español por el conde de Noroña y el poema de Byron “I saw the weep” también al español por Tomás Aguiló (traducido como *Llanto y sonrisa*) sin perder de la vista el poema de Juan Arolas *A una bella*, Carlos Moreno Hernández concluye:

Bécquer, además, invierte la secuencia, dando prioridad al tema de la risa y colocando el tema original en el centro, subrayado como si fuera una cita, y añadiendo un tema nuevo que da al conjunto una estructura paralelística – *isocolon* – ternaria. La novedad, como emulación o superación de Byron por encima de cualesquiera otra versión, estriba en su

asociación entre idea, luz y estrella, de evidente influencia platónica, que no hace sino sublimar – elevar a un plano superior – el tema original, además de introducir un marco temporal, de la mañana a la noche, ampliando la mera referencia de Byron al atardecer. Podríamos interpretar que la mujer becqueriana no sólo ríe o llora, sino que, además, piensa, y su pensamiento queda reflejado en su pupila como luz estelar; o también, que la idea como tal, en su sentido propiamente platónico de realidad trascendente, baja a este mundo a través de ella, o de su pupila (Moreno Hernández, 2010: 172).

Comparando los textos de Bécquer y Byron, Dámaso Alonso compara la rima XIII con el poema de Byron y concluye que Bécquer, como en otros textos, supera la inspiración de Byron, como en el caso de Heine:

De las otras dos estrofas de Byron, sólo el contraste del reír y el llorar y la idea del crepúsculo (*el cielo de la tarde*), han pasado a Bécquer; el resto no interesaba al finísimo poeta: en especial la segunda estrofa del poema es una comparación hiperbólica, resto de esa retórica, rodada desde el Renacimiento, que tanto se trasvasa a la gárrula obra del gran Byron. Y otra vez ha superado al modelo de su inspiración, y otra vez ha sido por el prodigio de la música (*Apud* Sebold, 1982: 128).

Investigando y comparando los textos de ambos poetas, tales como *La soledad*, *El rayo de la luna*, el Canto IV de *Child Harold*, Jesús Costa Ferrandis concluye:

En conclusión, tanto a Bécquer como a Ferrán o Rosalía de Castro, Lord Byron, entre otros románticos, les resaltó el valor de la imaginación, del “alma” – juanramoniana, otro byroniano ilustre – creadora e intuitiva, del arte en definitiva como refugio frente a la impureza vital. Además, y sería la primera influencia sobre Bécquer, recordemos el culto a la belleza que Byron muestra en, por ejemplo, su breve melodía “La lágrima y la sonrisa” (cit. en *Actas*, 1995: 316).

Sobre las raíces byronianas en la poesía becqueriana escribe Martín Alonso en torno a la labor de Hendrix al comparar los textos de los dos poetas e indicar la diferencia espiritual de las rimas XXI, LXXV y LIII de los textos byronianos:

De las poesías de Byron que Hendrix compara con las becquerianas, acaso la Rima XIII pudiera tener una coincidencia temática y hasta un contacto, no tan radical en la primera estrofa. Se publicó en “El Nene” de Madrid, el 7 de diciembre de 1859, con el título “Imitación de Byron” (“Tu pupila es azul, y cuando ríes...”). Las Rimas XXI, LXXV y LIII están muy lejos del espíritu byroniano. Es muy difícil admitir, si no es con muchas reservas, un vago recuerdo o coincidencia de alguna frase o un tópico de esos en que muchos autores se corresponden y concuerdan al azar (Martín, 1972: 323).

Además de ya citados influencias de Heine, Bécquer y Grün, los investigadores indican la posible influencia de otros autores extranjeros. Después de la interesante y detallada comparación entre Bécquer y Heine, Dámaso Alonso dedica el apartado siguiente de su famoso estudio “La originalidad de Bécquer” a la relación que existe entre los textos de Bécquer (la rima VII en particular) y la comedia de Alfred de Musset *A quoi rêvent les jeunes filles*. Comparando las citas de los textos de ambos poetas, Alonso concluye que “La igualdad fundamental es evidente” (*Apud* Sebold, 1982: 125). Dentro del marco del análisis de la rima mencionada, el autor se refiere al estudio inédito de Gamallo Fierros en el que éste último ve las coincidencias entre Bécquer, Ossian, Thomas Moore, Millevoeye, Amable Tastu y Musset:

Gamallo Fierros – a quien habrá ya que citar a cada paso cuando de Bécquer se trate – ha estudiado con rigurosa exactitud la genealogía de la rima del *arpa*. Esta investigación se halla todavía inédita. Gamallo me autoriza a resumir aquí sus conclusiones: la ascendencia de la rima del *arpa* es muy extensa; el punto de partida es Ossian y

eslabones de la cadena son Thomas Moore, Millevoye, madame Amable Tastu y Musset. Lo más extraordinario del caso es que el último eslabón – Bécquer – no se une exclusivamente con ninguno de los anteriores, sino que presenta algún vínculo particular con todos ellos. La triple coincidencia (*dueño, salón y olvidada*) existe sólo entre Bécquer y Musset; *en el ángulo oscuro* se da únicamente en Millevoye y Bécquer; *cubierta de polvo (poudreuse)*, solo en Bécquer y madame Tastu. Algún pormenor de Bécquer nos llevaría únicamente a Ossian. La comparación, base de la rima, apunta en Moore, y está netamente expresada en Tastu y Musset. Pero el *arpa*, común a toda la cadena, ha sido sustituida por mandolina en Musset. Resulta difícil admitirlo, pero no hay otro remedio; es como si algún elemento de cada uno de estos antecedentes hubiera ido a converger en Bécquer (*Apud Sebold, 1982: 126*).

Según José Pedro Díaz, no es posible explicar el nacimiento de la poesía becqueriana basándose en los textos antecedentes lo que no le impide empeñar un papel importante en la culminación del desarrollo de la poesía española del siglo XIX; a pesar de que de verdad existían algunas antecedentes que condicionaron la aparición de los textos becquerianos, las raíces de ellos eran tan cortas que era inesperable la hondura que alcanzó Bécquer:

No creemos que se pueda – ni se daba – *explicar* la aparición de la poesía de Bécquer por un rastreo de antecedentes, pero es útil indicar una de las líneas de desarrollo de la poesía española del XIX en la que el nombre de Bécquer puede inscribirse como su culminación. Su poesía nos aparecerá así menos y más excepcional a la vez; menos, porque veremos cómo existía un cauce por el que ya sus notas se insinuaban, y más porque de cauce tan estrecho no podía esperarse un desarrollo tan hondo y puro como el que Bécquer alcanza (*Pedro Díaz, 1971: 135*).

Reflexionando sobre el ámbito prebecqueriano, José Pedro Díaz distingue dos tipos de los poetas: unos, como Zorilla y Espronceda cuyos versos formaban un ámbito violento y

otros, como Nicomedes Pastor Díaz o el catalán Pablo Piferrer que componían en un tono menor una obra depurada y breve:

La generación de Bécquer vivió cubierta por la violenta resonancia de los versos de Zorrilla o de Espronceda. Y en medio de esa violencia era difícil poner atención a otros intentos más sutiles que habrían de caracterizar en definitiva a esa generación y que estaban en parte preparados por algunas notas íntimas y moderadas que habían empezado a insinuarse en medio del estruendo romántico. Si bien la imaginación de la mayoría estaba ocupada por los versos de Zorrilla, Espronceda, Rivas, García Tassara y otros, por lo general sonoros y vibrantes, ya en la época en que éstos escribieron hubo poetas que cantaron en un tono menor, como, en algunos momentos, Nicomedes Pastor Díaz, como el notable catalán Pablo Piferrer, de breve pero depurada obra, como – ocasionalmente y cuando era menos orientalista – el Padre Arolas (Pedro Díaz, 1971: 135).

José Pedro Díaz concluye que existía no sólo el mundo prebecqueriano, sino también becqueriano, lo que acompañaba a Bécquer: "Lo que de todos modos queda claro es que existe un ambiente prebecqueriano y también becqueriano (en el sentido de que no sólo precede sino que también acompaña a Bécquer) y que puede ahora documentarse fehacientemente con nombres y, sobre todo, con textos de significación" (Pedro Díaz, 1971: 156).

En el marco del mencionado mundo becqueriano hay que indicar dos factores importantes que ejercieron cierta influencia en la formación de la cosmovisión de Bécquer – a) el cantar andaluz, y b) los poetas contemporáneos del poeta sevillano.

En 1799, Alfonso Valladares de Sotomayor publicó la *Colección de seguidillas o cantares*, lo que posteriormente encontramos recogido por Sbarbi en su *Refranero general*

*español* (tomo IV, Madrid, 1875). En 1802, Enrique Ataide y Portugal publicó el *Almacén de chanzas y versos para instrucción y recreo*, y, en 1815, Francisco Laparde editó otra recopilación. En 1807, Agustín Roca publicó *Colección de coplas de seguidillas, boleros y tiranas*. Rodríguez Marín editó *Cantos populares españoles* (1882-1883), Tomás Segarra en Leipzig (1862) y Emilio Lafuente y Alcántara en Madrid (1864) publicaron *Cancionero popular* y Antonio Machado Álvarez en 1881 - *Colección de cantes flamencos, recogidos y anotados por "Demófilo"* (Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, 1983: 91-92).

Investigando la influencia sobre Bécquer del cantar andaluz, Antonio Carrillo Alonso presenta ante nosotros dos hipótesis; según la primera, es posible que el poeta sevillano funcionó como un transmisor de los cantares a la obra de Augusto Ferrán, ya que este último los podía oír durante las reuniones de los hermanos Bécquer; para evidenciarlo el investigador cita a Robert Pageard:

[...] Todo lo señalado hasta aquí nos lleva a defender dos hipótesis. La primera, que es muy posible que el propio Bécquer sea uno de los hilos transmisores de los cantares andaluces a la obra de Ferrán desde el primer momento de producirse el encuentro de ambos poetas. No se olvide en este sentido que muchas de las coplas oídas en las reuniones flamencas de los hermanos Bécquer las pudo utilizar Ferrán – con mayores o menores modificaciones – para su libro “La Pereza”, publicado en 1871. Esta actitud del escritor madrileño no ha pasado desapercibida para algunos críticos; Robert Pageard, por ejemplo, comentando el posible influjo de la rima XVII en algunos pasajes de “Una inspiración alemana” de Ferrán (1872), escribe: “Ne s’agirait-il pas alors d’un brouillon retrouvé par Ferrán dans les papiers de Bécquer, d’une ébauche en prose du poème? La date de la publication dans la Revista de España rend cette hypothèse plausible” (Carrillo Alonso, 1987: 170).

Como hemos señalado, existe otra hipótesis: que tanto Ferrán como Bécquer partían de una fuente común: la poesía popular que podían oír en la transmisión oral o “de colecciones de cantares anteriores”: “La otra hipótesis es la siguiente: Ferrán y Bécquer, en sus coincidencias temáticas o formales, pueden haber partido de fuentes comunes de la poesía popular llegadas hasta ellos a través de la transmisión oral o de colecciones de cantares anteriores” (Carrillo Alonso, 1987: 170).

A pesar de que una u otra hipótesis pueden ser verdaderas, Carrillo Alonso concluye que es evidente que Bécquer conocía la poesía andaluza “antes del conocimiento de Ferrán”:

Una cosa parece evidente: que Bécquer conoce en toda su variedad y hondura el amplio mundo de la poesía popular andaluza mucho antes del conocimiento de Ferrán, como se demuestra, por ejemplo, en las adaptaciones de coplas que realiza en su teatro [...] Gustavo Adolfo Bécquer, mucho antes del encuentro con Ferrán, ha tenido oportunidad de entrar en contacto literario con el cantar y de tomar conciencia de la trascendencia de la composición popular como material poética esencial (Carrillo Alonso, 1987: 170, 174-175).

El investigador compara el caso de Ferrán con el de Heine. Según él, es posible que Bécquer conociera a Ferrán poco después de su llegada a Madrid. La trayectoria de la publicación de las rimas indica la influencia de Ferrán sobre Bécquer. El investigador concluye lo dicho basándose en la investigación de las rimas realizada por Manuela Cubero:

El caso de Augusto Ferrán, en su relación con Bécquer, es semejante al de Heine, aunque en el autor de “La Soledad” existieron unas razones sentimentales que le aproximaron íntimamente al poeta sevillano y facilitaron también el acercamiento intelectual o

literario. Parece ser que Ferrán empieza a ser conocido por Bécquer inmediatamente después de la llegada de este último a Madrid: hacia 1855 Gustavo Adolfo colabora en el “Correo de la Moda”, periódico en el que interviene asimismo Augusto Ferrán; pero será años más tarde, en 1860, cuando ambos poetas entrarán en conocimiento directo y definitivo. El que hasta esta última fecha Gustavo Adolfo no hubiese publicado nada más que una rima (la XIII) ha llevado a pensar que el encuentro con Ferrán tuvo una influencia decisiva en el lírico sevillano. Manuela Cubero ha analizado la posible influencia de algunos ejemplos de “La Soledad en las rimas VIII, LXXV, XV, XXXVIII, XLII”, y ha encontrado cierto parentesco entre determinados cantares de Ferrán y las rimas XXXIV, XXXII, XXXVII y LXVI (Carrillo Alonso, 1987: 168-169).

Por lo que se refiere a la influencia de los autores contemporáneos sobre Bécquer, hay que tener en cuenta el papel de poetas como Estébanez Calderón, Fernán Caballero e Iza Zamácola.

Tratando el asunto de la primacía de Bécquer como fundador de la nueva poesía española, Alonso se hace la pregunta de si fue Bécquer de verdad primero o si, estudiando su época, podemos destacar la existencia de los antecedentes, de la nueva tendencia poética ya existente, por ejemplo, de Eulogio Florentino Sanz, de José María de Larrea, Ferrán o de Ángel María Dacarrete:

¿El primero? Poco a poco se va señalando el perfil de una época, de una tendencia poética que existe antes de Bécquer y en el arranque de éste, y que significa ya un cambio frente al estruendoso romanticismo. Aquí domina ya el matiz, la música velada, el asonante, el vago sentimiento, no lanzado, sino vagamente reprimido. Y a ella pertenecen Eulogio Sanz – ya original, ya traductor –, José María de Larrea, Ferrán... Recientemente, Gamallo Fierros ha añadido otro nombre: el de Ángel María Dacarrete. Y es que la literatura de un momento no es más que el esfuerzo de una época hacia su

expresión, “la lucha en busca de su estilo” (Mahrholz). Existe, sí, un ambiente prebecqueriano en el que Bécquer nace a la poesía. Pero es él quien, en definitiva, da en el hito, él quien halla la expresión que angustiosamente se estaba buscando, él quien nos lega la formula cristalina: lo fluidito y oscuro se ha cambiado en nítida permanencia (Apud Sebold, 1982: 117-118).

Carrillo Alonso investiga la relación Bécquer-Estébanez Calderón y sostiene que las huellas de “El Solitario” son vigentes en las *Rimas* lo que podría ser condicionado con la relación de Estébanez con la familia de Bécquer en Sevilla:

Aunque sólo nos haya transmitido unos pocos ejemplos de cantares, dispersos por su obra en prosa, Estébanez pudo haber cumplido un papel importante en Bécquer como camino de acceso en la comprensión y asimilación del cantar andaluz. Conocida es la importancia del escritor malagueño a la hora de explicar la faceta costumbrista de Bécquer. Pero lo que aquí conviene señalar es que este influjo de “El Solitario” va más allá del cuadro costumbrista y parece extenderse a las propias *Rimas*; la posible relación de Estébanez con la familia de Gustavo Adolfo durante sus años de estancia en Sevilla, pudo facilitar el posterior acceso de Bécquer a la obra del escritor malagueño (Carrillo Alonso, 1987: 175).

La terminología que utilizan ambos poetas – Calderón en *Letrillas, Odas y Romances* y Bécquer en sus *Rimas*, parece al investigador sorprendente:

Y si insistimos en esta relación Bécquer-Estébanez es porque, como decíamos, es muy posible que la obra lírica del escritor malagueño (publicada en 1831) haya influido en la formación poética de Gustavo Adolfo. Cuando nos acercamos a la poesía de Estébanez Calderón, en la que nos muestra la preferencia por el verso corto en *Letrillas, Odas, y Romances*, no dejan de sorprendernos las claras semejanzas existentes entre su terminología y la que Bécquer utiliza con más frecuencia en las *Rimas*. No es este el

lugar para un análisis detenido de las posibles influencias de la poesía de Estébanez en las Rimas. Nos limitamos, pues, a poner de manifiesto las semejanzas halladas en pasajes aislados de las Letrillas II, XVII, XIX y XXIII, o en los ejemplos II, V, VI, XIV, de las “Letrillas moriscas”; Igualmente curiosa resulta la oda XIV, “Las ilusiones del sueño”, por las similitudes que presenta respecto a ciertos elementos contenidos en las rimas XIV, XV, XVIII, y LXXVI (Carrillo Alonso, 1987: 175-176).

Otro autor que puede ejercer cierta influencia en la formación del mundo becqueriano es, según Carrillo Alonso, la escritora costumbrista Fernán Caballero que formaba parte del círculo amistoso del tío de Gustavo:

Entre los autores citados por Bécquer en el prólogo a “La Soledad” de Ferrán, se encuentra el nombre de Fernán Caballero. Es evidente que Bécquer conocía la obra de la escritora costumbrista, quien, por otro lado, también formaba parte del círculo de amigos de don Joaquín Domínguez – tío de Gustavo –, en el tiempo en que el pintor sevillano estuvo de conservador en el Alcázar (Carrillo Alonso, 1987: 176).

Carrillo Alonso cita a Fernán Caballero y basándose en la cita piensa que Caballero entiende bajo de “las distintas composiciones poéticas” los textos de Bécquer; el investigador ve la necesidad de estudiar no sólo las coplas, sino otras composiciones, por ejemplo, “Acertijos populares” y “Adivinanzas infantiles”:

Como hemos señalado, Fernán Caballero publica sus “Cantes, coplas y trobos populares” en 1859. En el prefacio a los cuentos y poesías populares andaluzas, había señalado ya la procedencia de sus cantares: “Las cosas que nosotros presentamos tienen señaladamente el sello andaluz, como que en esta provincia han sido recogidos”; al mismo tiempo, ponía de manifiesto la relación íntima entre esta poesía colectiva y la obra de los cultos: “Entre las distintas composiciones poéticas hemos encontrado algunas cuya idea ha sido expresada también por poetas de alta esfera”. El pasaje podría referirse directamente a

Bécquer – como a toda la poesía culta andaluza –, porque el poeta sevillano no encontró en un número considerable de ejemplos la afinidad espiritual necesaria para incorporarlos a su bagaje lírico. Y lo más importante será comprobar que no son solamente las coplas para cante recogidas por Fernán Caballero las que parecen haber influido en Bécquer, sino que también es posible hablar de cierto influjo de otras composiciones más sencillas, como son los “Acertijos populares” o las “Adivinanzas infantiles” (Carrillo Alonso, 1987: 176).

Otro autor es Iza Zamácola a cuya persona la crítica, según Carrillo Alonso, salvo las investigaciones de M. Cubero Sanz, no ha prestado la atención merecida:

La personalidad de Iza Zamácola (Durango, 1756 – Madrid, 1826), está aún por estudiar. La crítica becqueriana no lo cita en ningún momento, y solamente M. Cubero Sanz recuerda su “Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos...” a la hora de hablar de las obras de cantares que precedieron a Ferrán. Sin embargo, se sabe que de su libro se hicieron numerosas ediciones y que tuvo una enorme repercusión en su época. Como señala José Ma de Cossío, “para él es necesario discernir el lauro de introductor” de esta poesía de cantares, a pesar de que numerosos ejemplos presentados por Don Preciso parecen estar lejos del tono popular (Carrillo Alonso, 1987: 176-177).

Piensa Carrillo Alonso que tanto Bécquer como Ferrán conocieron los textos de Zamácola. Y se basa en el estudio de Manuela Cubero Sanz para concluir que Augusto Ferrán de verdad conocía sus textos:

¿En qué medida conocieron Bécquer y Ferrán esa “Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos...”? Nosotros nos inclinamos a pensar que esta antología era muy bien conocida por uno y otro poeta. En el caso de Augusto Ferrán, Manuela Cubero Sanz ha sugerido la posibilidad de que, antes de su salida para el extranjero (hacia 1855),

el autor de “La Soledad” hubiese consultado las publicaciones de cantares de los autores que le habían precedido (Carrillo Alonso, 1987: 177-178).

Dámaso Alonso toca el tema de la influencia de Bécquer y expresa su certeza de que en Bécquer nace un trasmundo nuevo. Enumera los autores prominentes del siglo XX, empezando con Juan Ramón Jiménez, citando sus líneas y buscando la música de Bécquer en su base; luego nombra a Antonio Machado, relacionando su mundo, las nociones de sueño y muerte con la poesía becqueriana. Alberti y Lorca, con su lírica culta influida por la lírica popular, comparten la sombra de la poesía de Bécquer, tanto como la voz dolorida de Altolaguirre y la voz nostálgica de Cernuda. Lo que es más importante es que estos poetas piensan en Bécquer y viven en su atmósfera poética:

De esa divisoria de las aguas así fijada genialmente arranca (salvado Núñez de Arce, salvado Rubén) toda nuestra contemporánea poesía. Cuando Juan Ramón Jiménez dice: Yo voy detrás de una copla/ que había por el sendero... está, desde luego, sostenido por un soterrado calor de suelo de España; pero ¿acaso no se halla dentro del ámbito de resonancia de la música de Bécquer? Cuando Antonio Machado exclama: Desde el umbral de un sueño me llamaron... ¿quién duda que ese entrevisto trasmundo, muerte o sueño, nace en poesía española en Gustavo Adolfo? Más aún: al relacionar Bécquer – el enamorado de las cosas de España – su propia poesía y la popular, ¿no está vagamente profetizando lo que había de ocurrir en nuestros días, cuando las dos zonas – Bécquer, lo popular – por último se habían de fundir en una sola voz? Cuando se quiera explicar el mejor Alberti – y aun una parte de Lorca –, no pasará por nuestra imaginación, detrás de la idea de la poesía popular – y mezclada con otros elementos –, la sombra de la poesía de Bécquer? Y la voz será remansada y dulcemente dolorida – Manuel Altolaguirre – o nostálgicamente blanca y finísima – Luis Cernuda –, o se encrespará hasta el torbellino, como la del penúltimo Alberti, y más aún, la de Alexandre. La sombra de Bécquer, más cerca, más lejos, estará siempre al fondo. Y no es que estos poetas hayan siempre

pensado en Bécquer, o hayan sentido su influjo, ni es necesario que se pueda probar históricamente una tradición no interrumpida desde Bécquer a ellos: es que viven en una atmósfera, en un clima poético que sólo el genial experimento de Bécquer alumbró e hizo habitable para los españoles (*Apud* Sebold, 1982: 117-118).

Junto con la inspiración poética, no menos importancia posee el tema de la influencia becqueriana en la visión poética de los escritores posteriores. Existen publicaciones que evidencian la influencia mencionada. Hugh A. Harter en su artículo “Presencia de Bécquer en Juan Ramón Jiménez” cita al poeta de Moguer. Según Harter, tanto Darío como Unamuno tienen una relación declarada con Bécquer por su carácter fundamental. Esto es lógico puesto que el inicio de la poesía contemporánea española, según él, se encuentra en los textos de Bécquer:

Los hombres extraordinarios, Rubén Darío, desde sus comienzos, Unamuno luego, traían una relación visible y declarada con Gustavo Adolfo Bécquer, el poeta andaluz que concentró más delicada e idealmente la lírica en tiempos del llamado, con más o menos exactitud, “Romanticismo español”. Esta relación de Unamuno y Darío con Bécquer es fundamental, y no hay que olvidarla nunca, porque es clave de muchos esclarecimientos futuros; ya que, en realidad, la poesía española contemporánea empieza sin duda alguna en Bécquer (*Apud* Sebold, 1982: 282-283).

Harter hace la comparación entre la expresión poética de Jiménez y Bécquer y, entre otras observaciones, nota la importancia de la metáfora *arpa-mujer-poesía* y noción de la “poesía desnuda”. El símbolo de la poesía – la mujer – posee cierta importancia para una búsqueda de la belleza poética, de la belleza ideal. Ambos autores ven la imposibilidad de expresarse mediante palabras, a pesar de que se distinguen uno del otro en sus modos de

expresión – buscando la belleza, Jiménez es más pragmático, mientras que Bécquer posee cierto misticismo:

[...] recordemos que, en su retrato de Bécquer, Jiménez emplea la metáfora del arpa-mujer-poesía cuando habla de las *Rimas*, y que las “cuerdas desnudas” del pasaje equivalen a la “poesía desnuda”, la frase usada en el poema susodicho para describir la etapa final de su obra y de su sensibilidad estética. Aquí también, aunque no es ya un ser corpóreo representado en términos como algo visto o soñado – lo que sucede en Bécquer –, es la mujer la que simboliza la poesía, y es esta metáfora la que es el vehículo para la expresión de las ideas del poeta. La persecución de la mujer de la metáfora es, igual que en Bécquer, la consagración a la busca de la belleza ideal. Bécquer la persigue y, de vez en cuando, la vislumbra; nunca la posee. Juan Ramón la percibe claramente; tampoco la alcanza. Igualmente, lo mismo que Bécquer declara repetidas veces la imposibilidad de expresarse por medio de palabras, también Jiménez ha cambiado constantemente sus poemas. Así, los dos reconocen que el cortejo de la belleza nunca se realiza más que en parte. “Vino, primero, pura” revela varios puntos de semejanza con Bécquer, aunque hay diferencias fundamentales de actitud y expresión que separan al poeta del siglo XIX del de nuestro siglo. Jiménez es más pragmático en su persecución de la belleza; corrige y modifica sus poemas; mientras que Bécquer, cronológica y espiritualmente más unido al romanticismo, se adhirió al concepto de que la belleza es asequible por medio de una especie de misticismo poético (*Apud* Sebold, 1982: 286).

Harter destaca las características concretas que son propias para ambos poetas: “La perspectiva nostálgica y melancólica de la vida, el anhelo no satisfecho de lo ideal, las ansias y la incumplida búsqueda de una satisfacción espiritual y emocional encerrada en la figura de un ser quimérico, se expresan de semejante manera en la obra de los dos poetas” (*Apud* Sebold, 1982: 290).

Y concluye Harter que la importancia de Bécquer para Juan Ramón Jiménez es innegable. La mujer y la naturaleza son los medios poéticos necesarios para poder superar lo temporal:

Se ve así, tanto por las declaraciones juanramonianas en prosa como por las ideas expresadas en su verso y la manera de expresarlas, que Bécquer no está solamente presente en la obra de Jiménez, sino que esta presencia tiene gran importancia. Nos lo demuestra lo que el mismo Juan Ramón dice de los orígenes de su propia poesía y de toda la poesía española contemporánea. Se puede trazar la figura de la amada como representativa de lo inefable desde Bécquer y los primeros poemas de Jiménez a través de casi toda la obra de éste; ambos poetas son “poetas de lo inefable”, y en los dos el anhelo de superar a lo temporal por medio de la poesía halla su expresión por medio de la amada y de la naturaleza [...] No cabe duda. La presencia de Bécquer es fundamental en Jiménez. Es probablemente la influencia individual de mayor importancia en la formación y evolución de la sensibilidad poética y creativa del poeta de Moguer (*Apud* Sebold, 1982: 295-296).

Un interesante artículo sobre las influencias de Bécquer nos lo ofrece Biruté Ciplijauskaitė. En particular, reflexionando sobre los nexos entre el poeta sevillano y el filósofo bilbaíno Miguel de Unamuno, nota la presencia de Bécquer en dos libros de Unamuno. La recepción becqueriana en Unamuno es del poeta amoroso, del poeta sentimental. Según el investigador, lo que Unamuno estima en Bécquer es su técnica poética, fijando su atención, sin embargo, en el contenido de los textos que no son sólo anécdotas, sino algo más:

La presencia de Bécquer en Unamuno es evidente en su primer libro de poemas, *Poesías*, y en *Teresa*. En éste se sirve de las golondrinas becquerianas, toma como modelo su verso asonantado, y en la presentación hace referencias explícitas al autor de *Rimas*.

Tanto aquí, sin embargo, como en el articulo “Releyendo a Bécquer” señala sólo algunos aspectos mientras se le escapa el más interesante: lo inefable, la lucha con las palabras, el misterio poético que trasciende el sentimentalismo. Unamuno ve en Bécquer ante todo al poeta amoroso y sentimental (le recordaba así también Valle-Inclán), unido al tema de la muerte por el amor. Lo que cita de él no es lo que ha contribuido a considerar a Bécquer como creador de una sensibilidad moderna. Al comentar su hábil uso de la rima asonante, considera sobre todo el aspecto técnico, no el motivo que había impulsado a Bécquer a usarla. A su vez, el reproche que le hace por haber sabido “elevar a categoría las anécdotas que cuenta” demuestra que no ha sabido apreciarle del todo, ya que lo mejor de Bécquer siempre va más allá de la anécdota. Pero bien o mal, Bécquer y su recuerdo están presentes en Unamuno (*Apud* Sebold, 1982: 332-333).

Para el autor, la cercanía entre Bécquer y Antonio Machado también es vigente; según él, la rima del lírico sevillano dejó huella en Machado. Ciplijauskaité lista las obras de Antonio Machado y encuentra los ecos de Bécquer hasta en *Juan de Mairena*:

La rima asonante de Bécquer fue mejor aprovechada y dejó mella más honda en Antonio Machado. Son hartos conocidos sus puntos de contacto con Bécquer, y parece superfluo volver a enumerarlos. Los versos de *Soledades*, *galerías* y *otros poemas* están llenos de reminiscencias de las “galerías del sueño” becquerianas. Varios entre ellos han sido comentados detenidamente por Bousño, Gullón, Sánchez-Barbudo, señalando las afinidades. Los ecos persisten, aunque con menos frecuencia, en *Campos de Castilla*. (No se olvide que los dos son sevillanos que cantan la belleza del campo soriano acompañados de ensueños del amor ideal). La poética de Machado, resumida en *Juan de Mairena*, deja reconocer una profunda huella del último romántico. Elogia a Bécquer por haber conseguido lo que él mismo considera la virtud principal en la poesía: hacer que sus poemas sean “palabras en el tiempo”. Recalca su intimismo: “¡Qué lejos estamos, en el alma de Bécquer, de esta terrible máquina de silogismos que funciona bajo la espesa y enmarañada imaginaria de aquellos lustres barrocos de su tierra!”. Le cuenta, junto con

Juan Ramón Jiménez, entre los “líricos puros”, y resume en una sola frase sus cualidades principales: “Recordemos hoy a Gustavo Adolfo, el de las rimas pobres, la asonancia indefinida y los cuatro verbos por cada adjetivo definidor”. Al contraponer la “poesía de superlativos” a la que busca la alusión “por el atajo”, establece una diferenciación casi igual que la hecha por Bécquer en el Prólogo a *La soledad* de Ferrán (*Apud* Sebold, 1982: 333).

Reflexionando sobre la semejanza entre Bécquer y Azorín, nota Ciplijauskaité que con frecuencia encontramos las ideas becquerianas en los textos de Azorín al describir las ciudades viajas, las callejuelas y los palacios, a lo que el investigador llama “culto al paisaje” y cita a Azorín que subraya el carácter melancólico becqueriano:

Aún más profundas, aunque no siempre evidentes a la primera lectura, son las afinidades entre Bécquer y Azorín. [...] Hay numerosas páginas de Azorín que hacen pensar en Bécquer: sus evocaciones de viejas ciudades castellanas permeadas de melancolía, con sus callejuelas desiertas y sus palacios carcomidos, y con un vago ideal flotando en la atmósfera general. Estampas semejantes no faltan en Baroja o Machado. De una manera parecida evoca los paisajes. Es precisamente esto; su “culto al paisaje”, lo que Azorín elogia en Bécquer en el ensayo que le dedica. Insiste en su capacidad de encontrar el alma de las cosas: empeño que continuará él mismo. Incluso le adscribe “ansias de renovación” que tan bien encajan con la ideología de los compañeros de su propia generación. Cuando ofrece una síntesis de impresiones producidas por la lectura de *Rimas*, parece hablar de su propia obra: “El espíritu de Bécquer va en nosotros unido a una vaga y mórbida melancolía, a una triste canción en que se habla de unas golondrinas que ya no volverán, a la mirada lánguida, larga y melancólica de unos ojos femeninos, a un crepúsculo, a unas campanillas azules que han subido hasta los hierros de un balcón, a unas cartas con la escritura descolorida – y con una florecita seca entre sus pliegos...” (*Apud* Sebold, 1982: 333-334).

Sobre la influencia de Bécquer en la poesía española contemporánea, nota José Cenizo Jiménez que Bécquer es un modelo para ella, gracias a su vocabulario moderno y a su sencillez romántica lo que ayudó a nuestro poeta lograr tanto la inmortalidad como la universalidad:

Bécquer es todo un modelo para la poesía contemporánea, de la que es precursor y arranque por su vocabulario moderno, su expresión sencilla que supera las hojarascas del Romanticismo decimonónico inicial, su aleteo espiritual en cada verso, su sencillez cargada de intensidad - como las coplas del cante hondo de su Andalucía, que tanto admire y cuyo influjo sintió-. El poeta sevillano logró, por todo ello, la inmortalidad y la universalidad. Su memoria y sus versos, su mito, siguen vivos, como también los del poeta alemán Heinrich Heine (Cenizo Jiménez, 2006: 339).

Otro tema muy interesante es la influencia de Bécquer sobre los escritores latinoamericanos. Reflexionando sobre un papel de Heine en el desarrollo del modernismo hispanoamericano, Manuel Borrero indica la vía de Bécquer y Rosalía de Castro por la cual hizo posible la aportación mencionada de Heine:

En el caso particular de Heine, sus estudios críticos han sido continuados durante este largo tiempo con diferente intensidad pese a que se hayan concentrado sobremanera, como la literatura crítica hispanística ya ha documentado abundantemente, en seguir la huella de la influencia de Heine en el Romanticismo español, concretamente a través del poeta andaluz Gustavo Adolfo Bécquer y de la poetisa gallega Rosalía de Castro, y en su aportación al modernismo hispanoamericano (Manuel Borrero, 2007: 49).

Esteban reflexiona sobre la difusión de la obra becqueriana en América. Mientras que en España la obra de Bécquer pasaba casi desconocida, en los países hispanoamericanos los textos becquerianos suscitaron un interés grande:

Cuando Bécquer muere, en 1870, el peruano apenas está comenzando a escribir su obra poética, que se publicaría íntegramente a partir de 1900. El poeta sevillano, que en su país pasaba casi desapercibido, ya era un referente literario importante al otro lado del Atlántico. Los treinta años que van desde esa muerte hasta el fin del siglo serán, por un lado, los de la fiebre becqueriana en América y, por otro, los de la mayor producción poética de Prada. Todo lo cual contrasta con el enorme desconocimiento y desinterés que había en la Península por la obra del genio andaluz. Los periódicos españoles apenas comentaron la muerte de Bécquer y sólo unos meses después, en 1871, se publicaron sus primeras obras completas, gracias a la iniciativa de algunos de sus amigos, que la financiaron en su totalidad. Para esas fechas, México ya se había adelantado en la difusión de sus escritos, y todos los países hispanoamericanos comenzaban a sentir el peso hegemónico y el prestigio de las rimas y las leyendas (Esteban, 2008: 1).

Indica Esteban un gran número de ediciones de los textos becquerianos en América: más de trecientas ediciones, mientras que en España su obra había sido publicada sólo cinco veces. Al mismo tiempo, notable es la existencia de las traducciones al inglés:

En el libro de Clinkscates (17) sobre Bécquer en América se habla de más de 150 autores de cierta relevancia entre los que cundió el becquerianismo, desde 1870, en todos los países del orbe hispánico. La huella del sevillano se nota, por ejemplo, en las ediciones que circularon de sus obras. Mientras en España, de 1870 a 1900 sólo se publicaron 5 veces sus obras (1871, 1877, 1881, 1885, 1898), en América hubo más de 300 ediciones, tras de las cuales tuvieron lugar en los Estados Unidos, traducidas convenientemente al inglés (Esteban, “Bécquer en Perú” 33-35), (Esteban, 2008: 2).

Basándose en el libro de Emilio Carilla *El Romanticismo en la América Hispánica*, Esteban enumera los nombres de los autores influidos por Bécquer, entre cuales ocupan su lugar Ricardo Palma y Manuel González Prada:

Emilio Carilla, en su libro *El Romanticismo en la América Hispánica*, da una larga lista de autores influidos por Bécquer, y en Perú cita a Ricardo Palma y a Manuel González Prada (Carilla 186-187), y concreta además el alcance de esa huella en todo el país andino: “Desde su aparición - y sin apreciables lagunas - las *Rimas* de Bécquer se convirtieron en el libro de cabecera de una generación de jóvenes que sentían y amaban recitando los versos del poeta español. Ventura García Calderón señalaba que las *Rimas* [...] estaban presentes en la memoria de los adolescentes peruanos” (Carilla 185). Max Henríquez Ureña, en *El retorno de los galeones*, habla también de Prada, pero en una segunda lista de los influidos parcialmente (Henríquez 15-16), (Esteban, 2008: 2).

Dice Esteban que según Otero los poemas de Bécquer fueron muy populares y entre las influencias importantes en la literatura peruana nombra a Heine “a través de Bécquer”:

Para dar cuenta del alcance de la moda entre los jóvenes peruanos de las últimas décadas del XIX, Gustavo Adolfo Otero hacía extensivo la fama del sevillano en Perú afirmando que Bécquer era “el novio ideal de todas las jóvenes” y que sus versos se repetían “con admiración en todas las tertulias y cenáculos” (Otero 117). En una entrevista de Hugo Barbagelata a Francisco García Calderón sobre las influencias más importantes en la literatura peruana e hispanoamericana de todos los tiempos, este contestaba, sin dudar, “la de Heine, a través de Bécquer” (Esteban, *Bécquer en Martí* 64), (Esteban, 2008: 2).

Pero existe y otra opinión o, por lo menos, la menos clara influencia de Bécquer. Sea como sea, pero la huella de Bécquer está vigente en cualquier caso. Prada, por ejemplo, está vinculado al tronco germánico, como Bécquer:

En cuanto a posibles influencias o huella del sevillano, la crítica no es uniforme. Carlos García Prada, en 1940, sugería que Prada “a veces suspira muy quedo, como Bécquer y Bartrina, y otras sonríe como Heine, Voltaire, Quevedo y Campoamor” (García Prada XXVIII). Pero Estuardo Núñez, en los años sesenta opinaba que “algún eco de la obra de

Bécquer se ha querido ver en la severidad y en la asonancia de algunas versos [...]; simple coincidencia, porque ambos autores, Bécquer y Prada, estaban al mismo tronco germánico vinculados: el uno por la sangre, el otro por la inquietud” (Núñez 753). En una época más actual, y apoyado en su fino criterio, Américo Ferrari sugiere que un análisis detenido de la poesía del peruano “revelaría registros diversos y abundantes influencias, desde [...] los clásicos españoles, pasando por la de los románticos alemanes y de Bécquer, hasta la de los parnasianos franceses” (Ferrari 310) (Esteban, 2008: 6).

Prada conocía la literatura alemana de su época y opinaba que Bécquer no fue un imitador, pero sí un seguidor de Heine, lo que sucedió con él mismo, es decir, Prada se convirtió en un escritor que asimiló la musicalidad y lo popular vigente en los textos de Bécquer:

Lo que está claro es que Prada conoció muy a fondo la literatura alemana de la época, y vio en Bécquer a un seguidor de Heine, pero no un vulgar imitador, sino un poeta de acento propio, que supo adaptar a su españolidad y su popularismo andaluz los nuevos cauces de la lírica germánica. Por eso en Prada no hay imitación de Bécquer, sino asimilación de la corriente idealista, popular y musical que Bécquer y otros poetas americanos como Matta y Blest Gana introdujeron en el mundo hispánico (Esteban, 2008: 6-7).

Las huellas de Bécquer y Heine son también evidentes en los textos de los autores venezolanos. Las características de las poesías hispana y germana son vigentes en los autores de distintos estilos literarios:

Como en tantos otros países hispanoamericanos, la historia del premodernismo viene configurada por la huella moderna que dejan españoles y germanos y, como representantes fundamentales, Heine y Bécquer. Venezuela no fue una excepción. Gonzalo Picon Febres vio cómo en 1878 las imitaciones de Heine y de Bécquer

circulaban con mucha facilidad, tanto por parte de autores consagrados como de los que empezaban a escribir en esas fechas. Rasgos hispano-germanos se descubren en autores tan dispares como Gutiérrez Coll, Sánchez Pesquera, Gabriel Muñoz, Juan Arcia, Santiago González Guinán, Horacio Castro, Eugenio Méndez, Felipe Tejera, Paulo Emilio Romero, Leopoldo Torres Abandero, José M. Rojas, Heraclio M. de la Guarida, José A. Arvelo, Andrés Mata, Julio Calcaño o José Parra Pineda (Esteban, 1995: 51-52).

La vigencia de Bécquer es indudable no sólo en los miembros de la primera, sino también en los miembros de la segunda generación de los autores venezolanos: “Juan Antonio Pérez Bonalde pertenece a esa segunda generación de escritores que son influidos por la lírica becqueriana, ya que los primeros son los nacidos a finales de los 20 y en la década de los 30. Entre estos se encuentra, por ejemplo, Rojas y De la Guardia. Aparte de Bonalde, destacan Arvelo y Sánchez Pesquera entre los de la segunda hornada, nacidos en 1843 y 1851 respectivamente” (Esteban, 1995: 52).

Piensa Esteban que las mejores traducciones de Heine al castellano pertenecen no a Ferrán o Palma, sino a Bonalde que publicó sus versiones dos años después de Sellén:

Gracias a un buen conocimiento de alemán, unido al formidable sentido poético, Bonalde escribió las mejores traducciones de la poesía de Heine en lengua española. Ni Sellén, ni Ferrán, ni Ponce de León, ni Palma llegaron a su profundidad lírica. En su primer libro de poesía, *Estrofas*, de 1877, incluye el *Intermezzo lirico*. Dos años antes había visto la luz la traducción de Sellén (1875), hasta entonces la más conocida. En 1885 dedicada a Edward Kemp su traducción de *El Cancionero* de Heine, que incluye un prólogo del crítico alemán Johann Fastenrath y una carta consagratória de Menéndez Pelayo. También cabe destacar su traducción de “Los Tres amores”, de Uhland, escrita en el álbum de su sobrina Carolina Tesdorf Pérez Bonalde de Vidal Pulido y fechada el 20 de noviembre de 1876 (Esteban, 1995: 52).

Parece lógico que, como traductor de Heine, Bonalde compartía las características tanto heinianas como becquerianas en sus propios textos. Padrón cita a Luis A. Baralt que escribió un prólogo para una obra de Bonalde y que caracteriza como creada en español castizo y elegante:

Como traductor de Heine su formación adquiere un sustrato muy afín al estilo de Bécquer, que se concretará en todas sus obras poéticas. *El Intermezzo*, que en su primera edición figuró unido a *Estrofas*, se editará más adelante aparte, con un prólogo de Luis A. Baralt. El libro consta de setenta canciones o *Lieder*, y en el prólogo de Baralt, cuya relación con Bonalde viene de los años neoyorquinos, se expresa el acierto del venezolano para “españolizar” la poesía germana:

El Sr. Bonalde, identificándose con el gran bardo alemán, lo ha interpretado con maestría, y ha sabido vestir sus exquisitos pensamientos con un ropaje español rico, elegante y castizo. Su versión es a veces libre, pero siempre fiel; a menudo literal, pero nunca servil y prosaico. Obras como la de Heine es imposible verter de otro modo (*Apud* Esteban, 1995: 53).

Para finalizar este apartado hacemos algunas conclusiones generales del tema. Hemos visto que en la formación del mundo becqueriano desempeñaron cierto papel tanto el mundo pre-becqueriano, como el becqueriano. La existencia del uno como del otro, junto con el cantar andaluz, influyeron notablemente en la cosmovisión del lírico sevillano. Los autores españoles, sus contemporáneos, y los autores extranjeros, también representados por las traducciones de sus contemporáneos, como fue, por ejemplo, Heine, jugaron un papel decisivo para la inspiración becqueriana. Así, resulta innegable que nuestro autor romántico se inspiró en Heine, Byron y otros. Al mismo tiempo, es indudable que gracias a dicha inspiración desarrolló una poesía original, con rasgos profundamente españoles, lo que

servió de modelo para las generaciones posteriores no sólo españolas, sino del mundo hispanoamericano. En los siguientes apartados investigamos los rasgos románticos en los textos becquerianos. Y lo que resulta más interesante para nuestra tesis: los orígenes de la estética existencialista que encontramos en sus *Rimas y Leyendas*. Los textos de Bécquer pueden ser tratados no sólo como una inspiración para las generaciones posteriores de escritores españoles, para la poesía española contemporánea, sino también como una iniciación del pensamiento existencial que con tanta riqueza y incomparable maestría desarrolló en sus textos el filósofo bilbaíno Miguel de Unamuno, a lo que dedicamos el último apartado de este capítulo.

#### 4.3. *La lágrima solitaria en las Rimas de Bécquer.*

En este apartado intentamos acercarnos a un asunto tan interesante como es la metáfora de la *lágrima solitaria/llanto* en las *Rimas* de Bécquer – investigamos el papel que desempeña la metáfora elegida en poemas de Bécquer.

Según el profesor Albaladejo:

Metaphor is one of the main rhetorical and poetic devices (Le Guern 1985 [1976]; Ricoeur 1980 [1975]; García Berrio 1985; Pujante 2003: 207 ff.; Bobes Naves 2004; Haverkamp 2007). The cognitive theory of metaphor is receiving an increasing attention and is being stimulated in the areas of cognitive linguistics and literary criticism and theory (Arduini 2000; Arduini, ed. 2007; Fernández Cozman 2008; Pérez, Langer 2008). Despite the problems which this perspective of the study of metaphor has, it is no doubt a valuable methodological position for connecting rhetoric and the production and interpretation of discourses as to the cognitive foundations of them (Albaladejo, 2013: 14).

Para entender mejor la estructura y el mensaje semántico-cultural de la metáfora universal del romanticismo – la *lágrima solitaria/llanto* – hemos decidido realizar un estudio traductológico junto con el análisis semántico y cultural. Porque la traducción, como es bien sabido, tiene la función mediadora entre distintas lenguas y culturas, como “una actividad de mediación en la comunicación, una actividad de interpretación mediadora, es decir, de mediación interna o textual” (Albaladejo, 1998a), el fruto del proceso de la traducción, es decir el texto recibido en la lengua meta facilita la comunicación entre las culturas. Como forma de transducción (Doležel, 1986: 28ss.; 1990: 167-175) y de metacomunicación (Popovič 1979: 524-525; Aguiar e Silva, 1986: 330-331), la traducción se presenta como la transformación y la transferencia (Albaladejo, 1998), especialmente cuando nos referimos a la traducción literaria.<sup>60</sup> Y aquí aparece el problema de la fidelidad, porque en casos de la traducción no literaria el traductor sigue tanto el estilo como el mensaje semántico del texto original. En cambio, en el caso de la traducción literaria, el traductor empieza por interpretar lo leído en la lengua de origen, es decir, después de las operaciones de leer y entender, se empieza a interpretar y expresar lo leído y entendido utilizando las herramientas lingüísticas y culturales de la cultura meta. De aquí nace el debate de la traducibilidad e intraducibilidad de los textos literarios y de las distintas técnicas de traducción. Dice Benjamin que la obra original encuentra en su versión traducida su máxima expansión (Benjamin, 1994: 287) y propone García Berrio el concepto de la *práctica sistemática de la excepción comunicativa* refiriéndose al caso de la libertad del traductor literario (García Berrio 1994: 81-97). Según Albaladejo, “Si interpretar es traducir, traducir es interpretar, pero es un interpretar para comunicar, es interpretar textos

---

<sup>60</sup>Sobre el tema: Chico Rico, 2001, 2002.

(o partes de textos, en el caso de la traducción de un diálogo, por ejemplo) para producir otros textos (o partes de textos)” (Albaladejo, 2001: 1). Basándonos en lo mencionado, hemos decidido llevar a cabo la traducción de las Rimas de Bécquer para entender mejor tanto el papel de la metáfora concreta (la *lágrima solitaria/llanto*), como las vías de su posible transmisión en una lengua gramaticalmente alejada de la lengua original. Desde este punto de vista adquieren mayor importancia las estrategias concretas que debemos utilizar traduciendo un texto perteneciente a la cultura española, a una cultura totalmente distinta: la georgiana, para poder guardar la función concreta que posee la metáfora elegida.

*Metáfora como figura retórica.* Leyendo sobre retórica clásica vemos el término “figura” empleado por primera vez por Anaxímenes de Lámpsaco, que posteriormente ha sido estudiado por Aristóteles, cuyos discípulos diferenciaron “figuras de lenguaje” y “figuras de pensamiento”.

Según Aristóteles, “Metáfora es la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie, o por analogía” (Aristóteles, 2011: 92). Aristóteles subraya la importancia del uso de la metáfora como algo único, característico para una persona: “Es importante hacer uso adecuado de cada uno de los recursos mencionados: las palabras compuestas y los vocablos extraños; pero lo más importante de todo es dominar el uso de la metáfora, ya que esto es lo único que no se puede tomar de otro y es señal de talento; pues hacer buenas metáforas es intuir las semejanzas” (Aristóteles, 2011: 100). La importancia de la metáfora está condicionada por sus características particulares, entre las cuales están la claridad: “Y la metáfora posee, como ninguna otra cosa, la claridad, lo agradable y el giro extraño; y esta no es posible aprenderla de otra persona” (Aristóteles, 1992: 190).

Hablando sobre la evolución histórica de la metáfora, indica Lotman su utilización activa en las distintas épocas:

[...] podríamos señalar también épocas enteras en que precisamente la renuncia a las figuras retóricas se vuelve artísticamente significativa, y el discurso, para que se lo perciba como artístico, debe reproducir normas del discurso no artístico. Como épocas orientadas al tropo podemos mencionar el período mitopoético, el medioevo, el barroco, el romanticismo, el simbolismo y la vanguardia (Lotman, 2003: 7).

Sobre la época del barroco indica Lotman:

Sobre una base ideo-cultural completamente distinta surgió el metaforismo de la época del barroco. Sin embargo, también aquí nos tropezamos con que los tropos (las fronteras que separan a unas especies de tropos de otras, adquieren en los textos del barroco un carácter extraordinariamente inestable) no constituyen una sustitución externa de unos elementos del plano de la expresión por otros, sino un modo de formar un régimen especial de conciencia. Además, de nuevo descubrimos un característico acercamiento de esferas mutuamente intraducibles de signos verbales e icónicos, discretos y no discretos. Así, Lope de Vega llama a “Marino, gran pintor de los oídos, y [a] Rubens, gran poeta de los ojos”. Y Tesauro llama a la arquitectura “metáfora de piedra”(Lotman, 2003: 10).

En lo que se refiere a la época del romanticismo dice Lotman:

[...] Al volvernos hacia la época del romanticismo, descubrimos un cuadro parecido: aunque la metáfora y la metonimia tienden a una fusión difusa (cf. M. Grimaud), la orientación general al tropo como base de la estilopoyesis se presenta con toda evidencia. La idea de una síntesis orgánica, de una fusión de los diferentes aspectos separados y no fusionables de la vida, por una parte, y la idea de la inexpresabilidad de la esencia de la vida con los medios de algún solo lenguaje (del lenguaje natural o de cualquier lenguaje de un arte particular, tomado aisladamente), por la otra, generaron una recodificación

metafórica y metonímica de los signos de los diferentes sistemas semióticos” (Lotman, 2003: 10).

Distinguiendo las categorías básicas del tropo que son metáfora y metonimia y vinculándolas con los ejes paradigmático y sintagmático, Jakobson indica el papel de la metáfora en el estudio de los tropos poéticos:

Quisiera insistir en mi antigua teoría de que el estudio de los tropos poéticos ha sido dirigido hacia la metáfora, en primer lugar, y la llamada literatura realista – íntimamente ligada con el principio metonímico – aún desafía a la interpretación, a pesar de que la misma metodología de la poética emplea al analizar el estilo metafórico de la poesía romántica, se aplica, por entero, a la textura metonímica de la prosa realista (Jakobson, 1975: 67).

Todorov vincula la metáfora con una duplicación de la sinécdoque. El Grupo  $\mu$  elaboró una detallada clasificación taxométrica de los tropos considerando como figura primaria la sinécdoque de la cual se derivan la metáfora y la metonimia, que ha sido criticado por N. Ruwet desde la perspectiva lingüística y por P. Schofer y D. Rice desde la perspectiva literaria.

Según Vianu:

Las metáforas por analogía serían las que consiguen ponernos más vivamente las cosas ante la mirada del ojo interior. El medio del cual se vale la metáfora analógica para obtener este resultado es la presentación de las cosas en acción de su animación o personificación. Mas si la metáfora por excelencia es la analógica y tiene su nacimiento tan solo por la vía de la animación de una cosa inanimada, es evidente que para Aristóteles la personificación representa el tipo más perfecto de metáfora (Vianu, 1971: 103).

*La lágrima solitaria/llanto*. En su artículo “La cosmovisión romántica: siete síntomas y cinco metáforas” Sebold (2011: 319-320) plantea las preguntas de “mundo o cosmovisión” del autor romántico, es decir, su estado de ánimo que se revela por ciertos síntomas y metáforas que son universales para cualquier autor de esta corriente literaria. Así, entre los síntomas específica: 1) el sentimiento supera al pensamiento, 2) se funden el alma del poeta y el alma de la naturaleza, 3) la pseudo-divinidad del romántico, 4) la sensación de la soledad, 5) la actitud de superioridad, 6) el fastidio universal, y 7) el goce en el dolor, y entre las metáforas: 1) la juventud, o mejor dicho, la pérdida de la juventud, 2) el satanismo del alma inocente, o inocencia del alma satánica, 3) el amor, 4) la lágrima solitaria, y 5) la contemplación del suicidio. En este apartado investigamos la importancia de la *lágrima solitaria* en la construcción de textos de Bécquer.

Sobre la *lágrima solitaria/llanto* escribe Sebold:

El llanto copioso no es característico de quienes representan los extremos de la mayor virtud o el mayor vicio. La lágrima solitaria representa la explosión del dolor en un corazón no habituado a expresarlo. ¡Cuán profundo tendrá que ser su dolor para que un individuo tan excepcional llegue a derramar una sola lágrima! Zorilla explica así la lágrima solitaria en un personaje profundamente apenado: “La verdad es que una lágrima/que a su párpado asoma/viene anunciado un torrente/en que el corazón se ahoga” (1964: 308). En fin, la lágrima solitaria es como un *iceberg*: lo que se ve no es nada en comparación con lo que se halla bajo la superficie del agua. Al final del siglo XVIII, Cienfuegos escribe en la dedicatoria de su tragedia *Zoraida* a Celima: “*Zoraida* es tuya [...] y se dará por muy recompensada si alguna vez suspendes su lectura para una lágrima, una sola lágrima a la memoria de Nicasio Álvarez de Cienfuegos” (1798: 236). En la novela de Larra, *El doncel de don Enrique el Doliente*, desde su escondite en un gabinete de armas Macías ve besarse a Elvira y su marido, Fernán Pérez de Vadillo. “¡Se aman, se aman! – exclamó el doncel

con una voz ronca y apenas inteligible –. ¡Maldición, maldición sobre ellos y sobre mí! – y una lágrima, pero una lágrima sola, se abrió paso con dificultad a lo largo de su mejilla, fría como el mármol” (1978: 306). Saldaña tiene preso al hermano de Leonor, y ella intercede por él: “El tono de la voz de Leonor era tan dulce... que no pudo menos Saldaña de apartar la vista a otro lado para enjugarse una lágrima (quizá la primera que había derramado en su vida)” (Espronceda, 1974: II, 299). En la rima XXX de Bécquer, se recoge este intercambio amoroso “Asomaba a sus ojos una lágrima/ y a mi labio una frase de perdón” (1991: 251).

La *lágrima solitaria/llanto* es una importante metáfora universal del romanticismo. En la tercera parte del artículo mostramos cómo la utiliza Bécquer en sus *Rimas*. En el apartado siguiente intentamos entender la importancia de su semántica en las *Rimas* concretas para no perderlas durante la traducción.

*Papel poético de la lágrima solitaria en la poética de Bécquer.* ¿Qué función posee la metáfora elegida en las *Rimas* de Bécquer? ¿Qué mensaje semántico-cultural contiene? Nos proponemos acercarnos a las respuestas de estas preguntas. Para esto, elegimos algunos poemas y analizamos sus estructuras.

Investigando las *Rimas*, sus características semántico-culturales y tratando de entender los modelos de su expresión, dos factores atrajeron nuestro interés: lo que la metáfora de la *lágrima solitaria/llanto* en los poemas está fuertemente ligada con la noción de la *ironía romántica*, y que la cosmovisión romántica está fuertemente ligada con el existencialismo y con Miguel de Unamuno en particular.<sup>61</sup> Como es bien sabido, la *ironía romántica* nació como respuesta a la impotencia del clasicismo para expresar la evolución del pensamiento humano del siglo XIX, como es la libertad, la percepción de la realidad, etc. El nuevo movimiento literario, el romanticismo, cultivó un nuevo tipo de ironía, la

---

<sup>61</sup>Sobre el tema: Luarsabishvili, 2012b.

*romántica*, surgida en la base de la *ironía socrática* que enriqueció Schlegel añadiéndole nuevos perfiles. Hay numerosos trabajos que debaten sobre la existencia o ausencia de la *ironía romántica* en la literatura española (Reid, 1934; Colin Muecke, 1969; Paz, (1965); Zavala, (1992); Behler, (1990); Navas Ruiz, (1998); Luarsabishvili, 2012). Por ejemplo, Zavala indicaba la falta de los estudios de la *ironía romántica* (Zavala, 1992) y Behler sostenía la importancia de su estudio (Behler, 1990). Navas Ruiz verifica la existencia de la *ironía romántica* en los textos de Bécquer:

Repasando los artículos y tratados de crítica española del siglo XIX, solo un modesto trabajo de Gustavo Adolfo Bécquer parece querer aproximarse tímidamente al concepto, si bien con otro nombre y sin ninguna intención programática: “La ridiculez” (*Gaceta Literaria*, 14 de marzo 1853). Bécquer, seguramente sin tener conciencia de ello, califica la ridiculez con una serie de notas que fueron aplicadas a la ironía romántica por adversarios y amigos: es “una cosa horrible que hace reír. Es algo que mata y regocija... Es Mefistófeles, con peor intención y menos profundidad, que se burla de todo lo santo... Es un monstruo que nos tiene tendida una red inmensa y oculta” (Navas Ruiz, 1998: 231).

Teniendo en cuenta que:

The textual organisation of narrative as well as that of some poems depends on a structure of introduction, exposition, climax and resolution, which is similar to the structure of the parts of the rhetorical discourse. Rhetoric is able to offer a rich instrument for the analysis of order in the presentation of events in literary texts, advertisements, essays, text of scientific spreading (Fernández Rodríguez 2008), etc. The macrostructural order of discourse (García Berrio 1994, Albaladejo 1988) is ruled by the attention paid by the speaker or author to the paths of interpretation of the hearer, spectator or reader (Albaladejo 2013a: 10),

analizamos las rimas XIII, XXX, XXXI, XXXIV, XLII y XLIX para estudiar su estructura y la presencia/función de la metáfora elegida.

Leamos la rima XIII:

Tu pupila es azul, y cuando ríes,

su claridad suave me recuerda

el trémulo fulgor de la mañana

que en el mar se refleja.

Tu pupila es azul, y cuando lloras,

las transparentes lágrimas en ella

se me figuran gotas de rocío

sobre una violeta.

Tu pupila es azul, y si en su fondo

como un punto de luz radia una idea,

me parece en el cielo de la tarde

¡una perdida estrella!

Véamos aquí el paralelismo *ríes-lloras* y una descripción de la naturaleza (el segundo síntoma universal del romanticismo según Sebold – “se funden el alma del poeta y el alma de la naturaleza”) que subraya la expresión del mensaje semántico y representa uno de los síntomas universales del romanticismo. El argumento se constituye en la descripción

de la *mañana*, como algo que empieza, como algo nuevo (como la cosmovisión romántica). Para la *mañana* es característica la presencia del *rocío* que no es nada más que *lágrimas* (metáfora romántica). Finaliza el poema con el fin del día – con la *tarde* – que trae consigo *una idea* (el vínculo con el existencialismo), con la aparición del sentimiento de estar perdido (“la sensación de la soledad” – el cuarto síntoma según Sebald).

Leamos la rima XXX:

Asomaba a sus ojos una lágrima

y a mi labio una frase de perdón;

habló el orgullo y enjugó su llanto,

y la frase en mis labios expiró.

Yo voy por un camino, ella por otro;

pero al pensar en nuestro mutuo amor,

yo digo aún: “¿Por qué callé aquel día?”

y ella dirá: “¿Por qué no lloré yo?”

Aquí otra vez el núcleo semántico del poema está basado en la metáfora *lágrima/llanto*, con la función mediadora, es decir con el *llanto* sería posible expresar lo que mueve al autor. *Lágrima/llanto* aparece aquí de nuevo como metáfora universal del romanticismo. Hay que notar la presencia del verbo “pensar” que nos recuerda de nuevo que la cosmovisión romántica no se caracteriza solo por el sentimiento (a pesar de que “el

sentimiento supera al pensamiento”), sino que está muy ligado con la mirada filosófica del mundo, en particular con la mirada existencial.<sup>62</sup>

La rima XXXI contiene la indicación a la *ironía romántica*:

Nuestra pasión fue un trágico sainete,

en cuya absurda fábula,

lo cómico y lo grave confundidos

risas y llanto arrancan.

Pero fue lo peor de aquella historia,

que, al fin de la jornada,

a ella tocaron lágrimas y risas,

¡y a mí sólo lágrimas!

El amor es absurdo y desaparece, pero al mismo tiempo encontramos lo divino romántico – *las lágrimas*, cuando el poeta se ríe de sí mismo, lo que le resulta posible mediante la *ironía romántica* – Bécquer se distanció y se miró con cierto grado de ironía.<sup>63</sup>

En la rima XXXIV leemos:

---

<sup>62</sup>Dice Henckmann que “la teoría de Solger sobre la ironía trágica es una teoría de la existencia”, (Henckmann, 1998: 22).

<sup>63</sup>Ella (la ironía) es la más libre de todas las licencias porque por ella uno se eleva sobre uno mismo, sin embargo, es la licencia más legal porque es absolutamente necesaria”, (cit. en Biemel, 1962: 33).

Cruza callada, y son sus movimientos  
silenciosa armonía:  
suenan sus pasos, y al sonar recuerdan  
del himno alado la cadencia rítmica.

Los ojos entreabren, aquellos ojos  
tan claros como el día;  
y la tierra y el cielo, cuanto abarcan,  
arden con nueva luz en sus pupilas.

Ríe, y su carcajada tiene notas  
del agua fugitiva;  
llora, y es cada lágrima un poema  
de ternura infinita.

Ella tiene la luz, tiene el perfume,  
el color y la línea,  
la forma engendradora de deseos,  
la expresión, fuente eterna de poesía.

¿Qué es estúpida? ¡Bah! Mientras callando  
guarde oscuro el enigma,  
siempre valdrá lo que yo creo que calla  
más que lo que cualquiera otra me diga.

En esta rima se presenta el paralelismo *ríe-llora* y además *notas-poema*, que son miembros mutuo-analógicos que se modulan uno a otro. Llamaba Lotman a los casos semejantes “los casos más complicados”, cuando los miembros del binomio se expresan en cada parte analógica del otro. Además aquí veamos “cada lágrima”, es decir, Bécquer subraya la importancia de una sola lágrima que subraya Sebold (2011: 319).

En la rima XLII leemos:

Cuando me lo contaron sentí el frío  
de una hoja de acero en las entrañas;  
me apoyé contra el muro, y un instante  
la conciencia perdí de dónde estaba.

Cayó sobre mi espíritu la noche,  
en ira y en piedad se anegó el alma.  
¡Y entonces comprendí por qué se llora,  
y entonces comprendí por qué se mata!

Pasó la nube de dolor.... Con pena  
logré balbucear breves palabras...  
¿Quién me dio la noticia?... Un fiel amigo...  
Me hacía un gran favor... Le di las gracias.

Veamos aquí el paralelismo *llora-mata* y, al mismo tiempo, la metáfora *lágrima/llanto*. Aquí la cuarta metáfora modula la quinta – según Sebold la quinta metáfora universal del romanticismo es “la contemplación del suicidio”. Entonces, en una estrofa Bécquer utiliza dos metáforas universales, expresando al mismo tiempo tanto las características lingüísticas (los paralelismos) como culturales (las metáforas).

Leamos la rima XLIX:

Alguna vez la encuentro por el mundo  
  
y pasa junto a mí,  
  
y pasa sonriéndose y yo digo:  
  
¿cómo puede reír?

Luego asoma a mi labio otra sonrisa,  
  
máscara del dolor,  
  
y entonces pienso: —Acaso ella se ríe  
  
como me río yo.

Vemos, por una parte, la sonrisa como "máscara del dolor" y, por otra, la libertad mostrada en final de la estrofa en la que nos hallamos a través de la ironía ("Acaso ella se ríe como me río yo"). Evoca lo dicho en nuestra memoria una definición de *ironía* ofrecida por K.W.F. Solger.<sup>64</sup> Él distingue entre la ironía aparente y la verdadera ironía, que es fundamental para el hombre, denominada *ironía trágica*. Dice:

La verdadera ironía parte de que el hombre, durante su vida, sólo puede cumplir el propio destino – incluso bajo la acepción suprema de la palabra – en este mundo presente... También lo sumo está dado para nuestra acción solamente en una configuración limitada y finita. Y por esto, en nosotros, es tan nulo como lo mínimo, y parece necesariamente con nosotros y con la nulidad de nuestro sentido. En verdad, lo sumo está solamente en Dios. Y en nuestro caso se transfigura como algo divino, como algo en lo que nosotros no participaríamos ni como seres finitos, ni como seres que con sus pensamientos pueden divagar en apariencia más allá de lo finito, si no se diera una presencia inmediata de esto divino que se revela en la desaparición de nuestra realidad. Y la ironía trágica es el temple de ánimo que ilumina esa presencia inmediata de lo divino en las cosas humanas (cit. en Henckmann, 1988: 21-22)

---

<sup>64</sup>Decía Kierkegaard: "Solger fue el que quiso adquirir conciencia filosófica de lo que late en la ironía", (cit. en Henckmann, 1988: 21).

Dice Henckmann (1988) que “la teoría de Solger sobre la ironía trágica es una teoría de la existencia”. Y, en verdad, leyendo esto es imposible no pensar en la filosofía unamuniana, en particular sobre la parte suya que trata del dolor, la congoja y la existencia.

Dice:

El dolor es el camino de la conciencia y es por él como los seres vivos llegan a tener conciencia de sí. Porque tener conciencia de sí mismo... es saber y sentirse distinto de los demás seres, y a sentir esta distinción sólo se llega por el choque, por el dolor..., por la sensación del propio límite. La conciencia de sí mismo no es sino la conciencia de la propia limitación. Me siento yo mismo al sentirme que no soy los demás; saber y sentir hasta dónde soy, es saber dónde acabo de ser, desde dónde no soy (Unamuno, 2011a: 171)

#### 4.4. *La lágrima solitaria en las Leyendas de Bécquer.*

En este apartado demostramos las citas de los textos de Bécquer en que el autor sevillano utiliza la metáfora universal del romanticismo - la *lágrima solitaria* y hacemos un análisis crítico del papel que desempeña la metáfora elegida en *Leyendas*.

Ya hemos visto que la *lágrima solitaria* es una de las metáforas universales del romanticismo. Según Sebold, ella “representa la explosión del dolor en un corazón no habitado a expresarlo” (Sebold, 2011: 319). Ahora observamos qué expresa Bécquer con la metáfora mencionada.

A mi juicio, la *lágrima solitaria* expresa dos condiciones del espíritu en que se encuentra un héroe romántico: por una parte, es el sentimiento de la unidad que une los

seres humanos con seres no-humanos, y, por otra, es una sensación de la hondura del estado del alma. Vayamos por partes.

Jean-François Lyotard, en su obra titulada “¿Por qué filosofar?” refiriéndose a Hegel reflexiona sobre la importancia de la pérdida de la *unidad* y la *muerte del sentido*. En particular, el autor ve la necesidad de la filosofía como el resultado de la pérdida de la unidad, como la muerte de sentido:

En una obra de juventud, *Diferencia entre el sistema de filosofía de Fichte y el de Schelling* (1801), Hegel escribe: “Cuando la fuerza de la unificación desaparece de la vida de los hombres, cuando las oposiciones han perdido su relación y su interacción activas y han adquirido la autonomía, aparece entonces la necesidad de la filosofía” (Lasson, 1, 14). He aquí una respuesta clara a nuestra pregunta: ¿por qué filosofar? Hay que filosofar porque se ha perdido la unidad. El origen de la filosofía es la pérdida del uno, la muerte del sentido [...] la pérdida de la unidad es el motivo de la filosofía en el sentido de que es lo que nos impulsa a filosofar; con la pérdida de la unidad, el deseo se reflexiona [...] Ahora bien, el filosofar comienza precisamente cuando Dios enmudece, en tiempos de desamparo, como decía Hölderlin, en el momento en que se pierde la unidad de la multiplicidad que forman las cosas, cuando lo diferente deja de hablar, lo disonante de consonar, la guerra de ser armonía, para utilizar las palabras de Heráclito. La paradoja de la filosofía consiste en ser una palabra que se alza cuando el mundo y el hombre parecen haberse callado, en ser una palabra que *de-siderat*, desea, una palabra a la que el silencio de los astros ha privado de la palabra de los dioses (Lyotard, 1964: 13, 20, 28).

Así, al perder la unidad, el deseo empieza a reflexionar. Lyotard subraya el surgimiento de la palabra en el ámbito silencioso del hombre y del mundo, lo que vemos en una de las escenas que pinta Bécquer.

Citamos un párrafo de la leyenda *Maese Perez el organista*:

De cada una de las notas que formaban aquel magnífico acorde se desarrolló un tema, y unos cerca, otros lejos, éstos brillantes, aquéllos sordos, diríase que las aguas y los pájaros, la brisa y las frondas, los hombres y los ángeles, la tierra y los cielos, cantaban, cada cual en su idioma, un himno al nacimiento del Salvador. La multitud escuchaba atónita y suspendida. En todos los ojos había una lágrima; en todos los espíritus, un profundo recogimiento (Bécquer, 2003: 90).

Entonces, lo uno, lo solitario, es lo que condiciona la formación de la unidad. Cada nota separada, solitaria, forma la unidad - un “magnífico acorde”. Al mismo tiempo, lo humano (los hombres) y lo no-humano (los ángeles, la tierra, los cielos) se unen con el apoyo de esta unidad que se basa en lo uno, expresando su unidad en lo uno mismo - “en todos los ojos había una lágrima” - no llanto, o sea, muchas lágrimas, sino “una lágrima” con lo que Bécquer subraya la importancia de lo uno en la formación de la unidad. Conviene recordar aquí las palabras de Lyotard, según las cuales “La paradoja de la filosofía consiste en ser una palabra que se alza cuando el mundo y el hombre parecen haberse callado, en ser una palabra que *de-siderat*, desea, una palabra a la que el silencio de los astros ha privado de la palabra de los dioses”. La escena que pinta Bécquer es una escena callada (“La multitud escuchaba atónita y suspendida”), es una escena a cuyos personajes les falta la palabra de Dios y que escuchan “un himno al nacimiento del Salvador” (Según Lyotard, “una palabra a la que el silencio de los astros ha privado de la palabra de los dioses”).

Para finalizar un análisis del párrafo citado, prestamos atención a la última oración que cierra la cita - “en todos los espíritus, un profundo recogimiento”, dice Bécquer. Esta expresión que caracteriza lo humano (los hombres) y lo no humano (los ángeles, la tierra y los cielos) nos recuerda un papel del espíritu en la formación del hombre según el filósofo danés Sören Kierkegaard. En particular, Kierkegaard define un hombre como una síntesis de

dos componentes (el alma y el cuerpo) unido por un tercero que es un espíritu. Así lo caracteriza el filósofo:

El hecho de la aparición de la angustia es la clave de todo este problema. El hombre es una síntesis de alma y cuerpo. Ahora bien, una síntesis es inconcebible si los dos extremos no se unen mutuamente en un tercero. Este tercero es el espíritu. [...] En la medida de su presencia indudable, el espíritu es en cierto modo un poder hostil, puesto que continuamente perturba la relación entre el alma y el cuerpo. Esta relación, desde luego, es subsistente, pero en realidad no alcanza la subsistencia sino en cuanto el espíritu se la confiere. Por otra parte, el espíritu es un poder amigo, ya que cabalmente quiere construir la relación. Ahora salta la pregunta: ¿Cuál es la relación del hombre con este poder ambiguo? ¿Cómo se relaciona el espíritu consigo mismo y con su condición?

Respuesta: esta relación es la de la angustia (Kierkegaard, 2013: 104-105).

Me parece muy interesante interpretar las ideas de Bécquer con la visión kierkegaardiana. Es bien sabido que la angustia es uno de los componentes románticos, es decir, uno de los estados de alma solitaria en que se encuentra un autor romántico.<sup>65</sup> Dice Kierkegaard, que en el espíritu se unen el cuerpo y la alma y que el espíritu se relaciona consigo mismo mediante la angustia. Utilizando la palabra “espíritu” que une los seres humanos con los seres no-humanos, es posible que Bécquer quisiera subrayar la importancia que posee la *unidad* (del cuerpo y del alma) en la búsqueda del misterio que, en nuestro caso, puede ser encerrado en un himno al nacimiento del Salvador.

---

<sup>65</sup>Sobre la *soledad* en la literatura española: Vossler, 1964; Polo García, 1965-66.

Junto con el espíritu, en el que se unen el cuerpo y la alma, adquiere importancia el nuevo médium que consiste de la síntesis de lo *temporal* y lo *eterno*. Así lo describe Kierkegaard:

El hombre, según queda dicho, es una síntesis de alma y cuerpo, pero también es una *síntesis de lo temporal y lo eterno*. [...] Lo eterno, en cambio, es el presente. Para el pensamiento lo eterno es el presente en cuanto sucesión abolida - el tiempo era la sucesión que pasa -. Para la representación lo eterno es un avanzar que a pesar de todo no se mueve del sitio, ya que lo eterno es un avanzar que a pesar de todo no se mueve del sitio, ya que lo eterno equivale para ella a lo infinitamente lleno. En lo eterno tampoco se da ninguna discriminación del pasado y futuro, pues el presente está puesto como la sucesión abolida (Kierkegaard, 2013: 177-180).

Sucede que este nuevo médium es la expresión de la misma síntesis sostenida por el espíritu: “La síntesis de lo temporal y lo eterno no es una segunda síntesis, sino la expresión de aquella misma síntesis en virtud de la cual el hombre es una síntesis de alma y cuerpo, sostenida por el espíritu” (Kierkegaard, 2013: 183). Así, podemos suponer que, utilizando la palabra “espíritu”, Bécquer subraya el mensaje filosófico en el texto, lo que no nos sorprende teniendo en cuenta que Kierkegaard es un fundador del existencialismo romántico, o sea, teórico y Bécquer es un escritor romántico, o sea, práctico. Lo que Kierkegaard desarrolla en sus textos teóricos, Bécquer lo actualiza en sus textos prácticos.

Otro párrafo que citamos de los textos de Bécquer es de la leyenda *Los ojos verdes*:

- ¿Sabes tú lo que más amo en el mundo? ¿Sabes tú por qué daría yo el amor de mi padre, los besos de la que me dio la vida y todo el cariño que puede atesorar las mujeres de la Tierra? Por una mirada, por una sola mirada de esos ojos... ¡Mira cómo podré yo dejar de buscarlos! Dijo Fernando estas palabras con tal acento, que la lágrima que temblaba en los párpados de Íñigo se resbaló silenciosa por su mejilla, mientras exclamó con acento sombrío: - ¡Cúmplase la voluntad del Cielo! (Bécquer, 2003: 104).

Se trata de un fragmento muy interesante desde distintos puntos de vista. En primer lugar, prestamos atención a la relación que existe entre la expresión “por una sola mirada” y la rima XXIII de Bécquer en la que el poeta ofrece “Por una mirada, un mundo” (Bécquer, 2003: 39). Tanto en la rima, como en la leyenda, Bécquer está dispuesto a ofrecer todo el mundo por una sola mirada. Pienso que la *mirada* y los *ojos* son análogos del mundo en la cosmovisión becqueriana. Mediante los ojos, en la mirada, ve el poeta el mundo, tanto real (amor de su padre, los besos de su madre, el cariño de la mujer), como irreal (mirada o ojos de la mujer que vive en la imaginación poética, en los sueños de Bécquer).<sup>66</sup> De tal manera, lo real choca con lo irreal, dejando al poeta al margen de la realidad y mundo ficticio.<sup>67</sup>

Lo segundo que expresa la *lágrima solitaria* en las *Leyendas* de Bécquer es una sensación de la hondura del estado de la alma. Bajo de la hondura entiendo la profundidad de los sentimientos de los héroes románticos que se encuentran ante difíciles situaciones vitales. Y la *lágrima solitaria* aparece en la faz de los héroes en los momentos de descontento espiritual.

Leemos el párrafo de la leyenda *La promesa*:

El escudero se enjugó una lágrima que corría por sus mejillas. Creyendo loco a su señor, no insistió, sin embargo, en contrariar sus ideas, y se limitó a decirle con voz profundamente conmovida: - Venid..., salgamos un momento de la tienda. Acaso la brisa de la tarde refrescará vuestras sienes, calmando ese incomprensible dolor, para el que yo no hallo palabras de consuelo (Bécquer, 2003: 153).

---

<sup>66</sup>Lo que nos recuerda la rima XI de Bécquer: “- Yo soy un sueño, un imposible, /vano fantasma de niebla y luz; /soy incorpórea, soy intangible; /no puedo amarte. - ¡Oh, ven; ven tú! /”, (Bécquer, 2003: 34).

<sup>67</sup>Lo de que Bécquer era un soñador lo verifican no solo sus amigos, sino también los investigadores de la literatura romántica española: “Gustavo era de los hombres que sueñan despiertos hasta el punto de asistir como espectadores al drama de su propia vida” (31). Gustavo era un poeta y, como tal, soñador. Porque a Gustavo, como a Hoffmann, “no le afectará sólo el sueño que surge cuando se está bajo la dulce invasión del sueño, sino el que se sueña a lo largo de toda la vida”, (Polo García, 1965: 86).

Prestamos atención a las expresiones con las que Bécquer describe la condición en la que se encuentra el escudero: “voz profundamente conmovida”, “no hallo palabras de consuelo”. El escudero se encuentra en una situación ambigua: por una parte, está convencido que su señor está loco lo que le entristezca mucho; por otra, no pierde la esperanza de que todavía no es tarde para ayudarlo (“Acaso la brisa de la tarde refrescará vuestras sienes, calmando ese incomprensible dolor”). En esta situación doble - perdiendo la esperanza y todavía creyendo en la posibilidad de recuperarla, el autor expresa la condición espiritual del escudero con la *lágrima solitaria* “que corría por sus mejillas”. Así, pensamos que la metáfora universal expresa la hondura de los sentimientos que llenan el personaje romántico.

En la leyenda *La venta de los gatos* la misma metáfora universal aparece otra vez. A pesar de que ella expresa lo mismo que en la leyenda previa, esta vez observamos su significado como un indicador de la condición espiritual del héroe romántico:

Cuando el pobre viejo llegaba a este punto de su narración, entraron en la venta dos enterradores, de siniestra figura y aspecto repugnante. Acabada su tarea, venían a echar un trago a la *salud de los muertos*, como dijo uno de ellos, acompañando el chiste con una estúpida sonrisa. El ventero se enjugó una lágrima con el dorso de la mano y fue a servirles. (Bécquer, 2003: 189).

En el texto, la *lágrima solitaria* aparece en el final de la narración. El ventero acaba de contar la historia triste de su familia en cuyo fin aparece la metáfora universal como la expresión de los sentimientos que llenan “al pobre viejo”, como le llama Bécquer.

#### 4.5. *La sensación de la soledad en las Rimas de Bécquer.*

En este apartado intentamos acercarnos al síntoma universal del romanticismo – la *sensación de la soledad* en las *Rimas* de Bécquer. Investigamos el papel que desempeña el síntoma elegido en poemas de Bécquer.

Dividimos este apartado en tres partes: en la primera hacemos una reseña panorámica de la noción de soledad como fenómeno psicológico; en la segunda analizamos la importancia de la noción seleccionada en la literatura española; y en la tercera observamos la vigencia de la noción en las *Rimas* de Bécquer.

##### 4.5.1. *La noción de soledad como fenómeno psicológico.*

Hay numerosos trabajos que echan luz sobre los distintos aspectos de la *soledad*. Larson, Csikszentmihaly y Graev examinan la *soledad* como un estado subjetivo en contraste con la condición de aislamiento físico, Weiss la ve como la consecuencia surgida de una relación particular (*Apud* Montero, López Lena y Sánchez-Sosa, 2001). Es muy interesante la tipología de la *soledad* propuesta por Perla y Perlman:

- A. Las características emocionales de la soledad que muestran ausencia de emociones positivas como la felicidad o el afecto y más negativas, como el miedo o la incertidumbre.
- B. Tipo de privación referente a las relaciones ausentes que la persona considera significativas.
- C. perspectiva del tiempo pudiendo ser momentánea, situacional, crónica, permanente, etc. (*Apud* Torres Férman, 2012: 13).

Montero, López Lena y Sánchez-Sosa investigan la *soledad* dentro de las perspectivas conceptuales en las que la estiman desde el punto de vista filosófico, socio-

antropológico y psicológico (Montero, López Lena y Sánchez-Sosa, 2001: 19). Hablando sobre la visión filosófica de la *soledad*, los autores indican el entendimiento de la *soledad* “como una condición ineludible en la búsqueda de la autoconciencia (Ibid., 19), lo que contrasta con la aproximación socio-antropológica que analiza la presencia de la soledad en distintas actividades artísticas como son, y lo que nos interesa en particular, la poesía, entre otras (Ibid., 20). Y por último, desde la visión psicológica, indican la presencia numerosa de artículos sobre el tema en la literatura especializada (Ibid., 20).

Fermán y autores indican los seis sinónimos para la palabra soledad:

- a) abandono: acción y efecto de abandonar o abandonarse,
- b) aislamiento: separación de una persona, una población o una cosa, dejándolas solas o incomunicadas, falta de comunicación, desamparo, acción y efecto de aislar o aislarse,
- c) alejamiento de un lugar: acción y efecto de alejar o alejarse,
- d) melancolía: tristeza vaga, profunda, sosegada y permanente, monomanía en que dominan las afecciones morales tristes,
- e) pena: castigo de una falta o delito, cuidado, aflicción grande, dolor, tormento corporal y dificultad, trabajo,
- f) pesar: sentimiento o dolor interior, dicho o hecho que causa disgusto, arrepentimiento de algo que no debió hacerse o decirse (2012: 3).

#### 4.5.2. *La noción de soledad en la literatura española.*

En el prólogo de su interesante investigación Victorino Polo García (1965) cita a Vossler: “la gran época de la soledad, dentro de la literatura, ha pasado porque lo fue el Siglo de Oro” (Polo García, 1965: 42) y añade que “tal edad se concreta mucho más en el

Barroco – segunda parte del Siglo de Oro –, época de desequilibrio en que la soledad resulta necesaria” (Ibid., 42). Mostrando la diferencia necesaria entre la soledad de los poetas clásicos y románticos (unos necesitan la soledad externa, mientras que otros – la soledad “más subjetiva”). Polo García clasifica la soledad según condición física (física y espiritual) y grado de expresión (absoluta o relativa), (Ibid., 71, 73).

*La soledad* es un tema esencial en los textos de pensadores y escritores españoles. Entre ellos, destaca la obra de don Miguel de Unamuno, que la trata en muchos textos tanto literarios como documentales. La ausencia de la sociedad, que ayuda a buscar la voz íntima y revelar la verdad última es una condición *sine qua non* para el filósofo bilbaíno según cual: “Voy a la soledad, me refugio en ella, y allí, a solas, prestando oído a mí corazón, oigo decir la verdad a todos” (Unamuno, 1951-1959: 1254).

La doctrina del romanticismo de tratar de entender la propia persona, un intento de comprender lo eterno, es uno de los puntos de orientación del pensamiento de Unamuno: “Recógete en ti mismo para mejor darte a los demás todo entero e indiviso” (Ibid., 952-953).

Pero la soledad es una condición de algunos seres humanos que los puede distinguir de otros; la soledad es una condición en que nos encontramos con nosotros mismos y nuestros hermanos: “Sólo a la soledad [que supone la intimidad] nos derrite esa capa de pudor que nos aísla a los unos de los otros; en la soledad nos encontramos, y al encontrarnos, encontramos en nosotros a todos nuestros hermanos en la soledad” (Ibid., 1253).

Un estudio muy interesante sobre el papel de la *soledad* en textos de Antonio Machado y su posible relación con *saudade* de Fernando Pessoa nos lo presenta Estela Vieira en su investigación (Vieira, 2007). Comparando las nociones de *soledad* y *saudade*, la autora concluye que la construcción poética de las nociones son diferentes en ambos poetas.<sup>68</sup>

En el prólogo a la segunda edición de *Campos de Castilla* notaba Machado: “algunas rimas revelan las muchas horas de mi vida gastadas - alguien dirá: perdidas - en meditar sobre los enigmas del hombre y del mundo” (Machado, 1962: 11).

José Luis Abellán subraya los vínculos entre la *soledad* y el *dolor* con el problema filosófico moderno: “[...] la soledad y el dolor le plantearon en carne viva un problema filosófico que le va a atormentar durante el resto de su vida: el del subjetivismo gnoseológico y la imposibilidad lógica de resolverlo” (Abellán, 1979: 78).

Machado no es un simple poeta, sino un poeta-pensador, poeta que nos presenta su “anti-filosofía”: “Antonio Machado no es simplemente lo que suele entenderse por un poeta, sino una suerte de pensador-poeta, que incluso llega a crear unos imaginarios filósofos - Abel Martín y su discípulo Juan de Mairena - para presentar en ellos, no su propia filosofía, sino más bien su anti-filosofía, al mostrar por medio de ellos el destino negativo, y aun

---

<sup>68</sup>Sobre el pensamiento filosófico de Antonio Machado, entre otros véase: Poncela, 1954; Frutos Cortés, 1959; Quintanilla, 1952; 1971; Barjau, 1971; 1972; Sánchez Barbudo, 1974; Cerezo Galán, 1975; Murillo Zamora, 1975; González Ruiz, 1975; García Bacca, 1984; Sesé, 1986; Vilanova, 1989; Abellán, 1995a, 1995b; Martínez de Velasco, 1994; Gutierrez Girardot, 1994; Chiappini, 1995; De La Iglesia, 1995; Rosales Juega, 1996; López Álvarez, 1996; Malpartida, 1998; Andreu, 2004; Cerezo Galán, 2006; Fantini, 2008; Garrido, 2009.

nihilista, de la inteligencia racional, que sólo deja un resquicio a la esperanza humana a condición de no creer en ella” (Valverde, 1989: 1383).

#### 4.5.3. *La noción de soledad en las Rimas de Bécquer.*

Leamos la rima LI de Bécquer:

De lo poco de la vida que me resta,

diera con gusto los mejores años

por saber lo que a otros

de mí has hablado.

Y esta vida mortal, y de la eterna

lo que me toque, si me toca algo

por saber lo que a solas

de mí has pensado.

La segunda estrofa suscita nuestro interés por dos motivos. Los dos primeros versos son la clara expresión de la idea existencialista de ver del mundo – “Y esta vida mortal, y de la eterna/lo que me toque, si me toca algo” – hay aquí el reconocimiento de que, por una parte, la vida es corta (es decir, *mortal*) y, por otra, que la corta vida puede ser al mismo tiempo *eterna*, que condiciona la siguiente pregunta - ¿qué le puede tocar al autor de la eterna vida? Bécquer muestra aquí la clara expresión de la visión kierkegaardiana. Como es

bien sabido, el filósofo danés pretendía introducir la idealidad en la realidad.<sup>69</sup> Por una parte, Bécquer expone el dilema existencialista y, por otra, lo incorpora en la realidad - reflexiona sobre la vida (*mortal, eterna*) y la conecta con su experiencia personal (*me toca, de mí has pensado*).

La misma pregunta hace Unamuno en su famoso poema(Unamuno, 2002b: 130):

Leer, leer, leer, vivir la vida

que otros soñaron.

Leer, leer, leer, el alma olvida

las cosas que pasaron.

Se quedan las que quedan, las ficciones,

las flores de la pluma,

las solas, las humanas creaciones,

el poso de la espuma.

Leer, leer, leer; ¿seré lectura

mañana también yo?

¿Seré mi creador, mi criatura,

---

<sup>69</sup>“Tal y como ya Lukács supo ver, el problema de Kierkegaard es el “gesto”: “el punto en que se cruzan realidad y posibilidad.” Lo que Kierkegaard pretende es introducir la idealidad en la realidad, las formas en la vida – si seguimos la terminología de Lukács”, (Llevadot, 2007: 272).

seré lo que pasó?

El tema existencial de vida/muerte ocupa un lugar destacado en el pensamiento del filósofo bilbaíno. Claramente, la vida necesita tener sentido o sinsentido y es precioso saber si existe algo o si queda algo después de la vida. Además, no hay que olvidar que Kierkegaard y Unamuno ven la filosofía existencial desde el punto de vista subjetivo, o sea, ligado al individuo concreto y desde esta perspectiva adquiere la mayor importancia “si me toca algo” becqueriano y “seré lo que paso” unamuniano. Como bien nota Salmerón Jiménez:

Tocamos aquí la cuestión central de todo existencialismo propiamente dicho, es decir, topamos con la pregunta acerca de la existencia, la que anteriormente habían formulado Pascal y Kierkegaard y que más tarde habrán de hacerse pensadores como Camus, Sartre y Heidegger, quienes elaborarán también construcciones metafísicas de la muerte. Este planteamiento logra ubicarse en todos los filósofos existencialistas como el problema esencial del existir humano, del modo que temas como el sentido o sinsentido de la vida, la muerte como coronamiento del ser o como el absurdo mayor, la náusea, la esperanza o, como quiere Unamuno, la lucha con cuestiones que el hombre no puede soslayar (Salmerón Jiménez, 1998: 117).

Como Bécquer, Unamuno se pregunta sobre el tema del *mañana* - qué es lo que pasa y, dependiendo de esto, qué es lo que queda si queda algo (se quedan las que quedan, las ficciones). Aquí también es muy importante la referencia a “las cosas que pasaron”, como a las “que queda” (“el poso de la espuma”). Estas líneas nos recuerdan a un poema de Antonio Machado que posee una clara estructura existencial (Machado, 2001: 222):

XXXVI

Fe empirista. Ni somos ni seremos.

Todo nuestro vivir es prestado.

Nada trajimos; nada llevaremos.

Entonces, no hay para qué vivir en caso si “nada llevaremos”. Tratando los vínculos de la simbología paisajista entre los textos de Antonio Machado y Miguel de Unamuno, notaba Simpson: “La melancolía de *Campos de Castilla* ante el paisaje se arraiga en un sentimiento que tiene resonancias del existencialismo unamuniano (que éste recoge de Kierkegaard)”, (Simpson, 2010: 3).

Hagamos un alto en el camino. Leamos la rima LII:

Llebadme, por piedad, a dónde el vértigo

con la razón me arranque la memoria...

¡Por piedad!... ¡Tengo miedo de quedarme

con mi dolor a solas!

El autor nos presenta dos síntomas universales en una estrofa, en él es evidente la superación del sentimiento sobre el pensamiento –“¡Tengo miedo de quedarme/con mi dolor a solas!” (el primer síntoma según Sebold); por otra – veamos la “sensación de soledad” (el cuarto síntoma según Sebold). Además de lo dicho, atrae nuestra atención la expresión “miedo de quedarme... a solas!” – desde un punto de vista existencial.

Refiriéndose al “vértigo”, Alberto Acereda indicaba su empleo no en sentido existencialista sino romántico:

Aunque el motivo del “vértigo” ha sido empleado en el siglo XX por el existencialismo filosófico, el “vértigo” al que se refiere aquí Bécquer es distinto y se

ubica en la sensibilidad del Romanticismo y en relación con los precipicios y suicidios románticos de la pintura de Leonardo Alenza (1807-1845) o Jenaro Pérez Villaamil (1807-1854): es una angustia vivencial romántica y una desolación resultante otra vez de la decepción amorosa (Acereda, 1999: 492).

En efecto, Unamuno indicaba la necesidad de la existencia del mundo y de Dios para no encontrarse en el absurdo, para no llegar al vértigo:

¿Y qué necesidad había de que existan ni mundo ni Dios ni nada? Y por este camino se llega siempre al vértigo y al absurdo... Y no se llega a ellos afirmando con la voluntad que el mundo existe para que exista yo, y yo existo para que exista el mundo, porque yo debo recibir su sello y darle el mío, y perpetuarse él en mí y yo en él.

Y sólo sintiendo así se siente uno vivir en una creación continua (Unamuno, 1967: 577).

Unamuno entiende la necesidad de la existencia en la proyección individual basándose en la experiencia propia, o como bien dice "yo debo recibir su sello y darle el mío, y perpetuarse él en mí y yo en él."

De las tres rimas siguientes (XCII, LXV y LXXXVI), atraen nuestra atención dos palabras concretas: *huérfano* y *desierto*. Mediante ellas Bécquer expresa su condición romántica - que él es, ante todo, *huérfano*, es decir, no tiene nadie al lado, vive sólo (o en soledad - el cuarto síntoma según Sebold), y, al mismo tiempo, se presenta ante nosotros como el autor de la poesía metafísica (*¡El mundo estaba/desierto para mí! y como queda un viandante en el desierto/¡a solas con un Dios!*).

XCII

A CASTA

tú creces de mi vida en el desierto

como crece en un páramo la flor.

LXV

¿Estaba en un desierto? Aunque a mi oído

de las turbas llegaba el ronco hervir,

yo era huérfano y pobre... ¡El mundo estaba

desierto para mí!

LXXXVI

Y quedé de mi vida en la carrera

que un mundo de esperanza ayer pobló,

como queda un viandante en el desierto:

¡a solas con un Dios!

Revisando esta rima nota Alberto Acereda:

La orfandad vital y la vida como desierto en el que camina el hombre prueban aquí una tímida actitud metafísica, pero siempre bajo la sensibilidad romántica, al contrastar la razón con el sentimiento bajo la categoría de anécdota (Acereda, 1999: 492).

Pero “la sensibilidad romántica” no significa sólo lo que se refiere a la experiencia amorosa de Bécquer; por el contrario, tomando su propio caso como ejemplo, en un estilo muy existencial, como lo hicieron Kierkegaard y Unamuno, Bécquer intenta acercarnos al tema de la vida humana, es decir de la existencia. Unamuno subrayaba la importancia del sentimiento, refiriéndose a la lógica del corazón llamándola “cardíaca”: “Se ha dicho que el corazón tiene su lógica; pero es peligroso llamarle lógica al método del corazón; sería mejor llamarla cardíaca” (Unamuno, 1971: 281). Lo mismo señala Salmerón Jiménez:

En el fondo, si bien Unamuno acepta que vida y razón coexisten siempre en continuo y enconado combate, se inclina más hacia el sentimiento para intentar acallar la voz de la segunda. Acepta que la razón trate con sus propios medios de presentar y explicar los hechos; lo que le parece inaceptable es que esa sea la única manera, porque existe otro modo de lograrlo, más penetrante y profundo: el sentimiento (Salmerón Jiménez, 1998 : 113).

Recordamos aquí que negaba Kierkegaard el papel de la lógica en el proceso de entendimiento de la existencia concreta.

Y finalizando el análisis de esta rima, indicamos la presencia del segundo síntoma según Sebold: se funden el alma del poeta y el alma de la naturaleza. El poeta se siente tan solo que el mundo le parece desierto y a sí mismo se ve como un huérfano.

Leamos la rima LXXVI:

Cansado del combate  
en que luchando vivo,  
alguna vez recuerdo con envidia  
aquel rincón oscuro y escondido.

Bécquer lucha y su lucha es vivir. Unamuno trata el tema de la vida subrayando la importancia de la obra en la vida:

Pero véngase acá, señor Licenciado, y dígame: ahora, al presente, y en el momento en que vuestra merced habla así, ¿dónde estaban y están en la tierra el Gran capitán y Diego García de Paredes? Luego que un hombre se murió y pasó a memoria de otros hombres, ¿en qué es más que una de esas ficciones poéticas de que abomináis? Vuestra merced debe saber por sus estudios lo de *operari sequitur esse*, el obrar se sigue al ser, y

yo le añado que solo existe lo que obra y existir es obrar, y si Don Quijote obra, en cuentos le conocen, obras de vida, es Don Quijote mucho más histórico y real que tantos hombres, puros nombres que andan por esas crónicas que vos señor Licenciado tenéis por verdaderas (Unamuno, 2005: 286-7).

Entonces, según Unamuno, el que existe, obra, y al revés. Interpreta Bécquer la vida como “combate” del que nuestro autor está cansado. Y a pesar de esto, sigue luchando. Bécquer interpreta aquí la idea existencial que argumentaba Unamuno con tanto vigor. Y no podemos entender esto como una simple revelación de la cosmovisión romántica sino como una estética existencial. Lo mismo subraya Unamuno:

Sólo existe lo que obra. Ese investigar si un sujeto existió o no existió proviene de que nos empeñamos en cerrar los ojos al misterio del tiempo. Lo que fue y ya no es, no es más que lo que no es, pero será algún día; el pasado no existe más que el porvenir ni obra más que él sobre el presente. ¿Qué diríamos de un caminante empeñado en negar el camino que le resta por recorrer y no teniendo por verdadero y cierto sino el recorrido ya? Y ¿quién os dice que esos sujetos cuya existencia real negáis no han de existir un día, y por tanto, existen ya en la eternidad, y hasta que no hay nada concebible que en la eternidad no sea real y efectivo? (Unamuno, 2005: 287).

Para Unamuno la idea de la vida está fuertemente vinculada con la filosofía, es decir él ve el sentido de la vida en obrar, en un intento de construir su propia vida, formarla y poder entenderla, lo que nota correctamente Julián Marías:

Unamuno interpreta la filosofía como una función vital, necesaria, porque el hombre necesita justificarse a sí mismo, saber a qué atenerse, qué ha de ser él, consolarse o desesperarse de haber nacido. Al hombre, en efecto, no le basta con vivir; o, en otros términos, no puede vivir sin más por encontrarse en la vida, sino que necesita hacérsela, inventarla, encontrar una finalidad (Marías, 1971: 166).

#### 4.6. *La noción de la soledad en las Leyendas de Bécquer.*

La *soledad* es un ámbito especial en el que se encuentra el poeta. En ella es posible encontrarse como materia inseparable, es una substancia estable. En la *soledad* funciona la imaginación del poeta, empieza a expresar lo irreal, lo fantástico, en que habitan las creaciones ficticias o entes de la ficción, objetos y sujetos de los sueños de Bécquer. Manrique es, sin duda alguna, el prototipo del poeta sevillano a quien parece difícil formar las ideas, encerrarlas en las oraciones:

En efecto, Manrique amaba la soledad, y la amaba de tal modo, que algunas veces hubiera deseado no tener sombra, porque su sombra no le siguiese a todas partes. Amaba la soledad, porque en su seno, dando rienda suelta a la imaginación, forjaba un mundo fantástico, habitado por extrañas creaciones, hijas de sus delirios y ensueños de poeta; porque Manrique era poeta, tanto, que nunca le habían satisfecho las formas en que pudiera encerrar sus pensamientos, y nunca los había encerrado al escribirlos (Bécquer, 2003: 108).

Entonces, lo que “amaba” Manrique es la idea de su vida - la soledad; sólo en la soledad es posible encontrarse en un mundo fantástico, al lado de las creaciones extrañas, en sueños del poeta. De este modo, nos muestra Bécquer el mundo poético, irreal, difícil de describir. De hecho, en la entrada de algunas leyendas Bécquer subraya la dificultad de contar la historia.<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup>Como en la introducción de la leyenda “Tres fechas” (“Si a la mañana siguiente de uno de estos nocturnos y extravagantes delirios hubiera podido escribir los extraños episodios de las historias imposibles que forjo antes que se cierren del todo mis párpados [...] seguramente formaría un libro disparatado, pero original y acaso interesante”), (Bécquer, 2003: 118), o “La rosa de pasión” (“Si yo la pudiera referir con el suave encanto y la tierna sencillez que tenía en su boca, os conmovería, como a mí me conmovió, la historia de la infeliz Sara”), (Bécquer, 2003: 137).

La *soledad* posee algunos elementos, es decir, componentes que la caracterizan y nos ayudan a entender sus rasgos fundamentales. Entre estos elementos hay que mencionar la *noche*, el *misterio*, el *sueño* y el *silencio*. No olvidamos aquí la importancia de las ruinas como componente clave en la descripción del paisaje romántico. Vayamos por partes.

El poeta romántico crea su mundo imaginario lleno de fantasmas. Este mundo imaginario al que falta un elemento de la realidad, está especialmente vigente durante la noche. Un ejemplo de lo dicho podemos encontrarlo en la leyenda *El "Miserere"*:

Mal envueltos en los jirones de sus hábitos, caladas las capuchas, bajo los pliegues de las cuales contrastaban con sus descarnadas mandíbulas y los blancos dientes las oscuras cavidades de los ojos de sus calaveras, vio los esqueletos de los monjes que fueron arrojados desde el pretil de la iglesia a aquel precipicio salir del fondo de las aguas, y agarrándose con los largos dedos de sus manos de hueso a las grietas de las peñas, trepar por ellas hasta tocar el borde, diciendo en voz baja y sepulcral, pero con una desgarradora expresión de dolor, el primer versículo del salmo de David: *Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam!* (Bécquer, 2003: 175-176).<sup>71</sup>

Lo que pinta Bécquer es un mundo imaginario al borde de la realidad: por una parte, visualizamos los esqueletos de los monjes muertos, es decir, de los seres del pasado; y por otra, ellos forman parte de la realidad en la que se encuentra el músico que busca la melodía verdadera. De esta manera, Bécquer se encuentra en dos mundos simultáneamente tratando así de crear un mundo propio y originario.

Con este mundo nuevo y ficticio está asociado el fenómeno del *misterio*, en la noche los entes de ficción adquieren su forma característica:

---

<sup>71</sup>Los seres ficticios y paisajes imaginarios aparecen y en las *Rimas* de Bécquer: “deformes siluetas/de seres imposibles; /paisajes que aparecen/como a través de un tul”, (Bécquer, 2003: 26).

En la oscuridad, en la noche todo se funde y se confunde, desapareciendo todo elemento de realidad material para perderse en los mundos nuevos y desconocidos, donde la imaginación, la fantasía tengan su realeza auténtica. La noche viene a ser la pirueta definitiva en que se pierde el hombre real, positivo, existente en el mundo bajo y chato de la vivencia diaria para aparecer en este otro arquetípico y esencial, en que el sentimiento - y por tanto lo misterioso e intrigante - dominan en plenitud. ¡Y todo esto resulta tan querido para los románticos, sentimentales, oscuros y misteriosos! (Polo García, 1965: 87).

Hay distintos motivos por los que la noche está asociada con la *soledad*, motivos por los que se ha convertido en un elemento suyo: porque los habitantes de la noche, los personajes ficticios son más cercanos al poeta romántico y, además, porque la noche contiene una belleza que no revela, no demuestra, lo que añade perfiles estéticos a la vida o al argumento del texto romántico; no hay que olvidar el elemento negativo también vinculado con la cosmovisión romántica del mundo:

La noche, pues, como elemento de suprema soledad, por cuanto el hombre se encuentra en medio de un mundo extrahumano, poblado de fantasmas, tumbas, vapores que fingen compañía, con lo que la soledad humana es peor. [...] Además se canta a la noche también por la belleza oscura que encierra, por motivos puramente estéticos, por una posible belleza objetiva al modo tradicional; o, por contraste, con el elemento feo o negativo poetizado al mundo romántico (Polo García, 1965: 88).

Así, la noche se convierte en un medio en que puede ser revelado el misterio que busca el poeta romántico. La *soledad*, como médium o ambiente, posee características semejantes al estado del ánimo que se llama melancolía, esto es, una tristeza y un sentimiento del frío acompañado con el silencio. El *silencio* le recuerda a Bécquer la *soledad*, como el *sueño* y la *muerte*: “Bien fuese que la tarde estaba un poco encapotada,

bien que la disposición de mi ánimo me inclinaba a las ideas melancólicas, lo cierto es que sentí frío y tristeza, y noté un silencio que me recordaba la completa soledad, como el sueño recuerda la muerte” (Bécquer, 2003: 187).

Polo García indica el papel del *sueño* en la *soledad* del poeta. En sueños crea el poeta un mundo imaginario, en sueños surge la libertad y solo en sueños es posible encontrarse en la absoluta y verdadera soledad como lo hacen tan bien los románticos:

Mediante el sueño la soledad se reduce a la expresión unitaria. Se escapa el mundo, desaparece bajo los pies y todo se torna inmaterial, ingrávito, de apariencia angélica. El poeta es un ángel, no importa si bueno o malo, que va a crear mundos nuevos a expensas de su sueño, de su visión, como resultado de haberse encerrado en sí mismo, de haber roto la atadura tempo-espacial para surgir en libertad al mundo nuevo de los sueños. [...] Es preciso soñar, es necesario absolutamente soñar para poder empezar a sentir la soledad verdadera, auténtica, la soledad del alma en su profundidad. Los románticos lo saben bien y sueñan” (Polo García, 1965: 85).

El silencio es un ambiente que subraya la hondura de la soledad; para ¿esforzar? una impresión, Bécquer pinta el silencio de la medianoche, combina el silencio con la noche, añadiéndolo las características irreales, como son “voces confusas” (es decir, las voces son difíciles de comprender) o “palabras ininteligibles”:

Después, silencio; un silencio lleno de rumores extraños, el silencio de la medianoche, con un murmullo monótono de agua distante, lejanos ladridos de perros, voces confusas, palabras ininteligibles, ecos de pasos que van y vienen, crujir de ropas que se arrastran, suspiros que se ahogan, respiraciones fatigosas que casi no se sienten, estremecimientos involuntarios que anuncian la presencia de algo que no se ve y cuya aproximación se nota, no obstante, en la oscuridad (Bécquer, 2003: 165).

La soledad como melancolía adquiere una importancia mayor para un entendimiento de la persona de Bécquer; Armando López Castro cita la carta de Narciso Campillo a Eduardo de la Barra en que está subrayado el carácter melancólico del poeta sevillano:

En una carta de Narciso Campillo a Eduardo de la Barra, de 1889, señala aquél: “(Bécquer) fue desgraciado, en lo que influyó no poco su *carácter melancólico*, altivo y descuidadísimo hasta en el arreglo de su persona”. Su predisposición melancólica es lo que le lleva a rechazar la realidad del mundo que le ha tocado vivir, una realidad que asume como carga personal, y a aceptar ese clima de vaguedad, lo inefable del amor o de la poesía, que tiene su origen en la disolución del espíritu romántico y está presente en el ambiente prebecqueriano (López Castro, 2002 : 196-197).

Lo de que Bécquer era un soñador lo verifican no solo sus amigos, sino también los investigadores de la literatura romántica española:

Gustavo era de los hombres que sueñan despiertos hasta el punto de asistir como espectadores al drama de su propia vida” (31). Gustavo era un poeta y, como tal, soñador. Porque a Gustavo, como a Hoffmann, “no le afectará sólo el sueño que surge cuando se está bajo la dulce invasión del sueño, sino el que se sueña a lo largo de toda la vida (Polo García, 1965: 86).

El paisaje cumple un papel definitivo en la pintura del estado del alma del poeta romántico. Es una parte de la escenografía/escenario romántica (no estático por su naturaleza) que condiciona la formación de las nuevas ideas y expresiones de la mente del poeta aislado de la realidad humana, lo que observamos claramente en la leyenda *El “Miserere”*, cuando Bécquer describe la búsqueda de la melodía, del “verdadero *Miserere*”:

Las gotas de agua que se filtraban por entre las grietas de los rotos arcos y caían sobre las losas con un rumor acompasado, como el de la péndola de un reloj; los gritos del

búho, que graznaba refugiado bajo el nimbo de piedra de una imagen, de pie aún en el hueco de un muro; el ruido de los reptiles, que, despiertos de su letargo por la tempestad, sacaban sus deformes cabezas de los agujeros donde duermen o se arrastraban por entre los jaramagos y los zarzales que crecían al pie del altar, entre las junturas de la lápidas sepulcros que formaban el pavimento de la iglesia, todos estos extraños y misteriosos murmullos del campo, de la soledad y de la noche llegaban perceptibles al oído del romero, que, sentado sobre la mutilada estatua de una tumba, aguardaba ansioso la hora en que debiera realizarse el prodigio (Bécquer, 2003: 174).

Prestamos aquí especial atención al sonido plural que utiliza Bécquer para pintar el paisaje romántico - el sonido de las gotas que caen “sobre las losas con un rumor acompasado”,<sup>72</sup> los gritos graznados, el sonido de los reptiles y observamos que todos los sonidos descritos son rítmicos. Es decir, Bécquer pinta no un paisaje caótico, sino ordenado, muy ordenado y, al mismo tiempo, místico, porque en este paisaje ordinario tiene que revelarse un misterio. De este modo, lo lógico y lo irreal se encuentran en un mismo marco.

El hecho de que el paisaje posee cierta importancia en los textos de Bécquer lo verifica Armando López Castro, prestando atención a las ruinas que muestra la abolición de la oposición entre la Naturaleza y el espíritu:

En la obra de Bécquer, el paisaje no es un elemento decorativo o estático, sino que desempeña un papel activo como proyección de un estado de ánimo. Lejos de la fría impassibilidad neoclásica, tenemos aquí una muestra de paisaje solidario, de fusión de lo apolíneo con lo dionisiaco, en el que la apasionada energía de las ruinas, nunca lisas y perfiladas sino retorcidas y tortuosas, revela un predominio de lo natural sobre lo artificial. Formalmente, la construcción simétrica de los párrafos, sostenida por la

---

<sup>72</sup>Recordamos aquí la rima LVI de Bécquer: “Moviéndose a compás, como una estúpida/máquina, el corazón; /la torpe inteligencia del cerebro/dormía en un rincón./ [...] gota de agua monótona que cae/y cae sin cesar”, (Bécquer, 2003: 55).

continuidad del imperfecto, tiempo de la narración, y el simbolismo de las plantas trepadoras, que representan la permanencia de la fuerza natural, mantienen la hermosura a pesar de la degradación y envuelven a las ruinas en una aura melancólica. Si recordamos que la hiedra, verde en toda estación, es uno de los adornos habituales de Dionisio, simbolizando la supervivencia de lo natural y la persistencia del deseo, entonces comprendemos que todo va en la función de esta destrucción final (“pregonaban *la victoria de la destrucción y la ruina*”), reveladora de la nueva sensibilidad romántica: la ruptura del equilibrio entre la Naturaleza y el espíritu a favor de la Naturaleza. El encanto peculiar de las ruinas consiste en su destrucción humana, que anula la oposición entre la Naturaleza y el espíritu y vuelve a hacer posible el ciclo indefinido de la muerte y los renacimientos (López Castro, 2002 : 201).

Así, la *soledad* es un ámbito diario de Bécquer. El poeta vive en la *soledad*, imagina y crea en ella su mundo propio, lleno de fantasmas y cosas irreales. Junto con la *soledad* existen otros conceptos que coexisten en los textos becquerianos, como son el *misterio*, el *sueño*, el *paisaje* y la *noche*. Todos los conceptos mencionados forman un complejo dentro del que existe el mundo romántico de Bécquer.

#### 4.7. *La ironía romántica en la poesía de Bécquer.*

La presencia o ausencia de la ironía romántica en la literatura romántica española ha sido objeto de investigación rigurosa durante casi un siglo. Reid (1934) defiende su ausencia (excluyendo el caso de José de Espronceda), la misma idea mueve a Octavio Paz (1965) que

señala la falta de ironía, distinta al sarcasmo o a la invención; la posición intermedia la ocupa la visión de Iris Zavala (1992) que admite que “Carecemos de un estudio de la ironía romántica y de sus formas y funciones”; al mismo tiempo, Navas Ruiz (1998) se pregunta: “¿No existió realmente o se ignora su existencia?” y Luarsabishvili (2012) muestra la presencia de la ironía romántica en algunas *Rimas* de Bécquer.

Si la ironía socrática persigue el fin de vencer a un interlocutor encontrando en las respuestas de este sus puntos débiles (Biemel, 1962; Wolfsdorf, 2007; Morales Troncoso, 2007), la ironía romántica concede al hombre la libertad. Este proceso por su carácter es doloroso; es decir, se siente el dolor que está mezclado con el placer.

Efectivamente, entre los síntomas universales del romanticismo encontramos “el goce en el dolor” (Sebold, 2012: 316). La transformación schlegeliana de la ironía socrática o, mejor dicho, su enriquecimiento es la garantía de que un hombre se hace libre, porque para ser libre es necesario ver en sí mismo en espejo irónico (mediante la enajenación) y, al mismo tiempo, la ironía misma le libera.

Schlegel subraya la peculiaridad de la ironía – esta ayuda a la elevación sobre uno mismo, lo que le parece un hecho necesario: “Ella [la ironía] es la más libre de todas las licencias porque por ella uno se eleva sobre uno mismo, sin embargo, es la licencia más legal porque es absolutamente necesaria” (cit. en Biemel, 1962: 34-35). Kierkegaard indica que “el individuo recupera en él mismo estos *molimina* [esfuerzos vigorosos] de la subjetividad, y los recoge en *una satisfacción personal*; pues bien *este punto de vista es precisamente la ironía*”, Solger insiste en que “La verdadera ironía parte de que el hombre, durante su vida, sólo puede cumplir el propio destino – incluso bajo la acepción suprema de

la palabra – en este mundo presente” (cit. en Henckmann, 1988: 21)”, y según Henckmann: “la teoría de Solger sobre la ironía trágica es una teoría de la finitud del hombre, una teoría de la existencia” (Henckmann, 1988: 22).

En este apartado investigamos la presencia de la *ironía romántica* en las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer. En la crítica existen investigaciones que afirman la ausencia de *ironía romántica* en los textos de los autores españoles del período correspondiente; al mismo tiempo, recientemente han aparecido algunas publicaciones (por ejemplo, de Navas Ruiz) que muestran la presencia de *ironía romántica* en el romanticismo español.

Basándonos en lo mencionado, decidimos llevar a cabo un análisis de algunas *Rimas* de Bécquer para investigar la presencia o la ausencia de *ironía romántica* y de la función que cumple ésta última en el contexto dado.

En el proceso del estudio, revelábamos una relación entre la *ironía romántica* y una de las metáforas universales del romanticismo – de la *lágrima solitaria*, realizamos un análisis lingüístico de algunas *Rimas*, y también intentábamos hallar una relación posible entre la *ironía romántica* y la filosofía existencialista de Miguel de Unamuno.

En un importante artículo “El modo irónico y la literatura romántica española” Navaz Ruis habla sobre la historia y tipos de ironía (retórica y romántica) en general y sobre la presencia de la última en la literatura romántica española. Y cita trabajos sobre el tema, tales como los de D.C.Muecke, J.T.Reid, Octavio Paz, Iris Zavala y E. Behler.

Comparando *ironía* con *niebla* dice D.C.Muecke (1969) que es imposible de captar. Pero, ¿captar qué? ¿La forma de la expresión artística que deseamos vestir en el abrigo llamado *ironía*? O, ¿lo que entendemos como diferencia entre realidad e imaginación?

J.T.Reid (1934) afirma que en el romanticismo español no había existido la *ironía romántica* schlegeliana, con excepción de Espronceda. Bueno, aquí podemos discutir. Depende de qué tomamos como punto de partida del filósofo alemán. Si lo vemos con las mismas palabras del autor, resulta que “La ironía es la forma de la paradoja” (cit. en Biemel, 1962: 33), y que “La paradoja es todo lo que a un tiempo es bueno y grande” (Ibid., 33), de lo que se sigue una elevación sobre lo condicionado, sobre uno mismo (Ibid., 34-35). Pero si entendemos bajo *ironía romántica* sólo una sátira, un costumbrismo, en este caso podemos estar de acuerdo con la estimación del investigador.

Escribía Octavio Paz:

Entre nosotros falta también la ironía, algo muy distinto al sarcasmo o a la inventiva: disgregación del objeto por la inserción del yo; desengaño de la conciencia, incapaz de anular la distancia que la separa del mundo exterior; diálogo insensato entre el yo infinito y el espacio infinito o entre el hombre mortal y el universo inmortal. Tampoco aparece la alianza entre sueño y vigilia; ni el pensamiento de que la realidad es una constelación de símbolos; ni la creencia en la imaginación creadora como la facultad más alta del entendimiento. En suma, falta la conciencia del ser dividido y la aspiración hacia la unidad (cit. en Navas-Ruiz, 1998: 223).

Navas Ruiz hace una pregunta: “¿no existió realmente o se ignora su existencia?”. Y, de verdad, podemos decir que la crítica del romanticismo ignoró, mejor dicho, mostró con poca claridad una asociación entre la ironía expresada en textos de los pensadores alemanes y españoles. De esto hablaba Iris Zavala (1994) y decía Behler (1990) que el estudio de la *ironía romántica* es muy importante, como es inseparable de la evolución de la conciencia moderna. Estamos de acuerdo con esto— como mostramos un poco más tarde, investigando la evolución de la idea romántica en los textos del existencialismo.

La segunda parte del artículo, Navas Ruiz la dedica a la observación de la manifestación de la ironía romántica en los textos de los escritores españoles, y menciona, entre autores españoles, a Gustavo Adolfo Bécquer:

Repasando los artículos y tratados de crítica española del siglo XIX, solo un modesto trabajo de Gustavo Adolfo Bécquer parece querer aproximarse tímidamente al concepto, si bien con otro nombre y sin ninguna intención programática: “La ridiculez” (*Gaceta Literaria*, 14 de marzo 1853). Bécquer, seguramente sin tener conciencia de ello, califica la ridiculez con una serie de notas que fueron aplicadas a la ironía romántica por adversarios y amigos: es “una cosa horrible que hace reír. Es algo que mata y regocija... Es Mefistófeles, con peor intención y menos profundidad, que se burla de todo lo santo... Es un monstruo que nos tiene tendida una red inmensa y oculta (Navas Ruiz, 2003: 224).

Umberto Eco, en la introducción de su libro *La estructura ausente. Introducción a la semiótica* habla sobre los sistemas de comunicación “naturales” y “espontáneos”, entre los que cita la kinésica y la prosémica. Entre elementos kinésicos él entiende la modalidad de *llanto*. Y a lo que se refiere a la prosémica, ésta nos interesa como herramienta romántica que nos muestra un grado de distancia del objeto del amor, cuya identificación se realiza con la *lágrima*.

Teniendo en cuenta lo mencionado, nuestro artículo tiene el objetivo de investigar la presencia de la *ironía romántica* en las Rimas de Bécquer.

Como material para nuestra investigación, hemos elegido las rimas siguientes de Bécquer: XIII, XVIII, XXXI, XXXIV, XLII, XLIV, XLVI, XLIX (Bécquer, 2003).

Leamos la rima XIII:

Tu pupila es azul, y cuando ríes,  
su claridad suave me recuerda  
el trémulo fulgor de la mañana  
que en el mar se refleja.

Tu pupila es azul, y cuando lloras,  
las transparentes lágrimas en ella  
se me figuran gotas de rocío  
sobre una violeta.

Tu pupila es azul, y si en su fondo  
como un punto de luz radia una idea,  
me parece en el cielo de la tarde  
¡una perdida estrella!

En la rima XIII las tres estrofas empiezan igualmente: *tu pupila es azul*. Además, la primera y segunda estrofa están ligadas con verbos opuestos (*reír-llorar*) y en la tercera aparece un nuevo verbo: *radiar*.

Los paralelismos del segundo grupo son: *tu pupila es azul-reír-fulgor-refleja*, en la segunda estrofa: *tu pupila es azul-llorar-gotas de rocío* y en la segunda estrofa: *tu pupila es azul-radia-estrella*.

Esta Rima suscita nuestro interés y es debido a otro motivo: empieza con amanecer, luego se agrupan: *tu pupila es azul-reír-fulgor-refleja*, en la segunda estrofa: *tu pupila es azul-llorar-gotas de rocío* (donde *gota* puede ser entendido como sinónimo de *lágrimas*) y termina con anochecer. Hay que notar que en el cielo después de aparecer una estrella Bécquer le da un epíteto, *perdida*. Este sentimiento de ser *perdido* en este mundo suscita el dolor que está ligado con el gusto de la percepción de ser libre. No hay duda de que es una forma de la visión romántica, según la cual, si nos remitimos a Kierkegaard, la ironía debe nacer al final de todo.

¿Cuándo nació la *ironía romántica*? Cuando el clasicismo, la monarquía y la religión no tenían la posibilidad de expresar y analizar los nuevos acontecimientos del tiempo – de la libertad humana, de la percepción de la misma realidad, etc. Entonces, la única herramienta para poder seguir desarrollando las ideas era la *ironía*, que tomó su base en la *ironía socrática* que transformó Schlegel añadiéndole nuevos perfiles. La *ironía socrática* tenía “un significado delimitado” que los románticos transformaron en un “principio universal” que niega todo. Decía Schlegel:

Soy yo quien mediante mi pensamiento bien formado puedo anular todas las determinaciones del derecho, de la ética, del bien, etc., y sé que cuando acepto algo que me parece bueno, puedo así mismo subvertirlo. Me conozco a mí mismo simplemente como amo y señor de todas estas determinaciones, y puedo hacerlas prevalecer y también lo contrario. Todo vale para mí en la medida en que me plazca (*Apud Casas Dupuy*, 1999: 460).

En esta rima, Bécquer ve una sonrisa y unas lágrimas en la pupila de una mujer al mismo tiempo. Ambas son inseparables, no siguen una a otra, pero nacen al mismo tiempo.

Y ambos traen un sentimiento de ser *perdido* en este mundo. Este sentimiento es totalmente romántico, cuando el hombre entiende que está solo y por eso a él le quedó solo idea (“como un punto de luz radia una idea”), que no se llama sol o amanecer, pero le recuerda al “cielo de la tarde”, el fin de todo, expresado mediante la ironía.

Leamos la rima XXXI:

Nuestra pasión fue un trágico sainete,

en cuya absurda fábula,

lo cómico y lo grave confundidos

risas y llanto arrancan.

Pero fue lo peor de aquella historia,

que, al fin de la jornada,

a ella tocaron lágrimas y risas,

¡y a mí sólo lágrimas!

En la rima XXXI nos encontramos los paralelismos que Y. Lotman define como “casos más complicados”: cuando los miembros del binomio se modulan uno a otro y se expresa en cada parte analógica del otro. En nuestro caso nos referimos a las palabras destacadas en el final de la primera estrofa – *risas-llanto*, también en el tercer verso de la segunda estrofa – *lágrimas-risas*. Describiendo casos semejantes, Y. Lotman presenta como ejemplo un verso de Pushkin, señala que *triste-alegre* está en la misma posición sintáctica,

presentado con misma forma gramatical. Según él, entre ellos surge el paralelismo. En el texto artístico ambos miembros se entienden como mutuo-analógicos (Lotman, 1972).

*Lágrima/llanto* está presente en ambas estrofas del poema. En la primera, Bécquer utiliza el *llanto* (junto con la *risa*) para subrayar lo absurdo de la pasión (lo que denomina como “en cuya absurda fábula”). En la segunda, el poeta ve lo peor, no en el fin de su historia amorosa, sino en el hecho de que a él le quedan sólo *lágrimas*. Aquí podemos concluir que: Bécquer usa *lágrima* como metáfora del romanticismo, cuya prosémica hace visible la cierta distancia entre dos amantes (“al fin de la jornada”, al fin de la historia, al fin del amor, es decir, el amor se pasó, se acabó y ya no estamos juntos).

Ahora tratamos de analizar esta Rima como la expresión de la estética romántica. Dice Novalis que lo mejor es siempre el sentimiento. Con sentimiento, los románticos buscaban una elevación sobre lo condicionado que constituye el signo decisivo de la ironía, la ironía que se llama *ironía romántica*. Ella tiene la función de ser una elevación sobre uno mismo<sup>73</sup> con lo que el hombre se hace libre. Se hace libre porque, por una parte, un hombre no puede ser irónico sin tener cierto grado de libertad y, por otra, la ironía misma lo libera. Por eso, según la visión romántica, la ironía equivale a la libertad<sup>74</sup>. Es evidente, que Bécquer utiliza la *ironía romántica* para mostrar que el amor puede ser absurdo y desaparecer sin dejar huella y, al mismo tiempo, entendiendo esto mediante la ironía, es posible encontrar en esto mismo lo divino romántico – las *lágrimas*. Al mismo tiempo, Bécquer se ríe de sí mismo (“¡y a mí sólo lágrimas!”), de su historia pasada con la absurda

---

<sup>73</sup>“Ella (la ironía) es la más libre de todas las licencias porque por ella uno se eleva sobre uno mismo, sin embargo, es la licencia más legal porque es absolutamente necesaria”, (cit. en Biemel, 1962: 34-35).

<sup>74</sup>He aquí la diferencia entre *ironía romántica* e *ironía socrática*. La última tiene el fin de vencer a su interlocutor, descubrir con sus preguntas los puntos débiles del último y mostrarle que la posición de éste es engañosa y exagerada. Mientras que la *ironía romántica* tiene el fin de hacer libre, que inicia con dolor pero, al mismo tiempo, nos da placer. Y este último sentimiento, el del placer, nos hace hombres.

fábula que le fue posible sólo mediante ironía romántica – Bécquer se distanció, se miró de lado, se miró con cierto grado de ironía y por eso le quedaron sólo lágrimas.

Hagamos un alto en el camino.

Veamos la tercera estrofa de la rima XXXIV:

Ríe, y su carcajada tiene notas  
del agua fugitiva;  
llora, y es cada lágrima un poema  
de ternura infinita.

Se presentan aquí también los paralelismos *ríe-llora* y *notas –poema*. Es un caso de los miembros mutuo-analógicos que se modulan uno a otro. Es muy interesante notar la expresión “cada lágrima”, que representa la importancia de la *lágrima solitaria* y no de “llanto copioso” como dice Sebold (2011: 319).

La segunda estrofa de la rima XLII finaliza con los versos:

¡Y entonces comprendí por qué se llora,  
y entonces comprendí por qué se mata.

He aquí una triple expresión de la estética romántica expresando mediante “se llora”; en primer lugar, nos interesa como modalidad de *llanto*, uno de los elementos de la kinésica; en segundo lugar, lleva en sí cierta prosémica – que todo se acabó y nació la distancia; en tercer lugar, como metáfora universal del romanticismo – lágrima/llora.

En lo que se refiere a “se mata”: está ligada ésta expresión al punto de vista de Hegel. Él decía que la ironía transforma lo que es válido en la pura vanidad, que por su parte hace al sujeto hueco y vacío. Y como no es posible permanecer en el vacío, el sujeto cae en una nostalgia imponente.

La misma sensación se ve la rima XLVI – cuando al final de la rima Bécquer dice:  
“¡Porque el muerto está en pie!”

#### XLIX

Alguna vez la encuentro por el mundo

y pasa junto a mí,

y pasa sonriéndose y yo digo:

¿cómo puede reír?

Luego asoma a mi labio otra sonrisa,

máscara del dolor,

y entonces pienso: —Acaso ella se ríe

como me río yo.

La segunda estrofa refleja la *ironía* romántica; por una parte, vemos la sonrisa como “máscara del dolor” y, por otra, el final de la estrofa muestra la libertad en la que nos hallamos a través de la ironía (“Acaso ella se ríe como me río yo”). Evoca lo dicho en

nuestra memoria una definición de *ironía* ofrecida por K.W.F. Solger.<sup>75</sup> Él distingue entre la ironía aparente y la verdadera ironía, que es fundamental para el hombre, denominada *ironía trágica*. Dice:

La verdadera ironía parte de que el hombre, durante su vida, sólo puede cumplir el propio destino – incluso bajo la acepción suprema de la palabra – en este mundo presente... También lo sumo está dado para nuestra acción solamente en una configuración limitada y finita. Y por esto, en nosotros, es tan nulo como lo mínimo, y parece necesariamente con nosotros y con la nulidad de nuestro sentido. En verdad, lo sumo está solamente en Dios. Y en nuestro caso se transfigura como algo divino, como algo en lo que nosotros no participaríamos ni como seres finitos, ni como seres que con sus pensamientos pueden divagar en apariencia más allá de lo finito, si no se diera una presencia inmediata de esto divino que se revela en la desaparición de nuestra realidad. Y la ironía trágica es el temple de ánimo que ilumina esa presencia inmediata de lo divino en las cosas humanas (cit. en Henckmann, 1988: 21-22).

Bueno, los románticos decían lo mismo: que la *ironía romántica* suscita el dolor (que puede considerarse como análogo del dolor unamuniano), o que "Quien por ser como Dios, como Dios crea" (Zorrilla), la idea que expresó muy claramente más tarde el mismo Unamuno. De aquí nace la idea de enajenarse en lo impersonal y este intento no puede ser racional pero sí emocional, porque como dice Unamuno, lo más importante es sentir nuestro destino. Recordamos de nuevo a Novalis (lo mejor es siempre el sentimiento) y así empezará un nuevo *circulus vitiosus* que puede ligar el romanticismo con el existencialismo.

Leamos la rima XLIV:

---

<sup>75</sup>Decía Kierkegaard: "Solger fue el que quiso adquirir conciencia filosófica de lo que late en la ironía", (cit. en Henckmann, 1988: 21).

Como en un libro abierto

leo de tus pupilas en el fondo.

¿A qué fingir el labio

risas que se desmienten con los ojos?

¡Llora! No te avergüences

de confesar que me quisiste un poco.

¡Llora! Nadie nos mira.

Ya ves; yo soy un hombre... y también lloro.

Estas “risas que desmienten con los ojos”, pueden leerse como *ironía* pero no *romántica* sino *socrática*. Bécquer puede leer en los ojos de la mujer pero esta última prefiere mentir y no mostrar los sentimientos que el amor a ella la produce. Ella no entiende nada de lo que dice pero Bécquer (fiel al estilo socrático) crea un plano común para destruirlo luego y mostrarle con esto que ella no posee el saber en sentido estricto. Y, además, le da un consejo: “¡Llora!”. Es muy interesante porque *llorar* puede expresar un aspecto de la *ironía romántica* a la que sucumben todos independientemente del sexo (“Ya ves; yo soy un hombre... y también lloro.”) Esto confirma que la lágrima/llorar/llanto es de verdad una metáfora universal del romanticismo como dice Sebold (2011).

En esta rima, están presentes ambos tipos de ironía: la *socrática* y la *romántica*. La primera revela la realidad de las cosas y la segunda ayuda a entender la tragedia romántica.

Leamos la rima LXVIII:

No sé lo que he soñado

en la noche pasada.

Triste, muy triste debió ser el sueño,  
pues despierto la angustia me duraba.

Noté al incorporarme  
húmeda la almohada,  
y por primera vez sentí al notar lo  
de un amargo placer henchirse el alma.

Triste cosa es el sueño  
que llanto nos arranca,  
mas tengo en mi tristeza una alegría...  
¡Sé que aún me quedan lágrimas!

Para hacer el análisis del poema, destacamos en la primera estrofa las palabras “angustia” y “sueño” y, en la segunda, “placer”. Dice Bécquer que el sueño fue triste y que en él le despertó la angustia. De esto nació en su alma un placer que tiene un carácter específico: que es amargo. Decía Unamuno que existe algo que tiene una suprema sensación y que no es otra cosa más que angustia que nos ayuda a entender las cosas vitales.

Y esta misma angustia llena su alma del placer, placer amargo. Sin duda, vemos aquí un *placer* como sinónimo del *juicio de gusto* de Kant, donde el *gusto* está pensado como camino de acceso al ente que luego universalizaron los románticos, que después de expresar lo bello y bueno, se convirtió en una herramienta útil para denominar toda relación con el ente. Hay un puente asociativo entre la visión romántica del conjunto de ideas de la realidad, o cuando todo existe, y el ente de ficción unamuniana, expresada muy bien en la novela *Niebla*. En particular, en el capítulo XXXI, durante un diálogo de Augusto con Unamuno:

- ¿Cómo que no existo? – exclamó.

- No, no existes más que como ente de ficción; no eres, pobre Augusto, más que un producto de mi fantasía y de las de aquellos de mis lectores que lean el relato que de tus fingidas venturas y malandanzas he escrito yo; tú no eres más que un personaje de novela, o de *nivola*, o como quieras llamarle. Ya sabes, pues, tu secreto (Unamuno, 2002a: 279).

Muestra aquí Don Miguel su punto de vista existencial cuando, hablando sobre el protagonista, expresa su visión del mundo humano. De verdad, si no existe Augusto o, mejor dicho, si existe en nuestra lectura, lo mismo puede decir sobre Unamuno, esto es que él existe solamente en sus escritos y que sus escritos son escritos del otro, y etc... Esto nos llevará a la teoría de la intertextualidad con la muerte del autor de Roland Barthes (1988).

Y Unamuno mismo admite esto cuando dice con palabras de Augusto:

- No sea, mi querido don Miguel – añadió –, que sea usted y no yo el ente de ficción, el que no existe en realidad, ni vivo ni muerto... No sea usted que no pase de ser un pretexto para que mi historia llegue al mundo... (Unamuno, 2002a: 19).

Y también en las reflexiones del filósofo bilbaíno sobre la existencia, según la cual una condición obligatoria de la existencia es la muerte. Cultiva esta misma idea en *Vida de Don Quijote y Sancho*, cuando nos dice:

Pero ¿existen? ¿Existen de verdad? Yo creo que no; pues si existieran, si existieran de verdad, sufrirían de existir y no se contentarían de ello. Si real y verdaderamente existieran en el tiempo y el espacio, sufrirían de no ser en lo eterno y lo infinito (Unamuno, 2002a: 14).

Este mismo *sufrimiento* nos lo ofrece Bécquer hablando sobre “húmeda la almohada” y “amargo placer henchirse el alma”. Y lo único que le queda al poeta son *las lágrimas*, porque, por una parte ellas son una expresión de la *ironía romántica* y, por otra, esta misma ironía le hace libre.

Nació el Romanticismo en una época de inestabilidad, tanto política como económica. La inestabilidad, o el cambio de la vida social, llevó consigo la transformación del pensamiento. En efecto, si tomamos como ejemplo los años 50 del siglo XIX, podemos concluir que la novela histórica murió porque a los lectores no les interesaba más la vida medieval. ¿Por qué? Porque el cambio del pensamiento trajo nuevos ideales, tales como la liberación, el progreso y todo que estaba ligado con la industrialización. Y la literatura, como parte de la vida social, cultivó la nueva estética de la vida.

Los románticos decidieron romper con la tradición clasicista y propusieron la rebeldía cósmica, intentando estar al margen de las normas sociales. El protagonista se convirtió en un idealista que sufrió las normas dominadas por la sociedad. Él tiene claras las intenciones revolucionarias y, en la mayoría de los casos, no ve su lugar entre los otros. Y lo primero que hace el autor/héroe es romper con los moldes del neoclasicismo. En este

sentido, recordamos a Larra, quien buscaba una nueva literatura como expresión de la nueva sociedad con un único maestro – la naturaleza. La fe en la libertad y en el progreso eran los moldes ostentados por los románticos.

Durante esta etapa de evolución de la sociedad sobresalió en el primer plano la ironía como el método de comunicación. Volvemos a Kierkegaard: la ironía surge en épocas críticas. Efectivamente, las preguntas nuevas que trajo consigo la nueva mentalidad, necesitaban nuevas respuestas.

Las nuevas respuestas no podían ser sintetizadas en la estética neoclasicista pero sí en la romántica. En aquellos tiempos la ironía ya tenía su historia. Nos referimos a la *ironía socrática* que, de un modo transformado, usaron los autores románticos, después de enriquecerla con la estética nueva. Y así se convirtió esta llamada “manera de llevar al cabo las relaciones interpersonales”, como decía Hegel, o *ironía socrática* en la *ironía romántica*, persiguiendo un nuevo fin: hacer al hombre libre. Primero, libre de la sociedad, de sus reglas y leyes, para luego poder estar libre de sí mismo. Y esto último les pareció a los románticos la única posibilidad para entender el mundo.

En el artículo ya citado, muestra Navas-Ruiz que la ironía romántica tenía lugar en la literatura romántica española. Investigando textos de Larra, Zorilla, Espronceda, Campoamor y mencionado la definición de la ridiculez que hace Bécquer, concluye que “La sonrisa del ironista acentúa la contradicción última del ser: nada y esperanza, negación y búsqueda”(Navas-Ruiz, 1998: 237).

Lo que intentábamos abordar en este apartado fue la presencia de la ironía romántica en las Rimas de Bécquer. Efectivamente, analizando las rimas XIII, XVIII, XXXI,

XXXIV, XLII, XLIV, XLVI, XLIX, podemos concluir que Bécquer utiliza la ironía romántica para distanciarse y, así, entender la organización del mundo; que sí, la ironía romántica existe en los textos poéticos de Bécquer; y que no sólo existe sino que representa el fundamento en el que el autor basa su cosmovisión; y, por último, que una de las metáforas universales del romanticismo, la *lágrima solitaria*, es también evidente en textos becquerianos.

Lo que se refiere a la relación entre la *ironía romántica* y la filosofía existencialista unamuniana, es evidente, que existe una relación indudable entre una y otra, porque la función de la primera revela la idea básica de la segunda. La cosmovisión romántica tiene mucho que ver con la visión del mundo que tenía el filósofo bilbaíno y negar la influencia de la primera sobre la otra es imposible. Aún más, en la formación de esta visión, en la construcción de las ideas, una sobre otra, es patente el papel de la estética romántica. El alejamiento de sí mismo, un intento de hacer una discusión sobre temas varios y una vía para entender un asunto desde muchos prismas, lo que hacía Don Miguel en sus novelas o novelas, está por entero basado en la *ironía romántica*. Parece que Schlegel en su tiempo tomó la *ironía socrática* y, enriqueciéndola, la transformó en la *ironía romántica* – tomó como base la dimensión dialógica, modo irónico de una forma velada y contacto entre teoría y praxis, y añadió un entendimiento reflexivo y liberador. Lo mismo hizo Unamuno: añadió a la *ironía romántica* un elemento del dialogismo no socrático, que no perseguía el fin de revelar los puntos débiles del interlocutor, sino buscar “palabras ajenas” en sus propias teorías para mostrar sus puntos débiles, y así transformó la *ironía romántica* en la “*ironía existencial*”. Pero esto ya es el tema de otro estudio.

La *lágrima solitaria* como una de las metáforas universales del romanticismo está vigente en las *Rimas* y *Leyendas* de Bécquer. La mencionada metáfora expresa tanto el sentimiento de la unidad como una sensación de la hondura del estado de la alma.

Utilizando la *lágrima solitaria* como metáfora universal del romanticismo, Bécquer, por una parte, busca la unidad (lo que aproxima su visión literaria al pensamiento filosófico y al existencialismo en particular), y, por otra, subraya el papel de lo uno en la formación de la unidad.

Mediante la *lágrima solitaria* Bécquer expresa la condición espiritual del héroe romántico. Además de la hondura del sentimiento, la metáfora posee una característica sumaria de la narración, un señal del fin de la escena romántica.

La *soledad* como síntoma universal del romanticismo está vigente en las *Rimas* y *Leyendas* de Bécquer. Mediante ello el autor sevillano expresa su condición espiritual vinculando la experiencia propia con la realidad. Tratando temas personales como amor, desesperanza, miedo y soledad, Bécquer introduce el acercamiento al pensamiento metafísico interpretando las nociones existenciales como *vida-muerte* o *mortal-eterno*. Creando un mundo imaginario en su propia soledad, Bécquer lo llena con habitantes ficticios, que con frecuencia aparecen durante la noche (que subraya un estado profundo de la soledad), relacionando la vida real con el sueño y la muerte, o sea con el misterio existencial.

La soledad es un estado característico del escritor romántico, convirtiendo así *la sensación de la soledad* en el síntoma universal del romanticismo. El romántico no se encuentra solo en su propia soledad, al contrario, la llena con los seres imaginarios e ideas irreales que forman su cosmovisión modificando la realidad en que se encuentra.

La *soledad* que adquirió su universalidad en la época del romanticismo, forma parte no sólo de los textos previos de la corriente literaria mencionada (recordamos aquí las odas brillantes de Horacio), sino también de la época siguiente, convirtiéndose en una herramienta útil para un entendimiento de la verdad existencial.

La influencia de las *Rimas* de Bécquer en el pensamiento de los filósofos españoles es innegable. Revisando los textos del filósofo existencialista Miguel de Unamuno encontramos no sólo la intertextualidad directa, es decir, fragmentos de textos becquerianos en el discurso unamuniano, sino el tratamiento de los mismos temas existenciales. “Donde habite el olvido” de Bécquer está fuertemente ligado con “seré lectura mañana también yo?” de Unamuno. Añadimos también la noción de “combate” becqueriano con la de la “lucha” unamuniana, ya que ambos autores entienden la vida como lucha, como obra que es necesario hacer.

El acercamiento a la poesía metafísica de Antonio Machado vía prisma de las *Rimas* es otro modo de entendimiento de la poesía de Bécquer. El tratamiento de los mismos temas existenciales en los textos de ambos poetas indican los orígenes del acercamiento metafísico de Bécquer.

El romanticismo influyó en la formación del existencialismo español. Miguel de Unamuno, para un desarrollo de sus ideas, con frecuencia tomaba los temas becquerianos, enriqueciéndolos y modificándolos, lo que es lógico porque Bécquer es romántico y Unamuno existencialista. Ambos tratan los mismos temas pero a través de un prisma contemporáneo basado en la experiencia personal, lo que les acerca al pensamiento kierkegaardiano. Y ambos, como Kierkegaard, niegan la posibilidad de la formación de un sistema universal en oposición a Hegel; por esa misma imposibilidad Bécquer y Unamuno no

finalizan una idea sino que siempre ponen un signo de interrogación para dejar un espacio para la nueva interpretación de la misma idea.

*Capítulo 5. Los vínculos entre las Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer y el existencialismo de Miguel de Unamuno.*

\*\*\*

Наше священное ремесло  
Существует тысячи лет...  
С ним и без света миру светло.  
Но еще ни один не сказал поэт,  
Что мудрости нет, и старости нет,  
А может, и смерти нет.

*Анна Ахматова*

Para criar vacas u ovejas hay que estar enterado,  
me parece, de la psicología vacuna y ovejuna.

*Miguel de Unamuno*

### 5.1. *Las Rimas de Bécquer como texto precursor del pensamiento de Unamuno.*

En este apartado buscamos las características del existencialismo romántico (de Kierkegaard) en las *Rimas* de Bécquer y sus vínculos con el existencialismo de Miguel de Unamuno. Pensamos que en los textos del poeta sevillano se hallan las huellas no sólo de la poesía romántica, sino también del existencialismo metafísico que posteriormente había sido cultivado en los textos del filósofo bilbaíno. La poesía becqueriana muestra una clara preocupación por los temas existencialistas que representan un asunto del estudio unamuniano. Los conceptos de angustia, sueño y libertad son fundamentales en este sentido.

Según Kierkegaard, la angustia es una característica del hombre que condiciona su originalidad. Su profundidad depende de la originalidad del este y está vinculada con la noción de pecaminosidad. Podemos concluir que la peculiaridad del hombre de poder experimentar la angustia es lo que le puede distinguir del animal:

Sin embargo, la angustia de suyo no representa jamás, ni ahora ni al principio, una imperfección en el hombre; al revés, es menester afirmar que la angustia es tanto más profunda cuanto más original sea el hombre, una vez que el individuo, al ingresar en la historia de la especie, tiene la obligación de apropiarse ese supuesto de la pecaminosidad en el que está implicada su propia vida individual. En este sentido se puede decir que la pecaminosidad ha adquirido un mayor dominio y que el pecado original se halla en período de crecimiento. El que se den hombres que no sientan en absoluto ninguna angustia es un hecho que hay que interpretar partiendo de la idea de que tampoco Adán habría experimentado ninguna angustia si hubiera sido meramente un animal (Kierkegaard, 2013: 121-122).

Decía Kierkegaard que angustia se parece a nostalgia y nos puede servir de señal, de estado que anuncia la crisis en la que se encuentra el individuo y su deseo de salir de ella:

“La expresión de una nostalgia semejante es la angustia; pues en la angustia se anuncia aquel estado del cual el individuo desea salir, y precisamente se anuncia porque el solo deseo no basta para salvarlo” (Kierkegaard, 2013: 131).

Leamos la rima LXVIII de Bécquer:

No sé lo que he soñado

en la noche pasada;

triste, muy triste debió ser el sueño,

pues despierto la angustia me duraba.

Noté, al incorporarme,

húmeda la almohada,

y por primera vez sentí, al notarlo,

de un amargo placer henchirse el alma.

Triste cosa es el sueño

que llanto nos arranca;

mas tengo en mi tristeza una alegría...

¡sé que aún me quedan lágrimas!

El sueño becqueriano anuncia, como el texto de Kierkegaard, un estado del alma (“de un amargo placer henchirse el alma”). El sueño continúa al despertar tomando forma de

angustia. Bécquer entiende la naturaleza de la angustia (que es un placer amargo) y probablemente quiere salir de ella (porque el sueño es triste). Como según Kierkegaard “el solo deseo no basta para salvarlo”, lo que le queda a Bécquer son lágrimas (“¡sé que aún me quedan lágrimas!”).

Un paso hacia la libertad es el entendimiento de la propia angustia que es comparable con el vértigo. Al mirar en nuestro fondo, comprendemos nuestra debilidad, la impotencia humana menos fuerte que se pierde por no poder alcanzar la libertad:

La angustia puede compararse muy bien con el vértigo. A quien se pone a mirar con los ojos fijos en una profundidad abismal le entran vértigos. Pero, ¿dónde está la causa de tales vértigos? La causa está tanto en sus ojos como en el abismo. ¡Si él no hubiera mirando hacia abajo! Así es la angustia del vértigo de la libertad; un vértigo que surge cuando, al querer el espíritu poner la síntesis, la libertad hecha la vista hacia abajo por los derroteros de su propia posibilidad, agarrándose entonces a la finitud para sostenerse. En este vértigo la libertad cae desmayada (Kierkegaard, 2013: 136).

En la rima LII Bécquer busca un espacio dónde el mismo vértigo le pueda arrancar la memoria para no quedarse solo con el dolor que experimenta:

[...] Llevadme, por piedad, a donde el vértigo

con la razón me arranque la memoria...

¡Por piedad!... ¡Tengo miedo de quedarme

con mi dolor a solas!

Así, la *angustia*, el *abismo* y el *vértigo* hacen patente la necesidad de la libertad que es una caracterización del hombre y de donde se derivan las propias posibilidades del individuo.

Leamos la rima XLVII:

Yo me he asomado a las profundas simas

de la Tierra y del Cielo,

y les he visto el fin, o con los ojos

o con el pensamiento.

Mas, ¡ay!, de un corazón llegué al abismo

y me incline por verlo,

y mi alma y mis ojos se turbaron:

¡tan hondo era y tan negro!

Los “ojos” desempeñan un papel importante también en modo de entendimiento becqueriano (“o con los ojos/o con el pensamiento”). La diferencia entre los autores la podemos encontrar en el camino de llegar a la libertad: Kierkegaard camina hacia la libertad por el pensamiento filosófico (subrayando el deseo del individuo que es una suma del carne y alma unidas por espíritu), mientras que Bécquer llega al abismo “de un corazón”. Esto último no nos sorprende pues Bécquer es un autor romántico con rasgos metafísicos pero con plano común literario y no filosófico.

Suele ser muy importante la relación entre la angustia y el egotismo que, a su vez, puede servir de marco de la libertad que experimenta el individuo:

Y, además, la angustia es una de las cosas que mayor egotismo encierra. En este sentido ninguna manifestación concreta de la libertad es tan egotista como la posibilidad que cualquier concreción. Esta es, una vez más, la opresión que trae consigo el comportamiento ambiguo del individuo, su situación de simpatía y antipatía simultáneas. En la angustia reside la infinitud egotista de la posibilidad, la cual no le tienta a uno como una elección que haya que hacer, sino que le angustia seduciendo con su dulce ansiedad (Kierkegaard, 2013: 136).

Reflexionando sobre el secreto del espíritu, Kierkegaard compara la belleza del varón con la de la mujer subrayando la importancia de la faz del primero y el papel de la sabiduría en el caso de la mujer, representado tanto por un silencio como por una “suprema belleza” de la mujer:

Cuando se tuvo otra imagen de la belleza, en el romanticismo, se volvió a repetir con todo la misma diversidad y, nuevamente, dentro de la esencial igualdad. En tanto que la historia del espíritu - y éste es justamente el secreto del espíritu que nunca carezca de historia - no teme manifestarse en la faz del varón, de tal suerte que se olvide todo lo demás en favor de la claridad y nobleza de sus rasgos..., por lo que respecta a la mujer, esta causará un efecto estético de una manera distinta, concretamente como totalidad, si bien la importancia del rostro sea ahora mayor que en el clasicismo. La expresión, pues, de lo femenino ha de ser una totalidad que no tenga ninguna historia. Poreso, el silencio no es solamente la más alta sabiduría de la mujer, sino también su belleza suprema (Kierkegaard, 2013: 144).

Lo mismo señala Bécquer (rima XXXIV) declarando que la mujer guarda el enigma “callando” y oponiéndola con las otras que se expresan mediante las palabras:

Cruza callada, y son sus movimientos  
silenciosa armonía;  
suenan sus pasos, y al sonar, recuerdan  
del himno alado la cadencia rítmica.

Los ojos entreabre, aquellos ojos  
tan claros como el día;  
y la Tierra y el Cielo, cuanto abarcan,  
anden con nueva luz en sus pupilas.

Ríe, y su carcajada tiene notas  
del agua fugitiva;  
llora, y es cada lágrima un poema  
de ternura infinita.

Ella tiene la luz, tiene el perfume,  
el calor y la línea;  
la forma engendradora de deseos,  
la expresión, fuente eterna de poesía.

¿Qué es estúpida?... ¡Bah! Mientras callando

guarde oscuro el enigma,

siempre valdrá, a mi ver, lo que ella calla

más que lo que cualquiera otra me diga.

Entonces, estar callado o guardar silencio indica la sabiduría de la mujer, que posee cierto valor para el poeta. En este poema también encontramos la metáfora universal del romanticismo: *cada lágrima*(Sebold, 2011).

En la rima XI Bécquer rechaza lo real, es decir, los distintos tipos de mujeres llenas de goces y dichas y desea encontrar la que sea incorpórea e intangible, un producto de la niebla, de la luz, a pesar de que ella no puede amar al poeta:

- Yo soy ardiente, yo soy morena,

yo soy el símbolo de la pasión;

de ansia de goces mi alma está llena.

¿A mí me buscas? – No es a ti; no.

- Mi frente es pálida; mis trenzas de oro;

puedo brindarte dichas sin fin;

yo de ternura guardo un tesoro.

¿A mí me llamas? – No; no es a ti.

- Yo soy un sueño, un imposible,  
vano fantasma de niebla y luz;  
soy incorpórea, soy intangible;  
no puedo amarte. - ¡Oh, ven; ven tú!

Parece que la vida de Bécquer estuvo llena de tristeza y soledad, a las que el poeta prestaba poca atención viviendo con lo pensado, con lo no real e imaginario. Efectivamente, Julio Nombela contaba sobre la vida en que vivía Bécquer, que en lugar de encontrarse en la vida real, se presentaba en el mundo imaginario, lleno de propios pensamientos, ideas y sentimientos:

La vida que hacía Bécquer, que seguramente es lo que más deseará saber el lector, era monótona y triste; pero como la tristeza era su elemento, ni se afligía ni se quejaba. En vez de vivir en el mundo, vivía en su cerebro y en su corazón. Las miserias y pequeñeces de que está llena la existencia, no alternaba su ritmo habitual que era la calma, la serenidad, la resignación. Jamás sintió el aburrimiento; la soledad, que le agradaba en extremo, estaba para él llena de seres, de ideas, de sentimientos que formaban un mundo en el que hallaba sus más puras y hermosas satisfacciones (*Apud* Sebold, 1982: 28).

Para resumir el presente apartado podemos concluir que las características del existencialismo romántico de Kierkegaard son evidentes en las *Rimas* de Bécquer. La aspiración hacia la *angustia*, el *sueño* y la *libertad* (expresada mediante diferentes modos de expresión), cuya importancia subraya Kierkegaard, son vigentes en los textos del poeta sevillano. No hay que olvidar la importancia del *misterio*, tanto filosófico, como poético. El sentido íntimo que guía al espíritu hacia la libertad, está escondido en el individuo que

busca la inmortalidad, lo que veremos en el apartado siguiente reflexionando sobre el mismo tema en la interpretación unamuniana.

### 5.2. *La relación entre los textos de Bécquer, Kierkegaard y Unamuno.*

Existen muchas referencias de la influencia de Kierkegaard sobre la formación de la visión de Unamuno.<sup>76</sup> Al mismo tiempo, el filósofo bilbaíno utilizaba en sus textos algunas citas de los textos de Bécquer. Una de las últimas referencias de tan índole, indicando al mismo tiempo la intertextualidad de tanto Kierkegaard como de Bécquer, es un artículo recientemente publicado de Garrido Ardilla que observa como ejemplo la novela de Unamuno *Niebla* entre otros textos:

No solamente experimenta Unamuno con esa corriente novelística áurea, sino que construyó *Niebla* sobre una fabulosa estructura de referencias literarias que la hacen, quizá, la novela más intertextual de la literatura española contemporánea. En *Niebla*, novela *metafísica* como se la designa en el prólogo, se parodia la corriente naturalista (novelistas *pornográficos* por un lado, y Galdós por otro); se despliega toda la enjundia filosófica que Unamuno había vertido en *Del sentimiento trágico de la vida* de 1913; se recrea el *Diario del seductor* de Kierkegaard; se emplean motivos becquerianos, y se recogen y perfeccionan las innovaciones técnicas que el mismo Unamuno había empleado en *Amor y pedagogía* y que tenían como precursores, en España, a Ganivet y a las novelas espiritualistas de gentes como Pardo Bazán y Clarín (pág. 2) [...] En definitiva, las novelas de Unamuno se distinguen como flor entre las más originales e innovadoras de nuestro tiempo, y como las más densas filosóficamente, además de estar

---

<sup>76</sup>Fasel, 1955; Tornos, 1962; Weber, 1964; Roberts, 1986; Evans, 2005, 2006; Collado, 1962; Ardila, 2008.

escritas en un estilo único. Unamuno es, pues, origen y cima de la novela contemporánea española (Garrido Ardila, 2014: 6).

Sánchez Meca, hablando sobre los vínculos entre los pensamientos de Kierkegaard y Unamuno, subraya la importancia que ambos pensadores otorgan no a la razón, sino a la fe:

Pero lo que, sobre todo, denuncia Unamuno es la impotencia de esta razón positivista e instrumental en todo lo concerniente a la acción humana no meramente utilitaria y técnica. Y en este sentido, une su voz a la de aquellos autores que, como Kierkegaard, han buscado en la fe la alternativa a la insuficiencia de la razón (Sánchez Meca, 2005: 74).

La angustia que tanta importancia posee para Kierkegaard, está fuertemente ligada con la contemporaneidad que por su naturaleza de poder repetirse puede convertirse en futuro:

Porque para que el pasado me cause angustia es necesario que esté en una relación de posibilidad conmigo. Si me angustio por una desgracia pasada no es precisamente en cuanto pasada, sino en cuanto puede repetirse, es decir, hacerse futura. Si tengo angustia por una mala acción pasada, entonces es que no la he relacionado esencialmente conmigo en cuanto pasado, sino que hay algo en mi vida que de una manera más o menos subrepticia le impide ser pasada. Pues si realmente fuese pasada, entonces no podría angustiarme, sino solo arrepentirme (Kierkegaard, 2013: 189).

Para Aristóteles la tragedia es la imitación de la vida, de la acción y sus personajes pueden ser felices o infelices: “pues la tragedia es imitación no de personas, sino de acción y de vida, y la felicidad y la infelicidad están en acción, y el objetivo es un tipo de acción, no la calidad. Y los personajes son tales o cuales según su carácter; pero según las acciones son felices o lo contrario” (Aristóteles, 2011: 49).

Con la relación de lo mencionado, leemos la rima XXXI de Bécquer:

Nuestra pasión fue un trágico sainete,  
en cuya absurda fábula  
lo cómico y lo grave confundidos  
risas y llanto arrancan.  
Pero fue lo peor de aquella historia,  
que, al fin de la jornada,  
a ella tocaron lágrimas y risas,  
¡y a mí sólo las lágrimas!

Así, Bécquer ve la vida como tragedia (“trágico sainete”) que está llena de las contradicciones (“lo cómico y lo grave confundidos...”) lo que tanta importancia posee en textos de Miguel de Unamuno.

La tragedia es lo mismo para Unamuno: es una lucha (acción según Aristóteles), pero una lucha sin nada, una contradicción: “Como que solo vivimos de contradicciones, y por ellas; como que la vida es tragedia, y la tragedia es perpetua lucha, sin victoria ni esperanza de ella; es contradicción” (Unamuno, 2011a: 60).

Esta *acción* aristotélica y *lucha* unamuniana nos guía al existencialismo filosófico con sus definiciones y finalidades. En concreto, Unamuno se pregunta por su propia existencia, profundizando no sólo en la pregunta sobre el nacimiento, sino en el problema del morir, destacando diferentes posibilidades de estar muerto y añadiendo el componente de la lucha a la más pesimista de las tres:

¿Por qué quiero saber de dónde vengo y adónde voy, de dónde viene y adónde va lo que me rodea, y qué significa todo esto? Porque no quiero morirme del todo, y quiero saber si he de morirme o no definitivamente. Y si no muero, ¿qué será de mí?; y si me muero, ya nada tiene sentido. Y hay tres soluciones: *a)* o sé que me muero del todo y entonces la desesperación irremediable, o *b)* sé que no muero del todo, y entonces la resignación, o *c)* no puedo saber ni una cosa ni otra cosa, y entonces la resignación en la desesperación o ésta en aquélla, una resignación desesperada, o una desesperación resignada, y la lucha (Unamuno, 2011a: 77).

La misma pregunta se hace Bécquer subrayando que anda “al acaso” y sin finalidad definitiva en su vida - leemos la rima II:

[...] eso soy yo, que al acaso  
cruzo el mundo, sin pensar  
de dónde vengo, ni dónde  
mis pasos me llevarán.

La idea becqueriana de no saber a dónde le llevarán sus pasos interesa a Unamuno, que descubre la importancia de la finalidad, del “para qué” en su vida:

¿De dónde vengo yo y de dónde viene el mundo en que vivo y del cual vivo? ¿Adónde voy y adónde va cuanto me rodea? ¿Qué significa esto? Tales son las preguntas del hombre, así que se liberta de la embrutecedora necesidad de tener que sustentarse materialmente. Y si miramos bien, veremos que debajo de esas preguntas no hay tanto el deseo de conocer un *por qué* como el de conocer el *para qué*; no de la causa, sino de la finalidad (Unamuno, 2011a: 76).

A este “para qué” sigue un entendimiento de la vida, de su naturaleza temporal, que pasa: “¡Todo pasa! Tal es el estribillo de los que han bebido de la fuente de la vida, boca al

chorro, de los que han gustado del fruto del árbol de la ciencia del bien y del mal” (Unamuno, 2011a: 82).<sup>77</sup>

Pero a pesar de tal visión Unamuno no puede recibir lo que pasa, lo que deja de existir y quiere ser siempre, pasarse por la eternidad: “¡Ser, ser siempre, ser sin término, sed de ser, sed de ser más!, ¡hambre de Dios!, ¡sed de amor eternizante y eterno!, ¡ser siempre!, ¡ser Dios!” (Ibid., 83).

Unamuno no quiere morir, hasta el deseo de quererlo es insoportable para él: “No quiero morirme, no, no quiero ni quiero quererlo; quiero vivir siempre, siempre, siempre, y vivir yo este pobre yo que me soy y me siento ser ahora y de aquí, y por esto me tortura el problema de la duración de mi alma, de la mía propia” (Ibid., 87).

Pero esta muerte, esta sensación de ser siempre está vinculada con el arregosto de vivir. Y lo que es paradójico es que la liberadora es la muerte misma:

¿Qué es arregosto de vivir, *la joie de vivre*, de que ahora nos hablan? El hambre de Dios, la sed de eternidad, de sobrevivir, nos ahogará siempre ese pobre goce de la vida que pasa y no queda. Es el desenfrenado amor a la vida, el amor que la quiere inacabable, lo que más suele empujar al ansia de la muerte. “Anonadado yo, si es que del todo me muero - nos decimos -, se me acabó el mundo, acabóse, ¿y por qué no ha de acabarse cuanto antes para que no vengan nuevas conciencias a padecer el pesadumbroso engaño de una existencia pasajera y aparental? Si deshecha la ilusión de vivir, el vivir por el vivir mismo o para otros que han de morirse también no nos llena el alma, ¿para qué

---

<sup>77</sup>Esta visión es característica no sólo para Unamuno, sino para el otro representante de la misma Generación del 98 – Antonio Machado, que en sus *Proverbios y Cantares* subraya la naturaleza de la vida, del “todo” que pasa y no queda: “XLIX/ Todo pasa y todo queda,/pero lo nuestro es pasar,/pasar haciendo caminos,/caminos sobre la mar”, (Machado, 2001: 228).

vivir? La muerte es nuestro remedio”. Y así es como se endecha al reposo inacabable por medio a él, y se le llama liberadora a la muerte (Unamuno, 2011a: 86-87).

Así la angustia, el “para qué” y el intento de entender la vida, ocupan un lugar importante en el pensamiento del filósofo bilbaíno. La huida romántica, el temor por estar solo y la ironía se transforman en las herramientas del existencialismo, profundizándose durante la reflexión y convirtiéndose en las meras contradicciones del pensamiento humano. Sin llegar a formar un sistema filosófico bien formado, Unamuno nos guía por los caminos del pensamiento propio y original, interpretando las mismas cosas desde diferentes prismas.

El sueño becqueriano se transforma en angustia. Pero la angustia no es un estado del alma aceptable para Bécquer. Por eso el poeta quiere salir de él. Al intentarlo, Bécquer entiende que el deseo supera sus propias posibilidades: del agotamiento de las fuerzas, de una impotencia humana contra la realidad. De aquí nace el deseo de huir, de escapar de los acontecimientos vitales y encontrarse en el mundo ficticio e imaginario. Lo único que relaciona el poeta con este mundo es el dolor con que quedarse solo le arranca al poeta el miedo. Encontrándose así en un estado medio – ni en este mundo ni en otro, Bécquer intenta entender dónde se halla, de dónde viene y adónde va.

Así Bécquer crea un plano común por su naturaleza romántica (lágrimas, huida, angustia, dolor, etc.), pero empieza a cultivar algunas ideas del existencialismo romántico (angustia kierkegaardiana, mundo imaginario, un rechazo del mundo real, un intento de entender adónde va, etc.). Como una etapa del desarrollo, el existencialismo romántico español prepara un campo fértil para que el existencialismo metafísico español sea cultivado.

La diferencia, desde mi punto de vista, entre los dos escritores reside en el hecho de que Unamuno, a diferencia de Bécquer, no se limita a una simple indicación del estado confundido en que se encuentra. Desarrollando las ideas existencialistas, algunas encontradas en los textos de Bécquer, el filósofo bilbaíno intenta comprender la naturaleza de lo real y de lo ficticio, añadiéndoles perfiles nuevos, de índole metafísica a los temas románticos. De esta manera, Unamuno desarrolla un plano común por su naturaleza filosófica, es decir existencialista, interpretando y profundizando en las ideas del existencialismo romántico.

Lo que conecta a los dos escritores es una “personalización” del pensamiento, es decir, Bécquer pone su propia persona en el centro del universo como un autor romántico clásico, y Unamuno hace lo mismo como hombre mortal, relacionando su propia angustia con la muerte. El hecho de que la muerte posea un carácter liberador ayuda a Unamuno a entender la locura del Quijote y añadir nuevos perfiles al pensamiento. Basando su entendimiento en lo español y encontrando algunas ideas en Cervantes y San Juan de la Cruz, Unamuno forma una visión llena de contradicciones tomando por un punto de partida los diferentes prismas de la visión.

*Capítulo 6. La traducción de los textos de Bécquer y Unamuno al georgiano.*

Traducir es muy difícil – no menos difícil que escribir textos más  
o menos originales – pero no es imposible.

*Octavio Paz*

The best philosophical translating is itself philosophical in forming  
a concept of the foreign text based on an assessment of domestic scene.

*Lawrence Venuti*

### *6.1. Introducción.*

En este último capítulo de nuestro trabajo hemos decidido estudiar el discurso traductológico de los autores seleccionados. Efectivamente, tras evaluar los discursos literarios y filosóficos en los textos de Bécquer y Unamuno, hemos decidido fijarnos en la investigación de las características que ellos adquieren, guardan o pierden al ser traducidos.

Pero, ¿por qué esta necesidad de incluir este capítulo dentro del marco de nuestro trabajo? ¿Qué fin concreto persigue y en qué medida nos puede ayudar en el proceso de comprensión de la evolución del pensamiento humano desde el Romanticismo hasta el Existencialismo? Intentaremos dar respuestas a estas preguntas a continuación.

El Romanticismo es un movimiento literario universal. En cada cultura, al desarrollarse, se enraizó en las tradiciones del país concreto, cultivando, al mismo tiempo, características comunes para cada caso. Pensamos que estudiando las similitudes revelaremos las diferencias. Y el discurso traductológico nos puede servir mucho en este caso. Porque las características comunes, a nuestro modo de ver, pueden ser transmitidas de una lengua o cultura a otra sin cambios profundos, mientras que los rasgos diferentes, es decir, peculiares para cada cultura, son los que sufren cambios durante la traducción. De tal manera, la traducción puede ser una herramienta útil para un estudio de las peculiaridades semejantes y distintas de la cultura.

En el texto poético de Gustavo Adolfo Bécquer hemos estudiado el mensaje semántico-cultural, con sus rasgos poéticos y culturales. Hemos prestado atención especial a la posibilidad de la pérdida o de la conservación del mensaje mencionado tras verterlo al georgiano. Para realizar lo mencionado, reflexionamos tanto sobre las teorías de la

traducción, en las que basamos nuestra labor traductológica, como sobre el vocabulario adecuado para obtener un texto relevante en georgiano. Describimos esta labor en detalle en el apartado siguiente del presente capítulo.

Por otro lado, el Existencialismo. Hemos elegido dos textos de Unamuno para traducirlos al georgiano: *La vida de Don Quijote y Sancho* y *Niebla*. En este caso, hemos prestado atención especial a la traducción de la metáfora en los textos del pensador bilbaíno. Sobre los detalles de este proceso reflexionamos en el apartado correspondiente de este capítulo.

Hemos dividido este capítulo en dos bloques. Después de esta breve introducción reflexionamos sobre las traducciones de los textos de Bécquer en georgiano; en el segundo bloque investigamos el papel de la metáfora en el proceso traductor (parte teórica) y las peculiaridades de la traducción de los textos unamunianos al georgiano (parte práctica). Al final ofrecemos las conclusiones generales del capítulo.

## *6.2. Traducción de los textos de Bécquer al georgiano – parte teórica.*

El presente trabajo es fruto de la labor traductológica realizada durante varios años. Su prehistoria cuenta con un período de asombro y contemplación condicionado por el descubrimiento de la magnífica lírica del poeta sevillano Gustavo Adolfo Bécquer.

En la breve introducción a sus traducciones de los poemas de Jon Mirande, Luigi Anselmi escribía: “Todo el mundo sabe quién fue Gabriel Aresti, pero ¿cuántos no vascoparlantes conocen a Mirande?” En mi caso, puedo parafrasear esta pregunta de la

siguiente manera: todo el mundo sabe quién fue Gustavo Adolfo Bécquer, pero ¿cuántos georgianos le conocen? En efecto, que fue un poeta espléndido, un brillante representante de la poesía hispánica postromántica, de natural melancólico, tradicionalista en política, hombre generoso y liberal (que por ironía trabajaba como censor de novelas), etc.

Además de títulos como *Los templos de España*, *Cuadros de costumbres*, *Cartas desde mi celda*, *Cartas literarias a una mujer*, y de sus leyendas y piezas de teatro, escribió las *Rimas*, libro pequeño de poemas, todos ellos presentados de forma diversa por diferentes investigadores (Gerardo Diego, Díaz Taboada o Balbín y Roldán). Uno puede afirmar que Bécquer es el poeta de la poesía, otro que del amor. Muchos pueden ver en algunos de sus versos el desengaño o la angustia o la presencia de la muerte como el hilo conductor de sus rimas, pero todos están de acuerdo en el hecho de que, aparte de los pocos rasgos aquí mencionados, el poeta nos sorprende siempre por su aliento mágico, es decir, por su fantasía increíble y, al mismo tiempo, real, que atrae, envuelve y nos familiariza con todas las facetas de la vida.

¿Qué fue lo que nos atrajo de estos poemas? En verdad, antes de conocer sus influencias de autores españoles (José M<sup>a</sup> Larrea, Eulogio Florentino Sanz, Blest Gana, Campoamor y Gil Carrasco) o extranjeros (Heine y Byron), encontramos una ternura y una agudeza individuales propias de un espíritu maduro y filosófico. Para nosotros, las *Rimas* son un antecedente del existencialismo de Unamuno, de los proverbios de Machado y de la desnudez juanramoniana. Sus versos inspiran a los puristas y a los adeptos a la literatura social; a los que escriben ficción o novela dialógica. Y, ¿por qué? Porque contienen todos los aspectos de la vida que no se quedan al margen del pensamiento histórico, colectivo.

Con estos descubrimientos, vertiginoso y aturdido, empezamos entonces a traducir las *Rimas*, un esfuerzo que devoró nueve años. Años largos, interesantes y difíciles, durante los cuales intentamos ser fieles al contenido y a la forma al mismo tiempo.

Cada profesional, en su actividad traductora, está guiado por dos factores principales: por la teoría de la traducción, tanto tradicional como de su tiempo, y por la tradición traductora de su país. Nuestro caso no es una excepción. Por una parte, se prestó atención a la teoría, especialmente del siglo XX, entre la cual, en nuestro caso, merece la pena distinguir las teorías de Antonie Berman, André Lefevere y Lawrence Venuti; por otra, se estudió la tradición georgiana de la traducción. Y, teniendo en cuenta el resultado de estas dos observaciones, hemos vertido los textos de Bécquer al georgiano.

Durante casi 70 años Georgia formó parte de la Unión Soviética. A lo largo de todo este período la metodología de la enseñanza soviética estaba difundido en todas las repúblicas de la Unión. Los estudiosos universitarios, que participaron en la formación de la ideología y la poética dominante,<sup>78</sup> estaban al servicio del poder totalitario.<sup>79</sup> Por estas razones, los profesores prestaban atención especial no a la difusión de las culturas extranjeras, ajenas de la soviética, sino a la *domesticación* (término de L. Venuti) de toda estética distinta. En este proceso de unificación de la cultura, la escuela soviética de

---

<sup>78</sup>“From “national bards”, historical epics and folklore to contemporary pro-communist authors, editions of poetry proliferated. Not only the content, but also the style of translated works had to confirm to the aesthetic doctrine of socialist realism (however vaguely it could be interpreted in the field of literary translation)”, (Khotimsky, 2013: 567).

<sup>79</sup>Policinska, 2008; Suárez López-Zuriaga, 2008.

traducción se convirtió en una herramienta útil para la realización de los fines del gobierno.<sup>80</sup>

Pero además de estar al servicio del poder, la traducción adquirió la característica de formar textos domesticados por inercia. Recordamos las traducciones de los sonetos de Shakespeare realizados por Samuil Marshak.<sup>81</sup> Tampoco hay que olvidar que, en la mayoría de los casos, los escritores tradujeron no directamente de la lengua original sino utilizando los llamados “*podstrochniki*”,<sup>82</sup> que hay que tener en cuenta estimando las traducciones realizadas por las famosas poetisas rusas Anna Ajmátova o Marina Tsvetaeva, por ejemplo.

Es conveniente recordar el punto de vista de M. Tsvetaeva sobre la traducción: «Traduzco por el oído y por el alma (de las cosas). Es más que un pensamiento» (Saakiantz, 1988: 31). En nuestra opinión es un pensamiento totalmente subjetivo. Pues, ¿de dónde podemos saber nosotros en qué verso concretamente puso, por ejemplo, Lorca su «alma»?

En lo que se refiere a la tradición traductora georgiana del siglo XX, la tendencia es muy similar a la de la rusa. El famoso escritor y traductor georgiano Konstantine Gamsajurdia tuvo una estrategia semejante en el proceso traductor de Marina Tsvetaeva:

---

<sup>80</sup>Como buen ejemplo de lo dicho, nos vienen a memoria las traducciones de la poesía georgiana realizadas por el famoso poeta ruso Boris Pasternak domesticadas en su fondo.

<sup>81</sup>M. L. Gasparov dedicó unas páginas brillantes de la crítica a las traducciones de los sonetos de Shakespeare realizadas por Samuil Marshak (Gasparov, 2001).

<sup>82</sup>Sobre el tema nota Maria Khotimsky: “Massive amounts of material in a number of foreign languages accessible to few, if any, professional translators and writers had to be translated. As a result, *podstročniki* (interlinear prose trots) were actively used. Poet, translator, and literary critic Mark Tarlovskij justified this practice in his programmatic 1941 article ‘Literary Translation and Its Portfolio’ (‘Chudožestvennyj perevod i ego portfel’). Tarlovskij praised *podstročniki* as a way to “overtake the slow mechanism of pursuing academics study of new languages”, and defined it as testament to the achievements of Leninist-Stalinist nationalities policy” (Khotimsky, 1941: 252). The widespread use of *podstročniki* created a fundamental rift with the pre-revolutionary tradition of poetic translations. Unlike the earlier periods when poets usually worked with the languages the knew well, translators in the 1930s-1940s had to reproduce the “national form” of the foreign poems based on a rough and often imprecise prose renditions of the original texts”, (Khotimsky, 2013: 567).

La actividad traductora es una labor de lo más complicada. El traductor no debe seguir el texto traducido literalmente. Por ejemplo, cuando yo traduje a Werter, eliminé ciertos pasajes del original, ya que no decían nada al lector georgiano. Este principio es obligatorio en la traducción, ya que la traducción es la transmisión del alma de la obra, no de sus letras (Gamsajurdia, 1965: 564-656).

El traductor hace énfasis en el problema de “la transmisión del alma de la obra”, afirmación de la que surgen dos preguntas principales: a) ¿cómo puede estar seguro de que ha encontrado la misma alma?, y b) ¿qué derecho moral tiene el traductor de eliminar (o añadir) “ciertos pasajes” falsificando de esta manera el texto original y negando posibilidades al lector de entender lo borrado? Partiendo de la idea de que el pensamiento humano posee un índice de cambio bastante bajo, en la mayoría de los casos lo que cambian no son las ideas sino las interpretaciones de éstas. Así, cada lector posee el derecho de leer el mensaje semántico-cultural o filosófico del texto original para poder interpretarlo a su manera. Además, la función comunicativa de la traducción se pierde totalmente cuando el traductor destruye la microestructura o la macroestructura del texto original. Sobre los “pecados” del traductor notaba Vladimir Nabokov:

En el caprichoso mundo de la translación de las letras existen tres tipos de pecado. El primer y más inocente mal son los errores evidentes, cometidos por desconocimiento o incomprensión. Es la común debilidad humana, y son totalmente perdonables. El siguiente paso al infierno lo da el traductor que conscientemente ignora aquellas palabras o estrofas, en cuyo significado no se ha molestado en penetrar o que, en su opinión, pueden resultar incomprensibles o indecentes para un borrosamente imaginado lector. No tiene escrúpulos en marginar el significado que le ofrece el diccionario, o en sacrificar el mensaje a cambio de una concreción pasajera: está dispuesto de antemano a saber menos que el autor, suponiendo, sin embargo, que sabe más. El tercero, y el más grave mal en esta cadena de pecados lo

comete el traductor que se dedica a pulir y afinar la obra, embelleciéndola rastreramente, adecuándola y adaptándola a los gustos y prejuicios del lector. Este pecado merece ser castigado con las más crueles torturas, como en la Edad Media se castigaba el plagio (Nabokov, 2001: 389).

El mismo acercamiento al texto original lo encontramos en las obras traducidas por otros escritores georgianos prominentes del siglo XX, por ejemplo de VajtangKotetishvili, quien traducía la poesía persa y rusa al georgiano.

Para resumir este apartado notamos que la tendencia difundida en la historia de la traducción georgiana es totalmente inaceptable para nosotros. Por eso, hemos decidido ignorar la tradición y basarnos en las teorías de la traducción de los autores mencionados (Berman, Lefevere, Venuti).

La primera dificultad que encontramos eligiendo los textos de Bécquer para traducir fue un desconocimiento completo tanto de la persona como de la obra del poeta sevillano en nuestro país. Naturalmente, la lengua española no fue difundida en Georgia debido a su poca influencia político-cultural. El estado georgiano no tenía ninguna relación diplomática o educativa con España. Como resultado de lo mencionado podemos admitir que en comparación con otras lenguas europeas (inglés, alemán, francés, etc.) el español era estudiado por un círculo muy limitado de la población georgiana. Normalmente, no se enseñaba en las escuelas y la mayoría de los libros castellanos eran publicaciones procedentes de Cuba. Pensamos que la importación de los libros de Cuba puede ser explicada por las relaciones diplomáticas de la Unión Soviética con Cuba (Georgia formó parte integral de la Unión durante casi 70 años). Realizando la búsqueda en el catálogo de la Biblioteca Nacional de Georgia encontramos una lista cortísima de autores

hispanohablantes traducidos – solo 60 títulos.<sup>83</sup> Y lo que es muy importante, en la mayoría de los casos, en la portada de los libros traducidos no se muestra la lengua de partida, es decir, no podemos estar seguros de si la traducción fue realizada directamente del español y no mediante una lengua intermedia, por ejemplo, del ruso. Por eso, en el ámbito traductológico español-georgiano nos faltan investigaciones especializadas dedicadas a los problemas específicos de la traducción del español al georgiano, que podrían facilitar el entendimiento y la transmisión de los rasgos culturales españoles en la cultura georgiana.

Una vez tomada la decisión de traducir los textos de Bécquer al georgiano, cuatro asuntos principales han compuesto el enfoque de nuestra estrategia:

- a) destacar las técnicas de traducción que sería necesario seguir para recibir la traducción relevante;
- b) guardar el mensaje semántico-cultural del texto original en el texto traducido;
- c) elegir el vocabulario adecuado a la época romántica española<sup>84</sup> mediante el cual sería posible verter los textos al georgiano, y
- d) revelar el lugar que podría ocupar el texto traducido en el polisistema de la literatura georgiana.

Después de la formulación de la estrategia traductora hemos empezado a realizarla. Desde las teorías de la traducción hemos elegido los acercamientos de los autores ya mencionados, es decir de Antonie Berman, André Levefere y Lawrence Venuti. Del texto de

---

<sup>83</sup><http://www.nplg.gov.ge/eng/home>.

<sup>84</sup>El Romanticismo enriqueció la lengua. Por ejemplo, en el caso de la lengua española, tanto en el lenguaje periodístico, como en el lenguaje cotidiano y literario encontramos nuevas palabras antes no usadas, entre ellas terminología técnica y filosófica, barbarismos, vulgarismos y vocabulario del ámbito sentimental.

Berman titulado *Translation and the trials of the foreign*, hemos prestado atención a la idea de “receiving foreign as foreign” y a la de “system of textual deformation”, lo que el autor denominó como “negative analytic”: “The negative analytic is primarily concerned with ethnocentric, annexionist translations and hypertextual translations (pastiche, imitation, adaptation, free writing), where the play of deforming forces is freely exercised” (*Apud* Munday 2008: 147). En el texto de André Lefevere (1992) hemos encontrado una base para la reflexión sobre la poética dominante en la literatura; y, de los textos de Lawrence Venuti (1995, 1998), destacamos las definiciones de *domesticación* (“una reducción etnocéntrica del texto extranjero a los valores culturales de la lengua de llegada” (Venuti, 1995: 20) y *extranjerización* (“las traducciones extranjerizantes [...] son tan parciales como las traducciones domesticadas en lo que a la interpretación se refiere” (Venuti, 1995: 34).

Una vez decidida la implicación de unas teorías concretas para el proceso traductor, hemos decidido conservar el mensaje semántico-cultural del texto original en el texto traducido. Intentamos conservar las características de la cultura original en el texto traducido. Con otras palabras, tratamos de evitar el fenómeno de *domesticación* que se da cuando el lector reconoce su propia cultura en las otras, para no falsificar el texto original. Al mismo tiempo, prestamos atención especial al hecho de que fue necesario conservar no sólo la microestructura del texto original, sino la macroestructura textual, teniendo en cuenta que traducir es una actividad fundamentalmente textual (Albaladejo, 1982). Y porque la textualidad se define “a través de los criterios sintácticos, semánticos y pragmáticos” (Chico Rico, 1987: 15-31), conteniendo en sí una “comunicación textual” (De Beaugrande y Dressler, 1981: 46), hemos intentado guardar cierta fidelidad al texto original para que cumpla su función comunicativa a través de la traducción.

No menos difícil fue tomar la decisión sobre el vocabulario que debía ser elegido para el texto traducido para poder transmitir el mensaje semántico-cultural becqueriano sin destruir ni las rimas ni el estilo del autor. Nos vienen a memoria las palabras de Eugene Nida sobre el principio de la equivalencia dinámica:

The receptor in the culture should be able to respond to the message as given in his language, in substantially the same manner as the receptor in the triangle culture responded, within the context of his own culture, to the message as communicated to him in his own language (Nida, 1964: 149).

Después de cierto período de dudas y preparación del borrador de algunas piezas traducidas, nuestra elección se decantó por la estrategia realizada por Lawrence Venuti al traducir los textos de Iginio Ugo Tarchetti, manteniendo el estilo del autor y traduciendo sus textos con un vocabulario arcaico.<sup>85</sup> El Romanticismo, como movimiento literario universal, tuvo una historia rica de desarrollo en la literatura georgiana, por eso hemos decidido utilizar el vocabulario romántico georgiano un poco arcaico, pero más expresivo y correspondiente a la época romántica.

Y la última barrera antes de realizar la traducción fue revelar el lugar que podría ocupar el texto traducido en el polisistema de la literatura georgiana. Como ya hemos mencionado, en la historia del desarrollo de la literatura georgiana, el Romanticismo ocupa un lugar importante. Basta mencionar la figura del poeta romántico georgiano Nikoloz Baratashvili que, por su estética romántica y modos de expresión, nos recuerda

---

<sup>85</sup>Sobre el tema nota L. Venuti: "What especially attracted me to Tarchetti's writing was its impact on the very act of translating: it invited the development of a translation discourse that submitted the standard dialect of English to continual variation. From the beginning I determined that archaism would be useful in indicating the temporal remoteness of the Italian texts, their emergence in a different cultural situation at a different historical moment", (Venuti, 2003: 14). No hay que olvidar que los románticos también usaban los arcaísmos, situando el verbo al final de la frase y expresándose mediante arcaísmos ideológicos. Sobre el tema: Lorenzo-Rivero, 1977; Lapesa, 1980.

mucho a Bécquer. La crítica georgiana actual sigue desarrollándose en estilo marxista de evaluación, es decir lo que estudian son la biografía, vida amorosa o las fechas y la dedicación de algunas piezas de los autores, ignorando por completo los síntomas y metáforas del Romanticismo, que lo convierten en un movimiento universal. Recordamos aquí la Teoría de los Polisistemas del profesor Itamar Even-Zohar,<sup>86</sup> según la cual la literatura traducida puede ocupar una posición primaria o secundaria en el polisistema de la literatura meta:

(1) when a 'young' literature is being established and looks initially to 'older' literatures for ready-made models;

(2) when a literature is 'peripheral' or 'weak' and imports those literary types which it is lacking;

(3) when there is a critical turning point in literary history at which established models are no longer considered sufficient, or when there is a vacuum in the literature of the country.

If translated literature assumes a **secondary position**, then it represents a peripheral system within the polysystem. It has no major influence over the central system and even becomes a conservative element, preserving conventional forms and conforming to the literary norms of the target system" (*Apud*Munday 2008: 109).

Indudablemente, hay que indicar que las traducciones de los textos de Bécquer no podrían ocupar una posición primaria en el polisistema de la literatura georgiana porque la literatura georgiana no es "joven" (el primer texto literario georgiano es del siglo V, *El martirio de la reina Santa Shushanik*), no es "periférica" o "débil" y tampoco se encuentra en una etapa crítica de su desarrollo. Teniendo todo lo dicho en cuenta, resulta evidente que

---

<sup>86</sup>Como indica Ovidio Carbonell: "Sobre todo, el traductor reconoce su propia impronta al modificar el original. De su elección depende que el texto meta acabe por formar parte del canon de la cultura de destino, o que por el contrario subraye su diferencia, el diálogo ininterrumpidamente fructífero al dar su voz a la complejidad del original. En su tarea se revela la ambigüedad, la ambivalencia y la ausencia de significado unívoco que es característica de la polifonía de textos y culturas", (Ovidio Carbonell, 1996: 148).

según la Teoría de los Polisistemas los textos de Bécquer ocupan una posición secundaria, lo que el mismo autor de la teoría denomina como norma.

Así, dedicando largas y difíciles horas a la traducción de los textos de Bécquer, nos encontramos en el mundo imaginario del poeta sevillano, unas veces contentos, otras veces nerviosos y hasta furiosos cuando no veíamos la salida de la situación traductológica concreta. Deseemos creer que, en el resultado del proceso traductológico, el insomnio, la irritación profesional y el cansancio merecieron la pena. El proceso fue tan complejo que algunas veces nos imaginábamos que formábamos parte del sueño becqueriano, de este ámbito al borde de realidad y ficción en el que se encontraba y se expresaba nuestro poeta con tanta lucidez y claridad. Recordamos aquí las palabras de Rogelio Reyes Cano que notaba la importancia del sueño becqueriano:

[...] hay que esperar al Romanticismo para que el sueño adquiriera un valor positivo que hasta entonces no había tenido. Para el escritor romántico el sueño será mucho más que un soporte retórico para otorgar credibilidad poética a las invenciones alegóricas o a los caprichos de la imaginación. Por vez primera en la historia literaria las experiencias oníricas no serán ya un medio sino un fin en sí mismas... Esa tendencia de Bécquer a la evanescencia encuentra su cauce natural en el mundo de sueño, en cuyos espacios descubre una riqueza inimaginable para los que solo se contentan con las experiencias de la vigilia. [...] Pero tampoco sería posible vivir sin la capacidad de soñar, que nos proyecta más allá de los estrechos límites de la pura razón. Con su lucidez de poeta, Gustavo Adolfo Bécquer nos ha dejado una muestra excelsa de hasta qué punto el sueño es parte esencial de nuestras vidas (Reyes Cano, 2005: 134-145).

### *6.3. Traducción de los textos de Bécquer al georgiano – parte práctica.*

A continuación presentamos la traducción de las rimas XIII, XXX, XXXI, XXXIV, LXVIII, XLII de Bécquer con un análisis semántico-cultural. En cada caso intentábamos ser fiel al texto original para guardar en la traducción tanto el mensaje semántico-cultural como emocional.

Leemos la rima XIII:

Tu pupila es azul, y cuando ríes,  
su claridad suave me recuerda  
el trémulo fulgor de la mañana  
que en el mar se refleja.

Tu pupila es azul, y cuando lloras,  
las transparentes lágrimas en ella  
se me figuran gotas de rocío  
sobre una violeta.

Tu pupila es azul, y si en su fondo  
como un punto de luz radia una idea,  
me parece en el cielo de la tarde  
¡una perdida estrella!

**XIII**

ზეცისფერია თვალი შენი და როს იღიმი,  
მისი სათუთი ელვარება მე მომაგონებს

ზღვაში არეკლილ

მოცახცახე კაშკაშს დილისას.

ზეცისფერია თვალი შენი და როცა ტირი,

მასში რომ არის ცრემლები მჭვირი

ნამის წვეთებად

მე იაზე წარმომიდგება.

ზეცისფერია თვალი შენი და თუ მის ფსკერზე

ოცნების სხივად შუქი ინათებს

გადაკარგული მე ვარსკვლავი წარმომიდგება

სალამოს ცაზე.

Veamos aquí el paralelismo *ríes-lloras* y una descripción de la naturaleza (el segundo síntoma universal del romanticismo según Sebold – “se funden el alma del poeta y el alma de la naturaleza”) que subraya la expresión del mensaje semántico y representa uno de los síntomas universales del romanticismo. El argumento se constituye en la descripción de la *mañana*, como algo que empieza, como algo nuevo (como la cosmovisión romántica). Para la *mañana* es característica la presencia del *rocío* que no es nada más que *lágrimas* (metáfora romántica). Finaliza el poema con el fin del día – con la *tarde* – que trae consigo *una idea* (el vínculo con el existencialismo), con la aparición del sentimiento de estar perdido (“la sensación de la soledad” – el cuarto síntoma según Sebold).

Suscita nuestro interés el hecho que lastres estrofas empiezan de manera igual: “Tu pupila es azul”, pero en la primera estrofa destacamos los verbos oposicionales - *reir-llorar*. En la traducción hemos guardado la estructura y traducimos “Tu pupila es azul...ríes” como

„ზეცისფერია თვალი შენი...იღიმი“, “Tu pupila es azul...lloras” como „ზეცისფერია თვალი შენი...ტირი”y “Tu pupila es azul...radia” como „ზეცისფერია თვალი შენი...ინათებს”.El verbo tercero - *radiar* (ნათება)induce la asociación con la pupila - la luz, el ver, etc. La *risa* (ღიმილი) está asociada con “*el trémulo fulgor de la mañana*” (დილის კაშკაშთან) y el *llanto* (ტირილი)–con “*gotas de rocío*”(ნამის წვეთთან). Hemos intentado conservarlas comparaciones y “*el trémulo fulgor de la mañana*” lo hemos traducido como “მოცახცახე კაშკაშს დილისას” y “*se me figuran gotas de rocío*” como “ნამის წვეთებად...წარმომიდგება”. Así hemos evitado la quinta tendencia según Berman que se llama *empobrecimiento/agotamiento cualitativo* (*qualitative impoverishment*) y en el texto traducido no se ha perdido la semántica original. En otras palabras, hemos encontrado la equivalencia en la lengua meta que por una parte guarda la riqueza del sonido y, al mismo tiempo, no pierde su significado. En lo que se refiere a la tercera estrofa, en la traducción hemos guardado tanto las características semánticas del texto original, como el mensaje emocional, lo que ha hecho posible la transferencia de algunas metáforas del romanticismo (*llorar, estrella perdida*).

Leamos la rima XXX:

Asomaba a sus ojos una lágrima  
y a mi labio una frase de perdón;  
habló el orgullo y enjugó su llanto,  
y la frase en mis labios expiró.

Yo voy por un camino, ella por otro;  
pero al pensar en nuestro mutuo amor,  
yo digo aún: “¿Por qué callé aquel día?

y ella dirá: “¿Por qué no lloré yo?”

XXX

ცრემლი მოერია მას,

შემინდეთ – აღმომხდა მე;

თვით სიამაყემ დააშრო ცრემლი,

სიტყვა დამელია მე.

გზას მივუყვებოდი მე, იგი – სხვას

და ჩვენს თანაზიარ ტრფობაზე ფიქრში

კვლავ გავიფიქრებდი მე: „რად ვდუმდი იმ დღეს?“

იგი კი იტყვის: „რად არ ვიტირე მე?“

Aquí otra vez el núcleo semántico del poema está basado en la metáfora *lágrima/llanto*, con la función mediadora, es decir con el *llanto* sería posible expresar lo que mueve al autor. *Lágrima/llanto* aparece aquí de nuevo como metáfora universal del romanticismo. Hay que notar la presencia del verbo “pensar” que nos recuerda de nuevo que la cosmovisión romántica no se caracteriza solo por el sentimiento (a pesar de que “el sentimiento supera al pensamiento”), sino que está muy ligado con la mirada filosófica del mundo, en particular con la mirada existencial.<sup>87</sup>

Observamos en esta rima un cambio de papeles románticos entre el poeta y la amada, cuando la emoción del poeta (en nuestro caso –*lágrima*) la expresa la mujer y la expresión ajena para el poeta–verbal (y no emocional) la expresa el mismo poeta. En el texto original, en la primera estrofa está subrayado el fin de ambas expresiones –emocional

---

<sup>87</sup>Dice Henckmann que “la teoría de Solger sobre la ironía trágica es una teoría de la existencia”, (Henckmann, 1998: 22).

y verbal (la lágrima asoma, y así una frase, que hemos conservado en la traducción (“ცრემლი მოერია მას/შემინდეთ – აღმომხდა მე”) por lo que hemos evitado la primera tendencia según Berman - *racionalización (rationalization)* que se trata de la estructura y secuencia de la oración. Transfiriendo ambos factores, hemos guardado el mensaje semántico-emocional del texto original en la lengua meta.

La rima XXXI contiene la indicación a la *ironía romántica*:

Nuestra pasión fue un trágico sainete,  
en cuya absurda fábula,  
lo cómico y lo grave confundidos  
risas y llanto arrancan.

Pero fue lo peor de aquella historia,  
que, al fin de la jornada,  
a ella tocaron lágrimas y risas,  
¡y a mí sólo lágrimas!

XXXI

ჩვენი ვნება – ტრაგიკული ბალაგანი,  
რომლის უაზრო სიუჟეტშიც გათქვევილიყო  
სასაცილო და სატირალი,  
სიცილისა და ცრემლების მგვრელი.

ყველაზე ცუდი ამ ამბავში მაინც ის იყო,  
რომ ყოფის ბოლოს  
მასში იწვევდნენ სიცილს და ცრემლებს,

ჩემში მართ ცრემლებს.

El amor es absurdo y desaparece, pero al mismo tiempo encontramos lo divino romántico – *las lágrimas*, cuando el poeta se ríe de sí mismo, lo que le resulta posible mediante la *ironía romántica* – Bécquer se distanció y se miró con cierto grado de ironía.

Una atención especial merece la traducción de los miembros del binomio *risas-llanto* que se modulan uno a otro, caso que Iuri Lotman denominó “los casos más complicados” (Lotman, 1972). Esto posee importancia, además, desde un punto de vista de la quinta tendencia de Berman –*agotamiento cualitativo (qualitative impoverishment)* - en el caso de reemplazo de algún miembro del binomio (incluyendo los sinónimos) es posible recibir la destrucción del mensaje semántico-emocional del texto original. Pensamos que no fueron elegidas por Bécquer las metáforas de *llanto, risa y lágrima* por casualidad porque ellas poseen, junto con el significado primero, también los significados secundarios, es decir son, conceptos. Por eso conservamos las palabras mencionadas y no las cambiamos con sus equivalentes.

El único cambio que hemos realizado fue la traducción de la palabra “historia” como “*ყოფა*”. En la lengua georgiana, esta palabra posee un significado más amplio que utilizando otras palabras (como “*ისტორია*”, “*ამბავი*”, “*ცხოვრება*”, “*შემთხვევა*”), y al mismo tiempo, expresa la elevación sobre la objetividad, que es una de las características de la *ironía romántica*.<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup>Sobre la ironía romántica: Luarsabishvili, 2012b.

En la rima XXXIV leemos:

Cruza callada, y son sus movimientos  
silenciosa armonía:  
suenan sus pasos, y al sonar recuerdan  
del himno alado la cadencia rítmica.

Los ojos entreabren, aquellos ojos  
tan claros como el día;  
y la tierra y el cielo, cuanto abarcan,  
arden con nueva luz en sus pupilas.

Ríe, y su carcajada tiene notas  
del agua fugitiva;  
llora, y es cada lágrima un poema  
de ternura infinita.

Ella tiene la luz, tiene el perfume,  
el color y la línea,  
la forma engendradora de deseos,  
la expresión, fuente eterna de poesía.

¿Qué es estúpida? ¡Bah! Mientras callando  
guarde oscuro el enigma,  
siempre valdrá lo que yo creo que calla  
más que lo que cualquiera otra me diga.

#### XXXIV

დადის უსიტყვოდ, მიმოსვლა მისი  
ჰარმონიაა მშვიდი;  
ნაბიჯთ ხმა ისმის, რომელიც ჰგავს

რითმულ ფეთქებას ფრთიანი ჰიმნის.

დღესავით ნათელს

გაახელს თვალებს,

და მიწა და ცა ჩახუტებულნი

ახალ სინათლით მის თვალებში ანთებულია.

იცინის – მასში არს ნოტები

გაქცეული წყლის,

ტირის და თითო ცრემლი არის

უკიდევანო სინაზის ლექსი.

მას აქვს სინაზე, აქვს სურნელება,

ფერი და შტრიხი,

ფორმა შობილი სურვილისგან,

გამონასახი, დაუშრომელი ლექსის სარაჯი.

რა არს უაზრო? ჰმ! ვიდრე ჩუმად,

ხვამიადს იცავს ულაპარაკოდ,

მუდამ ექნება, ჩემი აზრით, მის დუმილს ფასი,

იმაზე მეტი, რაც არ უნდა სხვამ მიგალობოს.

En esta rima se presenta el paralelismo *რე-ლრა* y además *ნოტა-პოემა*, que son miembros mutuo-analógicos que se modulan uno a otro. Llamaba Lotman a los casos semejantes “los casos más complicados”, cuando los miembros del binomio se expresan en

cada parte analógica del otro. Además aquí vemos “cada lágrima”, es decir Bécquer subraya la importancia de una sola lágrima que subraya Sebold (2011: 319).

Hemos conservado en la traducción los miembros mutuo-analógicos *ríe-llora* y *notas-poema*, que hemos traducido como “*იციინის-ტირის*” y “*ნოტები-ლექსი*”, evitando la quinta tendencia según Berman. Al mismo tiempo, la metáfora universal del romanticismo *cada lágrima* (Sebold, 2011) la hemos traducido como “*თითო ცრემლი*” que facilitó guardar tanto el mensaje semántico como cultural. Hemos aludido a la “reducción etnocéntrica” del texto ajeno por la cultura meta (por la cultura georgiana en nuestro caso). Para L. Venuti aquel factor es decisivo. En caso de la técnica de *domesticación* el texto traducido no puede resistir la influencia de las normas literarias georgianas lo que podría resultar en la pérdida de las características de la poesía española. La expresión “*თითო ცრემლი*” no es una forma literaria aplicada en la literatura georgiana, pero su utilización ayuda a conservar las características de la cultura original en la cultura meta.

Leamos la rima LXVIII:

No sé lo que he soñado

en la noche pasada;

triste, muy triste debió ser el sueño

pues despierto la angustia me duraba.

Noté, al incorporarme,

húmeda la almohada,

y por primera vez sentí, al notarlo,  
de un amargo placer henchirse el alma.

Triste cosa es el sueño  
que llanto nos arranca;  
mas tengo en mi tristeza una alegría...  
¡sé que aún me quedan lágrimas!

## LXVIII

არ ვიცი რა დამესიზმრა  
გასულ ღამეს,  
ჭმუნვით აღსავსე იყო, ალბათ, ზმანება ღამის,  
რამეთუ სევდა შემომაწვა გაღვიძებისას.

ვიგრძენი, რომ მომკრობოდა  
ნამიანი ბალიში,  
შევდრკი პირველად, ოდეს შევიგნე  
გაძღომა სულის მწარე ამებით.

სევდიანი მოვლენაა

სიზმარი, ცრემლის მომგვრელი,

სიამე ჭარბობს ჩემს დარდში...

ვუწყი... ცრემლები მაინც ხომ რჩება!

La culminación semántica de esta rima está encerrada en su tercera estrofa. Por una parte, en el primer plano vemos la metáfora universal del romanticismo - *la lágrima* (“que llanto nos arranca”), por otra –indica el poeta la presencia de la alegría en su tristeza (“mas tengo en mi tristeza una alegría”) que nos recuerda la ética kantiana (las tres preguntas famosas), el existencialismo unamuniano (el dolor como un camino para la conciencia) y un síntoma universal del romanticismo (*el goce en el dolor*), (Sebold, 2011: 312-320). Basándonos en lo mencionado, fue muy importante guardar este mensaje semántico en la traducción –traducimos “que llanto nos arranca” como “ცრემლის მომგვრელი” y “mas tengo en mi tristeza una alegría” como “სიამე ჭარბობს ჩემს დარდში”. Así hemos evitado la agresión etnocéntrica, es decir, la influencia de la cultura meta sobre el texto original.

En la rima XLII leemos:

Cuando me lo contaron sentí el frío  
de una hoja de acero en las entrañas;  
me apoyé contra el muro, y un instante  
la conciencia perdí de dónde estaba.

Cayó sobre mi espíritu la noche,  
en ira y en piedad se anegó el alma.  
¡Y entonces comprendí por qué se llora,  
y entonces comprendí por qué se mata!

Pasó la nube de dolor... Con pena  
logré balbucear breves palabras...  
¿Quién me dio la noticia?... Un fiel amigo...  
Me hacía un gran favor... Le di las gracias.

## XLII

ოდეს მიაშხეს, ვიგრძენ ფოლადის  
სიცივე შიგნით,  
კედელს მივეყრდენ და წამიერად  
ცნობა დავკარგე.

გონება ჩემი დაიბინდა და  
ზრაზ-სიბრალულში დაიხრჩო სული.  
და გამემხილა ტირილი მისი!  
თვალთ ამეხილა, რად მოიკლა ერთხელაც თავი!

ტკივილთ ღრუბელმა ჩაიარა და...  
დამწუხრებულმა შევძელ ბუტბუტი...  
რა უნდა მექნა... ერთგული იყო...  
მე დამეხმარა... მაღლი შევწირე.

Veamos aquí el paralelismo *llora-mata* y, al mismo tiempo, la metáfora *lágrima/llanto*. Aquí la cuarta metáfora modula la quinta – según Sebold la quinta metáfora universal del romanticismo es “la contemplación del suicidio”. Entonces, en una estrofa Bécquer utiliza dos metáforas universales, expresando al mismo tiempo tanto las características lingüísticas (los paralelismos) como culturales (las metáforas).

He aquí las tres expresiones de la estética romántica, a las que hemos prestado atención especial durante la traducción: a) la tercera línea de la segunda estrofa (“Y entonces comprendí por qué se llora,”), b) la modalidad de *llanto* como uno de los elementos kinésicos, y c) la metáfora universal del romanticismo (lágrima/llanto). Muy importante también fue guardar la expresión hegeliana –“y entonces comprendí por qué se mata”. Hemos traducido “Y entonces comprendí por qué se llora” como “და გამეზილა ტირილი მისი“ y “y entonces comprendí por qué se mata” como “თვალთ აშეხილა, რად მოიკლა ერთხელაც თავი”. De este modo, hemos mantenido el discurso heterogéneo del original. La técnica de *extranjerización* nos permite, por una parte, guardar en la traducción las características de la cultura original, y, por otra, no perder el significado de las metáforas y síntomas universales del romanticismo.

#### 6.4. Traducción de los textos de Miguel de Unamuno al georgiano – parte teórica.

En la segunda parte del presente capítulo describimos el proceso de la traducción de los textos filosófico-literarios de Miguel de Unamuno al georgiano. Al decidir qué textos concretos teníamos que elegir – y hemos elegido *La vida de don Quijote y Sancho y Niebla*, – hemos reflexionado sobre la especificidad del trabajo que había que realizar, es decir, sobre las peculiaridades de la traducción de los textos literarios y, al mismo tiempo, filosóficos. Porque la prosa narrativa de Unamuno, no hablo aquí sobre sus ensayos, sino de novelas, no son otra cosa que filosofía literaria o literatura filosófica. Y como Platón convirtió la filosofía en literatura, Unamuno añadió a la literatura los rasgos filosóficos. Por eso, el proceso traductor que teníamos que realizar llamaba su atención por una doble dificultad traductora – entender la sabiduría griega que se sirve de basamento para elevar el edificio del pensamiento español discurriendo por metáforas.

La idea de estudiar los textos unamunianos con el objetivo de comprender su estructura de pensamiento y su formación de las ideas me surgió leyendo el ensayo titulado *Sobre la filosofía española (Diálogo)*, en el que Unamuno describe como buscaban los egipcios el suelo firme para construir sus palacios e indicaba la necesidad de encontrar una tierra firme para poder levantar sobre ella “el edificio de nuestra filosofía, pero construido éste con materiales propios” (Unamuno, 1968: 31). En el mismo texto hablaba Unamuno sobre la necesidad de discurrir por metáforas.

Sobre la base de lo expuesto arriba, decidí prestar atención especial tanto a la traducción de la metáfora como a la traducción de los textos filosóficos. Por eso, dedico la siguiente parte del presente capítulo al estudio de la traducción de la metáfora para

continuarlo con la reflexión sobre la traducción de los textos filosóficos. Al final, presentaré un estudio práctico, es decir, describiré en detalles algunas partes traducidas de los textos de Unamuno.

#### *6.4.1. Traducción de la metáfora.*

Este nuestro capítulo es un intento de acercamiento a la metáfora, al concepto, a la figura retórica y al problema de su traducción. El tema es bastante importante, especialmente dentro del ámbito de la traducción literaria. Es una cuestión que goza de actualidad desde los tiempos remotos. Los diferentes enfoques al asunto de la traducción de la metáfora en los textos, tanto literarios como filosóficos, indican la necesidad de una reflexión sobre estamanagera.

Hemos dividido este capítulo en cuatro partes: en la primera hacemos una reseña panorámica de la noción de *metáfora* como figura retórica; en la segunda observamos brevemente la metáfora como problema traductológico, en la tercera ofrecemos la propia reflexión sobre la traducción de la metáfora, y en la cuarta ofrecemos las conclusiones finales de esta investigación.

#### 6.4.1.1. La noción de metáfora. La metáfora como figura retórica.

La definición de la noción de metáfora es distinta en el período del desarrollo de la Retórica y en la época contemporánea. Paul Ricoeur, en su libro *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, resume esquemáticamente la definición clásica de la metáfora, indicando su naturaleza como figura del discurso que representa la amplitud del sentido, vía desviación del sentido literal de las palabras, cuyo motivo es la semejanza (Ricoeur, 2003: 61-62).

En los textos sobre la retórica clásica recogemos el término “figura”, empleado por primera vez por Anaxímenes de Lámpsaco, que posteriormente fue adoptado por Aristóteles, y los discípulos de este diferencian “figuras de lenguaje” y “figuras de pensamiento”.

Dice Aristóteles que “la metáfora es la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie, o por analogía” (Aristóteles, 2011: 92). Subraya la importancia del uso de la metáfora como algo único, característico para una persona: “Es importante hacer uso adecuado de cada uno de los recursos mencionados: las palabras compuestas y los vocablos extraños; pero lo más importante de todo es dominar el uso de la metáfora, ya que esto es lo único que no se puede tomar de otro y es señal de talento; pues hacer buenas metáforas es intuir las semejanzas” (Aristóteles, 2011: 100).

Históricamente, la distinción de los tipos de metáfora nos revela la oposición clara entre dos tipos: el lingüístico y el poético. Ya Fontanier (1821) separaba las “metáforas de uso” de las “metáforas de imaginación”. Fontanier, en su famoso trabajo *Manuel classique pour l'étude des tropes, ou Éléments de la science du sens des mots*, distinguió la metáfora

que se presenta en el lenguaje (la que podemos considerar como lingüística) y otra, la poética. Lo mismo hizo Konrad, definiendo la *metáfora lingüística* y otra que descubre algo nuevo, un sentido o impresión que llama la *metáfora poética*. Del carácter lingüístico de la metáfora se alejaron Lakoff y Johnson, subrayando su rasgo persuasivo en la vida diaria y no solo en la lengua, sino en el acto:

Metaphor is for most people a device of poetic imagination and the rhetorical flourish – a matter of extraordinary rather than ordinary language. Moreover, metaphor is typically viewed as characteristic of language alone, a matter of words rather than thought of action. For this reason, most people think they can get along perfectly well without metaphor. We have found, on the contrary, that metaphor is pervasive in every day life, not just in language but in thought and action. Our ordinary conceptual system, in terms of which we both think and act, is fundamentally metaphorical in nature (Lakoff and Johnson 1981: 3).

Peter Newmark define la metáfora como una expresión figurada, “el sentido de una palabra física [...], la personificación de una abstracción [...] la aplicación de una palabra o colocación a algo que no denota literalmente, por ejemplo, describir una cosa en términos de otra” y distingue sus dos funciones: referencial (que describe “un proceso o estado mental, concepto, persona, objeto, cualidad o acción de forma más global y concisa de lo que permitiría el lenguaje literal o físico”) y pragmática, simultáneo, “para estimular los sentidos, interesar, clarificar “gráficamente”, agradar, deleitar, sorprender” (Newmark, 2010: 147). Entre los tipos Newmark destaca seis: *muertas* (que se relacionan con las nociones universales de espacio y tiempo y expresan la cara gráfica de los conceptos y definen el lenguaje científico), *tópicas* o *desgastadas* (que sustituyen una idea clara sin guardar relación “con la realidad de los hechos”), *estereotipadas* o *estándar* (que nos dan

información sobre las distintas situaciones, sean físicas o mentales), *adaptadas* (con un sentido claro), *recientes* (“neologismo metafórico, muchas veces acuñado “anónimamente”, que se ha extendido con rapidez en la LO”) y *originales*, las cuales: a) encierran el alma del mensaje de un escritor importante, su personalidad, su manera de entender la vida [...]; b) constituyen una fuente de riqueza para la LT (Newmark, 2010: 150-158).

Pisarska define la metáfora como “a communicative phenomenon valid in a specific context, the construction and comprehension of which requires and presupposes extralinguistic knowledge, and revealing linguistic interdependence of sense upon medium” (Pisarska, 1989: 29).

Hablando sobre los tipos de metáfora, la profesora Carmen Bobes Naves distingue la *metáfora lingüística*, la *metáfora del habla cotidiana* (dentro de la que incluye la *metáfora de los lenguajes especiales*) y la *metáfora literaria* (Bobes Naves, 2004: 10-11).

Gerard Steen destaca un nuevo tipo de metáforas, que denomina *deliberate metaphors*:

The paradox of metaphor has revealed an awkward issue that needs addressing: we have just discovered the ubiquity of metaphor in all language and thought, but we now seem forced to allow that most of this metaphor ‘in thought’ does not really count as metaphor ‘in thought’, if that is taken in its psychological sense of language processing. Acknowledging this problem has led to the formulation of a new, alternative position (Steen, 2008, 2011). It has led to a reevaluation of the fact that there is a substantial group of metaphors that clearly are used *as* metaphors ‘in thought’ and that do not need to be processed via cross-domain comparison after all. [...] I have suggested that the metaphors that are used *as* metaphors in this way, and that presumably require

processing by cross domain mapping, may be called “deliberate metaphors”(Steen, 2008, 2011), (Steen, 2014: 17).

Distinguiendo las categorías básicas del tropo, que son metáfora y metonimia, y vinculándolas con los ejes paradigmático y sintagmático, Jakobson indica el papel de la metáfora en el estudio de los tropos poéticos (Jakobson, 1988: 67). Todorov vincula la metáfora con una duplicación de la sinécdoque. Grupo  $\mu$  elaboró una detallada clasificación taxométrica de los tropos considerando como figura primaria la sinécdoque, de la cual se derivan la metáfora y la metonimia,<sup>89</sup> que fue criticada por N. Ruwet desde la perspectiva lingüística y por P. Schofer y D. Rice desde la perspectiva literaria.

La idea de la metáfora, que para Hjelmslev (1980) posee tanto valor connotativo como denotativo, coincide con la mirada de Eco (2000) que la considera como una fuente para proyectar un sentido indirecto, lo que por su parte afirma Brandt (1995) atribuyendo a la metáfora las características de lo imaginario.

Para finalizar este apartado, citamos un párrafo del artículo del profesor Tomás Albaladejo que considera la metáfora como una de las más importantes figuras de poética y retórica:

Metaphor is one of the main rhetorical and poetic devices (Le Guern 1985 [1976]; Ricoeur 1980 [1975]; García Berrio 1985; Pujante 2003: 207 ff.; Bobes Naves 2004; Haverkamp 2007). The cognitive theory of metaphor is receiving an increasing attention and is being stimulated in the areas of cognitive linguistics and literary criticism and theory (Arduini 2000; Arduini, ed. 2007; Fernández Cozman 2008; Pérez, Langer 2008). Despite the problems which this perspective of the study of metaphor has, it is no doubt a valuable

---

<sup>89</sup>Sobre el tema: Grupo  $\mu$ , 1987.

methodological position for connecting rhetoric and the production and interpretation of discourses as to the cognitive foundations of them (Albaladejo, 2013a: 14).

Así, revisando brevemente el interés que suscitó la metáfora durante el desarrollo del pensamiento a lo largo de los siglos, observamos los diferentes enfoques de su definición y empleo. Siendo una figura tanto de lenguaje como de pensamiento, la metáfora había sido utilizada como figura privilegiada por unos (Platón) y rechazada por otros (Aristóteles).<sup>90</sup> Se convirtió en un fenómeno comunicativo y pasó a formar parte imprescindible del discurso,<sup>91</sup> la metáfora adquirió una importancia adicional en el proceso de traducción, cuya historia brevemente observamos en el apartado siguiente de este capítulo.

#### 6.4.1.2. *La metáfora como problema traductológico – breve panorama histórico.*

Varios son los autores que hablan sobre la traducción como un ejercicio de imitación. Peletier en su texto *De las traducciones* define la traducción como forma auténtica de imitación (*Apud* Ángel Vega, 2004:134), Plinio escribía sobre la importancia de la imitación de las figuras, indicando la imposibilidad del traductor de perder “algunas cosas” (*Apud* Ángel Vega, 2004: 82), Maimónides subraya el papel de las metáforas y alegorías en el proceso de traducción: “[...] Y siempre que traduzcas de una lengua a otra,

---

<sup>90</sup>Como señala la profesora Carmen Bobes Naves: “Algunos filósofos, como Platón, han utilizado la metáfora para expresarse, admitiendo tácitamente que es una forma adecuada; otros, como Aristóteles, han puesto en duda que sea legítimo usar metáforas en el discurso filosófico”, (Bobes Naves, 2004: 23).

<sup>91</sup>Mary Snell-Hornby indica la importancia de la metáfora que es un texto: “La idea fundamental de este cometido se basa en la convicción de que *la metáfora* es texto [...]. La metáfora no solo reside en la palabra [...] sino en la combinación de lo que Newmark llama el *objeto* o elemento descrito por la metáfora [...], la *imagen* o elemento a través del cual se describe la metáfora (según la terminología de Richard, el “vehículo”), y el *sentido* (“tenor” según Richard) o ‘*tertium comparationis*’ tradicional, que refleja los aspectos en que se asemejan el objeto y la imagen. Por consiguiente, en la expresión metafórica [...] el sentido reside en los elementos implícitos [...] y así la metáfora, lejos de estar formada solo por una palabra, es un conjunto de tres dimensiones”, (Snell-Hornby, 1999: 81).

hazlo conforme a la inteligencia que Dios, alabado sea, te ha dado para que comprendas las metáforas, las alegorías y las palabras de los sabios y sus enigmas” (*Apud* Ángel Vega, 2004: 92).

El problema de la traducción de la metáfora no pierde su actualidad y, en la época contemporánea, Peter Newmark, tras distinguir seis tipos de metáfora y ofrecer las herramientas útiles para la traducción de cada una, concluye:

En principio, sin embargo, la traducción de cualquier metáfora es el epítome de toda la traducción, a no ser que “funcione” una traducción literal o sea obligatoria, porque siempre ofrece posibilidades en la dirección del sentido o en la de la imagen, o modifica una de ellas, o combina ambas, como he demostrado, dependiendo una vez más de los factores contextuales y, en no menor medida, de la importancia de la metáfora dentro del texto (Newmark, 2010: 159).

Gideon Toury nos ofrece seis posibilidades de traducción de la metáfora: “1) metáfora *por* la “misma” metáfora; 2) metáfora *por* una metáfora “diferente”; 3) metáfora *por* no-metáfora; 4) metáfora *por* 0 (es decir, la omisión completa, sin dejar rastro en el texto meta); 5) no metáfora *por* metáfora; 6) 0 *por* metáfora (es decir, pura y simple adición, sin ninguna motivación lingüística en el texto origen), (Toury, 2004: 126-127).

Mary Snell-Hornby indica la importancia de la cultura en el proceso de traducción de la metáfora, subrayando que las diferentes lenguas crean los símbolos de manera distinta, lo que complica la búsqueda de la metáfora equivalente en la lengua meta: “en la traducción, el problema fundamental que plantea la metáfora es el hecho de que las diferentes culturas, y por lo tanto las diferentes lenguas, expresan los conceptos y crean los símbolos de manera distinta, y de ahí que el sentido de una metáfora sea en muchos casos de origen cultural (Snell-Hornby, 1999: 81).

Kurth resume la problemática que presenta la metáfora, que para el autor es “a frequent translation problem that is still terra incognita – largely unmapped by translation theory, and entirely unaccounted-for in the academic training of translators” (Kurth, 1995: 1).

Stefano Arduini ve el problema de la traducción de la metáfora de la siguiente manera: “Yo creo que traducir metáfora sea, en realidad, traducir esquemas comportamentales y, por lo tanto, la cuestión de la metáfora es central en cualquier estudio sobre la traducción, dado que muestra la manera en que ésta tiene que ver, sobre todo, con las relaciones entre culturas más que con las relaciones entre lenguas” (Arduini, 2002: 7).

En su interesante artículo titulado “Prescripción y descripción: la metáfora en los estudios de traducción”, Eva Samaniego Fernández agrupa cuatro opiniones de autores destacados del ámbito sobre la traducibilidad de la metáfora: a) cuando la metáfora es intraducible (lo que aportan Nida (1964) y Vinay y Darbelnet (1958), b) cuando es traducible y “no presenta problemas especiales de trasvase” (basándose en Kloepfer (1981), Reiss (1971) y Mason (1982); c) la metáfora es traducible pero presenta un grado alto de inequivalencia interlingüística (Van Den Broeck (1981), Rabadán Álvarez (1991), Toury (1985 y 1995) y Newmark (1988); y d) “postura conciliadora” (Snell-Hornby, 1988), (Samaniego Fernández, 2002: 55).

La idea de que la identificación de la metáfora posee una mayor importancia, es subrayada por Gerard Steen, que señala asimismo la validez de la metáfora:

Metaphor identification is crucial for assessing the quality of metaphor research, also for translation: if researchers cannot agree on what counts as an instance of a particular phenomenon by independent observations, then their findings are not much more than

personal constructions and interpretations. Yet reliable metaphor identification is not 'just' an important methodological issue, but also involves the heart of the matter of the cognitive-linguistic approach to metaphor: its validity (Steen, 2014: 15).

Zoltán Kövecses distingue cinco casos de dificultad en la traducción de la metáfora: la dificultad puede ser condicionada por los factores del contexto, por las diferentes vías de la traducción de la metáfora, por la posibilidad de traducir conceptos abstractos por metáfora o metonimia y el papel de los “matching conditions” (Kövecses, 2014: 37).

#### *6.4.1.3. Traducción de la metáfora – la reflexión del traductor.*

Leyendo tanto los textos de la Retórica clásica como los de los autores contemporáneos de la Traducción (incluso de la traducción literaria), el viejo problema de la traducción de la metáfora resucita ante nosotros con nuevo vigor. La actualidad creciente y la necesidad de buscar nuevas fórmulas para una traducción relevante de textos literarios condicionan la utilización de nuevos enfoques para la búsqueda de esquemas traductológicos. Ya Arduini indicaba que “[...] traducir metáforas sea, en realidad, traducir esquemas comportamentales” (Arduini, 2000: 7), lo que nos induce centrarnos en la dirección mencionada, entre otras muchas opciones. La aproximación de las culturas que, sin duda alguna, tiene lugar durante la traducción literaria,<sup>92</sup> obliga al traductor a prestar atención especial a la búsqueda de los equivalentes de las metáforas en la lengua meta. Partiendo del hecho de que es necesario recibir una traducción relevante al final del proceso, el traductor literario debe poder manejarse con las posibilidades de la lengua meta para realizar la sustitución metafórica adecuada en el texto traducido. Pensamos que traducir la metáfora

---

<sup>92</sup>Sobre la aproximación de las culturas mediante la traducción: Kasperska, 2012; Lvovskaya, 1999; Bogomilova, 2004; Gogazeh, 2005.

significa, en la mayoría de los casos, traducir la metáfora por la misma metáfora o con una metáfora diferente. En algunas ocasiones, sería posible traducir la metáfora por no-metáfora, pero en ningún caso realizaríamos la traducción de la metáfora por 0. Como indica la profesora Carmen Bobes Naves, “[...] la metáfora literaria queda muy lejos de la metáfora del habla cotidiana, porque es ambigua, es sorprendente, es original, es creación directa del poeta” (Bobes Naves, 2004: 38), lo que me obligaba a respetar las metáforas originales, especialmente las que caracterizan la cultura original, como en el caso de la poesía de Gabriel Aresti. Muy importante me parece el caso de Lorca, por ejemplo, en el contexto de la poesía moderna, cuya traducción analizo en un nuevo artículo, comparando la traducción de Marina Tsvetaeva con la versión original.<sup>93</sup>

La originalidad que posee la metáfora literaria, a diferencia de la metáfora del habla cotidiana, nos inspira a conservarla en el texto traducido. Aquí merece la pena reflexionar sobre el producto recibido, es decir, sobre el texto traducido, que tiene que ser válido para ocupar una posición primaria o secundaria en el polisistema de la literatura meta. Así, recordando la teoría de Itamar Even-Zohar (2004), la tarea del traductor consiste, a mi juicio, en analizar cada caso concreto y no aplicar una fórmula común a todos los textos traducidos. Por ejemplo, traduciendo un texto romántico, sería apropiado utilizar el vocabulario romántico de la lengua meta y no traducirlo con el léxico contemporáneo del traductor, como hice traduciendo los poemas de Bécquer al georgiano. Hay que mencionar que las traducciones de las *Rimas* de Bécquer no pueden ocupar una posición primaria en el polisistema de la literatura georgiana pues: a) la literatura georgiana no es “joven”;<sup>94</sup> b) no es “periférica” o “débil” para que sea necesario importar formas literarias nuevas; c) no se

---

<sup>93</sup> (Luarsabishvili, 2015).

<sup>94</sup>El primer texto literario georgiano es del siglo V (“El martirio de la reina Santa Shushanik”).

encuentra en una etapa crítica de su desarrollo. Por eso he realizado la traducción utilizando las metáforas y expresiones del período romántico georgiano, teniendo en cuenta, al hacerlo, el trabajo realizado por Lawrence Venuti que ha traducido los textos del autor del siglo XIX Iginio Ugo Tarchetti, manteniendo el estilo del autor y traduciendo sus textos con un vocabulario arcaico.<sup>95</sup> Pienso que siempre hay que tener en cuenta el fenómeno de la *domesticación*,<sup>96</sup> para no alejar al lector del texto original. El balance entre la creación del texto aceptable para el lector y la fidelidad al texto original, es el hilo principal que debe seguir el traductor literario, prestando atención a la traducción de las metáforas.

En lo que se refiere a la traducción de la metáfora filosófica, que forma parte del mundo irracional y menos cotidiano, es la dificultad que encontré traduciendo los textos de Miguel de Unamuno. Aquí, a diferencia del caso de la traducción de la metáfora literaria, me pareció más útil traducir la metáfora por no-metáfora, añadiendo notas al pie de página, donde se puede describir, explicar o concretar la formación de las ideas unamunianas. En el artículo titulado “El concepto de responsabilidad social del escritor en Miguel de Unamuno”, Guillermo Carnero indica su intención de ordenar y recoger las ideas unamunianas: “No sé si estas reflexiones serán algo más que un retrato parcial de “mi” Unamuno. He intentado recoger y ordenar un pensamiento en rompecabezas a lo largo de cuarenta años de su actividad literaria, sin disfrazar la ambigüedad que hay en él. Quizás fue esa ambigüedad la que lo hizo tan presente entre los escritores de su tiempo, y la que acaso pueda seguir interesando siempre, como actitud al menos, si no en sus soluciones y contenidos; porque es una ambigüedad de buena ley” (Carnero, 1982: 316). Estamos

---

<sup>95</sup>Sobre el tema: Iginio Ugo Tarchetti (2013): *The Fantastic Tales*, Richmond, Alma Classics.

<sup>96</sup>Sobre el tema: Venuti, 1995, 1998.

totalmente de acuerdo con el autor del artículo, porque el método de ordenación y explicación de las ideas de don Miguel nos ayudaron sobremanera durante la traducción de sus textos al georgiano. De gran utilidad eran las notas al pie de página, donde explico tanto la definición de los neologismos unamunianos como la especificidad de algunas metáforas o refranes (griegos, latinos, españoles) para facilitar el entendimiento del pensamiento contradictorio del pensador vasco.

Finalizo este artículo con una cita del ensayo de Miguel de Unamuno titulado *Sobre la filosofía española (Diálogo)* que ilumina las ideas del pensador vasco sobre la metáfora:

- En el Egipto buscaban, como buscamos nosotros, el suelo firme, la roca viva; pero en las grasas llanuras de la Mesopotamia, tierras de aluvión cuyo fondo rocoso estaba muy adentro, renunciaban a alcanzarlo. Apoyábanse sobre el suelo natural, pero interponiendo entre él y el edificio un macizo a modo de zócalo o basamento, una explanada que repartía sobre una extensa área la carga del edificio. En Corsabad el macizo que sirve de basamento al palacio se eleva a una altura de catorce metros, y no es un simple terraplén, sino verdadera obra de albañilería con cubos de tierra. A esto llamo balsa de tierra, pues cabe decir que están los edificios flotando sobre ella en aquellas grasas llanuras de aluvión. Y eso es lo que me parece debemos hacer con los adobes y sillares de la ciencia europea: irlos poniendo de basamento para levantar sobre ellos el edificio de nuestra filosofía, pero construido éste con materiales propios.

- Me parece que andas en esto equivocado. Mejor que traer todo eso que llamas cascote, e irlo echando así para que sirva de balsa de tierra, como dices, mejor que eso me parece ponernos a cavar en nuestro suelo hasta dar con su roca viva, con el granito del fondo, y luego asentar allí los cimientos, cimientos hechos de este material que nos traen de fuera, y levantar nuestro monumento espiritual.

- Lo que me parece es que uno y otro, según costumbre, hemos venido a dar a discurrir con metáforas.

- Es cierto; es una condenación. Siempre horticamos en ello.

- Y no te pese, porque el discurrir por metáforas es uno de los más naturales y espontáneos, a la vez que uno de los más filosóficos modos de discurrir. Los que se creen más libres de ellas, andan entre sus mallas enredados. Las más de las palabras son metáforas comprimidas a presión de siglos; esto se ha dicho ya mil veces.

- Pero la labor de la ciencia es precisamente ésa, irnos desembarazando el conocimiento de metáforas para ponérselo en contacto con la realidad. Una ciencia es tanto más perfecta cuanto mejor se sujeta a peso, número y medida; toda ciencia verdaderamente tal, tiende a hacerse matemática, a reducir lo cualitativo a cuantitativo, a reducirlo todo a relaciones de espacio, tiempo e intensidad (Unamuno, 1968: 31-32).

Al traducir los textos literarios, es conveniente traducir la metáfora del texto original con la metáfora equivalente de la cultura meta. Cuando la lengua de partida y de meta no pertenece al mismo grupo de lenguas, sería aceptable sustituir la metáfora original con una metáfora diferente.

En algunos casos, especialmente cuando entran en contacto culturas históricamente muy alejadas, sería posible traducir la metáfora por no-metáfora; pero hasta en estas condiciones nos parece inaceptable realizar la traducción de la metáfora por *0*.

Traducir la metáfora por no-metáfora nos parece conveniente en caso de la traducción de los textos filosóficos. El diferente modo de pensar filosófico formado durante distintas épocas, en diferentes culturas, nos permite omitir ciertas metáforas añadiendo los comentarios al pie de página; de esta manera se facilita la comprensión del texto original. Así sería posible explicar algunos términos que poseen un sentido específico en una lengua pero carecen de él en otra. Como ejemplo podemos citar aquí la utilización de la palabra *Dasein* en la versión española del texto de Heidegger *Ser y Tiempo* o de la palabra *Nichtige* que utiliza Kierkegaard en su famoso texto sobre ironía.

### 6.5. Traducción de los textos filosóficos.

A pesar de ser conocido el papel decisivo de Grecia en el desarrollo de la filosofía, los orígenes de esta disciplina son bastante misteriosos. Giorgio Colli señala la imposibilidad de observar un desarrollo continuo entre la sabiduría y filosofía notando la tradición oral de la sabiduría que en su extensión temporal contiene la así llamada época presocrática – los siglos V y VI a.C.:

Así pues, no hubo un desarrollo continuo, homogéneo, entre sabiduría y filosofía. Lo que hizo surgir a esta última fue una reforma expresiva, fue la intervención de una nueva forma literaria, de un filtro a través del cual quedó condicionado el conocimiento de todo lo anterior. La tradición, en gran parte oral, de la sabiduría, ya oscura y avara por la lejanía de los tiempos, ya evanescente y tenue por el propio Platón, para nosotros aparece así falsificada también por la inserción de la literatura filosófica. Por otro lado, la extensión temporal de aquella era de la sabiduría es bastante incierta: en ella va incluida la llamada época presocrática, o sea, los siglos V y VI a.C., pero el origen más remoto se nos escapa (Colli, 2009: 14).

En la historia de la filosofía la traducción desempeña un papel importante. Históricamente, los filósofos griegos empiezan a ser conocidos por las versiones latinas de sus textos. Desde Grecia y Roma hasta Bizancio y Constantinopla, Bagdad y Toledo, el pensamiento filosófico se había desarrollado en las traducciones y traducciones de traducciones del griego al árabe y del árabe al latín realizadas por los varios estudiosos y traductores, lo que describe en detalles el profesor Francisco Chico Rico:

Como es bien sabido, la traducción del texto filosófico ha desempeñado un papel de fundamental importancia en la historia del pensamiento. A lo largo de esta, fue necesaria la traducción, e incluso traducciones de traducciones, de muchos textos filosóficos para garantizar la pervivencia de obras que, de otro modo, se hubieran perdido

irremediamente. Es así como Aristóteles y otros pensadores griegos se abrieron paso hasta la Edad Media, a través de traducciones del griego al árabe y del árabe al latín (Chico Rico, 2015:94).

Reflexionando sobre la traducción pura, la adaptación – la comedia latina de Plauto y de Terencio, los poemas de Catulo, – el centón y el resumen, Francisco L. Lisi indica que las traducciones desempeñaron un papel decisivo no solo en el desarrollo del pensamiento sino que también condicionaron la pervivencia de obras que se han perdido:

La traducción, especialmente la traducción de textos filosóficos, ha desempeñado un papel fundamental en la historia del pensamiento. Pienso aquí no sólo en la traducción pura y simple, sino también en la adaptación, el centón, el resumen en una lengua de llegada diferente de la de partida. La comedia latina de Plauto y de Terencio fue una adaptación de obras griegas, algo similar podría decirse de los poemas de Catulo. Asimismo, la traducción de los textos filosóficos y su adaptación a partir de la Antigüedad han sido vitales para el desarrollo del pensamiento: Cicerón, los estoicos, las adaptaciones de la terminología griega entre los latinos y los árabes. Es más, las traducciones permitieron en más de una ocasión la pervivencia de obras que se han perdido (Lisi, 2010: 1).

Antes del año 395, cuando se dividió el Imperio Romano, no había habido la necesidad de traducir los tratados científico-filosóficos porque la clase rica romana era bilingüe. Solo después del año mencionado, el Imperio Romano de Occidente se quedó con las versiones traducidas de los textos filosóficos (Tardáguila, 2012: 55). Como indica Enrique Angel Ramos Jurado, en este período era sentida la necesidad de traducciones:

Durante muchos siglos – desde que S. Martín y Pascasio, monjes del monasterio de Dumio con quienes comienzan la historia de la traducción en nuestro país, a mediados del siglo VI a.C., tradujeron del griego al latín las *Sententiae Patrum Aegyptiorum*, los *Capitula ex Orientalium Patrum Synodis* y los *Apothegmata Patrum* – los filósofos griegos serán conocidos fundamentalmente por las versiones latinas. Desde la antigüedad tardía, sobre

todo en la parte occidental del Imperio, cuya lengua vernácula no es el griego y con bajos índices de alfabetización, la necesidad de traducciones era sentida (Ramos Jurado, 1994: 70).

En lo que se refiere al conocimiento de los textos filosóficos en la península ibérica, el papel de las traducciones latinas, realizadas palabra por palabra, es decisiva, como en el caso de la labor traductológica realizada por Enrique Aristipo, Roberto Grosseteste y Guillermo de Moerbeke:

[...] durante siglos, nuestros antepasados hispanos conocieron la filosofía griega fundamentalmente por las versiones latinas. Las versiones palabra por palabra greco-latinas de Enrique Aristipo, Roberto Grosseteste y Guillermo de Moerbeke, éste último estimulado por Tomás de Aquino que quería una traducción latina *ad litteram* lo más fiel posible a la obra aristotélica, son básicas en la Europa medieval (Ramos Jurado, 1994: 72).

Un paso adelante es el período árabe, es decir la recepción del legado griego en el mundo árabe. Esperanza Tardáguila lo divide en dos períodos, a través de los cristianos griegos orientales por necesidades litúrgicas y los estudios en el ámbito de la filosofía. En épocas de las dinastías omeya y abasí la ciencia griega es transmitida al mundo islámico (siglos VIII-XI), a lo que siguen las traducciones realizadas por necesidades político-religiosas (siglos XI-XIV), (Tardáguila, 2012: 55-56).

Un lugar principal lo ocupaba la Escuela de Traductores de Toledo,<sup>97</sup> un análogo de la “Casa de sabiduría” de Bagdad, que no solo se encargaba de traducir al latín los manuscritos árabes, sino de enseñar ciencias y filosofía,<sup>98</sup> gracias a la labor de los traductores, las obras fueron traducidas, después de ser transmitidas al latín, al castellano, lo que condicionó, sin

---

<sup>97</sup>Entre los posibles antecedentes de la Escuela de Toledo, Philip K. Hitti menciona a los traductores alemanes de la zona de la Lorena (Hitti, 1968).

<sup>98</sup>Sobre el tema: Braza Díez, 1996; Vegas González, 2005; El-Madkouri Maataoui, 2006; Benito Ruano, 2000.

lugar a dudas, el enriquecimiento tanto del vocabulario como de la gramática y sintaxis del español:<sup>99</sup>

En el terreno de la historia de la traducción de filósofos griegos en nuestra península hemos de reservar lógicamente un lugar de honor a la denominada Escuela de Traductores de Toledo, creada a impulsos fundamentalmente del Arzobispo Don Raimundo o Ramón de Sauvetat, obispo de Toledo (1126-1152), correlato en Occidente de la “Casa de sabiduría” de Bagdad, creada por Al-Mamun como academia, biblioteca y oficina de traducciones, aparte de otros pequeños núcleos de traductores, fundamentalmente en el NE español. Sus traductores, nombres tan destacados como Juan Hispalense, Domingo Gonzálbo, llamado también Gundisalvo, Gerardo de Cremona, Marcos de Toledo, Miguel Escoto o Hermán Alemán, entre otros, marcaron toda una época y la filosofía medieval cristiana (Ramos Jurado, 1994: 71).

Las dificultades acompañan a cada proceso traductor, independientemente del tipo del texto original. Y el caso del texto filosófico no es la excepción. Más bien al contrario, en el caso de la traducción del texto filosófico, lo más difícil es su entendimiento como fruto de la reflexión metafísica que explica, y describe los hechos no materiales y no tangibles persiguiendo el fin de capturar los principios esenciales de nuestra vida:

Dando un paso más allá, el texto filosófico puede ser entendido como la representación de una reflexión metafísica a través de una lengua natural concreta, ya que tiene como objetivo la descripción y explicación de lo que está más allá de la física y lo físico, de lo material y lo

---

<sup>99</sup>Sobre la dificultad en el labor de los traductores de Toledo, Esperanza Tardáguila cita a Miguel Candel y nota: “En cuanto a las dificultades encontradas por los traductores, fueron muchas pues la transposición terminológica se tuvo que realizar en varias etapas (griego-siriaco-árabe-latín). “Nociones como la de ‘*substancia*’, fundamental en toda la historia de la filosofía a partir de Aristóteles, sufrieron transformaciones semánticas profundas derivadas, no sólo del diferente encaje en el entramado léxico de cada una de las lenguas a las que se fue vertiendo el original *ousía* griego, sino de los diferentes sistemas de ideas imperantes en cada pueblo y en cada época. El estudio contrastivo, sincrónico y diacrónico de ese y otros términos clave permite, por ello, hacerse una imagen altamente ilustrativa del movimiento semántico subyacente a aparentes constantes léxicas, reflejo de la evolución del pensamiento en respuesta a situaciones reales siempre nuevas”, (*Apud* Tardáguila, 2012: 60).

tangible, para, superándolos, capturar y abstraer las ideas y los principios esenciales (Chico Rico, 2015:95).

Como afirma Lawrence Venuti, traducir textos filosóficos es una responsabilidad especial teniendo en cuenta la estrategia del traductor para encontrar la equivalencia doméstica para los conceptos foráneos y discursos que pueden minimizar la diferencia entre las culturas:

Philosophical translating can of course assume another sense of responsibility. The translator may follow ethics of sameness: choosing foreign texts and developing discursive strategies so as to shore up institutional limits, establishing a domestic equivalence for foreign concepts and discourses that minimizes their unsettling differences. This translating, although it may be considered accurate within the discipline, risks showing less regard for the foreign text than for the domestic status quo. And its efforts to strengthen reigning interpretations are not immune to the variations that accompany domestic dialects, discourses, institutions, and audiences (Venuti, 2003: 116).

Lo que es más difícil tratándose del texto filosófico es su peculiaridad de ser expresado mediante frases largas que piden del traductor ser descompuestas y luego recompuestas en la lengua de llegada. En todo este proceso, suele ser de mayor importancia no solo guardar el mensaje filosófico-cultural, sino la sintaxis y el estilo del autor del texto original:

El discurso filosófico —y, en general, el discurso teórico cultural— consiste habitualmente en largas y complejas frases, que su traductor debe descomponer para, posteriormente, con los medios que le ofrece la lengua-meta, recomponer. Ante esta especial característica, aquel ha de tomar decisiones orientadas a la conservación de las construcciones sintácticas del texto-origen para su reproducción como propiedades significantes del texto-meta o, por el contrario, orientadas a su transformación simplificadora por considerarlas como elementos secundarios e irrelevantes (Chico Rico, 2015:106).

Sobre los tipos de traducción que incluyen la traducción de los textos filosóficos, atraen nuestra atención dos teorías, la de Jean-René Ladmiral y la de Ana Agud.

Ladmiral ofrece una clasificación ternaria de la traducción: “a) la traducción “no literaria”, también llamada “técnica”, “informativa” o “descriptiva”, en la medida en que se trata de la traducción de textos neutros o pragmáticos; b) la traducción “literaria” o “poética”; c) la traducción “filosófica” (Ladmiral, 1981: 23).

Un aspecto muy interesante es la traducción de la terminología filosófica; varios estudiosos prestan atención especial al asunto y subrayan la importancia y la dificultad de traducir la terminología peculiar de un filósofo concreto, por ejemplo, la de Heidegger o Nietzsche. Sobre el tema aclara el profesor Francisco Chico Rico:

Ello es lo que explicaría, como veremos más adelante, la tendencia general a la conservación intacta de la terminología filosófica original en el texto filosófico traducido —de términos-clave como los correspondientes al *arkhé* y la *physis* presocráticos, la *doxa* y la *episteme* platónicas o la *mímesis* y la *ousía* aristotélicas, o como los relativos, ya en el contexto del pensamiento filosófico contemporáneo, al *Dasein* de Heidegger, la *Erfindung* de Nietzsche, el *néant* de Sartre o la *différance* de Derrida (Chico Rico, 2015: 96)

Lawrence Venuti trata el mismo tema tocando el asunto de la traducción de los textos de Heidegger y el *Ser y Tiempo* en particular; el estudioso nota que en mayoría de los casos los traductores de los textos heideggerianos son profesores de filosofía, hecho que les ayuda a realizar la traducción:

Translators of Martin Heidegger’s texts have been particularly effective in developing new translating strategies, not only because his neologisms and etymologies, puns and grammatical shifts demand comparable inventiveness, but also because his texts address

translation as a philosophical problem, exploring its decisive role in constituting the meaning of concepts. With rare exceptions, these translators have been academic philosophers who allowed Heidegger's philosophy to increase their translator self-consciousness, as well as inform their own philosophical research. Even here, however, the pull of domestication hasn't diminished, just taken different shapes. John Macquarrie and Edward Robinson's version of *Being and Time* did more than enough to reproduce Heidegger's stylistic peculiarities, partly by finding English that is equally peculiar and partly by relying on various scholarly conventions, like a glossary of key-terms and detailed footnotes that explain the limitations of particular renderings (Venuti, 2003: 119).

Nos vienen a la memoria las palabras de Jorge Eduardo Rivera, traductor del "Sein und Zeit" al español, que, reflexionando sobre la necesidad de la realización de la nueva traducción del texto, notaba:

¿Por qué una nueva traducción española de *Ser y Tiempo*? La traducción hasta ahora existente – la de José Gaos, cuya primera edición data del año 1951, cuando no existía sino una traducción japonesa de esa obra – es una realización de innegable mérito, que ha servido durante más de cincuenta años a los lectores de habla hispana. El problema de la traducción de Gaos estriba, más bien, en la dificultad, a veces casi insuperable, con que se ve enfrentado el lector cuando intenta comprender el texto español. [...] muchas veces Gaos traduce como términos técnicos palabras que son enteramente corrientes en alemán: el lenguaje siempre vivo y elocuente de Heidegger se convierte en una lengua rígida, hirsuta e incluso algo esotérica. La inexorable consecuencia con que Gaos mantiene a toda costa y en todos los contextos la traducción de una determinada palabra, aunque la frase española se convierta, de este modo, en un galimatías apenas comprensible, es otro de los defectos de la traducción hasta ahora existente. Todo esto y otras cosas que no es del caso detallar, son las razones que me movieron a emprender una nueva versión española de la obra (Eduardo Rivera, 2003: 13).

Hablando sobre la segunda, elaborada versión de su texto, el traductor nota:

Esta segunda versión fue sometida nuevamente a un examen riguroso, realizado, esta vez, en equipo. El principio que guio el trabajo de este equipo fue que la obra debía hablar en castellano, lo cual quiere decir que la fidelidad a un texto no consiste en la repetición literal de lo dicho en el original, sino, más bien, en la recreación de eso que allí está dicho, para decirlo en la forma que es propia de la lengua a la cual se lo traduce. En este sentido, una traducción es en sí misma, necesariamente, una interpretación, y no puede dejar de serlo. Si sólo se contentara con repetir literalmente lo dicho en la lengua de origen, en muchas ocasiones la traducción sería incomprensible o incluso disparatada. No se trata tan sólo del hecho de que, para traducir, se deba empezar por hacer una interpretación del texto – cosa por lo demás obvia –, sino que lo que aquí afirmamos es que la traducción misma es, ya en sí, una interpretación. Con frecuencia, justamente al intentar decir en castellano lo que estaba dicho en alemán, se nos aclaraba el propio texto original. Era la traducción, esto es, la necesidad de decir en el propio idioma lo que estaba dicho en un idioma ajeno, lo que nos forzaba a repensar lo dicho. No el modo como estaba dicho, sino lo dicho mismo: la cosa de la que el texto original hablaba. Cada lengua tiene sus propias posibilidades de decir las cosas, y todo el problema de la traducción estriba en aprovechar las posibilidades de la propia lengua: digo de aprovecharlas para decir lo mismo que está dicho en el original, pero de un modo diferente, del modo que corresponde al genio de la propia lengua (Eduardo Rivera, 2003: 14).

Merece la pena recordar aquí las palabras del mismo Kierkegaard que en su texto famoso *Sobre el concepto de ironía* escribiendo la oración “Su ironía contemplativa considera lo finito como lo *Nichtige*, como aquello que debe ser superado” nota: “He mantenido el término alemán, puesto que en realidad no conozco ningún término danés que designe exactamente lo mismo. Aun cuando este término perturbe al lector, éste tiene también la ventaja de disponer de un permanente *memento* [recordatorio] de Solger” (Kierkegaard, 2006: 327). Y los traductores del texto al español, Darío González y Begonya Saez Tajafuerce, han guardado la palabra *Nichtige* en la traducción.

En otro texto kierkegaardiano *El concepto de angustia*, el traductor Demeterio G.

Rivero indica:

La palabra danesa *sanselighed* se repetirá muchísimo en adelante. En su primera acepción significa sencillamente “naturaleza física”, todo lo que tiene carácter de corpóreo, de sensible y sensitivo. Otra acepción muy frecuente es la de “sensualidad”. En la traducción casi siempre preferimos la primera para no comprometer el concepto del autor con una matiz particular ajeno a su mente” (Kierkegaard, 2013: 113).

Ana Agud propone tres maneras de servirse de lenguaje: a) la de la “objetividad” que es propia de la prosa científica, b) la de la subjetividad, propia de la poesía, y c) la de la síntesis relativizada de “objetividad/subjetividad”, propia del discurso filosófico (Agud, 1993: 16).

Sobre las peculiaridades de la traducción filosófica indica Lawrence Venuti:

For the translator, a more literary approach turns the philosophical translation into a minor literature within the literature of philosophy. The experimental translation is minoritizing: it creates a philosophical language that challenges the domestic hierarchy of philosophical languages. The translation that in contrast avoids stylistic motivation will have an insinuating impact on the domestic discipline, assimilating the foreign text to the standard dialect, the dominant philosophies, the prevailing interpretations. Only the experimental translation can signify the linguistic and cultural difference of the foreign text by deterritorializing the major language and opening the institution to new concepts and discourses. By taking account of translation, philosophy doesn't come to an end, doesn't become poetry or history, but rather expands to embrace other kinds of thinking and writing (Venuti, 2003: 123).

Uno de los asuntos de máximo interés nos parece la reflexión sobre el empleo de las notas al pie de página durante la traducción. Un artículo muy interesante sobre el asunto nos

lo presenta Verónica Pacheco Costa, artículo en el que cita las reflexiones de autores prestigiosos sobre el tema. Estudiosos como Ignacio Velázquez y Clifford Landers señalan la necesidad de la utilización de las notas con el fin de transmitir la máxima información del texto original al texto traducido:

Para Ignacio Velázquez (2000: 94) la traducción supone un pacto en el que el traductor es el responsable de aclarar el sentido correcto de la escritura y como consecuencia de su traducción y el uso de las notas es solamente un elemento secundario. Algunos traductores recurren a esta estrategia de forma rutinaria y como afirma Clifford Landers (2001) esta es la tendencia en Estados Unidos donde a través de las notas los traductores quieren transmitir la máxima información a la vez que ofrecen la oportunidad para que otros puedan verificar su trabajo (Pacheco Costa, 2015: 5).

Lo mismo indican André Lefevere y Vicente Marrero. Lefevere observa las notas a pie de página como una herramienta útil<sup>100</sup> para asegurar la lectura correcta del texto traducido:” A favor del uso de las notas del traductor, sin embargo, encontramos opiniones diversas y entre ellas la de André Lefevere que afirma que la nota del traductor asegura que el lector lea la traducción e interprete el texto de manera correcta” (Pacheco Costa, 2015: 5) Vicente Marrero destaca hasta cuatro razones principales para su uso: 1) las condiciones del

---

<sup>100</sup>Recordamos aquí un término “intervenciones eruditas” acuñado por Norma Ribelles refiriéndose a notas del traductor: “Para Norma Ribelles las notas del traductor “no deberían considerarse una vergüenza del traductor sino una herramienta útil que, sin embargo, el profesional debe saber utilizar con sensatez y prudencia, sólo cuando lo estime necesario y siempre teniendo en cuenta el tipo de texto” (2004: 387). Parece claro que en los textos literarios este sistema de clarificación resulta algo pesado y tedioso para la lectura y que incluso puede llegar a arruinarla. Sin embargo, si el texto original es un texto filosófico, evidentemente la nota a pie de página, lejos de ser un reconocimiento a imposibilidad de traducir, se convierte en una ayuda indispensable para la comprensión del texto y viene a construir una explicación adicional que aunque prolija puede ser necesaria. Estas notas no serían las llamadas “intervenciones eruditas”, nombre acuñado por Norma Ribelles (2004: 389) para referirse a aquellos datos que aporta el traductor pero que no son esenciales para la comprensión del texto, sino que más bien deberíamos calificarlas de “notas aclaratorias”. La función de estas notas sería precisamente la de aclarar y explicar determinadas elecciones del traductor ha realizado a la hora de traducir dichos textos y la de ofrecer información extra acerca de determinadas referencias que se realicen en los textos filosóficos bien sea a otros filósofos o teorías filosóficas”, (Pacheco Costa, 2015: 6).

receptor a quien se dirige el texto traducido, 2) la divergencia cultural de las dos comunidades lingüísticas que se enfrentan en la tarea traductora, 3) la distancia temporal entre texto original y texto traducido y 4) la especial naturaleza que caracteriza a la información textual que, a veces, exige una aclaración o un añadido (*Apud* Pacheco Costa, 2015: 5).

Vicente Marrero va más allá e incluso clasifica las notas en siete grupos – con referencias geográficas, históricas, culturales mencionadas en el texto, referencias culturales relacionadas a costumbres o tradiciones, referencias de personajes, inter e intratextuales y metalingüísticas:

El mismo autor también clasifica las notas de la siguiente manera: 1) notas que contienen referencias geográficas, 2) notas que contienen referencias históricas como hechos, acontecimientos o episodios que se mencionan en el texto, 3) notas que contienen referencias culturales como las costumbres o tradiciones de un país, 4) notas que contienen referencias de personajes que han desempeñado un papel importante en algunos de los campos del saber, 5) notas que contienen referencias intertextuales como aclaraciones de referencias de la propia obra, 6) notas que contienen referencias intratextuales como explicación de algún dato del texto mencionado anteriormente y 7) notas que contienen referencias metalingüísticas para aclarar significados de palabras (2001: 75-85), (*Apud* Pacheco Costa, 2015: 5-6).

Otros autores prefieren no utilizar las notas para no destruir el efecto mimético del texto (así piensa el mismo Landers) y creen en las posibilidades del lector que no necesita la aclaración adicional del traductor del texto filosófico (Gabriel López Guix):

Sin embargo, el propio Landers confiesa que si en el texto origen no se encuentran notas al pie de página, incluirlas en la traducción supone modificar el efecto que produce el texto

origen y afirma que: “They destroy the mimetic effect, the attempt by (most) fiction writers to create the illusion that the reader is actually witnessing, if not experiencing, the events described” (2001: 93). Para Juan Gabriel López Guix el problema de introducir notas del traductor es la “divergencia entre los conocimientos del lector al que se dirige el traductor” (2003: 291) y explica que hay lectores con conocimientos suficientes que no necesitan aclaraciones del traductor y que estas le resulten superfluas (Pacheco Costa, 2015: 5).

Además de los asuntos del carácter léxico-semántico y sintáctico-textual, es muy importante tener en cuenta las cuestiones del análisis retórico-cultural que puede facilitar la resolución de las dificultades del proceso traductor; dicho análisis facilitará una realización del punto de vista pragmático que puede explicar tanto la fundamentación cultural como la dimensión perlocutiva de persuasión del texto filosófico:

Con todo ello ponemos de manifiesto no sólo la importancia histórico-cultural de la traducción del texto filosófico, sin la cual se hubieran perdido irremediabilmente muchas obras del pensamiento humano, sino también, y sobre todo, sus dificultades traductológicas —cifradas en muchos casos en términos de intraducibilidad—, con especial referencia a la problemática que plantean las cuestiones léxico-semántica y sintáctico-textual. En este sentido, estamos convencidos de que el análisis interdiscursivo de textos filosóficos, literarios y científico-técnicos —orientado a la identificación, descripción y explicación de los rasgos de transversalidad interdiscursiva en todos ellos (Albaladejo, 2005; 2008)—, que es fundamento del análisis retórico-cultural —basado en el entendimiento de los textos como construcciones pragmático-culturales en el marco de la sociedad (Albaladejo, 2012; 2013; 2014a; 2014b)—, podría contribuir muy enriquecedoramente a un conocimiento más profundo y razonado de aquellas dificultades traductológicas y a la propuesta de las soluciones más adecuadas y pertinentes en cada caso. Dicho análisis retórico-cultural, concretamente, añadiría a las perspectivas sintáctico-textual y léxico-semántica, correspondientes a las dimensiones constructiva o poiética y léxica o terminológica, el

necesario punto de vista pragmático que explicaría la fundamentación cultural, basada en el componente cultural y también en la función cultural, del texto filosófico en su dimensión perlocutiva de persuasión, a la que no es ajena su dimensión, también perlocutiva, de convicción (Chico Rico, 2015:109).

Así, podemos concluir que la traducción del texto filosófico es una tarea no uniforme, compleja y, por su naturaleza, bastante expresiva e interpretativa. El entendimiento del mensaje del texto original, su primera descomposición y posterior recomposición en la lengua meta sobreentiende la realización de una serie de operaciones tanto sintácticas como estilísticas. Y lo que es muy notable, como lo aclara Lawrence Venuti, “For the translation of philosophy, the most important factor in this development is the experimentalism. Heidegger’s translators created an equivalence that tampered with current usage, whereby they didn’t just communicate his difficult concepts, but practiced them through various discursive strategies (Venuti, 2003: 119)”, lo que puede condicionar el desarrollo del discurso y pensamiento filosófico en la lengua y cultura meta. En los apartados siguientes describiremos la labor traductológica concreta que realizamos tratando de verter los textos de Miguel de Unamuno al georgiano.

## 6.6. Traducción de los textos de Miguel de Unamuno al georgiano – parte práctica.

Como ya hemos mencionado, para la traducción al georgiano hemos elegido dos textos de Miguel de Unamuno: *Niebla* y *La vida de don Quijote y Sancho*. Cada texto, por su naturaleza y estilo de escribir es distinto y, respectivamente, fue necesario elegir una estrategia de traducción especial en uno y otro caso.

Nuestra elección no posee un carácter incidental puesto que existen ciertos paralelos entre ambos textos según indican varios estudiosos. Cito aquí las dos principales opiniones al respecto: la de de Thomas R. Franz y la de J.A.G.Ardila.

Thomas R. Franz destaca cinco puntos de coincidencia entre los dos textos (*Niebla* y *El Quijote*), entre ellos las figuras de los protagonistas, el estilo de expresarse de los autores (por ejemplo, la forma dialogada), etc.:

Lo que hemos propuesto como objetivo de este estudio es señalar cuánto hay del *Quijote* en *Niebla* que todavía no se ha apreciado. Seguro que todavía queda mucho más por descubrir, pero en base a lo aquí expuesto creemos que se puede conjeturar lo siguiente: (1) Muchos incidentes (v.gr., las novelas intercaladas) del *Quijote* que se reflejan en *Niebla* no se distinguen por su humor a pesar de que *Niebla* se destaque por una fuerte dimensión cómica y de la discusión del humor cervantino por parte de «Unamuno» en el Prólogo escrito por Víctor. (2) Augusto y don Quijote se relacionan por medio del concepto unamuniano del «Cristo español» desarrollado en *Vida*, en el *Sentimiento trágico* y en el *Manual de quijotismo*. (3) Como «Cristos españoles» (inocentes víctimas a pesar de su mensaje de «vida eterna»), tanto don Quijote como Augusto juegan un papel tragicómico, pero el papel de Augusto se difiere del de don Quijote en que es mucho más profano e irreverente (intenta y fracasa con una vulgar seducción de la promiscua Rosario, mientras que las relaciones de Jesucristo y don Quijote con las prostitutas son muy de otra índole). (4) La inserción de estas

profanaciones e irreverencias dentro de múltiples ecos del buen humor y humanismo cervantinos quita a aquellas gran parte de su cualidad escandalosa. Aunque Víctor y «Unamuno» se preocupan por cómo los lectores de la novela puedan reaccionar a detalles «pornográficos» como la gráfica impotencia de Augusto y los planes de Víctor y Elena de abortar a su hijo «intruso», la memoria contraria de cómo el Quijote trató a las prostitutas, a la forzada virginidad del anciano don Quijote y a la desfeminización de Dulcinea reduce a gajmoñería los escrúpulos de los narradores unamunianos. (5) Niebla da buena cuenta de la metaficción, forma dialogada y epítextos de muchas partes del Quijote, aunque no por eso es el Quijote necesariamente la fuente de todo lo que hace Unamuno con respecto a estas dimensiones de su propia obra (Franz, 2007: 25).

J.A.G.Ardila señala la semejanza indudable que existe entre *Niebla* y el texto cervantino; el investigador enumera diez puntos de semejanza entre los textos

En su composición formal, Niebla acusa una marcada y profunda influencia cervantina que le afecta los contornos más delimitados. Cumple reconocer que Niebla se retrotrae a los orígenes mismos de la novela española y que merece ostentar la honorable etiqueta de novela cervantina en virtud de su impronta formal. En la novela de Unamuno, la tensión entre el realismo y el irrealismo se yergue como el condicionante primero y más evidente de ecos cervantinos. Incluido éste, los principales elementos del Quijote apreciables en Niebla son: 1) la parodia de tradiciones literarias anteriores; 2) la literatura como temática literaria; 3) las digresiones episódicas; 4) el protagonista quijotesco; 5) el diálogo como molde de la acción; 6) la metaficción; 7) la confluencia de varias voces narrativas; y 8) la dicotomía realismo-irrealismo. Además de estos, Friedman ha observado las siguientes analogías: 9) el uso de la ironía en los prólogos; 10) la autoconciencia narrativa; y 11) la muerte del protagonista a manos del autor (Garrido Ardila, 2010: 348).

Sobre las peculiaridades de la novela de Unamuno nota la profesora Bénédicte Vauthier:

La novela de Unamuno no es una autocrítica al lenguaje literario de la época, realizada mediante el esclarecimiento recíproco de las variantes principales de las tendencias, los géneros y las costumbres. Pero, naturalmente, no se trata de un esclarecimiento lingüístico abstracto: las imágenes de los lenguajes son inseparables de las imágenes de las concepciones y de sus portadores vivos: la gente que piensa, habla y actúa en un ambiente histórico y social concreto. Desde el punto de vista estilístico, tenemos ante nosotros un sistema complejo de imágenes de los lenguajes de la época, ceñido por el movimiento dialogístico unitario; a su vez, los "lenguajes" aislados están situados a diferentes distancias del centro artístico-ideológico unificador de la novela (Vauthier, 2004: 319).

Antes de entrar en el tema y empezar a describir la labor traductológica concreta, queremos explicar brevemente por qué nuestra elección cayó en los textos aquí mencionados. Lo que queremos entender mediante el discurso traductológico es la pervivencia y la versatilidad de las características de los discursos literarios y filosóficos en la traducción. En otras palabras, intentamos revelar lo que puede ser conservado o, al contrario, perdido al realizar el proceso traductor. De tal manera, dentro del marco de estudio comparativo de discurso (filosófico, lingüístico y literario) hemos decidido añadir el estudio traductológico para poder entender lo profundo de la formación del pensamiento filosófico unamuniano.

Estudiando la experiencia de otros traductores, y especialmente de los traductores de textos filosóficos, hemos intentado entender los puntos de referencia para poder dibujar el esquema del trabajo que presentamos aquí. Hemos prestado atención especial a la estrategia de los traductores de los filósofos cuya influencia sobre el mundo unamuniano es innegable, como son Kierkegaard o Heidegger. En este caso, fue necesario no solo tratar de seguir al modo de pensar de traductores, sino, primero, entender la formación del pensamiento de los

mismos autores (Kierkegaard, Heidegger) que influyeron mucho en el desarrollo del existencialismo. Y así, tratando de entender en primer lugar la teoría, es decir, los aspectos fundamentales del existencialismo, y luego, la práctica, o sea la labor traductológica concreta realizada por los traductores de los filósofos, intentamos imaginar el proceso completo que había que realizar para verter la obra de Unamuno al georgiano.

A primera vista la tarea pareció bastante fácil. No difícil, porque empezamos la labor con *Niebla* que es un texto más literario que filosófico. Para decirlo unamunescamente, es una literatura filosófica, es decir, un tipo de literatura con algunos rasgos de filosofía. Efectivamente, desde el primer capítulo hasta el último, a la lectura ligera, se abre ante el lector un texto literario, escrito mediante lengua cotidiana, sin metáforas especiales, con citas de baja dificultad traductológica. Recordando a don Miguel, “lo escrito puede el lector leerlo al paso que mejor le acomode y releerlo y detenerse en cada párrafo cuando le convenga” (Unamuno, 1966: 386), o como dice en el ensayo titulado *Prosa aceitada* “Lo que hay es que la buena prosa, quiero decir, la prosa natural y viva, la prosa hablada, hay que saberla leer, y la inmensa mayoría de los lectores no saben leer. No han perdido el tonillo que cogieron en la escuela, ni son capaces de leer de modo que uno que no les vea que lo hacen ignore si es que leen o que dicen” (Ibid., 146), o a Vladimir Nabokov, según el cual el buen lector es un re-lector. Y releiendo *Niebla* he encontrado un mensaje codificado como mínimo dos veces, como decía Lotman. Lo que está en la superficie es el vestido, guardando un mensaje, la idea unamuniana dentro, bien encerrada y oculta.

Lo contrario sucedió con el otro texto. Efectivamente, la dificultad de la tarea traductora se hizo visible desde las primeras páginas de *La vida de Quijote*. La riqueza del vocabulario, tanto cervantino como unamuniano, está fuertemente ligado al estilo filosófico

del autor. Las frases largas, complejas, cargadas de citas múltiples de distintos textos, no facilitaron el proceso traductor.

Y para finalizar esta breve introducción no hay que olvidar la ayuda que nos ofreció el mismo autor de los textos. Suele ser que en muchas ocasiones la llave o la explicación unamuniana de distintas visiones filosóficas se encuentra en otros textos del propio autor. Y *Niebla* y *La vida de don Quijote y Sancho* no forman la excepción. Los ensayos como *Una entrevista con Augusto Pérez* (Unamuno, 1979) o *Sobre la lectura e interpretación del Quijote* (Unamuno, 1968) contienen una visión detallada de Unamuno sobre los diferentes enfoques del carácter filosófico-literario tratados en los dos textos elegidos por nosotros.

#### 6.6.1. Traducción de *Niebla* al georgiano.

En cada proceso traductor lo primero que hace un profesional es leer el texto original. Pero antes de esto hay que realizar una tarea introductoria, una adquisición de los conocimientos no solo sobre el escritor sino también sobre el ámbito socio-cultural al que éste pertenece. Con este fin, leímos los artículos brillantes de los profesores José Luis Mora García (2002, 2011, 2013) y Pedro Ribas Ribas (1971, 1987, 1998, 2002) que nos cuentan la prehistoria e historia de toda la generación del 98 a la que pertenece don Miguel.

Antes de empezar a traducir el texto al georgiano, lo que hicimos fue una lectura del texto varias veces.<sup>101</sup> En primer lugar, intentamos clasificar tanto las dificultades con las que

---

<sup>101</sup>*Niebla* es uno de los textos más importantes de la obra de Unamuno. Por ejemplo, describiendo la cronología de la evolución del pensador bilbaíno, Ciriaco Morón Arroyo destaca cuatro etapas, entre las cuales la tercera, según el investigador, es la que abarca los años “1913-1927. Desde *Niebla* a *Cómo se hace una novela*. Época de las novelas como estudios de las íntimas contradicciones de la personalidad. A esta época pertenecen también *El Cristo de Velázquez* (1920), *Canto a Teresa* (1924), *La agonía del cristianismo* (1924)

deberíamos enfrentarnos como los métodos filosóficos que utilizó Unamuno mediante su modo de expresión literaria. Porque don Miguel prestaba atención especial a la escritura propia, como lo señalaba en el ensayo titulado *El dolor de pensar*: “Yo, señor mío, escribo con la sangre de mi corazón, no con tinta neutra, mis pensamientos, muchas veces contradictorios entre sí, mis dudas, mis anhelos, mis sedes y hambres del espíritu; no redacto conclusiones, como cualquier secretario de cualquier comisión” (Unamuno, 1979: 107). Y entendimos instantáneamente que el hilo conductor de nuestra búsqueda y herramienta útil para la realización del trabajo traductor sería, sin lugar a dudas, el entendimiento de las peculiaridades estilísticas utilizadas por el autor para formar las ideas y desarrollar los temas. Recordamos qué decía don Miguel sobre la relación entre el lenguaje y el pensamiento en el ensayo *La cuestión del vascuence*:

El lenguaje y el pensamiento van indisolublemente unidos, puesto que son en el fondo una sola y misma cosa. No cabe pensar sino con palabra, y toda palabra supone pensamiento. El pensamiento y el lenguaje se hacen mutuamente, y así, decir que para cada pueblo el mejor idioma es aquel en que encarna su pensamiento, equivale a decir que para cada pueblo el mejor pensamiento es el suyo propio (Unamuno, 1949: 125).

La formación profesional es una condición innegable que condiciona el estilo de la expresión del escritor. El entendimiento de un texto es una primera fase para comprender al autor, como lo notaba Emilio Alarcos Llorach refiriéndose al caso de Unamuno: “Porque las consideraciones que siguen caen dentro de la misma tarea filológica: la de hacer *entender* el texto, como primera fase para *enterarse* de él, es decir, integrarse con él y revivirlo” (Alarcos Llorach, 1964: 5). Efectivamente, Unamuno señalaba el carácter autobiográfico de

---

y *El otro* (1926), donde la íntima contradicción de la personalidad se dramatiza en la lucha de dos hermanos gemelos”, (Morón Arroyo, 1997: 171).

toda obra viva: “Sí, toda novela, toda obra de ficción, todo poema, cuando es vivo, es autobiográfico. Todo ser de ficción, todo personaje poético que crea un autor hace parte del autor mismo. Y si este pone en su poema un hombre de carne y hueso a quien ha conocido, es después de haberlo hecho suyo, parte de sí mismo” (Unamuno, 2009: 136). Y en Unamuno encontramos alusiones a la filosofía y a la literatura, especialmente a la literatura griega.

El hecho de que un filósofo no pueda componer un texto filosófico sin hacer referencias a los textos de otros filósofos, resultó claro desde el principio. Indicaremos aquí algunos ejemplos. El mejor modelo de lo dicho fue el hallazgo de la oración siguiente en el capítulo V: “Estábamos destinados uno a otro en armonía preestablecida; somos dos mónadas complementarias una de otra” (Unamuno, 2002a: 130). Para poder entender qué es la “mónada” y cómo la utiliza Unamuno en el contexto dado resultó necesario empaparse del sistema filosófico de Leibnitz para enterarse de qué se habla sobre los seres indivisibles pero de naturaleza distinta que componen el universo. Otra dificultad la encontramos en el capítulo XXXII, cuando al hablar consigo mismo decía Augusto las siguientes palabras: “Pienso, luego soy – se decía Augusto, añadiéndose –: Todo lo que piensa es y todo lo que es piensa. Sí, todo lo que es piensa. Soy, luego pienso” (Ibid., 287). Es una variación de las palabras de Descartes *cogito ergo sum* con lo que Unamuno añadió rasgos existenciales al verbo ser. Resulta que en esta oración fácil para traducir codifica Unamuno una de las ideas más importantes de la propia filosofía existencial. Por eso resultó necesario no solo traducir la frase, sino en la nota al pie de página explicar la inversión unamuniana de la frase de

Descartes.<sup>102</sup> En otros capítulos (por ejemplo, en el capítulo XXIII) Unamuno menciona al filósofo francés Juan Buridán, al alemán Arturo Schopenhauer<sup>103</sup> y hasta al escritor español polifacético Ricardo Becerro de Bengoa. No podemos pasar por alto la referencia a Averroes que hace Unamuno: “Dice este escritor, y lo dice en latín, que así como cada hombre tiene su alma, las mujeres todas no tienen sino una sola y misma alma, un alma colectiva, algo así como el entendimiento agente de Averroes, repartida entre todas ellas” (Ibid., 241). Se refiere aquí Unamuno a la teoría de Averroes según la cual el individuo no tiene ni entendimiento agente ni posible y lo que tiene es solamente adquirido.

Otra referencia al existencialismo es la expresión fundamental de la epistemología unamuniana que encontramos en el capítulo XXV cuando Augusto contesta a Víctor: “Sí, dudar es pensar” (Ibid., 252). Sobre la formación del pensamiento notaba Unamuno en el ensayo *El dolor de pensamiento*:

Aristóteles – y sigo pedante a Dios gracias – dijo que el alma es la forma sustancial del cuerpo, su entelequia. Y, en efecto, la forma sustancial de algo, de un pensamiento es su alma, no su vestido. Y yo, señor mío, quiero encarnar pensamientos y no vestirlos. Cuanto

---

<sup>102</sup>Sobre la relación entre la literatura y filosofía y de papel que desempeñó Descartes nota el profesor José Luis Mora García lo siguiente: “De esta primera aproximación fuerte entre la literatura y la filosofía se derivarían consecuencias importantes para la filosofía, pero el siglo XVIII aún dependería más de la vía abierta por Descartes. Fue el último esfuerzo por recomponer la razón clásica sin los poetas en casa. Pero el Romanticismo terminó por descomponer los cimientos del edificio. Sencillamente era imposible tal reconstrucción renunciando a los elementos que la literatura había traído a colación. Así que, cuando llegó la primera gran crisis de la modernidad a finales del XIX, las relaciones entre filosofía y literatura se plantearon de manera mucho más radical”, (Mora García, 2001: 35).

<sup>103</sup>Sobre los conocimientos de la filosofía alemana que poseía Unamuno indica el profesor Pedro Ribas: “Miguel de Unamuno fue un destacado conocedor de la filosofía alemana de la Ilustración y del siglo XIX. Entre los nombres de autores alemanes que mencionó a menudo o leyó con alguna profundidad cabe recordar al ilustrado Kant, al vitalista Nietzsche, a los idealistas Hegel y Schopenhauer. Por supuesto, estos no son los únicos filósofos alemanes a los que leyó. Cabría también mencionar a Marx, cuya obra *El capital* se halla en el Archivo de Unamuno con subrayados (en el libro I) que demuestran su lectura por el joven bilbaíno, sobre todo durante su etapa socialista. Podrían mencionarse otros varios nombres como Herder, Humboldt, Goethe, Hölderlin y una buena lista de escritores, tanto poetas como dramaturgos, científicos, teólogos, etcétera”, (Ribas, 1996:101). Sobre las semejanzas y divergencias entre las cosmovisiones de Hegel y Unamuno y Nietzsche y Unamuno, véanse Ribas 1978, 1987, 1994, 1996.

más desnudos me salgan, mejor. Porque sé que estos supuestos pensamientos vestidos de hopalandas y túnicas retóricas no son más que esqueleto de pensamiento, cosas muertas, sin carne palpitante y dolorosa. Y pensamiento que no nos duele no es más que un pensamiento muerto, un esqueleto de tal. No hay vida sino donde hay dolor (Unamuno, 1979: 107-108).

Por lo que se refiere a la literatura griega basta recordar algunos episodios del texto, como son la referencia a *Cerberus* en el capítulo I: “Esta Cerbera aguarda – se dijo – que le pregunte por el nombre y circunstancias de esta señorita a que he venido siguiendo, y, ciertamente, esto es lo que procede ahora” (Unamuno, 2002a: 111); la expresión “oda pindárica” en el capítulo II: “Esta mi vida mansa, rutinaria, humilde, es una oda pindárica tejida con las mil pequeñeces de lo cotidiano” (Ibid., 115) o el personaje de la mitología griega Tántalo en el capítulo XXIV: “¿No nos dice Píndaro que las desgracias todas de Tántalo le provinieron de no haber podido digerir su felicidad?” (Ibid., 244).

En el texto no son pocos los latinismos, como en el capítulo III las palabras de Julio César *Alea iacta est!* o en el capítulo IV *Nihil volitum quin praecognitum* o *Amo ergo sum!* en el capítulo VII. Lo que llama nuestra atención, especialmente en los dos últimos casos, es el estilo de Unamuno al hacer una reinterpretación de las frases; cuando escribe, por ejemplo, en el mismo capítulo IV lo siguiente: “El amor precede al conocimiento, y éste mata a aquél. *Nihil volitum quin praecognitum*, me enseñó el P. Zaramillo; pero yo he llegado a la conclusión contraria, y es que *nihil cognitum quin praevolitum*” (Ibid., 123). Este estilo de reconstrucción de la frase a su manera es vigente en muchos textos de Unamuno, entre otros en sus ensayos.

Mencionamos aquí, también en relación con el estilo de nuestro autor, la revelación de la ortografía propia unamuniana, por ejemplo, *escojiese* en la *Historia de la Niebla*

(Unamuno, 2002a: 87), *acojida* en el *Prólogo* (Ibid., 98), en el capítulo XIV Víctor dice: “En mi casa se vive al reló” (Ibid., 178).

Y lo último a lo que quiero referirme es al tema del vocabulario unamuniano. Esto puede ser dividido en dos partes: los neologismos y las palabras de empleo raro.

Sobre los neologismos y el examen del lenguaje, en el ensayo titulado *Sobre la lengua española*, notaba don Miguel:

Lo que ayer fue neologismo, será arcaísmo mañana, y viceversa, sentencia Pero Grullo. Lo importante es daros clara cuenta del habla en que encarnamos nuestra ideación, hacémosla consciente y reflexiva. Porque tal debe ser el intento de quien escriba: convertir, el vocablo, mediante reflexión, en algo de que tengamos plena conciencia, sacándolo de ser lo que en el lenguaje hablado y automático es: un mero reflejo. Hay que convertir en reflexión el instinto si se quiere que llegue a ser instintiva la reflexión. Y tal a propósito, nada mejor que examinar el lenguaje de que nos servimos y no otro (Unamuno, 1949: 69).

Entre los neologismos famosos del autor utilizados en *Niebla* hay que recordar los siguientes: *nivola* que menciona por primera vez en el *Prólogo*: “Aparte de que este señor saca a relucir en este libro, sea novela o *nivola* – y conste que esto de la *nivola* es invención mía...” (Unamuno, 2002a: 98), cuyo significado explica en el capítulo XVII:

- Tal vez, pero el caso es que en esta novela pienso meter todo lo que se me ocurra, sea como fuere.
- Pues acabará no siendo novela.
- No, será..., será... *nivola*.
- Y ¿qué es eso, qué es *nivola*?

- Pues le he oído contar a Manuel Machado, el poeta, el hermano de Antonio, que una vez le llevó a don Eduardo Benot, para leérselo, un soneto que estaba en alejandrinos o no sé qué otra forma heterodoxa. Se lo leyó y don Eduardo le dijo: “Pero ¡es no es soneto!...” “No, señor – le contestó Machado –, no es soneto, es *sonite*.” Pues así es como mi novela no va a ser novela, sino... ¿cómo dije?, *navilo...*, *nebulo*, no, no, *nivola*, eso, ¡*nivola!* Así nadie tendrá derecho a decir que deroga las leyes de su género... Invento el género e inventar un género no es más que darle un nombre nuevo, y le doy las leyes que me place. ¡Y mucho diálogo! (Ibid., 200).

¿Por qué escribía don Miguel la novela? ¿Qué le incitó a crear un género nuevo, parecido a la novela, pero distinto, y a acuñar un término nuevo *nivola*? La posible respuesta a estas y a otras preguntas semejantes las encontramos en el ensayo titulado *Historia y novela*:

Hay novelas, en efecto, en que la novela misma, el cuento, lo que se llama el argumento, es lo de menos, y lo de más son sus disertaciones. Y hay, en cambio, lo que se ha llamado la novela novelesca, la novela por la novela misma, el cuento por el cuento, como los de *Las mil y una noches*. Éstas son las populares, pero, por lo general, no entran en el dominio de la elevada literatura (Unamuno, 1969: 135).

Entre otros neologismos hay que mencionar *confusionista* en el prólogo: “Pero este adusto y áspero humorismo confusionista” (Unamuno, 2002a: 102); *topofobia* y *filotopia* en el capítulo I: “La manía de viajar viene de topofobia y no de filotopia” (Ibid., 110); *pincharanas*, *caza-vocablos*, *barrunta-fechas* y *cuenta-gotas* en el capítulo XXIII: “Sabía Paparrigópulos que en un trabajo el más especificado, en la más concreta monografía puede verse una filosofía entera, y creía, sobre todo, en las maravillas de la diferenciación del trabajo y en el enorme progreso aportado a las ciencias por la abnegada legión de los pincha-ranas, caza-vocablos, barrunta-fechas y cuenta-gotas de toda laya” (Ibid., 235);

*ginepsicología* en el capítulo XXV: “El único laboratorio de psicología femenina o de ginepsicología es el matrimonio” (Ibíd., 251); y *antropismo* en la *Oración fúnebre por modo de epílogo*: “Como que la hipocresía debería llamarse antropismo si es que a la impudencia se le llama cinismo” (Ibíd., 298). En caso de cada neologismo hemos preparado la nota al pie de página explicando que es una invención original del autor.

Prestaba don Miguel una atención especial al desarrollo del lenguaje, cuestión que expresó muy claramente en el ensayo titulado *La reforma del castellano*: “Revolucionar la lengua es la más honda revolución que puede hacerse; sin ella, la revolución en las ideas no es más que aparente. No caben, en punto a lenguaje, vinos nuevos en viejos odres” (Unamuno, 1949: 56). Para demostrar la riqueza del vocabulario unamuniano citamos aquí un párrafo del capítulo VII con las palabras raras que utiliza el autor: “Mira, Orfeo, las lizas, mira la urdimbre, mira cómo la trama va y viene con la lanzadera, mira cómo juegan las premideras; pero, dime, ¿dónde está el engullo a que se arrolla la tela de nuestra existencia, dónde?” (Unamuno, 2002a: 142). Para palabras *liza*, *urdimbre*, *lanzadera*, *premidera* y *engullo* hemos preparado las notas al pie de página, explicando la idea de Unamuno de que nuestra vida es un tejido y un telar con sus partes diferentes es un destino, al mismo tiempo traduciéndolas en el cuerpo del texto.

Después de identificar las dificultades, empezamos a resolverlas. Lo que nos pareció inevitable desde el principio fue la necesidad de utilizar las notas aclaratorias al pie de página. Esta decisión la tomamos por varias razones. El texto unamuniano que intentábamos traducir representaba no solo las ideas filosófico-literarias del autor, sino el mundo cultural del país de origen del autor. Tanto los lugares geográficos como los personajes histórico-literarios son ajenos y no dicen nada al lector georgiano sin una respectiva explicación. Por

ejemplo, el pueblo *Corcubión*, en la provincia de La Coruña; la revista *Mundo Gráfico* o el periódico *La Correspondencia* necesitaban cierta explicación para un lector no hispanohablante. También tuvimos la necesidad de dar algunas explicaciones sobre los escritores, poetas o historiadores españoles que menciona Unamuno en abundancia: el periodista Luis Taboada; el poeta, teólogo y político Francisco de Quevedo y Villegas; el torero español Vicente Pastor; el político y filólogo Eduardo Benot; el dramaturgo y matemático José de Echegaray; el poeta Ramón de Campoamor; el escritor Ricardo Becerro de Bengoa; el escritor Padre Francisco José de Isla; y hasta el santo español Santo Domingo de Guzmán, fundador de la orden de los Dominicos. Todas estas personas necesitaban una explicación, hasta de una línea, pero obligatoria para que la traducción sea comprensible para los lectores. Sobre los personajes novelescos e históricos que encontramos en el texto literario notaba Unamuno: “Todos los que vivimos principalmente de la lectura y en la lectura, no podemos separar de los personajes poéticos o novelescos a los históricos. Don Quijote es para nosotros tan real y efectivo como Cervantes o más bien éste tanto como aquél (Unamuno, 2009: 137).

Además de los personajes de origen español, el autor menciona a otros, extranjeros, como son, por ejemplo, el poeta italiano Giacomo Leopardi, el escritor francés Etienne de Sénancour, el literato y botánico Jean Lionnet, el crítico alemán Karl Justi, o el crítico e historiador francés Ernesto Renán.

A lo referido hasta aquí hay que añadir la reflexión sobre la traducibilidad de la cultura, ya que esta forma parte integral del texto literario. Es bien sabido que lo cultural en la literatura se transmite de manera subjetiva. Como un texto literario es una ficción de la capacidad imaginativa del autor, los rasgos culturales que tal texto contiene serán, sin duda

alguna, transmitidos subjetivamente. Esta subjetividad no es otra cosa que la “experiencia interna” que acumula en sí las características culturales no solo del país del autor del texto original sino las peculiaridades culturales de los países vecinos, en nuestro caso, de los países europeos. De manera que los procesos de decodificación y de estudio fundamental de los fenómenos de transferencia ocupan un lugar importante en la traducción de los textos literarios, como señala Gabriele Schwab:

Si partimos, pues, de la idea que las etnografías al igual que los textos literarios presuponen una traducción de las culturas, surge la cuestión del estatus de la traducción de las culturas, surge la cuestión del estatus de la traducción y de la traducibilidad de las culturas en los textos literarios. Como los antropólogos, por supuesto los escritores tienen que producir primero sus textos. Sin embargo, existe una diferencia fundamental en el estatus del imaginario cuando hablamos de traducciones literarias de la cultura. En la literatura, el contacto cultural se transmite siempre de manera subjetiva, lo que también implica que en la “traducción” literaria del conocimiento cultural ocupe un lugar central la transferencia de la experiencia subjetiva de cultura. Transferencia debe entenderse aquí en el sentido más psicoanalítico de la palabra, pues la apropiación subjetiva de cultura se halla impregnada de las figuras imaginario-fantásticas y de las proyecciones del inconsciente cultural. A causa de la recodificación de la cultura transmitida subjetiva y estéticamente, se puede suponer que la literatura cumple un papel especial precisamente en la figuración de procesos de transferencia culturales. La etnografía imaginaria puede convertir precisamente en principio configurador, lo que para la antropología se presenta más bien como un dilema, a saber: que incluso el contacto cultural del más experimentado antropólogo está caracterizado aún por proyecciones y fenómenos de transferencia de todo tipo. La literatura europea se ha ocupado tradicionalmente, al menos desde la Edad Media tardía, de lo que denominamos, quizá a falta de un concepto mejor, como subjetividad o “experiencia interna”. Si bien esa unión de la literatura con la subjetividad se ha problematizado y ha dado lugar a reflexionar, sin embargo, jamás se ha abandonado completamente. Precisamente la actual literatura inter,

trans y multicultural utiliza, por ejemplo, la tendencia literaria de transcodificar subjetivamente lo cultural, para registrar y estudiar a fondo fenómenos de transferencia que impregnan el imaginario cultural (Schwab, 2008: 243-244).

Así, intentando reconstruir el ambiente socio-cultural de la generación del 98, destacando las dificultades del texto unamuniano y el modo de expresión y vocabulario específico y original del autor, empezamos a verter *Niebla* al georgiano. Casi nueve meses trabajábamos, preparando borradores, dejando la traducción y leyendo algún artículo nuevo sobre *Niebla* o la obra unamuniana para luego volver la mirada nuevamente al texto. Unamuno no redactaba las conclusiones, pero nosotros hemos redactado nuestro borrador más de una vez. *Niebla* nos descubrió el mundo del pensamiento existencialista y, tras familiarizarnos con los artículos científicos y textos literarios que trataban de la corriente filosófica mencionada, releímos aquellos párrafos del texto que contienen referencias a la visión filosófica del autor. Al mismo tiempo, el estilo unamuniano de escribir párrafos largos resultó difícil para su translación al georgiano; los cortamos en partes formando oraciones breves, tratando de mantener el hilo conductor de la idea que deseaba expresar el autor.

El último toque lo recibió nuestro texto – ¿mío sólo? – como decía don Miguel, después de estar guardado en el cajón de una mesa durante un mes. Luego lo hemos leído por última vez y lo hemos enviado a la editorial. Tras su maquetación, hemos corregido algunas erratas y lo cerramos; lo cerramos para abrir y releerlo una y otra vez, como toda la obra de don Miguel de Unamuno.

### 6.6.2. Traducción de *Vida de don Quijote y Sancho al georgiano*.

En las páginas siguientes intentaremos describir brevemente las dificultades que encontramos y la estrategia que utilizamos para traducir *Quijote* de Unamuno al georgiano. Desde el principio, hay que notar que esta vez la tarea del traductor fue diferente y más compleja. Si *Niebla* contiene en sí unas cortas aproximaciones al existencialismo y una cierta riqueza de vocabulario unamuniano, el *Quijote* aparece ante nosotros como un texto de composición lejos de ordinaria. Podemos decir que este libro es un conjunto de argumentos de distintos libros. En primer lugar, del libro de Cervantes; en segundo lugar, del libro original de Unamuno; y, por último, de las visiones originales de Unamuno, que tratan de distintos temas (filosofía, religión, etc.) y fácilmente podrían ser tratados como los temas discutidos y bien argumentados para componer otros libros. Así que traducir *Vida de don Quijote* de Unamuno significa traducir más de un libro de más de un autor.

Efectivamente, abriendo la discusión y tratando de encontrar argumentos contradictorios en un estilo muy suyo, en lo que se basa don Miguel es el texto original cervantino. Por eso, en los capítulos propios cita en abundancia los párrafos del *Quijote* a los que añade sus comentarios. Esta primera tarea – de incluir los textos cervantinos en la traducción georgiana, resultó, al mismo tiempo, tanto fácil como difícil. Fácil, porque ya tenemos una traducción brillante del *Quijote* al georgiano realizada por el traductor Bachana Bregvadze. Así que fue fácil copiar el texto de Bregvadze indicando el nombre del traductor, el año de edición y la página correspondiente; difícil, porque para poder entender la idea unamuniana de elegir un párrafo concreto cervantino fue necesario releer el capítulo correspondiente de Cervantes. Luego, fue necesario traducir los comentarios unamunianos a los párrafos cervantinos; y, al final, tuvimos que preparar las notas al pie de página para

explicar todo el material adicional que utilizaba Unamuno para su argumentación, como son las comparaciones de vida de don Quijote con la vida de Íñigo de Loyola, por ejemplo. En la última versión de la traducción hemos preparado muchas citas y la última es el número 100.

De esta manera empezamos a releer el texto cervantino. Nuestra estrategia fue leer un capítulo de Cervantes y el correspondiente de Unamuno. Luego, preparar un borrador y añadir las notas al pie de página. Las notas habituales, como son, por ejemplo, la figura de Íñigo de Loyola o su autor, deberían ser complementadas con las notas específicas para un lector georgiano, por ejemplo, que explicaban algunas peculiaridades de la cultura española, evidentes para un hispanohablante pero desconocidas para un extranjero. Al finalizar un capítulo, es decir, dos capítulos, uno de Cervantes y otro de Unamuno, volvíamos la mirada otra vez a ellos y pasábamos a traducir el siguiente capítulo. Al final del primer tomo, revisamos el volumen completo antes de empezar el segundo. Al final, llevamos a cabo la revisión de ambos tomos. Dejamos en el cajón ambos tomos por un mes tras el que realizamos la última revisión del texto unamuniano. Todo el proceso traductor duró un año y medio.

Hay que mencionar por separado la labor introductoria que aparece en las primeras páginas del libro traducido. Tenemos en cuenta la introducción que hemos escrito para la traducción georgiana del libro. A pesar de que la primera traducción del *Quijote* cervantino al georgiano data del siglo XIX, para un lector georgiano resultó totalmente desconocida la historia de la obra de Cervantes y la recepción que tuvo, durante siglos, tanto en España como en el extranjero.

Para empezar, hemos indicado al lector georgiano los textos en los que se trata la presencia e influencia de Cervantes en diversos autores, pertenecientes a las plumas de Francisco Icaza (1918), Ángel Flores y M.J. Bernardete (1947), César Real de la Riva (1948) y Ernesto Giménez Caballero (1979). También, hemos escrito una introducción que trata de la recepción de Cervantes en su país natal. Así, aparecieron las breves introducciones sobre El *Quijote* en la España del siglo XVII, del siglo XVIII, del siglo XIX y del siglo XX (una mirada de los autores de la *Restauración* y de la generación del 98).

Al mismo tiempo, decidimos preparar una bibliografía sobre las monografías bien conocidas que versan sobre la relación entre los textos de Cervantes y Unamuno. Entre los autores de los libros en la lista hemos incluido a J.L. Abellán (1974), Ángel Benito y Durán (1953), Carlos Blanco Aguinaga (1959), Paul Descouzis (1970) y Donald Palmer (1969). Junto con las monografías hemos mencionado algunos artículos científicos sobre el mismo tema, como son los de William Egginton (2002), Rogelio Reyes Cano (2005) y Tomás Albaladejo (2008).

Creemos que la hazaña más importante para todo investigador del texto unamuniano es el esfuerzo que este debe realizar para entender quién fue Quijote para don Miguel; dicho sea de otro modo, qué fin persigue el pensador bilbaíno al decidir comentar la obra cervantina, por qué elige este texto concreto como plataforma de desarrollo de las ideas propias. Releyendo una y otra vez el *Quijote* de Unamuno, nos queda la impresión de que, probablemente, la idea inicial de Unamuno no fue escribir “su Quijote”, sino lo que intentaba fue escribir comentarios sobre la obra cervantina. Y al escribirlo, al reflexionar más y muy profundamente sobre el texto original, se dibujó el argumento del libro nuevo, propio, basándose en el texto de Cervantes. Así nació, a nuestro modo de ver, el otro

*Quijote*, de Unamuno, a quien sirvió de protagonista aquél, de Cervantes. Intentaremos mostrar algunos argumentos para evidenciar nuestra propuesta:

1. en cada episodio, cuando algún personaje se burla de nuestro héroe, Unamuno intenta protegerlo. El cura, la sobrina, el barbero, el bachiller, Maese Pedro, los duques y otros personajes son blancos claros para los ataques furiosos de don Miguel. Ellos son farsantes, burladores, gente que expresa el “sentido común”, “hombres cuerdos” que lo único que tienen es “una razón” por lo que son incapaces de entender la locura condicionada por el carácter heroico del protagonista;
2. para hacer entender mejor el comportamiento del protagonista, utiliza Unamuno el método de comparación, dibujando rasgos semejantes de la vida de Íñigo de Loyola, para explicar y demostrar mejor la conducta quijotesca; también hay muchas referencias bíblicas y a las vidas de los santos (hagiografías);
3. nos vienen a la mente las palabras de Azaña (1996) desde su discurso famoso titulado *Cervantes y la invención del Quijote*, que Unamuno interiorizó mediante su texto, es decir, manifestó su interioridad y nos dejó “la mejor autobiografía íntima de un español contemporáneo”; con esto queremos decir que en el texto de Unamuno hay más de Unamuno que de Cervantes, tanto más que, a fin de cuentas, hay ante nosotros no los comentarios de la obra cervantina, sino la obra original unamuniana inspirada por el texto de Cervantes;

4. lo que Unamuno denomina como “Don Quijote mío” es otro protagonista, distinto del de Cervantes. El ansia de inmortalidad, renombre y fama son los rasgos característicos del protagonista unamuniano. Su héroe quiere vivir en la memoria más que en esta vida, deseo que expresaba Unamuno tanto en sus ensayos como en su poesía. Unamuno explica la actitud de hidalgo por la necesidad de actuar, la obra por la necesidad de vivir, la lucha por la necesidad de existir y no para adquirir riquezas o fama. La única fama es la de sobrevivir, de no morir, de quedarse en la memoria. Y con el protagonista vivo se quedará y el autor, el hecho que expresaba Unamuno también en la *Niebla*.
5. La locura quijotesca, el desprecio de la quietud, el movimiento perpetuo, el seguir y actuar según una fe, son ideas expresadas en diferentes textos de Unamuno. Y su Quijote representa lo mismo: es una arma, una herramienta para realizar la actitud, la actitud que entienden pocos y que es una locura a los ojos de la multitud; a pesar de que el Rector de Salamanca vivía en su exilio interior, no pasaba ni un solo día sin expresarse con su pluma, como Quijote con su lanza, sobre la actualidad diaria de su España;
6. Y por último: declara Unamuno claramente que no le interesan ni el texto cervantino ni sus miradas sobre el *Quijote*; que lo que es importante es su interpretación, con la que y en la que vive su protagonista. Y mientras él vive, sobrevive el autor, el Dios que ha creado y criado a su protagonista. Lo mismo leemos en *Niebla*.

Ciriaco Morón Arroyo explica de manera muy clara la importancia del texto en toda la obra unamuniana; por una parte, presta atención a lo que señalamos en el punto segundo sobre las referencias a la vida de Iñigo de Loyola y de los santos; por otra parte, subraya la importancia de la idea de inmortalidad en la cosmovisión de don Miguel, lo que indicamos en los puntos cuarto y sexto:

En la Vida de don Quijote y Sancho (1905) persisten varias ideas del primer período (ejemplo de lo que he llamado evolución cumulativa). Don Quijote es símbolo de su pueblo, y en torno a él repite Unamuno las ideas sobre España que había acuñado en su primera época 3. Pero los signos esenciales de la obra son los de la época segunda: ante todo la inmortalidad, que es el espíritu del quijotismo. El deseo de la gloria fue el resorte de acción del caballero. Si hasta 1898 don Quijote era un loco que debía morir para que resucitara el Alonso Quijano cuidador de su hacienda, ahora don Quijote es el caballero de la fe, consciente de su misión inalienable y entregada a ella. La fe es fuente de proyectos. Don Quijote es un loco, pero no necio (I-4, 25; II- 1). Discurre desde la voluntad, que es el resorte de la fe (I-5, 25, 31, 45), la que hace los mártires (1-45) y con ello la verdad de las causas por las que los hombres mueren (1-49, 58. El motivo está presente en Paz en la guerra). De ahí que Unamuno compare constantemente a don Quijote con San Ignacio y Santa Teresa, y que su obra sea una especie de meditación en torno al Evangelio de "Nuestro Señor don Quijote". El caballero, interpretando el mundo y reaccionando ante él desde su voluntad, encarna la idea de que la persona, y no los conceptos y programas, es el centro y objeto de la filosofía. Sancho es el coro, la humanidad en el individuo, 30; II-2, 44, 46, 70); la multitud o masa social (II-71), que sigue al héroe con fe (1-7; II-10) aunque a veces sea por interés (1-8, II-7) o duda del héroe (Morón Arroyo, 1997: 174).

El profesor Georg Roberts reflexionando sobre las peculiaridades del texto unamuniano nota:

*Vida de Don Quijote y Sancho*, la declaración más explícita de Unamuno con respecto a los valores de su comunidad elegida, es, en efecto, un texto extraordinario, elaborado, capítulo a capítulo, a modo de comentario de la novela de Cervantes, donde el intelectual nos ofrece una formulación fascinante de su filosofía del arte (véase Close 1972). No obstante, esta obra es mucho más que un ejercicio de estética o de crítica literaria; en realidad, el diálogo del intelectual con la novela da muestra evidente de la relevancia contemporánea de ésta, permitiéndole pronunciarse sobre asuntos tan diversos como la relación entre el individuo y la vida, la muerte y Dios, el actual estado de la sociedad y la política españolas, el carácter y el potencial de los españoles, y la necesidad de formular una filosofía nacional que pueda orientar la relación de España con el mundo moderno (Roberts, 2007: 104).

Pero ¿para que sirve toda esta reflexión? ¿Qué fin persigue y que papel desempeña en el proceso traductor? Creemos que antes de traducir un texto tan importante en la obra de Unamuno, es muy importante, e incluso decisivo, entender cómo Unamuno hizo suyo el texto cervantino. Porque, repetimos, este texto no es un solo comentario de la obra inmortal cervantina. En primer lugar fue una repercusión que con el paso del tiempo se convirtió en un tejido autóctono para coser un vestido propio para un héroe. Y así merece la pena entender las ideas unamunianas en profundidad para no perderlas y transmitir las con éxito en la cultura meta.

*Reflexiones finales.*

Se dice que un caminante debe detenerse de vez en cuando en su camino para echar una mirada al ya recorrido, y contemplándolo así, desde lejos, sin divisar sus asperezas y sí sus amenidades, cobrar bríos para proseguirlo.

*Miguel de Unamuno*

Las ideas forman el pensamiento. Cuanto más profundo es el cambio de las ideas, tanto más visible es el desarrollo del pensamiento. Existe cierta relación entre un cambio de pensamiento y la pérdida de la estabilidad social. Por una parte, una época de inestabilidad es un terreno fértil para el desarrollo del pensamiento; por otra, el cambio de pensamiento resulta en una oscilación social.<sup>104</sup>

Las ideas cambian por una necesidad social. Cuando una nueva generación decide romper con las tradiciones y propone una estética nueva, aparece una desavenencia, un período intermedio o revolucionario en el que se escribe la nueva, la historia contemporánea del pensamiento. Y los cambios, como frutos de la fluctuación social, se reflejan en el ambiente humano, es decir, en las distintas ramas de la cultura, y, entre ellas, en la literatura.

---

<sup>104</sup>Sobre la relación que existe entre el pensamiento y la sociedad, sirviéndose como ejemplo con el caso del pensamiento de Unamuno, aclara Katrine Helene Andersen de modo brillante: “El pensamiento es el lenguaje interior pero en su origen es un producto social. Esto obviamente conlleva muchos problemas porque esquematiza nuestro modo de pensar y acerca el pensamiento a la razón alejándolo de la vida, cosa que quiere evitar el pensador vasco. Busca en el lenguaje mismo para llegar a una solución. El lenguaje que más margen deja a una reflexión acerca del mundo y de nuestra existencia es el lenguaje poético, ya que, al fin y al cabo, “el poeta y el filósofo son hermanos gemelos, si es que no la misma cosa”. El lenguaje poético le proporciona la solución que necesita para poder filosofar de una manera vital. Porque, en vez de acercar la filosofía definitivamente a la razón, la acerca a la vida”, (Andersen, 2011: 86-87).

Históricamente, el Romanticismo es fruto cultural de la inestabilidad político-económica. El progreso, la industrialización, el agotamiento del interés por las tradiciones provocaron cambios en las normas sociales dominantes. La libertad y la fe en la posibilidad de alcanzarla se convirtió en una idea fija para las generaciones venideras.<sup>105</sup>

La libertad significa el entendimiento de las posibilidades personales, el estudio profundo de uno mismo. Colocando el *yo* en el primer plano, el individuo empieza a observarlo, tratando de explicar un comportamiento propio en un contexto dado. Y al fijar la mirada en su interior, el hombre se horroriza (Bécquer: “Más, ¡ay!, de un corazón llegué al abismo/y me incliné por verlo,/y mi alma y mis ojos se turbaron:/¡tan hondo era y tan negro!” (Rima XLVII)). Sobre el papel que adquiere el *yo* en la obra unamuniana indica Katrine Helene Andersen:

Otra de las grandes inquietudes filosóficas de Unamuno es la búsqueda del yo. En esta búsqueda su vida personal influye mucho porque desencadena una serie de reflexiones acerca de la existencia del hombre. Le preocupa el yo y el yo en el mundo. Sin embargo, la relación entre yo y el mundo no le resuelve las dudas y las especulaciones de su interior, de modo que, empieza a mirar hacia dentro para encontrar una identidad y un yo real. Aquí, en su interior encuentra la sede de su verdadera desesperación. En el interior del hombre, igual que en el exterior, tiene lugar una lucha eterna, la lucha entre el yo escéptico y el yo místico. Esta guerra continua en el interior del hombre es la condición bajo la que vive el hombre y la que verdaderamente le constituye (Andersen, 2011: 80).

---

<sup>105</sup>Sobre el problema de la libertad en *Niebla* indica Carlos Alex Longhurst: “El verdadero problema de Augusto no son, empero, las mujeres, sino la voluntad: no sabe si puede ejercerla o no. Aquí está ubicado, filosóficamente, el fondo de la cuestión, la de si podemos o no *saber* si verdaderamente disfrutamos de libre albedrío. Lo que parece decirnos Unamuno es que tenemos libertad siempre que no pensemos en ella; en el momento en que nos pongamos a deliberar sobre la problemática del libre albedrío surgen las dudas y nos vemos perdidos. Creo que lo más original de esta novela es que Unamuno pone a bullir las sustancias que componente lo que llamamos libertad en distintos crisoles, el crisol de las pasiones, el del carácter o temperamento, y el de la literatura (Incluso podríamos añadir el del sentimiento religioso, que según Augusto Pérez le viene a uno de herencia, como le ocurre al anteriormente ateo y ahora creyente don Avito Carrascal)”, (Longhurst, 2012: 87).

Efectivamente, el *yo* unamuniano está ligado con la existencia como la define don Miguel: “Cada hijo de mis días que pasaron/devoró al de la víspera;/de la muerte del hoy surge la mañana,/¡oh, mis *yos*, que fueron!/Y mi último yo, el de la muerte,/¿morirá solo?” (Unamuno, 2002b: 86).

El tema de la interioridad es muy interesante; la interioridad va ligada con la eternidad, o con lo eterno en el hombre, según muestra la reflexión de Kierkegaard, para quien la interioridad es la misma eternidad (Kierkegaard, 2013: 292). Mirando en su interior, el individuo empieza a entender la miseria propia. La primera reacción a la miseria propia es la auto-protección, lo que mueve al individuo a buscar puntos débiles en su prójimo. A pesar de que la tarea puede parecer bastante fácil, es más alcanzable entender la propia miseria que la del otro.

Pero, ¿qué debe hacer uno estando en pie y mirando al fondo de su propia alma? ¿Cómo consolarse al descubrir tanto la miseria personal como la impotencia de vencerla? Las respuestas a éstas y a preguntas semejantes es una reflexión nueva, distinta sobre el propio ser, que facilita la recepción de la miseria propia. Y esta recepción puede ser la mirada irónica sobre uno mismo.

De tal manera, la ironía es fruto de una época crítica, como notaba Kierkegaard. La ironía, ya con la historia rica del desarrollo propio, es la otra cara de la moneda que se llama libertad. Y como la libertad es una condición *sine qua non* para que uno tenga la posibilidad de dirigir la mirada irónica en su interior, la ironía misma le libera.

En el siglo XIX no fue muy difícil utilizar la ironía como una herramienta para el desarrollo personal ya que los griegos la tenían muy presente para conocerse a uno mismo. Lo que hicieron los románticos fue una transformación y no la invención o utilización

primera de ella. Pero lo dicho no disminuye la importancia de los esfuerzos románticos. Al revés, recordando un período intermedio de la historia del desarrollo de la ironía, siendo considerada como una mera figura retórica, entendemos la labor titánica de los pensadores románticos que, transformándola, le añadieron nuevos perfiles, devolviéndole, al mismo tiempo, el significado primero, socrático.<sup>106</sup>

Queremos destacar aquí un rasgo importante de la ironía al que no hemos prestado atención especial hasta el momento. Es que por su carácter la ironía es contradictoria; por una parte, ella ayuda al individuo a entender su miseria, es decir, su nada, y, por otra, le da una esperanza, más o menos destacada, para su propia existencia. Y la ironía es un fenómeno muy aceptable para el hombre, porque él es una criatura contradictoria, cambiante y poco estática. El organismo humano, que existe en un estado continuo de homeokinesis, posee una actividad mental dinámica que le permite sobrevivir en ciertas ocasiones. He aquí el vínculo primero entre el Romanticismo y el Existencialismo.

El Romanticismo, especialmente en su estadio de formación, por su naturaleza, es un movimiento muy revolucionario. Efectivamente, poder cambiar el pensamiento significa romper con las miradas tradicionales, dogmáticas, a lo que acompaña el aislamiento de tal individuo, por su naturaleza rebelde. La sociedad le vuelve la espalda y el individuo se encuentra al margen de ella. Y la única herramienta que le queda en este caso es la ironía. La ironía que, por una parte, le permitirá defenderse ante los ataques y, por otra, subraya su prioridad sobre un miembro ordinario de la sociedad. Es decir, la ironía le rescata.

---

<sup>106</sup>Sobre el caso semejante en los textos de don Miguel nota Bénédicte Vauthier: “[...] retomé el rumbo de la conclusión que había sacado de *Niebla*, es decir, de una conclusión que apuntaba un posible valor ideológico y no solamente estético de los elementos ironizados y parodiados. Y con ello, una visión de la ironía que se acomoda mejor a su origen socrático y posterior transformación cervantina que a su acepción en el romanticismo alemán, recogida luego en las lecturas posmodernas”, (Vauthier, 2002: 220).

Actuando de la manera descrita, la ironía ayuda al individuo a crear un mundo propio dentro del mundo común social. Este mundo nuevo está al borde de la realidad y la ficción. Cuanto más inaceptable es el mundo común, tanto más ficticio es el mundo propio. Como consecuencia de esta mezcla de lo real con lo imaginario, profundiza uno en su propio ser y empieza a reflexionar sobre las circunstancias del segundo orden, es decir, lo menos cotidiano y más abstracto, convirtiéndose en un buscador de la sabiduría. En otras palabras, empieza a filosofar. Recordamos aquí la visión de Bénédicte Vauthier sobre la utilización de la ironía por don Miguel:

Mientras tanto, apostemos a que Unamuno podría haber buscado y elegido el recurso discursivo – la ironía – y el género – la novela – que le iban a permitir ser crítico al tiempo que le evitarían caer en la sangrienta polémica. Unamuno no ataca nunca directamente, pero no se cansa de criticar implícitamente. Son precisamente sus elecciones genéricas y estilísticas las que me hacen pensar que Unamuno es un escritor sumamente irónico – no un autor satírico ni menos aún un polemista – (Vauthier, 2002: 213).

El hecho de que la realidad está fuertemente vinculada con la creación en el mundo unamuniano lo indica Katrine Helene Andersen; según la investigadora, crear significa querer ser, y esto último es una condición imprescindible para la existencia. Al mismo tiempo, es totalmente imposible querer ser otro:

[...] la realidad está vinculada a la creación y a la poética. Ésta es la realidad íntima del hombre porque la creación en el fondo es una articulación del deseo de ser y de la voluntad del hombre. Sin embargo, el hombre ideal y volutivo tiene que existir en un mundo fenoménico, realista y racional, y del choque entre los hombres salen la tragedia, la comedia y la novela, pero todo empieza por la realidad íntima que es una realidad creativa. Si el hombre no quiere ser tampoco puede crear, es decir, la creación y la poética son articulaciones del empuje fundamental de todo vivir y existir humano, el querer ser es la base de la creación y de la existencia. El que no quiere ser o el que quiere ser otro se pierde en el

abismo de la nada. El ser del hombre nace de una realidad íntima que aloja la voluntad y el deseo de ser. Es la fuerza vital más importante y la fuerza que capacita al hombre para crear, ¿podemos entonces identificar la realidad íntima con el yo? (Andersen, 2011: 82).

En la novela titulada *La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez*, don Miguel describe en detalles el anhelo del protagonista de abandonar a los hombres con sus tonterías y encontrarse solo en la naturaleza, un deseo muy romántico por su carácter: “Me ha traído, ya lo sabes, un nuevo ataque de misantropía, o mejor de antropofobia, pues a los hombres, más que los odio, los temo. [...] Pues son los que pasan por los listos los que más tonterías hacen y dicen” (Unamuno, 1972: 64). Hasta la naturaleza puede adquirir características humanas, todo lo que toque un hombre pierde sus peculiaridades y adquiere algo nuevo, parte de la civilización:

Ayer fuí por el monte; pero al acercarme a la carretera, por donde van los hombres, a ese camino calzado que hicieron hacer por mano de siervos, de obreros alquilados [...] tuve que volver a internarme en el bosque, me echaron a él todos esos anuncios con que han estropeado el verdor de la naturaleza. ¡Hasta a los árboles de los bordes de la carretera los han convertido en anunciadores! (Ibid., 68).

Pero lo que es más curioso, lo que vincula la huida con la existencia, lo que condiciona el estado aislado con la sociedad es lo mismo que le condiciona a huir: la sociedad, que atrae a todo hombre que no puede imaginar su vida fuera de ella: “Y pensaba que por mucho que quiera huir de los hombres, de sus tonterías, de su estúpida civilización, sigo siendo hombre, mucho más hombre de lo que me figuro, y que no puedo vivir lejos de ellos. ¡Si es una misma necesidad lo que me atrae! ¡Si la necesito para irritarme por dentro de mí!” (Ibid., 69).<sup>107</sup> He aquí un segundo vínculo entre el Romanticismo y el Existencialismo.

---

<sup>107</sup>Efectivamente, sobre un papel del entorno humano en el pensamiento de don Miguel indica Longhurst: “Acabamos de ver que la comunidad, el entorno humano en que uno se encuentra, desempeña un papel crucial en el concepto unamuniano de identidad. La idea de comunidad es una de las constantes unamunianas, y se da

Hagamos un alto en el camino.

Como un partido político expresa su visión en un programa concreto y bien argumentado actuando contra las fuerzas diferentes de él, el movimiento revolucionario romántico se basa en su expresión en los síntomas y metáforas claramente definidos. Utilizándolos en una escena irónicamente dibujada, el autor romántico crea su mundo especial, lleno de visiones reales y ficticias para poder explicar la realidad dada, poco comprensible, fruto del cambio de pensamiento. El autor o el héroe romántico busca la unidad perdida,<sup>108</sup> lo que muestra tan claro Bécquer utilizando la metáfora universal del romanticismo, la *lágrima solitaria* en sus *Rimas* y *Leyendas*. Utilizándola, busca la unidad, y, al mismo tiempo, subraya el papel de lo uno en la formación de la unidad. He aquí un tercer vínculo entre el Romanticismo y el Existencialismo.

Es natural que, en una lucha perpetua consigo mismo y contra la sociedad, el romántico se encuentra totalmente aislado y solo. La *soledad*, como uno de los síntomas universales del romanticismo, subraya que el individuo se encuentra solo no solamente dentro de la sociedad en la que vive y de la que intenta escapar, sino en su propia soledad; que no hay nada más allá de la propia soledad que convierte al hombre desde una creación vacía y miserable en individuo, a quien se le pueden ocurrir mejores ideas, como lo indica don Miguel en el ensayo titulado *Soledad*: “Lo mejor que se les ocurre a los hombres es lo que se les ocurre a solas, aquello que no se atreven a confesar, no ya al prójimo, sino ni aun

---

en varios ámbitos: en el ámbito de la familia, de la institución, del pueblo, de la nación, e incluso de los lectores (en la forma en que Unamuno intenta constantemente crearse una comunidad de lectores). Puede parecer paradójico que un escritor tan obsesionado con su propio ser y con la pérdida de su propia conciencia le dé tanta importancia a la comunidad. Pero para Unamuno la vida es, o debe ser, una actividad comunitaria“, (Longhurst, 2012: 95).

<sup>108</sup>Franco Quinziano, tomando *Niebla* como un ejemplo, indica un ámbito común en que conviven un autor y su héroe: “El creador y sus criaturas habitan, pues, un mismo plano de la realidad; se encuentran enlazados en un mismo sueño, unidos por un idéntico destino en una relación de subordinación en la que se incorpora además al lector/receptor“, (Quinziano, 1998: 142).

a sí mismos muchas veces, aquello de que huyen, aquello que encierran en sí cuando está en puro pensamiento y antes de que pueda florecer en palabras” (Unamuno, 1981: 50).

Hay que prestar atención a la soledad, al diálogo que uno entabla consigo mismo porque lo que importa está expresado cuando el individuo se encuentra solo (Bécquer: “Y esta vida mortal, y de la eterna/lo que me toque, si me toca algo/por saber lo que a solas/de mí has pensado” (Rima LI); Unamuno: “No hay más diálogo verdadero que el diálogo que entablas contigo mismo, y este diálogo sólo puedes entablarlo estando a solas. En la soledad, y sólo en la soledad, puedes conocerte a ti mismo como a prójimo” (Unamuno, 1981: 32).<sup>109</sup>

Hasta aquí hemos destacado los tres vínculos, es decir, los tres puntos de acercamiento entre el Romanticismo y el Existencialismo: 1) la ironía es una condición, un estado que permite al individuo, tras entender la propia miseria, sobrevivir; 2) para sobrevivir el individuo crea su mundo nuevo, real-imaginado, en el que vive reflexionando sobre los temas no cotidianos sino abstractos; 3) en sus reflexiones el individuo busca la unidad e investiga el papel que desempeña uno en ella.

Cada nuevo estilo de pensamiento es consecuencia de su época. Notaba Hegel la relación cronológica entre la filosofía y el tiempo en el que éste se origina. De aquí se deduce que sobre lo que reflexiona el hombre, amante de sabiduría, no es otra cosa sino su presente, su tiempo actual. Cuando la unidad entre el individuo y la sociedad ya está perdida, aquél empieza a reflexionar. Y notaba Unamuno que la filosofía española brota del sentimiento respecto a la vida.<sup>110</sup>

---

<sup>109</sup>Recordamos aquí la recomendación de Lansberg sobre la polifonía del diálogo interior de Unamuno, que hay que tomar en serio las explicaciones de don Miguel sobre sí mismo (Landsberg, 1935: 22-23).

<sup>110</sup>Sobre el papel de la autobiografía en la vida del pensador bilbaíno nota Armando Zubizarreta: “La obra entera de Unamuno resulta siempre, en gran medida, una confesión autobiográfica romántica. La obra leída

Efectivamente, según un pensador bilbaíno, el que filosofa o bien lo hace para resignarse a la vida, o para buscar alguna finalidad, o para olvidar las penas o por deporte y juego. Pensamos que los orígenes del existencialismo hay que buscarlos, sin lugar a dudas, en el romanticismo. Naturalmente, no hay que olvidar el nacimiento común de las ideas filosóficas, que empezamos a contar desde Platón, su gran maestro. Pero cada nueva corriente necesita apoyarse, a pesar de la tradición griega de reflexionar, en algo más cercano y, lo que no es menos importante, nacional. Así, el existencialismo español se apoyó en el romanticismo español. No queremos decir que el existencialismo sea una continuación estética o ideológica del romanticismo, no; lo que intentamos evaluar son las raíces del existencialismo que pueden ser encontradas en los textos románticos. Y las causas de lo dicho es posible observarlas en la estética similar tanto del romanticismo como del existencialismo. Y sobre la importancia del legado de Bécquer en la obra de Unamuno nota la profesora Bénédicte Vauthier lo siguiente:

Esa comprensión del legado becqueriano en Unamuno, e incluso del papel precursor de Bécquer en la poesía española moderna, tiene numerosos antecedentes en la obra crítica de Ricardo Senabre. La “idea nuclear”, mejor dicho, la matriz poética, que más atinadamente reflejaría el parentesco Bécquer-Unamuno, se encontraría en “el concepto del creador como ‘padre’ de sus obras, materializado incluso, en algunos poemas [...], mediante la creación de una figura maternal del segundo; una idea que se puede vincular a los “extravagantes hijos de [la] fantasía” de Bécquer (Vauthier, 2009: 4).

---

puede ser cualquier obra concreta suya, novela, drama o recuerdos. Pero con mayor rigor puede ser *Cómo se hace una novela*. No se debe olvidar que Unamuno es un hombre de la España de las ‘nuevas’, del Quijote, de *Las Meninas* de Velázquez. Nótese también que el fenómeno del integralismo hispánico – siempre al nivel de la existencia – aparece como característico de la vida y obra de don Miguel de Unamuno. No podía ser de otra manera puesto que es uno de los primeros hombres occidentales que descubre, por su parte, desde un terreno filosófico, la existencia. El carácter mismo de la obra estudiada y sus estructuras permiten afirmar la posibilidad del fenómeno apuntado”, (Zubizarreta, 1960: 13). Lo mismo indica Katrine Helene Andersen: “[...] su vida personal y su persona tiñen su pensamiento porque el filosofar es un asunto personal que le sale de la vida misma”, (Andersen, 2011: 77).

Además de la estética, no hay que olvidar las simpatías personales. “El gran danés” es uno de los fundadores del existencialismo romántico.<sup>111</sup> El poeta sevillano es quien llevó la teoría kierkegaardiana a la práctica. Y el pensador bilbaíno es quien dibujó el existencialismo español,<sup>112</sup> leyendo, por una parte, a Kierkegaard, y, por otra, a Bécquer.

En el caso del existencialismo español, sí que podemos hablar sobre una sucesión de ideas filosófico-literarias. La filosofía y literatura tienen mucho en común y es archiconocido el debate de la prioridad del discurso de uno sobre otro. Además, es bien sabido que don Miguel subrayó varias veces su vocación poética y lo que más quería fue ser poeta. En su pensamiento complejo, multifacético y sistemático,<sup>113</sup> prestaba atención tanto a las corrientes filosóficas como a los movimientos literarios. Y le gustaba siempre buscar una síntesis, un marco común para una reflexión filosófica sobre los temas literarios o para una

---

<sup>111</sup>Como indicaba el mismo don Miguel sobre su encuentro con Kierkegaard: “Fue el crítico de Ibsen, Brandès, quien me llevó a conocer a Kierkegaard, y si empecé a aprender el danés traduciendo antes que otra cosa el Brand ibseniano, han sido las obras de Kierkegaard, su padre espiritual, las que sobre todo me han hecho felicitarde de haberlo aprendido”, (Unamuno, 1951-1959: 426).

<sup>112</sup>“La extraordinaria versatilidad de Miguel de Unamuno como escritor es tal vez su rasgo más característico. Podemos decir justificadamente que Unamuno fue filólogo, novelista, poeta, dramaturgo, docente, conferenciante, articulista, ensayista, polemista en diversos ámbitos (principalmente el político, pero también el religioso), corresponsal prolífico, y filósofo. Sin embargo, esta última atribución, el estatus filosófico de Unamuno, es lo que no ha convencido del todo al mundo erudito. Hoy en día, a Unamuno se le estudia mucho en departamentos universitarios de filología o literatura y casi nada en los de filosofía. En España (o países de habla española), en ciertos círculos bastante limitados, sí se le ha tenido por filósofo, como demuestran los estudios ya veteranos de especialistas en filosofía como José Ferrater Mora (1944) y Julián Marías (1953), o los más recientes de Pedro Cerezo Galán (1996) y Pedro Ribas (2002), a los que cabría añadir el estudio cuasi-filosófico de Carlos París (1968). Esta tendencia, modesta en cualquier caso, de rescatar a Unamuno como filósofo tal vez se deba a que en su tiempo no hubo filósofos españoles – Ortega aparte – de particular distinción. En cambio, fuera de España, y sobre todo en el mundo anglo-sajón, el perfil filosófico de Unamuno apenas es perceptible y su nombre no aparece citado en las obras de los principales filósofos contemporáneos; no así su obra novelesca, poética, y dramática, sobre todo la primera, considerada una de las más originales en lengua española de las primeras tres décadas del siglo XX”, (Longhurst, 2012: 84).

<sup>113</sup>Como afirma Ciriaco Morón Arroyo: “Unamuno es un pensador muy sistemático, pero no según el modelo de los tratados filosóficos de la neoescolástica o de los idealistas alemanes. Ni siquiera lo es en el sentido de que elaborase un libro tratando de presentar un tema por todas sus caras. Es sistemático porque en su inmensa obra se repiten unos cuantos temas y un estilo que es el hombre Unamuno”, (Morón Arroyo, 1997: 170).

reflexión literaria sobre los temas filosóficos.<sup>114</sup> Su estilo era contradictorio,<sup>115</sup> lógico y menos sometido a clasificación. Así que no queremos hablar de las influencias pero sí de las palabras ajenas en sus textos.<sup>116</sup>

Las ideas viajan; viajan desde un tipo de discurso hasta otro. Al pasar de una rama de la cultura a otra, las ideas cambian de significado. Pensamos que para la historia del pensamiento posee poca importancia el significado concreto que tiene una idea en un discurso dado. Al revés, lo que sí es esencial es la formulación primera, el punto de partida con el que la idea entra en un nuevo discurso. Por el contrario, para un estudio del discurso concreto, en un momento fijo, es importante la forma temporal que adquiere una idea. De aquí la diferencia entre lo temporal y lo eterno de la idea.

Si existe una teoría de *intertextualidad* que anuncia que todo libro es un calco de otro libro, por qué no componer una teoría de *interideidad*, según la cual toda nueva idea sería derivada de una idea anterior. Sócrates y Platón pueden ser considerados como los padres de muchas ideas primarias, por ejemplo, del archiconocido “solo sé que no sé nada” que puede ser vinculada con otra, famosa sentencia helénica “conócete a ti mismo”; un intento de encontrar los orígenes de las ideas o la idea primera, puede calarnos *in succum et*

---

<sup>114</sup>Podríamos decir que Unamuno no fue filósofo en el sentido más tradicional de la palabra, ni quiso serlo. Pero tal vez sí lo fue en un sentido que tiene que ver menos con la disciplina que se practica en los departamentos universitarios de filosofía y más con la forma de explorar ideas intuitivamente de algunos creadores de mundos imaginados. Unamuno parece estar a medio camino entre el filósofo puro y el literato puro. Pero precisamente esta hibridez es lo que le da a su obra esa fascinación, ese reto, que sigue lanzando tras más de siete décadas de estudio. El ejemplo más claro lo tenemos en su novela *Niebla*”, (Longhurst, 2012: 84).

<sup>115</sup>Como nota Katrine Helene Andersen: “La contradicción es una corriente que fluye en toda la obra de Unamuno. Es un antagonismo irreconciliable que influye a varios niveles y que, por un lado, conduce a la trágica realidad existencial del hombre consciente y que, por otro lado, representa una situación dinámica afirmante. Desde las primeras publicaciones, Unamuno parece hacerse las preguntas buscando la respuesta en la afirmación de un posible contrario”, (Andersen, 2011: 77).

<sup>116</sup>Sobre la *palabra ajena*: Leibov y Ospovat, 2006.

*sanguinem*, o como dicen los españoles “hasta la médula”. Pero no es nuestro propósito escribir una obra erudita sobre el asunto, ni tampoco formular una teoría nueva. Solo intentamos entender la pervivencia de las ideas en distintos tipos de discursos (romántico y filosófico).

Después de la reforma platónica de convertir la filosofía en literatura, muchas ideas filosóficas penetran en la literatura. Quitando los vestidos de sabiduría, adquieren rasgos estéticos. Pero lo inteligible queda como material primordial que evoluciona en el contexto literario. De aquí el parentesco de reflexión entre los discursos filosófico y literario. Lo que los románticos hacen suyo y expresan como parte de la estética romántica, tiene raíces en el pensamiento filosófico. Y, por la misma razón, las ideas románticas son fácilmente aceptadas durante el desarrollo del existencialismo. La relación es muy parecida a la relación del individuo con la especie, como notaba Kierkegaard: “el individuo comienza de nuevo mientras la especie avanza” (Kierkegaard, 2013: 88). Las ideas continúan evolucionando pero las corrientes, sean literarias o filosóficas, se desarrollan de nuevo. De este modo, merece la pena investigar las raíces de las ideas para poder entender las peculiaridades de su formación en un discurso concreto.

Al hombre pensativo le molestan las ideas sobre su muerte. El tema está muy recogido en la literatura romántica. El suicidio y la contemplación del propio *yo* es una revelación del pensamiento romántico. La fama de quedarse en la memoria de la gente y el anhelo de inmortalidad son los puntos de partida del pensamiento unamuniano. Pero la mente humana no conoce la substancia de la eternidad y lo único que puede es imaginarla. Unamuno imagina la eternidad interpretándola. Kierkegaard concibe la eternidad de un

modo metafísico. Resulta que la búsqueda de la relación entre la vida y la muerte está vigente tanto en el Romanticismo como en el Existencialismo.

Sueñan los románticos en su mundo imaginario. De aquí la afición a escribir leyendas y cuentos. Reflexionan los filósofos sobre el papel del sueño en la novela preguntándose si sueña el autor o sueña la eternidad en él. En ambos casos, el tema es común: un intento de alcanzar la sabiduría, es decir, poder entender las razones del nacimiento, conocimiento de sí mismo y una comprensión del papel propio en esta vida (Unamuno: “de lo que fue, lo que es, lo que será, misterio/torturador, eterno”). Por una parte, en esta vida nada cambia (Bécquer: “Hoy como ayer, mañana como hoy/ y ¡siempre igual!”; Unamuno: “Vivir el día de hoy bajo la enseña/del ayer deshaciéndose en mañana;/vivir encadenado a la desgana/¿es acaso vivir? ¿Y esto qué enseña?”); por otra parte, se queda una pregunta abierta sobre la otra vida, sobre la eternidad (Bécquer: “¿Quién, en fin, al otro día/ cuando el sol vuelva a brillar,/de que pasé por el mundo,/quién se acordará?”; Unamuno: “El más profundo problema,/el de la inmortalidad/del cangrejo, que tiene alma,/una almita de verdad./Que si el cangrejo se muere/todo en su totalidad/con él nos morimos todos/por toda una eternidad”). No quedan dudas de que las líneas del argumento romántico y existencialista coinciden.

Una de las nociones que utilizan los autores tanto en el discurso romántico como en el existencialista, es la noción de *ironía*. La observación histórica de su sucesión merece la pena ser estudiada. Efectivamente, es una de las ideas/nociones/figuras que fácilmente cabe dentro del marco de la *teoría de la interideidad*. Empezando su vida en el discurso socrático, al que debe su primer nombre de *ironía socrática*, se transforma en una figura retórica, para convertirse, en el siglo XIX, en una herramienta útil de la estética romántica.

Transformándola, los románticos le devolvieron el significado de noción. Y luego, el existencialismo, la utiliza más al estilo socrático, schlegeliano, hegeliano o, hasta, kierkegaardiano. De esta manera, una idea – utilizar la *ironía* como método de expresión – viaja durante siglos desde un discurso filosófico hasta un discurso literario para volver luego a su ambiente natal, es decir, al discurso existencialista. He aquí la sucesión de las ideas, ejemplo claro de la *teoría de interideidad*.

Así, cada idea puede contener en sí rasgos eternos o inmutables y temporales. Los primeros son la base sobre la que se eleva la idea, como las paredes sobre un fundamento; los segundos son el conjunto de peculiaridades que adquiere la idea transportándose de un discurso a otro. Decía Kierkegaard que “se concibe lo eterno de una manera completamente abstracta” y “se introduce la eternidad en el tiempo, doblegándola por medio de fantasía” (Kierkegaard, 2013: 294). De tal manera, intenta el autor fijar la idea en un discurso, en el tiempo concreto, mediante su imaginación. Pero tratando de entender la idea ya fijada, un escritor choca con la dificultad de encontrar un margen entre la realidad y el sueño (Bécquer: Yo sigo en raudo vértigo/los mundos que voltean,/y mi pupila abarca/la creación entera; Unamuno: ¿Soñar la muerte no es matar el sueño?/¿Vivir el sueño no es matar la vida?).

Por eso presta atención especial Unamuno a la lectura de los textos, por eso lee interpretándolos. Y existen muchos Quijotes: de Cervantes, de Unamuno, de Ortega y Gasset, el mío, de cada lector que lee la obra inmortal de la literatura española. El autor, el mismo don Miguel, está vigente en sus propios textos, y *Niebla* es una muestra claro de lo dicho. Y viviendo en su obra, vive en su lector (Unamuno: “Aquí os dejo mi alma libro,/hombre-mundo verdadero./Cuando vibres todo entero,/soy yo, lector, que en ti

vibro.”). Así vence Unamuno no sólo su muerte, sino su vida, porque su vida no se acaba con él sino continúa su viaje con nosotros. Y resulta que lo que queda de él, de don Miguel de Unamuno, después de su muerte, son sus ideas, que siguen creciendo como “las flores de la pluma”, las creaciones humanas, sus creaciones, que le eternizan y no le dejan pasar. Unamuno vibra en nosotros, tal como suspira Bécquer (Bécquer: “Yo soy el invisible/anillo que sujeta/el mundo de la forma/al mundo de la idea”). Porque las ideas no mueren, se abren paso al desarrollo continuo del pensamiento humano.

Las ideas son omnipresentes. Las encontramos presentes en todas partes, perdiendo, añadiendo o modificando las peculiaridades inmutables y temporales. Aún más: lo que para uno es eternidad, para otro es temporalidad. Y como es una cuestión de interpretación, se interpreta la eternidad de una manera metafísica (Kierkegaard). Y ¿qué queda a lo temporal? Una mirada irónica a la vida, al hombre, a la existencia humana. Y nada más. Así, la existencia se convierte en una temporalidad, en un deseo inalcanzable de convertir lo momentáneo en lo eterno. De aquí el empleo de la *ironía* en la búsqueda de la verdad última, sea romántica o existencialista.

## გუსტავო ადოლფო ბეკერის ლექსების რომანტიკული კოსმოხედვიდან მიგელ დე უნამუნოს ეგზისტენციურ აზროვნებამდე

### რეზიუმე

ჩვენი კვლევის ფარგლებში შესწავლილია სხვადასხვა სახის დისკურსი: ფილოსოფიური, ლიტერატურული და მთარგმნელობითი, რაც მათი წარმოდგენის საშუალებას იძლევაშედარებითი კვლევის სახით. შედარების მეთოდი ძირითადია მთელი გამოკვლევის ფარგლებში, რამეთუ სხვადასხვა ტიპის ტექსტების მსგავსი მახასიათებლების შედარება ხელს უწყობს მათი განსხვავებული თვისებების გამოვლენას. აღნიშნული თვისებები კი, თავისი ბუნებით, როგორც ორიგინალური, ისე ინტერტექსტუალურია.

ინტერტექსტუალური ნიშნების შესწავლა განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია სხვადასხვა სალიტერატურო მიმდინარეობის ფარგლებში, ან ფილოსოფიური დოქტრინისადმი მიკუთვნებული ტექსტების კვლევის დროს. ყოველი ტექსტი, როგორც სხვა ტექსტის დერივატი, ასახავს საკუთარი ეპოქის სოციალურ-პოლიტიკურ ფონს. მისი სტრუქტურა და სემანტიკა (რომელიც ორჯერ, ან მეტჯერ არის კოდირებული) მოიცავს უნივერსალურ (როგორც უნივერსალური ლიტერატურული მიმდინარეობის ნაწილი), ასევე ცალმხრივ, ანუ უნილატერალურ (როგორც ცალმხრივი ლიტერატურული მიმდინარეობის ნაწილი) მახასიათებლებს. ამიტომ მხატვრული ტექსტის ანალიზის დაწყებამდე აუცილებელია იმ ლიტერატურული მიმდინარეობის ისტორიულ-კულტურული

ფონი შესწავლა, რომელსაც იგი ეკუთვნის, უნდადადგინდეს, უნივერსალურია ლიტერატურული მიმდინარეობა, თუ ცალმხრივი. შეიძლება გვეფიქრა, რომ ცალმხრივი ლიტერატურული მიმდინარეობის შემთხვევაში, ინტერტექსტუალობის როლი ტექსტის ფორმირების პროცესში მცირე იქნებოდა; თუმცა ეს ასე არ არის, რაც ნათლად ჩანს ისეთი ცალმხრივი ლიტერატურული მიმდინარეობის შესწავლის დროს, როგორც კოსტუმბრიზმია. იმის მიუხედავად, რომ კოსტუმბრიზმი ესპანურენოვანი ლიტერატურისთვის დამახასიათებელი მიმდინარეობაა, მის ტექსტებში იკვეთება რიჩარდ სტილის, ჯოზეფ ადისონისა და ეტიენ დე ჟუსის სტილისტური ზეგავლენები. როგორც ჩანს, სხვადასხვა კულტურას, ლიტერატურული მიმდინარეობის ესთეტიკური თავისებურებების მიუხედავად, შეიძლება მსგავსი ეპისტემური მახასიათებლები გააჩნდეს. ამ შემთხვევაში ინტერტექსტუალური ურთიერთობები გამოავლენს კავშირს არა მხოლოდ მსგავს კულტურებსა და ეპოქებს (*ეპოქალური ინტერტექსტის* სახით), არამედ სხვადასხვა ეპისტემებს შორისაც.

კიდევ ერთი ფაქტორი, რომელიც გადამწყვეტი იყო ჩვენ მიერ ჩატარებული შედარებითი კვლევის ფარგლებში, იყო კონკრეტული ლიტერატურული მიმდინარეობის ორიგინალური მახასიათებლების შესწავლა. იმის მიუხედავად, რომ რომანტიზმი უნივერსალური ლიტერატურული მიმდინარეობაა, ექვს არ აღძრავს ის გარემოება, რომ მის ჩამოყალიბებასა და განვითარებაში გადამწყვეტია კონკრეტული ქვეყნის კულტურული და ტრადიციული ლიტერატურული მახასიათებლები. ამის გარდა,

ყურადსაღებია ქრონოლოგიის ფაქტორიც, ანუ მეზობელ ქვეყნებში მსგავსი ლიტერატურული მიმდინარეობის ადრეული თუ გვიანი განვითარება. გვიანი განვითარება აძლიერებს ზეგავლენას და ამცირებს საკუთარი კულტურის წამყვან როლს ახალი ლიტერატურული მიმდინარეობის ჩამოყალიბების პროცესში.

სხვადასხვა სახის დისკურსი (ფილოსოფიური, ლიტერატურული და მთარგმნელობითი) ჩვენ კვლევაში შესწავლილია როგორც ეგზისტენციალიზმის, ისე რომანტიზმის ისტორიულ-კულტურული ფონის გათვალისწინებით. ხსენებული ორი მიმდინარეობა ერთმანეთისგან ქრონოლოგიურად მცირედ არის დაშორებული და მათ მაგალითზე იკვეთება ფილოსოფიასა და ლიტერატურას შორის არსებული მჭიდრო კავშირი. ორივე სახის დისკურსის ესთეტიკა და სემანტიკა მსგავსია, იმგვარად, რომ პირველი მეორის გაგრძელებას წარმოადგენს.

კონკრეტული კულტურული დისკურსის გასააზრებლად აუცილებელია არა მხოლოდ მისი თანამედროვე პერიოდის მახასიათებლების ცოდნა, არამედ იმ საფუძვლების შესწავლაც, რომლებზეც ის აღმოცენდა. ყოველი ლიტერატურული მიმდინარეობა გაივლის ჩასახვის, განვითარებისა და დასრულების ეტაპებს, რის გამოც მასში აისახება როგორც მისი წინა, ისე მომდევნო მიმდინარეობის მახასიათებლები. აღნიშნული ნათლად ჩანს ისეთი უნივერსალური მიმდინარეობის შესწავლის დროს, როგორც რომანტიზმია.

ჩვენი დაკვირვებით, ყოველი ახალი ლიტერატურული მიმდინარეობა საკუთარი ესთეტიკით შორდება წინა და უახლოვდება წინის წინა მიმდინარეობას. რომანტიზმი, როგორც აზროვნების ახალი სახე და ცხოვრების

განსხვავებული წესი, ვერ ურიგდებოდა კლასიციზმის ტრადიციებს. იგი შუა საუკუნეებითა და საკუთარი ეპოქით იყო შთაგონებული. ამავე დროს, ლიბერალიზმმა ლიტერატურაში, როგორც რომანტიზმს ვიქტორ ჰიუგომ უწოდა, ნაყოფიერი ნიადაგი შეამზადა ეგზისტენციური ესთეტიკის განვითარებისთვის.

კიდევ ერთი სვეტი, რომელსაც ჩვენი კვლევა ეფუძნება, არის ის, რომ ადამიანის აზროვნებას გააჩნია მეტაციის მეტად დაბალი ინდექსი. ამით იმის თქმა გვსურს, რომ დროის სვლასთან ერთად იცვლება არა იდეები, არამედ მათი ინტერპრეტაცია. ამასთან დაკავშირებით გვახსენდება იტალიელი ფილოსოფოსის ჯორჯიო კოლის სიტყვები, რომლის თანახმად, „პლატონის შემდგომი ფილოსოფია არის პლატონისეული ლიტერატურული ფორმის განვითარება და სხვა არაფერი“ (Colli, 2009:13).

რომანტიზმს, როგორც უნივერსალურ მიმდინარეობას, ახასიათებს შვიდი ნიშანი და ხუთი მეტაფორა, რაც განაპირობებს მის უნივერსალურობას (Sebold, 2011). თუმცა, სხვა მსგავსი მიმდინარეობებისგან განსხვავებით, რომანტიკული ესთეტიკა იმ მსოფლმხედველობას ეფუძნება, რომელიც მის აღმოცენებამდე მრავალი საუკუნის წინ იყო გავრცელებული. რომანტიკული სამყაროს ხედვის ძირითადი ნაწილი გამოხატულია *რომანტიკული ირონიის* საშუალებით, რომელიც *სოკრატული ირონიის* დერივატი და რომანტიზმის ეპოქის ისტორიულ-კულტურული ტრანსფორმაციის შედეგია. რაც შეეხება ეგზისტენციურ კოსმოხედვას, რომელიც ეგზისტენციალისტი ფილოსოფოსების ტექსტებშია ჩამოყალიბებული, ის ძლიერ ჰგავს სამყაროს რომანტიკულ აღქმას.

თუმცა, რომანტიკულთან ერთად, ეგზისტენციური მსოფლმხედველობა სოკრატულ აზროვნებასაც ენათესავება.

დიალოგი და შეკითხვა ის მეთოდებია, რომლებსაც მიმართავდა სოკრატე ცხოვრებისეული საკითხების განმარტებისა და განსაზღვრისთვის. დიალოგი, როგორც თხრობის მეთოდი, გამოიყენებოდა მრავალი საუკუნის განმავლობაში სოკრატეს შემდეგაც, მაგალითად, ფიოდორ დოსტოევსკის, მიგელ დე უნამუნოსა თუ ლუიჯი პირანდელოს ტექსტებში. როგორც სოკრატე, ისე ჩამოთვლილი ავტორები დიალოგის საშუალებით ავლენენ ადამიანის წინააღმდეგობრივ ბუნებას. სწორედ წინააღმდეგობების საშუალებით, ან, როგორც არისტოტელე იტყოდა, შეუძლებელი საგნების დაჯგუფებით ვლინდება ადამიანის ბუნება.

ისტორიულად, არსებობს არსობრივი კავშირი საიდუმლოებას, აგონიზმსა (რასაც დაწვრილებით განიხილავენ კირკეგორი და უნამუნო) და დიალექტიკას შორის. საიდუმლოება დიალექტიკის ელფერია. ეს უკანასკნელი, როგორც ბერძნული კულტურის ფენომენი, განვითარდა პლატონის, პარმენიდეს, ზენონისა და არისტოტელეს ტექსტებში. დიალექტიკის განვითარება კავშირშია აგონიზმის საკითხთან. როგორც ჯორჯიო კოლი აღნიშნავს, „როდესაც საიდუმლოება ჰუმანური სფეროს ნაწილი ხდება, აგონიზმის ნიშნებს იძენს; ამასთანავე, დიალექტიკა აგონიზმისგანვე წარმოიშვება“ (Colli, 2009:82). საიდუმლოებას, რომელსაც განიხილავენ როგორც „პრობლემას“, არისტოტელეს ტექსტებში ასევე ეწოდება „კვლევის ჩამოყალიბება“, „რითიც აღინიშნება დიალექტიკური შეკითხვის ფორმულირება, რაც დისკუსიის

წამოწყებასგანაპირობებს“ (Colli, 2009:83). როგორც საიდუმლოების, ისე დიალექტიკის ფორმულირება თავისი ბუნებით წინააღმდეგობრივია. წინააღმდეგობრიობის გარეშე შეუძლებელია პოზიციის გამოხატვა დიალოგის დროს. დროის სვლასთან ერთად, მას შემდეგ, რაც დიალექტიკამ ადგილი დაიმკვიდრა საზოგადოებრივ სივრცეში, განვითარდა რიტორიკა. ახლა უკვე აღარც მსმენელებს ირჩევდნენ და არც გამოთქმული სიტყვების განხილვა ხდებოდა. რიტორიკა, როგორც დიალექტიკის ნაწილი, ჩამოყალიბდა ზეპირსიტყვიერ და აგონისტურ ფენომენად. სხვაობა იმაში მდგომარეობდა, რომ უკვე მსმენელები აფასებდნენ ნათქვამს, რაც არ ხდებოდა დიალექტიკის დროს - თუ დიალექტიკა მიმართული იყო სიბრძნის საძიებლად, რიტორიკა ეძებდა ძალაუფლებას.

დიალოგი, როგორც წერილობითი დიალექტიკის ფორმა, პლატონმა გამოიგონა და მას „ფილოსოფია“ უწოდა. ახალი დისციპლინის ჩამოყალიბების პროცესში არც ისოკრატეს როლია დასავიწყებელი. ორივე ფილოსოფოსს ერთი მიზანი ჰქონდათ: მათ სურდათ ათენელი ახალგაზრდების აღზრდა. თუმცა, პლატონი უფრო მეტად დაეყრდნო დიალექტიკას და ამ მიზეზით არის დაკავშირებული მისი სახელი აღნიშნული დისციპლინის ჩასახვისა და განვითარების ისტორიასთან.

ასე დაიბადა ფილოსოფია, არა მხოლოდ როგორც ახალი დისციპლინა, არამედ როგორც ლიტერატურა. ფილოსოფიური აზრების განვითარება ლიტერატურული ტექსტების საშუალებით, რომლის დროსაც გამოხატვის

მეთოდად გამოყენებულია დიალოგი, არის ის გამოცდილება, რაც მწერლებმა მიიღეს მემკვიდრეობით პლატონისგან. აღნიშნული ჩვენს კვლევაში ნათლად ჩანს, განსაკუთრებით მიგელ დე უნამუნოს შემოქმედების განხილვის ჟამს, რომელიც სხვა მრავალ ფაქტორს შორის, კირკეგორის ღრმა ზეგავლენასაც განიცდის.

ჩვენი კვლევის ძირითადი ღერძი იმ მხატვრული ესთეტიკის კვლევაა, რომლის წინაპირობაც დელფოსის ორაკულის სიტყვებით გამოითქმის: *შეიცან თავი შენი*. საკუთარ თავში ჩაღრმავება სწორედ ის აზრია, რომელიც მოაზროვნეებს იტაცებდა საუკუნეების განმავლობაში. ყოველ მიმდინარეობას, ლიტერატურული იქნება თუ ფილოსოფიური, გააჩნია ამ აზრის საკუთარი ინტერპრეტაცია. თუმცა, რომანტიზმი და ეგზისტენციალიზმი ისეთი ორი კულტურული მიმდინარეობაა, რომლებიც ამ იდეას არა მხოლოდ ითავისებენ, არამედ გარდაქმნიან. ამგვარად, ეს ძველი აზრი უცვლელი დარჩა, შეიცვალა მხოლოდ მისი ინტერპრეტაცია.

რა ნიშნების მქონეა რომანტიზმი და ეგზისტენციალიზმი, რაც მათი დაახლოების, ან განსხვავების საშუალებას იძლევა? ან რა კავშირია მათ მახასიათებლებსა და ბერძნულ ფილოსოფიას შორის?

საკუთარი თავის შეცნობა, *მე*-სთან შეხვედრა, ან პიროვნების შიგნით არსებული კონფლიქტი, შეუძლებელია გააზრებული იქნეს *მე*-ს შემეცნებისა და გარემომცველ სამყაროში მისი ადგილის განსაზღვრის გარეშე. *მე*-ს მოთავსება აზროვნების ცენტრში და სამყაროში მისი როლის შესახებ მსჯელობა სწორედ ის

იდეაა, რომელიც შთააგონებდათ როგორც რომანტიკოსებს, ისე ეგზისტენციალისტებს. სწორედ ამიტომ შეიძინა რომანტიკულმა მე-მ ის თვისებები, საიდანაც ეგზისტენციური მე განვითარდა. ორივე ხედვა მე-ს ათავსებს სამყაროს ცენტრში და ცდილობს ახსნას ადამიანური ყოფის ამაოება (რომანტიზმი) და შემოქმედებითი წარმოსახვის მნიშვნელობა (ეგზისტენციალიზმი).

ამგვარად, მე ორ სამყაროში გვხვდება: რეალურსა და გამოგონილში. გამოგონილი სამყარო, მუდმივი მინიშნებით წარსულზე, რეალური სამყაროდან გაქცევია. რეალური კი, პირიქით, ადამიანური შესაძლებლობების მაქსიმალური გამოვლენაა. იმის მიუხედავად, რომ ეს შესაძლებლობები წინააღმდეგობრივი ბუნებისაა, ისინი ხელს უწყობენ არა მხოლოდ არსებული რეალობის ახსნას, არამედ სასურველი რეალობის შექმნასაც. ორივე მიმდინარეობა ქმნის რეალობას: რომანტიზმი ოცნებაში, ეგზისტენციალიზმი კი - ცხოვრებაში. მიზანიც ორივეს ერთი აქვს - მე-ს მოთავსება სამყაროს ცენტრში.

თუმცა ეს მე, რომანტიკული იქნება თუ ეგზისტენციური, უსარგებლო და არარსებულია დელფოსის ორაკულის გამონათქვამთან დაკავშირების გარეშე. სწორედ ამ იდეის მოთავსების წესი სამყაროში განასხვავებს რომანტიზმს ეგზისტენციალიზმისგან. როდესაც ის რომანტიკულ, ანუ არარეალურ, ოცნების სამყაროში მდებარეობს, იდეა კვდება და მე-ს წინ აღარ წარუძღვის; ხოლო ეგზისტენციურ, ანუ რეალურ, ცხოვრებისეულ სამყაროში მოთავსების შედეგად, იდეა გარდაქმნის სამყაროს, მეტიც, იგი თავად ხდება სამყარო. ეგზისტენციური

იდეების ერთიანობა ქმნის სამყაროს, აგებს მას იმგვარად, რომ სამყარო ადამიანზე დამოკიდებული ხდება, და არა პირიქით. როგორც ფრანგი ფილოსოფოსი ჟან პოლ სარტრი იტყოდა, ეგზისტენციალიზმი ჰუმანიზმია.

ის მოსაზრება, რომლის თანახმად რომანტიკული და ეგზისტენციური ტექსტები მსგავსი აზროვნების ხაზის მქონეა, ეფუძნება მათი ერთნაირი ესთეტიური მახასიათებლების არსებობას. პირველი, რაც უნდა აღინიშნოს, სუბიექტივიზმია, როგორც სამყაროს აღქმის ცენტრალური ორიენტირი. რომანტიკოსებისთვის სუბიექტივიზმი გამოხატულია *რომანტიკული ირონიის* საშუალებით; სუბიექტი მათთვის უკვე შექმნის პროცესია, რასაც, როგორც ამას ნოვალისი აღნიშნავდა, თვითგანადგურების მიზანი ამოძრავებს. ეგზისტენციალისტებისთვის არსებობა წინ უსწრებს მნიშვნელობას და ამოსავალი, როგორც ამას ჟან პოლ სარტრი იტყოდა, სწორედ სუბიექტივიზმშია. სარტრი სუბიექტივიზმს ეფუძნება სიმართლეზე დაფუძნებული დოქტრინის მიებაში, იარსპერსის მიხედვით კი არსებობა ისაა, რაც ყოველგვარი ობიექტურობის მიღმა მდებარეობს. ამგვარად, სუბიექტი აღმოჩნდება სამყაროს ცენტრში - გამოგონილი სამყაროსი, რომანტიზმის შემთხვევაში, და რეალურის, ეგზისტენციალიზმის დროს. იგი ორივემიაქტიურია, მოქმედია და მოქმედებით ქმნის საკუთარ სამყაროს. იგი მოქმედებს იდეის რეალობასთან დაკავშირების გზით, იქნება ის გამოგონილი თუ რეალური. რომანტიკული გმირი აკავშირებს იდეას სამყაროსთან და კვდება ოცნებაში სიცოცხლით; ეგზისტენციური გმირი ცოცხლობს მკვდარი რეალურ სამყაროში. მოქმედებისთვის ორივეს ესაჭიროება

საკუთარ თავში ჩაღრმავება. ირკვევა, რომ აღნიშნული ეგზისტენციურ გმირს უფრო მეტად სჭირდება, ვიდრე რომანტიკულს, რამეთუ საკუთარი თავის შეცნობა, ანუ შესწავლა, ეგზისტენციალისტისთვის ნიშნავს სხვის შესწავლას, „როგორც ჩემს წინ არსებული თავისუფლებისა“ (Sartre, 2011:33). ამგვარად, თავისუფლება არსებობის გარდაუვალი პირობაა ეგზისტენციალისტისთვის. ის განაპირობებს *რომანტიკულ ირონიასაც*, რაც სხვა არაფერია, თუ არა თავისუფლება, რომელიც ადამიანს აქვს მისჯილი. თავისუფლება არჩევანის აუცილებლობისგან მომდინარეობს (იასპერსი), ხოლო არჩევანის განხორციელებისთვის კი აუცილებელია მოქმედება. აქ არის კიდევ ერთი კავშირი რომანტიზმსა და ეგზისტენციალიზმს შორის: ერთის მხრივ, ეგზისტენციალისტისთვის ადამიანის ყოფიერება სევდის მომგვრელია, ასეთი ადამიანი არჩევანის აუცილებლობის წინაშე დგას (სარტრი), მეორეს მხრივ კი სევდა არის საკვანძო კონცეპტი როგორც რომანტიკული ეგზისტენციალიზმისთვის (კირკეგორი), ისე რომანტიკული ლიტერატურისთვის (ბეკერი). ამის გარდა, *მოქმედება* არის ცხოვრების წესი, რაც დაწვრილებითაა განმარტებული მიგელ დე უნამუნოს წიგნში „დონ კიხოტესა და სანჩოს ცხოვრება“. სერვანტესის პერიოდი კი, როგორც ცნობილია, რომანტიკული შთაგონებისთვის უმნიშვნელოვანესია (Peers, 1973; Bousoño, 1981).

ისმის კითხვა: რა არის ჩვენი კვლევის კონკრეტული მიზანი? რომელი კონცეპტები, მეტაფორები თუ ცნებები იქნა ჩვენ მიერ გამოყოფილი ორი მიმდინარეობის შედარებითი კვლევის განსახორციელებლად?

პირველი, რაც შევისწავლეთ, იყო *ირონიის* ცნება. თავდაპირველად სოკრატეს მიერ გამოყენებული იდეა, რომელიც საუკუნეების განმავლობაში რიტორიკულ ფიგურად განიხილებოდა, ვიდრე რომანტიზმის თეორეტიკოსებმა მას ახალი მნიშვნელობა არ შესძინეს, ხოლო ეგზისტენციალისტებმა განსხვავებულად არ განმარტეს, ორივე მიმდინარეობისთვის დამახასიათებელ ნიშნებს მოიცავს. მსგავსებასთან ერთად, გამოვიკვლიეთ განსხვავებაც, რაც ავლენს არა მხოლოდ *ირონიის* განვითარების ეტაპებს, არამედ ადამიანის აზროვნების ევოლუციასაც.

*ირონიის* ცნება მჭიდრო კავშირშია სამყაროს როგორც რომანტიკულ, ისე ეგზისტენციურ კოსმოხედვასთან. ამრიგად, შეუძლებელია მისი შესწავლა რომანტიკული და ეგზისტენციური ესთეტიკების განხილვის გარეშე. სწორედ ამ მიზეზით, დისერტაციის შესაბამის თავებში, დაწვრილებით დავახასიათეთ უნივერსალური ლიტერატურული მიმდინარეობა და მეოცე საუკუნის ფილოსოფიური დოქტრინა.

ორივე კულტურული მიმდინარეობის კვლევის ფარგლებში შევისწავლეთ მათი ანატომია, ანუ ის ძირითადი საყრდენები, რომლებიც ქმნიან მათ სემანტიკურ-კულტურულ საფუძველს. ამ მიზნით გამოვყავით კვლევის ორი საფეხური: პირველი, რომლის დროსაც შევისწავლეთ ორივე მიმდინარეობის თეორია, და მეორე, როდესაც გამოვყავით თითოეული მათგანის პრაქტიკული მახასიათებლები.

მიმდინარეობების ანატომიასთან ერთად შევისწავლეთ მათი ფიზიოლოგიაც. ამ ტერმინით აღვნიშნავთ იმ კონცეპტების, ნიშნებისა თუ მეტაფორების ევოლუციას, რომლებმაც განაპირობეს კონკრეტული ესთეტიური მახასიათებლების ჩამოყალიბება.

ჩვენ მიერ გამოყოფილი *ირონიის* ცნება კვლევის პირველი საფეხურის ძირითადი შემადგენელია. მისი შესწავლის დროს გამოყენებულია შედარებითი მეთოდი, რაც კვლევას სხვადასხვა კუთხიდან ხდის შესაძლებელს (ისტორიული, ლინგვისტური, ლიტერატურული, რიტორიკული თუ ფილოსოფიური). განვითარების ისტორიის განმავლობაში, სხვადასხვა დისციპლინა და დოქტრინა ხშირად უახლოვდებოდა ერთმანეთს, რის შედეგადაც ერთი და იგივე დისკურსი სხვადასხვა მახასიათებლების (რიტორიკული, ფილოსოფიური, და სხვ.) მქონე ხდებოდა. მსგავს შემთხვევაში კი მიზანშეწონილია შედარებითი მეთოდის გამოყენება.

რაც შეეხება კვლევის მეორე საფეხურს, რომანტიკული კოსმოხედვის ფარგლებში შევისწავლეთ ესპანელი რომანტიკოსი პოეტის, გუსტავო ადოლფო ბეკერის ტექსტებში არსებული ნიშნები და მეტაფორები, როგორცაა *ერთეული ცრემლი* და *მარტოობის განცდა*.

უნივერსალური ნიშნებისა და მეტაფორების გარდა, შევისწავლეთ ორივე მიმდინარეობისთვის დამახასიათებელი ისეთი საერთო ცნებები, როგორცაა *თავისუფლება* და *სევდა*. გამოვიკვლიეთ, თუ რა მნიშვნელობა აქვთ მათ როგორც რომანტიზმისთვის, ისე ეგზისტენციალიზმისთვის.

დასასრულს, მსგავს და განსხვავებულ ესთეტიურ მახასიათებლებზე დაყრდნობით, დავადგინეთ კავშირი რომანტიზმსა და ეგზისტენციალიზმს შორის, რამაც მეორე პირველის იდეურ და ესთეტიურ გაგრძელებად წარმოგვიდგინა.

გუსტავო ადოლფო ბეკერის ტექსტებიდან საკვლევად შევარჩიეთ „ლექსები და ლეგენდები“, ხოლო მიგელ დე უნამუნოს ტექსტებიდან კი „ბურუსი“, „დონ კიხოტესა და სანჩოს ცხოვრება“ და პოეტური ტექსტების გარკვეული ნაწილი.

დისერტაცია შედგება ექვსი თავისგან. პირველ თავს ეწოდება „ირონია და მისი სახეები“. მასში განხილულია ირონიის ცნების ევოლუცია, დაწყებული სოკრატული პერიოდიდან და დასრულებული ირონიის გამოყენებით ეგზისტენციურ ტექსტებში. მეორე თავია „ეგზისტენციალიზმი“. მის ფარგლებში აღწერილია ამ ფილოსოფიური მიმდინარეობის ჩასახვა და განვითარება, დახასიათებულია მნიშვნელოვანი ეგზისტენციალისტი ავტორების შეხედულებები სფეროს ძირითადი საკითხების შესახებ. მესამე თავს ეწოდება „კომუნიკაცია ადამიანთა საზოგადოებაში“. მასში მიმოვიხილავთ ფილოსოფიის არსსა და მიზეზებს, ასევე კულტურის სხვადასხვა სფეროებს შორის არსებულ კავშირებს. მეოთხე თავია „რომანტიკული კოსმოხედვა“. მასში განხილულია რომანტიკული ესთეტიკის ძირითადი თეორიული მახასიათებლები და მათი კონკრეტული გამოხატულებები გუსტავო ადოლფო ბეკერის ტექსტებში. მეხუთე თავს ეწოდება „კავშირი ბეკერის ლექსებსა და უნამუნოს ეგზისტენციალიზმს

შორის“. მასში განხილულია ბეკერის ტექსტების წინამორბედი როლი უნამუნოს აზროვნების ჩამოყალიბების პროცესში და, ასევე, კავშირები კირკეგორის, ბეკერისა და უნამუნოს ტექსტებს შორის. ბოლო, მეექვსე თავს ეწოდება „ბეკერისა და უნამუნოს ტექსტების თარგმანები ქართულ ენაზე“, რომელშიც აღწერილია ჩვენ მიერ განხორციელებული თარგმანების პროცესი. დისერტაცია სრულდება დასკვნებითა და ბიბლიოგრაფიის სიით.

\* \* \*

იდეები აყალიბებენ აზროვნებას. რაც უფრო ღრმად იდეათა ცვლილება, მით ნათელია აზროვნების ევოლუცია. არსებობს გარკვეული კავშირი აზროვნების ცვლილებასა და სოციალურ დესტაბილიზაციას შორის. ერთის მხრივ, არასტაბილური ეპოქა ნოციერი ნიადაგია აზროვნების განვითარებისთვის, მეორეს მხრივ კი აზროვნების ცვლილება იწვევს სოციალურ რყევებს.

იდეები სოციალური საჭიროების შედეგად იცვლება. როდესაც ახალი თაობისთვის მიუღებელი ხდება არსებული ტრადიციები, ის განსხვავებულ ესთეტიკას თავაზობს საზოგადოებას. ეს არის ახალი, შუალედური, ანუ რევოლუციური პერიოდი, რომლის დროსაც იწერება აზროვნების ახალი, თანამედროვე ისტორია. ცვლილებები, რომლებიც სოციალური რყევის შედეგია, ისახება საზოგადოებრივ ყოფაზე, მის კულტურულ მახასიათებლებზე და, მათ შორის, ლიტერატურაზეც.

ისტორიულად, რომანტიზმი არასტაბილური პოლიტიკურ-ეკონომიკური მდგომარეობის კულტურული პროდუქტია. სხვადასხვა სფეროში მომხდარმა პროგრესმა, ინდუსტრიალიზაციამ და ტრადიციების მიმართ ინტერესის განელებამ გამოიწვია დომინანტური სოციალური ნორმების გადახედვა. თავისუფლება და მისი მიღწევის რწმენა გადაიქცა ძირითად იდეად მომავალი თაობებისთვის.

თავისუფლება ნიშნავს შესაძლებლობების გააზრებას, საკუთარი თავის საფუძვლიან შესწავლას. მე-ს წინა პლანზე წამოწევით ადამიანი იწყებს მასზე დაკვირვებას, ცდილობს ახსნას კონკრეტული საქციელი მოცემულ კონტექსტში. საკუთარ თავში ჩაღრმავება მას შიშს გვრის (ბეკერი, ლექსი XLVII). მე-ს მიმართ მსგავსი დამოკიდებულება აღნიშნება მიგელ დე უნამუნოს ტექსტებშიც (Unamuno, 2002b).

ადამიანის შინაგანი სამყაროს თემა მეტად საინტერესოა. მისი გააზრება დაკავშირებულია მარადიულობის ცნებასთან, როგორც ამაზე მიუთითებდა კირკეგორი, რომლისთვისაც ეს ორი ცნება იდენტური იყო (Kierkegaard, 2013). საკუთარ თავში ჩაღრმავება ადამიანს უჩენს არარაობის შეგრძნებას. პირველი რეაქცია თავდაცვითია და ადამიანი სუსტ ადგილებს ეძებს სხვებში. იმის მიუხედავად, რომ აღნიშნული საკმაოდ მარტივად განსახორციელებელი ჩანს, გაცილებით ადვილია საკუთარი არარაობის შეგრძნება, ვიდრე სხვისი.

რა უნდა მოიმოქმედოს ადამიანმა, რომელიც საკუთარ არარაობას იაზრებს? რა იარაღი უნდა გამოიყენოს მის დასაძლევად? პასუხები ამ და მსგავსი

შინაარსის მქონე სხვა შეკითხვებზე აყალიბებს ახალ, განსხვავებულ შეხედულებას, რომელიც მისაღებს ხდის საკუთარ არარაობას. ეს ახალი შეხედულება თვითირონიაა.

ამგვარად, ირონია კრიტიკულ ვითარებაში მყოფი ეპოქის შედეგია, როგორც ამას აღნიშნავდა კირკეგორი. ირონია, რომელსაც წინა საუკუნეებში საინტერესო და განსხვავებული ისტორია ჰქონდა, რომანტიზმის ეპოქაში იქცა იმ მონეტის მეორე მხარედ, რომელსაც ეწოდებოდა თავისუფლება. რადგან თავისუფლება აუცილებელი პირობაა საკუთარი თავის ირონიულ ჭრილში აღსაქმელად, ირონიული ხედვა აუცილებელია თავისუფლების მისაღწევად.

მე-19 საუკუნეში უკვე აღარ იყო რთული ირონიის გამოყენება პირადი განვითარების ინსტრუმენტად, რადგან ჯერ კიდევ ძველ ბერძნებს გააჩნდათ მსგავსი გამოცდილება. რომანტიკოსებმა გადაამუშავეს ირონიის ცნება და შეუსაბამეს მოცემულ სოციალურ-პოლიტიკურ ვითარებას. თუმცა აღნიშნული არ ამცირებს რომანტიკოსების მიერ განხორციელებული რეფორმის მნიშვნელობას. პირიქით, თუ მხედველობაში მივიღებთ იმ გარემოებას, რომ საუკუნეების განმავლობაში ირონია რიტორიკულ ფიგურად აღიქმებოდა, მაშინ თვალნათლივი გახდება ის დიდი კულტურული რევოლუცია, რომელიც მოახდინეს რომანტიზმის თეორეტიკოსებმა. მათ ახალი მახასიათებლები შესძინეს ცნებას და, ამასთანავე, დაუბრუნეს ორიგინალური, ანუ სოკრატესეული შინაარსი.

აქ ხაზი უნდა გავუსვათ კიდევ ერთ მნიშვნელოვან გარემოებას. საქმე ის არის, რომ ირონია წინააღმდეგობრივია თავისი ბუნებით. ერთის მხრივ, იგი ეხმარება ადამიანს შეიმეცნოს საკუთარი თავი და გაიაზროს საკუთარი არარაობა; მეორეს მხრივ, იმედს უსახავს მას არსებობის გასაგრძელებლად. ამგვარად, ირონია ადამიანისთვის მეტად მისაღები ფენომენია, რადგან დინამიკური, ცვალებადი და მოქნილია. ადამიანის ორგანიზმი, რომელიც იმყოფება ჰომეოკინეზის მდგომარეობაში, დინამიკური ნერვული მოქმედების მქონეა, რაც სხვადასხვა პირობებში მას აძლევს გადარჩენის, სწრაფი ტრანსფორმაციის საშუალებას. აქ არის პირველი კავშირი რომანტიზმსა და ეგზისტენციალიზმს შორის.

რომანტიზმი, განსაკუთრებით მისი განვითარების ეტაპზე, იყო რევოლუციური ბუნების მქონე მიმდინარეობა. მართლაც, აზროვნების ცვლილება ნიშნავს ტრადიციული, დოგმად ქცეული შეხედულებების რღვევას, რასაც შედეგად მოსდევს მეამბოხე ადამიანის საზოგადოებიდან გარიყვა. საზოგადოება მას ზურგს აქცევს და ერთადერთი, რაც ინდივიდს რჩება, არის სამყაროს ირონიული ხედვა. ირონია მას საშუალებას აძლევს, თავი დაიცვას საზოგადოების მხრიდან გამოხატული აგრესიისგან და, ამავე დროს, აგრძნობინებს საკუთარ უპირატესობას საზოგადოების რიგით წევრებზე. ამგვარად, ირონიას აქვს გარიყული ადამიანის ფსიქოლოგიური გადარჩენის ფუნქცია.

ამგვარად, ირონია ეხმარება ინდივიდს შექმნას საკუთარი სამყარო სოციუმის ფარგლებში. ეს ახალი სამყარო იმყოფება რეალობისა და გამოგონილი სამყაროს ზღვარზე. რაც უფრო მიუღებელია საზოგადოებრივი წესრიგი, მით მეტად გამოგონილია საკუთარი სამყარო. რეალურისა და გამოგონილის აღრევა ხელს უწყობს ინდივიდის ჩაღრმავებას საკუთარ თავში, რის შედეგად იგი იწყებს ფიქრს მეორეხარისხოვან საგნებზე. ეს საგნები თავიანთი ბუნებით უფრო აბსტრაქტულია, ვიდრე ყოველდღიური და ამგვარად იქცევა ადამიანი სიბრძნის მაძიებლად, ანუ ფილოსოფოსად. ამ მიმართულების განვითარებაზე მიგელ დე უნამუნოს ტექსტებში მიუთითებს არაერთი მკვლევარი (Vauthier, 2002; Andersen, 2011). აღნიშნული ნათლად არის გამოხატული უნამუნოს რომანებში. სწორედ საზოგადოებრივი რეალობიდან გაქცევა და საკუთარი სამყაროს შექმნა არის მეორე მახასიათებელი, რომელიც რომანტიზმსა და ეგზისტენციალიზმს აახლოებს ერთმანეთთან.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, რომანტიკული ესთეტიკა ეფუძნება გარკვეულ ნიშნებსა და მეტაფორებს, რაც მას უნივერსალურ ლიტერატურულ მიმდინარეობად აყალიბებს. ირონიის ფუნჯით დახატული სცენის გამოყენებით რომანტიკული ავტორი საკუთარ, გამოგონილ სამყაროს ასახლებს ასეთივე, არარეალური გმირებით. იგი ეძებს დაკარგულ ერთიანობას, რაც ნათლად ჩანს გუსტავო ადოლფო ბეკერის ტექსტებში. ერთიანობის ძიების პროცესში ავტორი გამოყოფს ცალკეული ინდივიდის მნიშვნელობას ერთიანობის

ფორმირებისათვის. ეს არის მესამე მახასიათებელი, რომელიც საერთოა რომანტიზმისა და ეგზისტენციალიზმისათვის..

ბუნებრივია, რომ რომანტიკოსი გმირი საკუთარი თავისა და საზოგადოების წინააღმდეგ ბრძოლის დროს გარიყული და მარტოსულია. *მარტოობა*, როგორც რომანტიზმის ერთ-ერთი უნივერსალური ნიშანი, ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ ინდივიდი ეულია არა მხოლოდ საზოგადოების ფარგლებში, არამედ საკუთარ მარტოობაშიც; რომ აღარაფერია საკუთარი მარტოობის მიღმა, რომელიც უშინაარსო და უბადრუკ ინდივიდს გადააქცევს საუკეთესო იდეების შემქმნელ ადამიანად, როგორც ამას აღნიშნავს მიგელ დე უნამუნო ესეში „მარტოობა“ (Unamuno, 1981). ამგვარად, აუცილებელი ხდება მარტოობისთვის ყურადღების მიქცევა, იმ დიალოგისთვის, რომელსაც ადამიანი საკუთარ თავთან მართავს (ბეკერი, ლექსი LI, Unamuno, 1981).

ამრიგად, ჩვენ გამოვყავით რომანტიზმსა და ეგზისტენციალიზმს შორის არსებული სამი კავშირი: 1) ირონია არის ისეთი მდგომარეობა, რომელიც საკუთარი თავის შეცნობის საფუძველზე ადამიანს აძლევს გადარჩენის საშუალებას; 2) გადარჩენისთვის ადამიანი ქმნის საკუთარ, ახალ, გამოგონილისა და რეალობის ზღვარზე მყოფ სამყაროს, რომელშიც ცხოვრობს აბსტრაქტულ საგნებზე ფიქრით; 3) ფიქრის პროცესში ადამიანი ეძებს ერთიანობას სამყაროსთან და იკვლევს იმ როლს, რომლის შესრულებაც მას შეუძლია მასში.

ცნობილია, რომ აზროვნების ყოველი ახალი სტილი კონკრეტული ეპოქის პროდუქტია. ჯერ კიდევ ჰეგელი აღნიშნავდა, რომ არსებობს ქრონოლოგიური

კავშირი ფილოსოფიის განვითარებასა და იმ დროს შორის, რომელშიც ის აღმოცენდა. შესაბამისად ის, რაზეც ადამიანი ფიქრობს, მისი აწმყოა. როდესაც დაკარგულია ერთიანობა ადამიანსა და საზოგადოებას შორის, ადამიანს ეძლევა ფიქრის საბაზი. სწორედ ამაზე მიუთითებდა უნამუნო, როდესაც აღნიშნავდა, რომ ესპანური ფილოსოფია ცხოვრებისეული მიზეზებით არის განპირობებული. ამასვე ადასტურებენ უნამუნოს შემოქმედების მკვლევარნიც (Landsberg, 1935; Zubizarreta, 1960; Andersen, 2011).

მართლაც, უნამუნოს მიხედვით, ადამიანი იწყებს ფილოსოფოსობას რამდენიმე მიზეზის გამო: ან ცხოვრებასთან შესარიგებლად, ან ტკივილის დასაამებლად, ან გართობისა და გატაცებისთვის. ვფიქრობთ, რომ ეგზისტენციალიზმის საფუძვლები უნდა ვეძიოთ სწორედ რომანტიზმში. ცხადია, არც ბერძნული ფილოსოფიის სკოლაა მხედველობიდან გამოსარჩენი, თუმცა ნებისმიერ ახალ მიმდინარეობას, ლიტერატურული იქნება ის თუ ფილოსოფიური, საყრდენად ესაჭიროება მაინც უფრო ახლო, ქრონოლოგიურად ნაკლებად დაშორებული ესთეტიკა; განსაკუთრებით, თუ ეს ესთეტიკა ეროვნულია და საკუთარი კულტურიდან აღმოცენებული. სწორედ ამიტომ აღმოცენდა ესპანური ეგზისტენციალიზმი ესპანური რომანტიზმიდან. თუმცა, ამით იმის თქმა როდი გვსურს, რომ ეგზისტენციალიზმი რომანტიზმის პირდაპირი ესთეტური, ან იდეოლოგიური გაგრძელებაა; მხოლოდ იმის აღნიშვნა გვსურს, რომ ეგზისტენციალიზმის საფუძვლები უნდა ვეძიოთ რომანტიკულ ტექსტებში. ამ მხრივ საინტერესოა ისეთი კვლევები, რომლებიც

რომანტიკოსი ავტორების კვალს ეძიებენ ეგზისტენციურ ტექსტებში (Vauthier, 2009).

ამასთანავე, ესთეტიური მსგავსების გარდა, არც პირადი სიმპათიებია მხედველობიდან გამოსარჩენი. რომანტიკული ეგზისტენციალიზმის ფუძემდებელი კირკეგორი იყო უნამუნოს იდეების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი შთამაგონებელი. სვეილიელი რომანტიკოსი პოეტი ბეკერი კი კირკეგორის თეორიულ იდეებს ასხამდა ხორცს საკუთარ ტექსტებში. მიგელ დე უნამუნო სწორედ ის ავტორია, რომელმაც ესპანური ეგზისტენციალიზმი განავითარა, ერთის მხრივ კირკეგორისა და, მეორეს მხრივ, ბეკერის კითხვის შედეგად. ცხადია, სხვა ზეგავლენებიც აღინიშნება, თუმცა ეს საკითხი ჩვენი კვლევის სფეროს სცილდება.

ესპანური ეგზისტენციალიზმის შემთხვევაში შეგვიძლია ვისაუბროთ ფილოსოფიურ-ლიტერატურული იდეების მემკვიდრეობითობის შესახებ. ფილოსოფიასა და ლიტერატურას ბევრი რამ აქვთ საერთო და ის დებატიც კარგადაა ცნობილი, რომელიც ეხება ამ ორი დისკურსის დაბადების პირველობას. ამასთან დაკავშირებით გვახსენდება მიგელ დე უნამუნოს რეპლიკა, რომელიც მის არაერთ ტექსტში მეორდება და შეეხება საკუთარი პიროვნების შეფასების დროს პოეტური საწყისის უპირატესობის გამოყოფას. მრავალფეროვანი და სისტემური შემოქმედების ვრცელ ფურცლებზე უნამუნო თანაბარ ყურადღებას უთმობდა როგორც ფილოსოფიურ, ისე ლიტერატურულ მიმდინარეობებს. მისი სამწერლო მიება სინთეზია, საერთო ჩარჩოა

ფილოსოფიური აზროვნებისა სალიტერატურო თემების შესახებ ან, მისივე მანერით რომ გამოვთქვათ, ლიტერატურული აზროვნებისა ფილოსოფიური თემების შესახებ. მისი სტილი წინააღმდეგობრივია, ლოგიკური და ნაკლებად ემორჩილება კლასიფიკაციას. ამგვარად, შესაძლებელია ვისაუბროთ არა ზეგავლენებზე, არამედ *უცხო სიტყვებზე*<sup>117</sup>უნამუნოს ტექსტებში.

იდები მოგზაურობენ, მოგზაურობენ ერთი ტიპის დისკურსიდან მეორეში. კულტურის ერთი სფეროდან მეორეში გადასვლის დროს ისინი იცვლიან მნიშვნელობას. ვფიქრობთ, რომ აზროვნების განვითარების ისტორიისთვის ნაკლები მნიშვნელობა აქვს იდეის კონკრეტულ შინაარსს მოცემული დისკურსის ფარგლებში; პირიქით, ღირებულია იდეის პირველადი შინაარსი, ის ათვლის წერტილი, საიდანაც ის ხვდება ახალ დისკურსში. და პირიქით, კონკრეტული დისკურსის შესწავლისთვის მოცემულ კონტექსტში მნიშვნელოვანია ის დროებითი ფორმა, რომელსაც იდეა იძენს. სწორედ ამაშია განსხვავება იდეის ცვალებად (დროებით) და უცვლელ (არადროებით) მნიშვნელობებს შორის.

სოკრატე და პლატონი შეიძლება განვიხილოთ არაერთი პირველადი იდეის ავტორებად. მას შემდეგ რაც პლატონმა სცადა ფილოსოფია ექცია ლიტერატურად, არაერთი ფილოსოფიური იდეა გახდა ლიტერატურის შემადგენელი ნაწილი. მათ ჩამოცილდათ სიბრძნის გარსი და დაიფარნენ ესთეტიური ზედაპირით. მაგრამ არსი, რასაც ეფუძნებოდა იდეა, უცვლელი დარჩა

---

<sup>117</sup>*უცხო სიტყვის* შესახებ, იხ. Leibov y Ospovat, 2006.

ლიტერატურულ კონტექსტში. სწორედ მან განიცადა შემდგომი ევოლუცია მხატვრულ ტექსტში. ის, რასაც ითავისებენ რომანტიკოსები და გამოხატავენ როგორც რომანტიკული ესთეტიკის ნაწილს, ფილოსოფიური აგებულების ფესვების მქონეა. ამავე მიზეზით რომანტიკული იდეები ადვილად მისაღები გახდა ეგზისტენციალიზმის ეპოქისთვის. ეს ურთიერთობა ჰგავს ინდივიდისა და სახეობის ურთიერთობას, როდესაც, როგორც ამას კირკეგორი აღნიშნავდა, „ყოველი ინდივიდი ხელახლა იწყებს, ხოლო სახეობა კი მხოლოდ აგრძელებს განვითარებას“ (Kierkegaard, 2013:88). იდეები აგრძელებენ ევოლუციას, მაშინ როდესაც მიმდინარეობენ, ლიტერატურული იქნება ეს თუ ფილოსოფიური, თავიდან ვითარდებიან. ამგვარად, მნიშვნელოვანია შესწავლილი იქნეს იდეების საფუძვლები, რათა გასაგები გახდეს მათი ფორმირების თავისებურებები კონკრეტული დისკურსის ფარგლებში.

მოაზროვნე ადამიანს აწუხებს ფიქრი სიკვდილის შესახებ. აღნიშნული თემა მეტად აქტუალურია რომანტიკულ ლიტერატურაში. თვითმკვლელობა და საკუთარი მე-თი ტკბობა რომანტიკული ესთეტიკის განუყოფელი ნაწილებია. ადამიანთა მეხსიერებაში დარჩენის სურვილი და უკვდავება უნამუნოს ფილოსოფიის უცვლელი შემადგენელია. თუმცა, ადამიანის გონებისთვის უცნობია მარადიულობის სუბსტანცია და ერთადერთი, რას მას შეუძლია, მისი წარმოდგენაა. უნამუნო წარმოიდგენს მარადიულობას მისი ინტერპრეტაციით. მარადიულობა კირკეგორს მეტაფიზიკურ ჭრილში აქვს წარმოდგენილი. ირკვევა,

რომ სიცოცხლესა და სიკვდილს შორის არსებული კავშირის ძიება წარმოადგენს როგორც რომანტიკული, ისე ეგზისტენციური ესთეტიკის მიზანს.

რომანტიკოსები ოცნებობენ გამოგონილ სამყაროში. ამით არის ნასაზრდოები მათი მიდრეკილება ლეგენდების და ზღაპრების დაწერისადმი. ფილოსოფოსები მსჯელობენ ოცნების როლის შესახებ რომანში და სვამენ კითხვას: ოცნებობს ავტორი, თუ ოცნებობს მარადიულობა ავტორში? თემა საერთოა ორივე შემთხვევაში: სახეზეა სიბრძნის აღმოჩენის მცდელობა, ანუ ადგილი აქვს დაბადების, საკუთარი თავის შემეცნებისა და ცხოვრებაში საკუთარი როლის საკითხების გააზრებას.

იდეები ყველგანაა, მათ ყველგან ვხვდებით. ისინი კარგავენ, იცვლიან და იბრუნებენ საკუთარ პირვანდელ მნიშვნელობებს. ის, რაც ერთ შემთხვევაში მარადიულობის ნიშანს ატარებს, სხვა დროს არამარადიულ, დროებით მდგომარეობას გამოხატავს. და რადგან ყოველივე აღნიშნული ინტერპრეტაციის საკითხია, ამიტომ მარადიულობა მეტაფიზიკურ ჭრილში არის ინტერპრეტირებული (კირკეგორი). მაშ, რაღა რჩება დროებითისთვის? ცხოვრების, ადამიანისა და მისი ყოფის ირონიული აღქმა. სწორედ ამ მიზეზით გამოიყენება ირონია საბოლოო, ჭეშმარიტი სიმართლის დასადგენად, იქნება ის რომანტიკული თუ ეგზისტენციული.

## **BIBLIOGRAFÍA**

### **Bibliografía literaria**

#### *Corpus de estudio*

Bécquer, Gustavo Adolfo (2003): *Rimas y Leyendas*, Madrid, Alba.

Unamuno, Miguel de (2002a): *Niebla*, Madrid, Cátedra.

Unamuno, Miguel de (2002b): *Antología poética*, Madrid, Alianza Editorial.

Unamuno, Miguel de (2005): *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid, Cátedra.

Unamuno, Miguel de (2011a): *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Espasa Libros.

Unamuno, Miguel de (2011b): *Antología poética*, Madrid, Alianza Editorial.

#### *Otras obras y escritos de los autores del corpus*

Unamuno, Miguel de (1949): *La dignidad humana*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina.

Unamuno, Miguel de (1951-1959): *Obras completas*, Madrid, Afrodisio Aguado.

Unamuno, Miguel de (1966): *Don Quijote y Bolívar*, en *Obras completas, III*, Madrid, Escelicer.

Unamuno, Miguel de (1968): “Sobre la lectura e interpretación del Quijote”, en: *Almas de jóvenes*, Madrid, Espasa-Calpe: 134-153.

Unamuno, Miguel de (1969): *Contra esto y aquello*, Madrid, Espasa-Calpe.

Unamuno, Miguel de (1972):*San Manuel Bueno, Mártir y tres historias más*, Madrid, Espasa-Calpe.

Unamuno, Miguel de (1979):*De mi vida*, Madrid, Espasa-Calpe.

Unamuno, Miguel de (1979): “Una entrevista con Augusto Pérez”, en: *De mi vida*, Madrid, Espasa-Calpe: 115-122.

Unamuno, Miguel de (1981):*Soledad*, Madrid, Espasa-Calpe.

Unamuno, Miguel de (2009):*Cómo se hace una novela*, Madrid, Cátedra.

*Otras obras y escritos sobre los autores del corpus*

Abellan, José Luis (1974):*Miguel de Unamuno a la luz de la psicología*, Madrid, Tecnos.

Albaladejo, Tomás (2008): “Poética de la traducción en El *Quijote*”, en ACI(2005): *Actas del Congreso Internacional*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas: 67-82.

Arendt, Hannah (1961):*Between Past and Future. Eight exercises in political thought*, New York, Viking.

Benito y Durán, Ángel (1953):*Ideario filosófico de Unamuno en la Vida de Don Quijote y Sancho*, Granada, Instituto Ganivet.

Blanco Aguinaga, Carlos (1959):*El Unamuno contemplativo*, México, El Colegio de México.

Blanco Mayor, Carmelo (2001): “Sócrates y los socráticos menores”, en *Ensayos. Revista de la Facultad de Educación de Alcabete*, 16: 11-32.

Bousoño, Carlos (1981):*Épocas literarias y evolución. Edad Media, Romanticismo, época contemporánea*, Madrid, Gredos.

Descouzis, Paul (1970):*Cervantes y la generación del 98*, Madrid, Ediciones Iberoamericanas.

Egginton, William (2002): “Cervantes, romantic irony and the making of reality”, en *MLN*, 117, 5: 1040-1068.

Icaza, Francisco (1918):*El Quijote durante tres siglos*, Madrid, Renacimiento.

Flores, Ángel y Bernardete, Maria (1947):*Cervantes across the centuries*, New York, The Dryden Press.

Real de la Riva, César (1948): “Historia de la crítica e interpretaciones de la obra de Cervantes”, en *RFE*, XXXII, 32: 107-150.

Reyes Cano, Rogelio (2005): “Una mirada sobre El Quijote”, en *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 33: 153-163.

Giménez Caballero, Ernesto (1979):*Don Quijote ante el mundo (y ante mí)*, San Juan del Puerto Rico, Interamerican University Press.

Palmer, Donald (1969):*Unamuno's Don Quijote and Kierkegaard's Abraham*, Madrid, Gráficas Alocen.

Vauthier, Bénédicte (1999):*Niebla de Miguel de Unamuno. A favor de Cervantes, en contra de los cervantófilos (Estudio de narratología estilística)*, Bern, Peter Lang.

## Bibliografía crítica

Abrams, M. H. (1975): *El espejo y la lámpara*, Barcelona, Barral.

Actas del VII Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 1995.

Abellán, José Luis (1979): “La filosofía de Antonio Machado y su teoría de lo apócrifo”, en *El basilisco*, 7:77-83.

Abellán, José Luis (1995): *El filósofo “Antonio Machado”*, Valencia, Pre-textos.

Acereda, Alberto (1999): “Bécquer, ¿Pórtico de la poesía española del siglo XXI? Una revisión metafísica de las *RIMAS*”, en *La Torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico*, 13: 483-504.

Aguar e Silva, Vítor Manuel de (1977): *Competência lingüística e competencia literaria*, Coimbra, Almedina.

Aguar e Silva, Vítor Manuel de (1986): *Teoría da Literatura*, Coimbra, Almedina.

Aguilera Portales, Rafel Enrique (2007): “La crítica literaria como crítica filosófica y cultural”, en *Konvergencias*, 16: 162-177.

Agud, Ana (1993): “Traducción literaria, traducción filosófica y teoría de la traducción”, en *Revista de Filosofía*, 6: 11-22.

Alarcos Llorach, Emilio (1964): “Sobre Unamuno o cómo “no” debe interpretarse la obra literaria”, en *Archivum*, I y 2, XIV: 5-17.

- Albaladejo Mayordomo, Tomás (1981):“Aspectos del análisis formal de textos”, en *Revista Española de Lingüística*, 11: 117-160.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás (1982): “On Text Linguistic Theory”, en János S. Petöfi (ed.), *Text vs. Sentence Continued*, Papiere zur Textlinguistik, Hamburgo, Buske, (1982): 1-15.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás (1992): “Aspectos pragmáticos y semánticos de la traducción del texto literario”, en *KOINÉ. Annali della Scuola Superiore per Interpreti e Traduttori “San Pellegrino”*, II, 1-2: 179-200.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás (1998): “Polyacrosis in Rhetorical Discourse”, en *The Canadian Journal of Rhetorical Studies/La Revue Canadienne d’Études Rhétoriques*, 9: 155-167.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás (2001):“Traducción e interferencias comunicativas”, en *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación*, 3: 39-58.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás (2004): “Similarity and Difference in Literary Translation”, en Stefano Arduni y Robert Hodgson (ed.) (2004):*Similarity and Difference in Translation*, Nueva York - Rimini, Nida Institute for Biblical Scholarship – Guaraldi:449-461.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás (2005): “Retórica, comunicación, interdiscursividad”, en *Revista de Investigación Lingüística*, VIII: 7-33.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás (2007):“Semiótica, traducción literaria y análisis interdiscursivo”, en Miguel Ángel Garrido, Emilio Frechilla Díaz (ed.) (2007):*Teoría/Crítica. Homenaje a la Profesora Carmen Bobes Naves*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas:61-76.

Albaladejo Mayordomo, Tomás (2008): “Poética, Literatura Comparada y análisis interdiscursivo”, en *Acta Poetica*, 29 (2): 245-275.

Albaladejo Mayordomo, Tomás (2010): “Los géneros retóricos y el análisis interdiscursivo”, en Francisco Cortés Gabaudan, Julián Víctor Méndez Dosuna, Julián Víctor (ed.) (2010): *Dic mihi, Musa, virum. Homenaje a Antonio López Eire*, Salamanca, Universidad de Salamanca: 39-46.

Albaladejo Mayordomo, Tomás (2011): “Accesibilidad y recepción en el discurso digital. La galaxia de discursos desde el análisis interdiscursivo”, en F. Vilches (ed.) (2011): *Un nuevo léxico en la red*, Madrid, Fundación Vodafone-Dykinson: 15-31.

Albaladejo Mayordomo, Tomás (2012): “Literatura comparada y clases de discursos. El análisis interdiscursivo: textos literarios y forales de Castilla y de Portugal”, en Rafael Alemany Ferrer, Francisco Chico Rico (ed.) (2012): *Literatures ibériques médievales comparades/Literaturas ibéricas medievales comparadas*, Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Universidad de Alicante: 15-38.

Albaladejo Mayordomo, Tomás (2013a): “Rhetoric and Discourse Analysis”, en Inés Olza, Óscar Loureda & Manuel Casado (ed.) (2013a): *Language Use in the Public Sphere: Methodological Perspectives and Empirical Applications*, Frankfurt am Main, Peter Lang (Series *Linguistic Insights*): 19-51.

Albaladejo Mayordomo, Tomás (2013b): “Retórica cultural, lenguaje retórico y lenguaje literario”, en *Tonos Digital*, 25: 1-21.

Alonso, Martín (1972): *Segundo estilo de Bécquer*, Madrid, Ediciones Guadarrama.

Andersen, Katrine Helen (2011): “Miguel de Unamuno: hombre, vida y novela”, en *Annales Universitatis Mariae Curie-Sklodowska*, 2011: 77-90.

- Andersen, Katrine Helen (2012): “La crisis de las ciencias y la existencia novelística en Unamuno”, en *Revue Romane*, 47, 1: 111-130.
- Andreu, Agustí (2004): *El cristianismo metafísico de Antonio Machado*, Valencia, Pretextos.
- Ángel Vega, Miguel (2004): *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Madrid, Cátedra.
- Aranda Muñoz, Eusebio (1954): *Selgas y suobra*, Murcia, Diputación.
- Aristóteles (1971): *Retórica*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos.
- Aristóteles (1992): *Moral a Nicómaco*, Madrid, Espasa Calpe.
- Aristóteles (1995): *Ética Eudemia, Ética Nicomáquea*, Madrid, Gredos.
- Aristóteles (2011): *Poética*, Madrid, Alianza Editorial.
- Asensi, Manuel (2000): *Literatura y filosofía*, Madrid, Síntesis.
- Astrada, Carlos (1949): “El existencialismo, filosofía de nuestra época”, en *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*, Mendoza, Argentina, 1, (1949): 349-358.
- Aubenque, Pierre (2004): “Sócrates y la aporía ontológica”, en *Azafea. Revista de filosofía*, 6: 17-28.
- Azaña, Manuel (1996): *Obras completas, I*, México, Ediciones Oasis.
- Bajtín, Mijaíl (1986): *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Barjau, Eustaquio (1971): “Antonio Machado: entre la poesía y la filosofía (idealismo-solipsismo-“salto al otro”)”, La conferencia leída en la Facultad de Artes y Ciencias de la Universidad de Puerto Rico (Recinto de Mayagüez), (1971): 50-75.
- Barthes, Roland (1988): "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Paidós.

- Beaugrande, Robert de y Dressler, Wolfgang (1997): *Introducción a la lingüística del texto*, Barcelona, Ariel.
- Behler, Ernst (1990): *Irony and the Discourse of Modernity*, Seattle, University of Washington Press.
- Benito Ruano, Eloy (2000): “Ámbito y ambiente de la “Escuela de Traductores de Toledo”, en *Espacio, Tiempo y Forma*, 13: 13-28.
- Benjamin, Walter (1994): “La tarea del traductor”, en Miguel Ángel VEGA (ed.), *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Madrid, Cátedra, (1994): 285-296.
- Betti, Emilio (1975): *Interpretación de la ley y de los actos jurídicos*, Madrid, Editorial Revista de Derecho Privado.
- Biemel, Walter (1962): “La ironía romántica y la filosofía del idealismo alemán”, en *Convivium*, 13-14: 29-48.
- Binetti, María (1989): “Hacia un nuevo Kierkegaard: la reconsideración histórico-especulativa de J. Stewart”, en *La Mirada Kierkegaardiana*, 0: 1-15.
- Blackham, Harold (1979): *Seis pensadores existencialistas*, Barcelona, Ediciones Oikos-Tau.
- Blanco Mayor, Carmelo (1987): “El inicio de la filosofía en Griega: Platón, Aristóteles, Epicuro”, en *Ensayos. Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 1: 65-92.
- Blanco Mayor, Carmelo (2000): “La mayor fuerza del hombre: el pensamiento”, en *Ensayos. Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 15: 31-42.
- Blanco Mayor, Carmelo (2002): “Aristóteles, un pensamiento de actualidad”, en *Ensayos. Revista de la Facultad de Educación de Alcabete*, 17: 11-48.
- Bobes Naves, Carmen (1973): *La Semiótica como teoría lingüística*, Madrid, Gredos.
- Bobes Naves, Carmen (1989): *La Semiología*, Madrid, Síntesis.

- Bogomilova Alanassova, Denitsa (2004): “Un enfoque hermenéutico de la traducción cultural”, en *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación*, 6: 19-39.
- Booth, Wayne (1974): *A Rhetorics of Irony*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Braza Díez, Mariano (1996): “Métodos y cuestiones filosóficas en la escuela de traductores de Toledo”, en *Revista Española de Filosofía Medieval*, 3: 35-49.
- Bruzos Moro, Alberto (2005): “Análisis de la enunciación irónica: del tropo a la polifonía”, en *Pragma lingüística*, 13: 25-49.
- Bundgård, Ana (2005): “Raíces becquerianas de la razón poética”, en *Aurora: papeles del “Seminario María Zambrano”*, 7: 7-15.
- Carrillo Alonso, Antonio (1987): “La influencia del cantar andaluz en Gustavo Adolfo Bécquer”, en *CAUCE. Revista de Filología y su Didáctica*, 10: 167-197.
- Casas Dupuy, Rosario (1999): “Apuntes sobre la crítica hegeliana de la ironía”, en *Ideas y Valores*, 11: 21-31.
- Castro Santiago, Manuela (2004): “La filosofía y la literatura como formas de conocimiento”, en *Diálogo Filosófico*, 60: 491-500.
- Castro Santiago, Manuela (2005): “La filosofía como literatura de pensamiento. Debate sobre las antropologías”, en *Thémata*, 35: 675-677.
- Cenizo Jiménez, José (2006), “Tipología y poética de la mirada en Bécquer y Heine”, en *Estudios filológicos alemanes*, 12: 333-340.
- Cerezo Galán, Pedro (1975): *Palabra en el tiempo. Poesía y filosofía en Antonio Machado*, Madrid, Gredos.

- Cerezo Galán, Pedro (2006): “Juan de Mairena: un Sócrates andaluz”, en *Hoy es siempre todavía, Curso internacional sobre Antonio Machado*, Córdoba, 7-11 de noviembre de 2005, Jordi Doménech (ed.) (2006): Sevilla, Renacimiento: 580-615.
- Chiappini, Gaetano (1995): “Filosofía y poesía en Antonio Machado”, en *Ínsula*, 577: 31-32.
- Chico Rico, Francisco (1987): *Pragmática y construcción literaria*, Alicante, Universidad de Alicante.
- Chico Rico, Francisco (1998): “Retórica, lingüística, texto”, en *Quintiliano: historia y actualidad de la Retórica*. *Actas del Congreso Internacional: “Quintiliano: historia y actualidad de la Retórica. XIX centenario de la “Instituto Oratoria”*/coord. por Tomás Albaladejo Mayordomo, José Antonio Caballero López, Emilio del Río Sanz, Logroño, Gobierno de La Rioja/Instituto de Estudios Riojanos, (1998): 337-341.
- Chico Rico, Francisco (2001): “Retórica y traducción. ΝÓΗΣΙΣ Y ΠΟΙΗΣΙΣ en la traducción del texto literario”, en Pierre-Yves Raccah and Belén Saiz Noeda (ed.) (2001): *Lenguas, Literatura y traducción. Aproximaciones teóricas*, Madrid, Arrecife Producciones: 257-285.
- Chico Rico, Francisco (2002): “La teoría de la traducción en la teoría retórica”, en *Logo. Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación*, II, 3: 25-40.
- Chico Rico, Francisco (2015): “La traducción del texto filosófico: entre la literatura y la ciencia”, en *Castilla. Estudios de Literatura*, 6: 94-112.
- Colli, Giorgio (2009): *El nacimiento de la filosofía*, Barcelona, Tusquets Editores.
- Daigle, Christine (2006): *The Problem of Ethics for Existentialism*, Montreal, McGill-Queen’s University Press.

- De Azaola, Miguel (1951): “Las cinco batallas de Unamuno contra la muerte”, en *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 2: 33-109.
- De Castro, Isabel (1990): ”Presencia de Heine en las imitaciones eruditas del cantar popular”, en *Epos. Revista de filología*, 6: 243-261.
- De La Iglesia, José Luis (1995): *Antonio Machado y la filosofía*, Madrid, Fundación de Investigaciones Marxistas.
- De Man, Paul (2007): *La Retórica del Romanticismo*, Madrid, Ediciones Akal.
- Díaz, José Pedro (1971): *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y Poesía*, Madrid, Editorial Gredos.
- Díaz Navarro, Epicteto (2007): *Juegos de lenguaje. En torno a la narrativa española actual*, Gijón, Libros del Pexe.
- De Montaigne, Michel (2008): *Los ensayos*, Barcelona, Acantilado.
- Dolezel, Lubomír (1986): “Semiotics of Literary Communication”, en *Strumenti Critici*, 50,I, 1: 5-48.
- Eco, Umberto (1986): *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Madrid, Editorial Lumen.
- Eduardo Rivera, Jorge (2012): “Prólogo del traductor”, en: Heidegger, Martin (2012): *Ser y Tiempo*, Madrid, Editorial Trotta: 13-16.
- El-Madkouri Maataoui, Mohamed (2006): “Escuelas y técnicas de traducción en la Edad Media”, en *Tonos Digital*, 11: 1-11.
- Enrique Aguilera Portales, Rafael (2007): “La crítica literaria como crítica filosófica y cultural”, en *Convergencias, Filosofía y Culturas en Diálogo*, V, 16: 162-177.
- Escarpit, Robert (1968): *La revolución del libro*, Madrid, Alianza Editorial.

- Esteban, Angel (1995):“Bécquer y el premodernismo venezolano: Juan Antonio Pérez Bonalde”, en *Rilce*, 11-1: 51-67.
- Even-Zohar, Itamar (2004): “The position of translated literature within the literary polysystem”, en Lawrence Venuti (ed.) (2004): *The Translation Studies Reader*, London & New York, Routledge: 199-204.
- Fantini, Graziella (2008):“Poesía y filosofía en Antonio Machado y Jorge Santayana. Una convergencia”, en *Limbo.Boletín de estudios sobre Santayana (suplemento de la revista Teorema)*,28: 75-90.
- Felten, Hans (1992):“¿Bécquer posmodernista?,”en AIH (1992):*Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona: 2, 1243-1248.
- Fernández del Valle, Agustín Basave (1959):*Filosofía del Quijote (Un estudio de antropología axiológica)*, México, Espasa-Calpe Mexicana.
- Fontanier, Pierre(1821): *Manuel classique pour l'étude des tropes, ou Éléments de la science du sens des mots*, Paris, Belin-Leprieur.
- Franz, Thomas (2007): “Niebla y El Quijote (Otra vez)”, en *Cuadernos Cátedra Miguel de Unamuno*, 44, 2: 13-26.
- Frutos Cortés, Eugenio (1959): “La esencial heterogeneidad del ser en A.Machado”, en *Revista de Filosofía*,XVIII: 69-70.
- García Bacca, Juan David (1984): *Invitación a filosofar según espíritu y letra de Antonio Machado*, Barcelona, Anthropos.
- García Berrio, Antonio (1981): “La Poética lingüística y el análisis literario de textos”, en *Tránsito. Revista de Poesía*, h-i: 11-16.

García Berrio, Antonio y Albaladejo Mayordomo, Tomás (1983): "Estructura composicional. Macroestructuras", en *E.L.U.A.*, 1: 127-180.

García Berrio, Antonio (1984): "Retórica como ciencia de la expresividad (Presupuestos para una Retórica General)", en *E.L.U.A.*, 2: 7-59.

García Berrio, Antonio (1994): *Teoría de la Literatura*, Madrid, Cátedra.

García Yebra, Valentin (1982): *Teoría y práctica de la traducción*, Madrid, Gredos.

García Yebra, Valentín (1979): "¿Cicerón y Horacio preceptistas de la traducción?", en *Cuadernos de la filología clásica*, 16: 139-154.

Garrido Ardila, Juan Antonio (2010): "Unamuno y Cervantes: narradores y narración en *Niebla*", en *MLN*, 125, 2: 348-368.

Garrido Ardila, Juan Antonio (2014): "Miguel de Unamuno: Génesis de la novela contemporánea", en *Ínsula*, 807: 2-6.

Garrido Domínguez, Antonio (2011): *Narración y Ficción. Literatura e invención de mundos*, Madrid, Iberoamericana.

Garrido, María Jesús (2009): "El pensamiento filosófico de Antonio Machado", en *El legado filosófico español e hispanoamericano del siglo XX*, Madrid, Cátedra.

Gasparov, Yuri y Avtonomova, Natalia (2001): "Soneti Shekspira – perevodi Marshaka", en Gasparov Yuri, *O ruskoipoezii*, Petersburgo, (2001): 389-409.

Gogazeh, Ziyad (2005): "Problemas culturales y lingüísticos en la traducción de refranes del árabe al español y viceversa", en *Paremia*, 14: 61-70.

Gómez-Moriana, Antonio (1997): "Du texte au discours. Le concept d'*interdiscursivité*", en *Versus*, 77-78: 57-73.

González Ruiz, Jose M<sup>a</sup> (1975): *La teología de A. Machado*, Madrid, Ediciones Marova.

- Greene, Marjorie (1961): *El sentimiento trágico de la existencia. Análisis del existencialismo*, Madrid, Aguilar.
- Grupo  $\mu$  (1987): *Rhétorique générale*, Paris, Larousse.
- Gutierrez Girardot, Rafael (1994): “Lírica y filosofía en Antonio Machado”, en Paul Albert (ed.) (1994): *Antonio Machado hoy (1939-1989)*, Coloquio internacional organizado por la Fundación Antonio Machado y la Casa Velázquez en Madrid, 11-13 de mayo de 1989, Madrid: 117-132.
- Haberer, Adolphe (2007), “Intertextuality in theory and practice”, en *Literatūra*, 49(5): 54-67.
- Harris, Zellig (1952): “Discourse Analysis”, en *Language*, 28, 1: 1-30.
- Henckmann, Wolfhart (1988): “El concepto de ironía en K.W.F.Solger”, en *Enrahonar*, 14: 19-31.
- Hermida de Blas, Fernando (2011): “En torno a Ortega y Gasset, Machado y Zubiri. Epistolario: Norberto Hernanz-Pablo de A. Cobos (1934-1971)”, en *Revista de Hispanismo Filosófico*, 16: 95-143.
- Hervás Jávega, Isabel (1998): “La reflexión traductológica: una revisión diacrónica (I)”, en *Philologia Hispalensis*, 12: 225-267.
- Hitti, Philip (1968): *History of Arabs*, New York, St. Martin’s Press.
- Jakobson, Roman (1975): *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral.
- Jakobson, Roman (1988): *Lingüística y poética*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Jankélévitch, Vladimer (1964): *L’ironie*, Paris, Flammarion.
- Jaspers, Karl (1965): *La filosofía desde el punto de vista de la existencia*, México, Fondo de Cultura Económica.

- Jaspers, Karl (1980): *Filosofía de la existencia*, Buenos Aires, Aguilar.
- Jaeger, Werner (1956): *Aristóteles*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Jiménez Martínez, Mauro (2011): *Teoría y crítica de la novela existencialista*, Madrid, E-Prints UCM.
- Jolivet, Régis (1976): *Las doctrinas existencialistas*, Madrid, Editorial Gredos.
- Kasperska, Iwona (2012): “Traducción del nuevo mundo: ¿Diálogo intercultural o confrontación de culturas? Aproximación a la visión del otro en las crónicas del descubrimiento y la conquista”, en *Studia Romanica Posnaniensa*, 39/2: 23-39.
- Khotimsky, Maria (2013): ““I am – for free”: Marina Cvetaeva as a translator in the soviet cultural context”, en *Russian Literature*, LXXIII, IV: 565-590.
- Kierkegaard, Soren (2006): *De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía*, Madrid, Editorial Trotta.
- Kierkegaard, Sören (2013): *El concepto de la angustia*, Madrid, Alianza Editorial.
- Kundera, Milan (1987): *Literatura, socialismo y poder*, Bogotá, Minotauro.
- Kundera, Milan (1996): *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets.
- Kundera, Milan (2007): *Los testamentos traicionados*, Barcelona, Tusquets.
- Ladmiral, Jean-René (1981): “Elements de traduction philosophique”, en *Langue française*, 51: 19-34.
- Lambert, José (1980): “Production, tradition et importation: une clef pour la description de la littérature et de la littérature en traduction”, en *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, 7: 246-252.
- Landsberg, Paul (1935): “Reflexiones sobre Unamuno”, en *Cruz y Raya*, 9: 22-23.
- Lapesa, Rafael (1980): *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos.

- Lefevere, André (1992): *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London and New York, Routledge.
- Leibov, R., Ospovat, A. (2006), “La palabra ajena en Tiutchev”, *Toronto Slavic Quarterly*, Nº15, <http://sites.utoronto.ca/tsq/15/ospovat15.shtml> (fecha del último acceso: 18 de octubre de 2015).
- Lisi, Francisco (2010): “La traducción de los textos filosóficos clásicos”, en VV.AA. (2010): *Primer Simposio Internacional Interdisciplinario “Aduanas del Conocimiento”. La traducción y la constitución de las disciplinas entre el Centenario y el Bicentenario. Residencia Serrana IOSE, La Falda, Córdoba, Argentina, 8 al 12 de noviembre de 2010*, Córdoba, Universidad de Córdoba: 1-14.
- Llanes Abeijón, Manuel (2013): “Estilística y retórica en el proceso de traducción”, en *ISLAS*, 45: 86-99.
- Lledo, Emilio (1984): *La memoria de Logos*, Madrid, Taurus.
- Llevadot, Laura (2007): “Kierkegaard y Platón: la cuestión de la escritura”, en *Convivium*, 20: 173-196.
- Llevadot, Laura (2009): “Negatividad: La figura de Sócrates en la obra de Kierkegaard”, en *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, XIV: 269-280.
- Longhurst, Carlos Alex (2012): “Unamuno o la novela como empresa filosófica. Tres conceptos: libertad, identidad, comunidad”, en *Itinerarios*, 15: 83-99.
- López Álvarez, Joaquín (1996): *El krausismo español en los escritos de A.Machado y Álvarez, “Demófilo”*, Cádiz, Servicio de Publicaciones.
- Lorenzo-Rivero, Luis (1977): *Larra: lengua y estilo*, Madrid, Playor.

Lotman, Iuri (1972): *Analiz poeticheskogo teksta: struktura stikha*, Leningrad, Prosveshchenie.

Lotman, Iuri M. (2003): “La retórica”, en *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la*

*Cultura*: <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/pdf/entre2/escritos/escritos3.pdf> (fecha del último acceso: 12 de septiembre de 2015).

Luarsabishvili, Vladimer (2012a): “Un intento de la traducción poética: Gustavo Adolfo Bécquer en georgiano (algunos ejemplos)”, en *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación*, 14: 363–368.

Luarsabishvili, Vladimer (2012b): “La ironía romántica en las *Rimas* de Bécquer”, en *Adversus*, IX, 22: 136-149.

Luarsabishvili, Vladimer (2013): “Nuevo tipo de intertextualidad: ¿qué es el *intertexto de época*? El papel del *intertexto de época* en el proceso de traducción”, en *Tonos Digital*, 24: 1-19.

Luarsabishvili, Vladimer (2014): “Retórica y traducción: las *Rimas* de Bécquer en georgiano”, en *RÉTOR*, 4 (1): 36-55.

Luarsabishvili, Vladimer (2015): “La relacion entre el texto original y su traduccion: extranjerizacion de V. Nabokov y domesticacion de M. Tsvetaeva”, en *Eslavística Complutense*, 15: 89-101.

Lvovskaya, Zinaida (1999): "Intertextualidad cultural en traducción", en (1999): *Actas de la II conferencia de hispanistas de Rusia (Mosú, 19-23 de abril de 1999)*, Madrid, Embajada de España en Moscú; Ministerio de Asuntos exteriores, Dirección General de Relaciones

culturales y científicas:<http://hispanismo.cervantes.es/documentos/lvovskaya.pdf> (fecha del último acceso: 2 de marzo de 2014).

Lyotard, Jean-François (1964): “¿Por qué filosofar?” en *Escuela de Filosofía*, Universidad Arcis: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/lyotard/Por%20qu%20E9%20filosofar.pdf> (fecha del último acceso: 2 de marzo de 2014).

Machado, Antonio (1962): *Poesías*, Buenos Aires, Losada.

Machado, Antonio (1964): *Obras, Poesía y Prosa*, Buenos Aires, Losada.

Machado, Antonio (2001): *Campos de Castilla*, Zurich, Amman Verlag.

Macquarrie, John (1976): *Existentialism*, Harmondsworth, Penguin Books.

Malishev, Mijail y Herrera González, Julián (2010): “José Ortega y Gasset: la metafísica existencial de la vida”, en *EIDOS*, 12: 215-235.

Malpartida, Juan (1998): “Poética y Filosofía: El pensamiento literario de Antonio Machado”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 571: 109-120.

Manuel Borrero, Víctor (2007): “Heinrich Heine en las historias de la literatura alemana en lengua española: 1961-2003”, en *Revista de Filología Alemana*, 15: 47-63.

Marías, Julián (1947): *Introducción a la filosofía*, Madrid, Revista de Occidente.

Marías, Julián (1967): *Miguel de Unamuno*, Madrid, Espasa Calpe.

Martín, Alonso (1972): *Segundo estilo de Bécquer*, Madrid, Ediciones Guadarrama.

Martínez de Velasco, Luis (1994): *Antonio Machado y la filosofía*, Madrid, Fundación de Investigaciones Marxistas.

Merleau-Ponty, Maurice (1948): *Sentido y sinsentido*, Barcelona, Península.

Montero-López Lena, María y Sánchez-Sosa, Juan José (2001): “La soledad como fenómeno psicológico: un análisis conceptual”, en *Salud Mental*, 24, 1: 19-27.

- Mora García, José Luis (2001): “El valor filosófico de la literatura del 98”, en (2001): *Filosofía Hispánica Contemporánea: el 98. Actas del XI Seminario de la Filosofía española e iberoamericana* (Universidad de Salamanca, 21 al 25 de septiembre de 1998), Fundación Gustavo Bueno, Salamanca: 33-63.
- Mora García, José Luis (2002): “La recepción de Unamuno en lengua inglesa, un ejemplo: la revista Hispania”, en, III, 6: 47-70.
- Mora García, José Luis, Gordo Piñar, Gemma, Andrés Castellanos, Soledad de (2013): “Rubén Landa Vaz y Pablo de Andrés Cobos (1929-1976). En la Amistad a Unamuno, Giner de los Ríos y Manuel Bartolomé Cossío”, en *Estudios Segovianos*, 112: 481-533.
- Morales Troncoso, David Emilio (2007): “Tres modulaciones de la ironía: el vicio, la paradoja y la gnosis”, en *Onomázein*, 16: 171-190.
- Moreno Hernández, Carlos (2010): “Bécquer y Byron: imitación y emulación”, en *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXVII, 2: 163-175.
- Morón Arroyo, Ciriaco (1997): “Hacia el sistema de Unamuno”, en *Cuadernos Cátedra Miguel de Unamuno*, 32: 169-187.
- Morris, Charles (1971): *Writings on the General Theory of Signs*, The Hague, Mouton.
- Muecke, Douglas Colin (1969): *The compass of Irony*, London, Methuen.
- Munday, Jeremy (2008): *Introducing Translation Studies. Theories and applications*, London & New York, Routledge.
- Murillo Zamora, Roberto (1975): “Antonio Machado. Ensayo sobre su pensamiento filosófico”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 3/4: 312-314.
- Nabokov, Vladimir (2001): *El arte de la traducción. Lecciones de la literatura rusa*, Moscú, Nezavisimaya Gazeta.

- Navas-Ruiz, Ricardo (1971): *El Romanticismo Español. Documentos*, Salamanca, Anaya.
- Navas-Ruiz, Ricardo (1998): “El modo irónico y la literatura romántica española”, en Díaz Larios Luis Felipe, Miralles Enrique (ed.) (1998): *Del Romanticismo al realismo: Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*, Barcelona, Universitat: 223-238.
- Nietzsche (2003): *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Ordoñez Díaz, Leonardo (2008): “Historia, literatura y narración”, en *Historia Crítica*, 36: 194-222.
- Ortega y Gasset, José (1983): *¿Qué es la filosofía?*, en *Obras completas, VII*, Madrid, Alianza Editorial.
- Pachero Costa, Verónica (2014): “La traducción de textos filosóficos ingleses contemporáneos: las notas del traductor”, en *Tonos Digital*, 26: 1-13.
- Paz, Octavio (1965): *El caracol y la sirena*, Cuadrivio, México, Mortiz.
- Paz, Octavio (1971): *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets.
- Pedraza Jiménez, Felipe y Rodríguez Cáceres, Milagros (1983): *Manual de Literatura Española*, Pamplona, Cénlit.
- Peers, Edward Allison (1973): *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos.
- Peñalver Gómez, Patricio (2001): «Kierkegaard», en José Luis Villacañas (ed.) (2001): *La filosofía del siglo XIX*, Madrid, Trotta/CSIC: 113-162.
- Petőfi, János (1971): *Transformationsgrammatiken und eine kotextuelle Text-theorie*, Frankfurt, Athenäum.

Petöfi, János (1973): “Towards an Empirically Motivated Grammatical Theory of Verbal Texts”, en János S. Petöfi - Hannes Rieser (ed.) (1973): *Studies in text Grammar*, Dordrecht, Reidel Publishing Company: 205-275.

Petöfi, János (1975): *Vers une théorie partielle du texte*, Hamburg, Helmut Buske.

Petöfi, János (1979): “Una teoría textual formal y semiótica como teoría integrada del lenguaje natural (Notas metodológicas)”, en János S. Petöfi - Antonio García Berrio (1979): *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid, Comunicación: 127-145.

Petöfi, János (1992): “Interpretation and Translating in a Semiotic Textological Framework”, en *Koiné. Quaderni di Ricerca e Didattica sulla Traduzione e l'Interpretazione*, II, 1-2: 263-280.

Platón (2000): *Teeteto*, en *Diálogos V, Parménides- Teeteto- Sofista- Político*, Madrid, Gredos.

Policinska, Marta (2008): “La literatura al servicio del estado: algunas consideraciones sobre la utilización propagandística de la literatura en la Unión Soviética de los años 20 y 30”, en *Comunicación*, 1, 6: 118-129.

Polo García, Victorino (1965-66): “La soledad en la poesía romántica española”, en *Anales de la Universidad de Murcia, Filosofía y Letras*, 24, 0: 1-2.

Prini, Pietro (1957): “Las tres edades del existencialismo”, en *Monteagudo. Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 19: 4-19.

Pujante, David (1996): *El hijo de la persuasión. Quintiliano y el estatuto retórico*, Logroño, Gobierno de la Rioja/Instituto de Estudios Riojanos.

Quintanilla, Mariano (1952): “El pensamiento de A. Machado”, en *Estudios Segovianos*, XI: 369-382.

Quintiliano (1947): *Institutio Oratoria*, Madrid, Síntesis.

- Quinziano, Franco (1998): “*Niebla*: Miguel de Unamuno y el sueño de la “nivola””, en (1998): *Atti del XVII Convegno [Associazione Ispanisti Italiani]*, Milano 24-25-26 ottobre 1996, 1: 135-148.
- Pujante, David (2004): *Caminos de la Semiótica en la última década del siglo XX*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- RAE, *Diccionario de la Lengua Española* (2001): Madrid, Espasa Calpe.
- Raga Rosaleny, Vicente (2007): “Schlegel y los enemigos de la ironía romántica”, en *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 24: 155-170.
- Ramos Jurado, Enrique Ángel (1994): “Filología y filosofía: la traducción de textos filosóficos griegos”, en (1994): *Reflexiones sobre la traducción, Actas del Primer Encuentro Interdisciplinar “Teoría y práctica de la Traducción”*, Cádiz del 29 de Marzo al 1 de abril de 1993, Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz: 67-84.
- Reid, Jeffrey (1934): “Romantic Irony and Satire”, en *Hispania*, núm. especial: 81-96.
- Reiss, Katherine (1976): *Texttyp und Übersetzungsmethode: Der operative Text*, Kronberg, Scriptor Verlag.
- Reiss, Katherine (1989): “Texttypen, Übersetzungstypen und die Beurteilung von Übersetzungen”, en *Lebende Sprachen*, 22.3: 97-100.
- Reiss, Katherine (2000): *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*, Munich, Hueber.
- Reiss, Katherine. (2004): “Type, kind and individuality of text: decision making in translation”, en Lawrence Venuti (ed.) (2004): *The Translation Studies Reader*, London & New York, Routledge: 168-79.

- Ribas Ribas, Pedro (1971): “El Volksgeist de Hegel y la intrahistoria de Unamuno”, en *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 21: 23-33.
- Ribas Ribas, Pedro (1978): “Unamuno y Hegel”, en *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 25-26: 55-89.
- Ribas Ribas, Pedro (1987): “Unamuno y Nietzsche”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 440-441: 251-282.
- Ribas Ribas, Pedro (1987): “Unamuno, más que una paradoja”, en *A distancia*, 1: 19-20.
- Ribas Ribas, Pedro (1994): “Unamuno, lector de Hegel”, en *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 29: 111-122.
- Ribas Ribas, Pedro (1996): “Unamuno y Schopenhauer: El mundo onírico”, en *Anales de Literatura Española*, 12: 101-13.
- Ribas Ribas, Pedro (1998): “Contexto sociocultural de la generación del 98 (1895-1905)”, en *Anuario filosófico*, 31, 60: 55-70.
- Ribas Ribas, Pedro (2002): “Corresponsales alemanes de Unamuno: una faceta de su internacionalismo”, en *Cuaderno Gris*, 6: 83-98.
- Ricoeur, Paul (1997): “Retórica, Poética y Hermenéutica”, en *Cuaderno Gris*, 2: 79-89.
- Roberts, Stephen (2007): *Miguel de Unamuno o la creación del intelectual español moderno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Rodríguez Pequeño, Javier (2008): *Géneros literarios y mundos posibles*, Madrid, Editorial Eneida.
- Romero, Francisco (1947): “Don Quijote y Fichte”, en *Realidad*, 5, I: 229-230.
- Rosales Juega, Elisa (1996): *Comportamiento ético en la poesía de Antonio Machado*, Soria, Diputación Provincial de Soria.

- Roubiczek, Paul (1966): *El existencialismo*, Madrid, Editorial Labor.
- Saakiantz, Anna (1998): *Marina Tsvetayeva*, Moscú, Judojenstvennaya Literatura.
- Sábato, Ernesto (2000): *Heterodoxias*, Madrid, Alianza Editorial.
- Salmerón Jiménez, María Angélica (1994): “La literatura de Borges y sus relaciones con la filosofía”, en *La Palabra y el Hombre*, 89: 195-199.
- Sánchez Benítez, Roberto (2006): “De las relaciones entre filosofía y poesía”, en *Ludus Vitalis*, XIV, 25: 263-266.
- Sánchez García, Jesús (1996): “La comparación intertextual en una aproximación al texto traducido dentro de la traductología descriptiva”, en *Epos. Revista de Filología*, XII: 357-378.
- Sánchez Barbudo, Antonio (1974): *El pensamiento de Antonio Machado*, Madrid, Ediciones Guadarrama.
- Sánchez Meca, Diego (2005): “El quijotismo de Unamuno, el cervantismo de Ortega y la España de 1898”, en *Praxis Filosófica*, 20: 69-86.
- Sartre, Jean-Paul (2005): *El ser y la nada*, Buenos Aires, Losada.
- Sartre, Jean-Paul (2011): *El existencialismo es un humanismo. La trascendencia del Ego*, Madrid, Editorial Alternativa.
- Schwab, Gabriele (2008): “Restricción y Movilidad. Hacia la dinámica del contacto cultural en la literatura”, en Introducción y compilación de textos Amelia Sanz Cabrerizo (Grupo LEETHI) (2008): *Interculturales/Transliteraturas*, Madrid, Arco/Libros: 244-249.
- Sebold, Russell P. (1982): *Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, Taurus.
- Sebold, Russel P. (2011): “La cosmovisión romántica: siete síntomas y cinco metáforas”, en *Castilla. Estudios de Literatura*, 2: 311-323.

- Serrano Poncela, Segundo (1954): *Antonio Machado, su mundo, su obra*, Buenos Aires, Losada.
- Sesé, Bernard (1986): *Antonio Machado, el hombre, el poeta, el pensador*, Madrid, Gredos.
- Siguan, Miguel (1966): “El tema del otro en Antonio Machado”, en *Convivium*, 21: 267-286.
- Suárez López-Zuriaga, Eloísa (2008): “Entre la ficción y los acontecimientos históricos”, en *Bajo Palabra. Revista de Filosofía*, II, 3: 165-172.
- Tardáguila, Esperanza (2012): “El viaje de la filosofía por los caminos de la traducción”, en *Mutatis Mutandis*, 5, 1: 53-64.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw (1976): *Historia de seis ideas*, Madrid, Tecnos.
- Teofrasto (2000): *Carácteres*, Madrid, Gredos.
- Torre, Esteban (1994): *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis.
- Torres Fermán, Irma Aída, Francisco Javier Beltrán Guzmán , Atenógenes H. Saldívar González, Dolores Lin Ochoa, Ma. Del Carmen Barrientos Gómez y Daniela Monje Reyna (2012): “La soledad ¿Un mal de nuestro tiempo?”, en *Medicina, Salud y Sociedad*, 3, 1: 1-25.
- Valverde, José M.a (1989): “Antonio Machado, poeta pensador”, en *A. Machado: el poeta y su doble. Intervención en Congreso Internacional sobre A. Machado*, Universidad de Barcelona, Departamento de Filología Española: 1383-1394.
- Van Dijk, Teun A. (1976): *Per una poetica generativa*, Bolonia, il Mulino.
- Vauthier, Bénédicte (2002): “El arte de escribir de Miguel de Unamuno. Paralipómenos estilísticos: Unamuno y sus maestros”, en *Cuaderno Gris*, 6: 205-244.

- Vauthier, Bénédicte (2004): *Arte de escribir e ironía en la obra narrativa de Miguel de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Vauthier, Bénédicte (2009): “Releyendo Teresa. Rimas de un poeta desconocido presentadas y presentado por Miguel de Unamuno a la luz de una cuartilla inédita. Un alegato unamuniano a favor de la modernidad de Bécquer”, en Ana Chaguaceda Toledano (ed.) (2009): *Miguel de Unamuno estudio sobre su obra IV: actas de las VII Jornadas unamunianas*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca: 47-57.
- Vegas González, Serafín (2005): “Significado histórico y significación filosófica en la revisión de los planteamientos concernientes a la escuela de traductores de Toledo”, en *Revista Española de Filosofía Medieval*, 12: 109-134.
- Venuti, Lawrence (1992): *Rethinking translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, London and New York, Routledge.
- Venuti, Lawrence (1995): *The Translator's Invisibility*, London & New York, Routledge.
- Venuti, Lawrence (2003): *The scandals of translation. Towards an ethics of difference*, London & New York, Routledge.
- Venuti, Lawrence (2004): *The Translation Studies Reader*, London & New York, Routledge.
- Vianu, Tudor (1971): *Los problemas de la metáfora*, Buenos Aires, Eudeba Editorial de Buenos Aires.
- Vidarte, Francisco y Rampérez, Fernando (2005), *Filosofías del siglo XX*, Madrid, Síntesis.
- Vieira, Estela (2007): ““Saudade” and “soledad”: Fernando Pessoa and Antonio Machado on nostalgia and loneliness”, en *Romance notes*, 43, 1: 125-133.

- Vilanova, Antonio (1989): “La metafísica poética de Antonio Machado”, en *A. Machado: el poeta y su doble. Intervención en Congreso Internacional sobre A. Machado*, Universidad de Barcelona, Departamento de Filología Española: 61-100.
- Vives, Juan Luis (1998): *El arte retórica. De ratione dicendi*, Barcelona, Anthropos.
- Vossler, Karl (1964): *La poesía de la soledad en España*, Buenos Aires, Losada.
- Wolfsdorf, David (2007): “The irony of Socrates”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65: 175-187.
- Zagal, Héctor (1997): “Filosofía y literatura. A modo de presentación”, en *Topics*, 13: 9-13.
- Zambrano, María (1975): *El hombre y lo divino*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Zambrano, María (1989): *Senderos*, Barcelona, Anthropos.
- Zambrano, María (1993): *Filosofía y Poesía*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Zambrano, María (1998): *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la guerra civil*, Madrid, Editorial Trotta.
- Zavala, Iris (1991): *Unamuno y el pensamiento dialógico*, Barcelona, Anthropos.
- Zavala, Iris (1992): *Romanticismo y realismo*, Barcelona, Crítica.
- Zubizarreta, Armando (1960): “Unamuno en su ‘nivola’ (Estudio como se hace una novella)”, en *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 10: 5-27.