

Ediciones de Iberoamericana

El pensamiento literario

Consideraciones diacrónicas sobre la filosofía de la literatura

Gernot Kamecke



Gernot Kamecke

El pensamiento literario
Consideraciones diacrónicas
sobre la filosofía de la literatura



Ediciones de Iberoamericana

151

CONSEJO EDITORIAL:

Mechthild Albert

Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn

Daniel Escandell Montiel

Universidad de Salamanca

Danae Gallo González

Justus-Liebig-Universität, Gießen

Enrique García-Santo Tomás

University of Michigan, Ann Arbor

Aníbal González

Yale University, New Haven

Klaus Meyer-Minnemann

Universität Hamburg

Daniel Nemrava

Palacky University, Olomouc

Emilio Peral Vega

Universidad Complutense de Madrid

Janett Reinstädler

Universität des Saarlandes, Saarbrücken

Roland Spiller

Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main

El pensamiento literario

Consideraciones diacrónicas
sobre la filosofía de la literatura

Gernot Kamecke

IBEROAMERICANA - VERVUERT - 2024

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons 4.0 Internacional. Para más información consulte: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.



Los trabajos de investigación fueron financiados por la Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG, Sociedad Alemana de Investigación), con una beca Heisenberg, número 261249607, y efectuados en el Institut für Romanistik (Instituto de Filología Románica) de la Humboldt-Universität zu Berlin.

La publicación fue financiada por la Deutsche Forschungsgemeinschaft, el Institut für Romanistik y el Fondo de Publicaciones de Acceso Abierto de la Humboldt-Universität zu Berlin.

Gefördert durch



Deutsche
Forschungsgemeinschaft



© Gernot Kamecke, publicado por

Iberoamericana, 2024

Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid

Tel.: +34 91 429 35 22

Vervuert, 2024

Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main

Tel.: +49 69 597 46 17

info@iberoamericanalibros.com

www.iberoamericana-vervuert.es

ISBN 978-84-9192-445-6 (Iberoamericana)

ISBN 978-3-96869-605-8 (Vervuert)

ISBN 978-3-96869-606-5 (e-book)

DOI: <https://doi.org/10.31819/9783968696065>

Depósito Legal: M-16872-2024

Diseño de cubierta: a.f. diseño y comunicación

Diseño de interiores: ERAI Producción Gráfica

Impreso en España

Para Alejandra, Benjamin, Libertad y Matías

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN. ¿QUÉ ES LA LITERATURA?	13
1.1. La literatura y la filosofía como prácticas lingüísticas	13
1.2. El pensamiento propio de la literatura. Esbozo de una historia de emancipación	28
2. ¿DESDE CUÁNDO Y CON QUÉ FIN EXISTE UN DISCURSO LLAMADO POESÍA? . .	39
2.1. Los orígenes. Hesíodo o la indiscernibilidad entre historia y poesía	39
2.2. Entre poesía y prosa. La formación lingüística del pensamiento	52
2.3. El amor de Platón. El lenguaje poético entre ciencia y filosofía	76
2.3.1. Sabiduría poética. La situación presocrática antes de las ciencias literarias.	76
2.3.2. Platón y la conexión entre la poesía y la sofística	80
2.3.3. La ciencia de la poesía según Platón	100
3. LAS HISTORIAS LITERARIAS O ¿CÓMO LLEGAR AL COMIENZO? EL <i>CANTAR DE</i> <i>ROLDÁN</i> Y EL MITO DEL HÉROE EUROPEO.	117
3.1. La verdad de la mitología caballeresca	117
3.2. Los orígenes míticos de la epopeya. Roncesvalles o la indiscernibilidad entre leyenda e historia	131
3.3. El texto poético y la historiografía medieval. La memoria entre imaginación y ocultación.	147
3.4. Narratología de espejos y resonancias. La magia de los tiempos y el sonido de los espacios	160
3.5. La verdad poética del cantar de gesta	178
4. ¿CÓMO SE PIENSA LA PROSA? CERVANTES, QUEVEDO Y LA FORMACIÓN DEL PENSAMIENTO LITERARIO MODERNO	195
4.1. Cervantes y la autorreflexión de la novela literaria	195
4.1.1. La verdad del <i>Quijote</i> y <i>Los trabajos de Persiles y Sigismunda</i>	208
4.1.2. La autonomía de la ficción. Sobre la teoría literaria en las <i>Novelas</i> <i>ejemplares</i>	224

4.2. Sátira y sinestesia. Quevedo, la ironía y la filosofía del juego de lenguaje	234
4.2.1. El pensamiento literario de Quevedo	234
4.2.2. Discursos sobre el más allá. La imagen del cuerpo en los <i>Sueños</i> . . .	242
5. DEL CARTESIANISMO A LA ILUSTRACIÓN. EL LENGUAJE COMO EXPERIENCIA DEL PENSAMIENTO.	259
5.1. Descartes, narrador literario.	259
5.1.1. El pensamiento estilístico de Descartes	272
5.2. La topología de la ficción en la obra de Diego de Torres Villarroel	281
5.2.1. Una locura diagnosticada. La <i>Vida</i> como prueba del sujeto literario	284
5.2.2. El concepto de la prosa de ficción en Torres Villarroel	290
5.3. En búsqueda del origen de las lenguas. La filosofía literaria de Jean-Jacques Rousseau	299
5.3.1. La fuerza del estilo. Sobre el poder de soportar y transportar contradicciones	302
5.3.2. El quiasmo. Sintaxis y semántica dialéctica de un pensamiento paradoxal	313
5.3.3. El giro lingüístico de la <i>reforma</i> de Rousseau	321
6. SOBRE LA CONJUNCIÓN ENTRE FILOSOFÍA Y LITERATURA EN EL SIGLO XX Y SUS CONSECUENCIAS PARA LA EPISTEMOLOGÍA DE LAS HUMANIDADES	329
6.1. Poetología de los nombres puros. Metafísica y onomástica en Mallarmé	329
6.1.1. ¿Qué es un nombre? El problema de Crátilo según la filosofía analítica moderna	339
6.2. El nombre de Proust. El pensamiento de la novela desde el espíritu de la crítica literaria.	345
6.3. Reducir la complejidad del universo. La indiscernibilidad entre literatura y filosofía en la obra de Jorge Luis Borges	364
6.4. Más allá del realismo mágico. Narratología (neo)fantástica en la literatura colombiana contemporánea, de Gabriel García Márquez a Evelio Rosero	379
6.4.1. ¿Puede ser realista la literatura?	379
6.4.2. El concepto de la literatura fantástica y los límites de su funcionalización clasificatoria	384
6.4.3. Lo real maravilloso. García Márquez y el fundamento fantástico de la ficción literaria	389
6.4.4. Evelio Rosero y la maravilla de lo real histórico	395

7. LA SITUACIÓN HERMENÉUTICA EN LOS TIEMPOS DE CHATGPT. EN LUGAR DE CONCLUSIÓN	403
Bibliografía.	411
Trabajos preparativos y artículos relacionados con el tema publicados anteriormente.	439
Agradecimientos.	441

1. INTRODUCCIÓN. ¿QUÉ ES LA LITERATURA?

1.1. LA LITERATURA Y LA FILOSOFÍA COMO PRÁCTICAS LINGÜÍSTICAS

“Ser o no ser, esa es la cuestión”.

William Shakespeare, *Hamlet*, acto 3, escena 1

La relación entre la literatura y la filosofía no es definible. Esto se debe a que tanto la literatura como la filosofía, relacionadas a sus tradiciones como prácticas histórico-culturales, carecen de una definición propia. ¿Se diferencian como disciplinas científicas o prácticas artísticas? ¿Son formas o modos diferentes de usar el lenguaje? ¿Son expresiones distintas de la experiencia vital de los seres humanos? El instrumento autorreferencial, que la literatura y la filosofía reclaman y utilizan en cada acto de ensamblar conjuntos significantes, es el mismo lenguaje. Las palabras son los cuerpos del pensamiento literario y filosófico; forman el vínculo entre las prácticas de escritura y lectura (crítica). Además, la literatura y la filosofía —y las teorías que las relacionan— son las únicas prácticas humanas que, en principio, solo tienen el lenguaje como medio de actuación. Son maneras autorreflexivas de tratar el lenguaje. Al mismo tiempo, son disciplinas que nunca empiezan; se refieren a textos o discursos que se han producido anteriormente. Por estas razones se puede considerar, como el autor de la *Cambridge Introduction to Literature and Philosophy*, que la relación general entre estas estructuras indefinibles y cambiantes es un “dilema irresoluble”.¹

De manera intuitiva, sin embargo, la diferencia entre la literatura y la filosofía, en cuanto prácticas lingüísticas particulares, parece comprensible. Desde que empezó la cultura grecolatina, en la cual ambas disciplinas tuvie-

¹ “We find ourselves in a quandary with virtually any attempt to approach the relations between literature and philosophy by establishing watertight definitions” (Cascardi 2014, p. 2).

ron un papel fundamental y persistente, surgió la necesidad de su diferenciación. Platón, el fundador de la ontología, tenía una idea clara sobre la ‘poesía’ cuando la opuso a la ‘filosofía’ alegando que existe, ya desde tiempos inmemoriales, una “desavenencia”² entre ellas. Hasta hoy en día, 2.400 años después de Platón, no se puede negar racionalmente, a pesar de las multitudes de herramientas dialécticas que existen en la posmodernidad, la existencia de ciertos textos que son claramente literarios —independientemente de su género particular (epopeya, drama, poema, novela, cuento etc.)— y de otros que son indudablemente filosóficos, independientemente de la especificación de su interés entre la teoría (ontológica, metafísica, positivista, pragmática etc.) y la fenomenología práctica de su asunto (ético, social, antropológico, político etc.). Esta constatación vale para todas las épocas.

Probemos la hipótesis. Pretendo que es innegable atribuir los siguientes textos al campo general de la ‘filosofía’, englobando las especificaciones: la *República* de Platón, la *Metafísica* de Aristóteles, la *Consolación de la filosofía* de Boecio, el *Tratado del primer principio* de Juan Duns Escoto, el *Discurso sobre la dignidad del hombre* de Giovanni Pico della Mirandola, el *Novum organum* de Francis Bacon, el *Discurso del método* de René Descartes, la *Ética* de Spinoza, la *Crítica de la razón pura* de Immanuel Kant, la *Fenomenología del espíritu* de G. W. F. Hegel, el *Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein, *Ser y tiempo* de Martin Heidegger, la *Crítica de la razón dialéctica* de Jean-Paul Sartre, los *Papeles lógico-lingüísticos* de Peter Strawson, *Après la finitude* de Quentin Meillassoux, *Voir Hélène en toute femme: d’Homère à Lacan* de Barbara Cassin.

De igual manera, pretendo que es innegable atribuir los siguientes textos al campo general de la ‘literatura’, englobando las diferenciaciones genéricas: la *Iliada* de Homero, el *Himno en honor a Afrodita* de Safo, el *Agamenón* de Esquilo, *Las nubes* de Aristófanes, *Las metamorfosis* de Ovidio, los *Diálogos de los dioses* de Luciano, el *Cantar de Roldán*, la *Divina Comedia* de Dante, la *Historia de la vida del Buscón* de Quevedo, *El misántropo* de Molière, *La princesa de Cléveris* de Madame de La Fayette, el *Candide* de Voltaire, *Tris-*

² Platón, *República* 607b. En la época griega, ‘poesía’ era el término general que incluía a todos los géneros de la producción literaria —epopeya, canto, poema lírico, prosa satírica—, con excepción del drama, la tragedia y la comedia, que se consideraba un arte de actuación.

tram Shandy de Laurence Sterne, el *Hiperión* de Hölderlin, *Un coup de dés* de Stéphane Mallarmé, *Prufrock and Other Observations* de T. S. Eliot, *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, *El Aleph* de Jorge Luis Borges, *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez.

La literatura y la filosofía son prácticas lingüísticas *exclusivas*, que existen y suelen ser diferenciadas en materias, disciplinas o ‘discursos’³, aunque no podemos saber en qué consisten las diferencias exactas entre ellas. La superposición discursiva —la transgresión de los límites modales, disciplinarios y epistemológicos— entre la literatura y la filosofía se puede observar a partir de ambas perspectivas. ¿Hasta qué momento, por ejemplo, una idea o un argumento que se encuentra en un texto genéricamente filosófico sigue siendo filosófico si se expresa por medio de unas técnicas lingüísticas más genuinamente literarias? Se puede plantear la cuestión, desarrollada según las épocas, tanto con relación a los mitos de Platón como en lo referente a los apotegmas de Plutarco, los ejemplos alegóricos de Bacon, al cuento autobiográfico de Descartes o a los juegos de palabras a base de neologismos que presenta Heidegger. Por otra parte, ¿en qué momento el trabajo poético de “ahondar el verso” (*creuser le vers*)⁴ o el de reflejar los límites narratológicos de un mundo ficcional, en prosa, dejan de ser literarios si se dedican a describir la arquitectura trascendental del infierno, como Virgilio o Dante, satirizar una doctrina metafísica vigente, como Voltaire o Sterne, o pensar el ser absoluto del lenguaje, como Mallarmé y Proust?

Se puede seguir jugando, casi al infinito, el juego dialéctico de las fronteras entre la literatura y la filosofía. Partiendo de la hipótesis de que unos textos destacados pertenecen al grupo literario, ¿en qué sentido se puede negar que, al mismo tiempo, se destacan por un cierto pensamiento filosófico? Hay estudios notorios de ciencia literaria y de filosofía que analizan la “fenomenología” de *Tirante el Blanco* (Joanot Martorell) o *La nave de los necios* (Sebastian Brant), la “ética” de *Don Quijote* (Cervantes) o de *Hamlet* (Shakespeare), la “teología social” de *El paraíso perdido* (Milton) o de *La vida es sueño* (Calderón), la “sociología” de *Michael Kohlhaas* (Heinrich von

³ Foucault 1969, pp. 31-43.

⁴ Mallarmé: Carta a Cazalis, abril de 1866, *Correspondances*, vol. 1, p. 207. Si la proveniencia no está indicada, la traducción es mía.

Kleist) o de *Crimen y castigo* (Fiódor Dostoyevski), la “sicología” de *Al faro* (Virginia Woolf) o de *La montaña mágica* (Thomas Mann), la “epistemología” de *Final de partida* (Samuel Beckett). Igualmente, en todas las épocas resaltan lecturas de obras literarias efectuadas por filósofos: Aristóteles leyendo a Sófocles, Macrobio a Virgilio, Ficino a Dante, Hegel a Goethe, Deleuze y Guattari a Kafka, Martha Nussbaum a Henry James. Al mismo tiempo, se debe constatar que persiste una exigencia disciplinar por parte de la filosofía (del lenguaje) de atribuir los pensamientos literarios, por grandes o culturalmente importantes que sean, al reino de la ‘ficción’ y no reconocerlos como reflexiones filosóficas en el ‘sentido propio’ de una forma científica de conocimiento.

Existe solamente una “semejanza familiar” (*Familienähnlichkeit*)⁵ entre la filosofía y la literatura, una similitud e interrelación discursiva comprensibles y concebibles, pero indefinibles. Sin embargo, esta semejanza ha sido perceptible en todas las épocas en las que cada una de las prácticas lingüísticas fue llevada a cuestionarse frente a la otra. A partir del siglo de la Ilustración —la gran era de la filosofía moderna, la autorreflexión crítica de Leibniz y de Hume, y el descubrimiento del ‘sujeto trascendental’ (Kant)—, los procesos de formación e institucionalización de la literatura y la filosofía —como disciplinas científicas que eran centrales en las reformas de las universidades del siglo XIX, durante la cual se transformaron en ‘ciencias humanas’— siempre han encontrado unos puntos de culminación teórica y práctica cuando el catálogo de los conceptos o las necesidades epistemológicas de autorreflexión de la una se acercaron a la otra. Es un principio general que se puede observar hasta la época moderna y posmoderna.

Cuando la disciplina de la ‘teoría literaria’⁶, en el transcurso del siglo XIX al XX, se impuso como tercer elemento del triángulo, frente a la creación literaria y las ciencias de la literatura, la filosofía —que en este momento hizo su paso decisivo, vigente hasta hoy en día, hacia la filosofía analítica— seguía siendo la ciencia antagonista predilecta para la literatura, a pesar de todas las relaciones interdisciplinarias con las ciencias naturales (la lingüística, la antropología, la geografía) o las humanidades (la sociología, la psicológica, las

⁵ Wittgenstein 2009, p. 227.

⁶ Wellek/Warren 1948.

ciencias políticas etc.) que posibilitó el siglo xx. En la década de 1970, los escritos de teoría crítica de Maurice Blanchot, a partir de la literatura, o de Jacques Derrida, a partir de la filosofía, reivindicados por ambas disciplinas, se convirtieron en los modelos para la *Theory*⁷ norteamericana. Esta teoría, que se autodenomina como tal, sin especificación, quiere posicionarse, al mismo tiempo, frente a la práctica poética y a la filosofía —en cuanto sistemas autónomas y autosuficientes—, para “dejar llevarse por el flujo lingüístico de la existencia”, sin tener que partir de “sistemas ideológicos” o “terminologías fijas”.⁸

La gran dificultad sistemática de una consideración diacrónica de las relaciones entre la literatura y la filosofía y sus teorizaciones consiste en la variedad de los conceptos, las visiones del mundo y las posibilidades sociales, religiosas o políticas, en el contexto de los cuales se determinaron, dentro de las diferentes épocas, las mismas nociones de ‘filosofía’ y de ‘literatura’ —o de ‘poesía’, antes del siglo xviii—. ⁹ En la Antigüedad, el antagonismo parecía marcado durante mucho tiempo y tenía impactos fuertes. Platón quiso excluir a los poetas de su ciudad ideal, proyectada en la *República*, y entregar a los filósofos la tarea de educar a los líderes políticos. En la época latina clásica, de Cicerón a Quintiliano, por el contrario, hubo un tiempo en que la retórica —que se emancipó de la sofística— era una ciencia política de Estado, en detrimento de la filosofía griega (platónica y aristotélica). Al mismo tiempo, la diferencia de hecho, que existe históricamente, aunque teóricamente solo sea concebible de manera intuitiva, nos permite resaltar dos movimientos de principio dentro de una praxis interdisciplinar histórica e insistente, que conoce acontecimientos culminantes en ciertas eras —como el Renacimiento, el Siglo de las Luces, la Modernidad— y fenómenos de decadencia en otras. Un movimiento

⁷ De Man 1986, Jameson 1988, Freedman/Miller 1992. Cf. Callus/Corby/Lauri-Lucente 2013.

⁸ Jameson 2009, pp. 9 y 59. Cf. Zalloua 2018, pp. 9-12.

⁹ La diferencia entre la ‘literariedad’ y la ‘poeticidad’ es primeramente histórica. En la Antigüedad y la Edad Media, el término general, que abarcaba todos los géneros de la escritura artística, era ‘poesía’; en la época moderna, a partir del siglo xviii, se impone el término ‘literatura’. El pensamiento literario y el pensamiento poético, si la diferencia se hace, en la Modernidad, beben en la misma fuente.

va desde la filosofía hacia la literatura y el otro, desde la literatura hacia la filosofía.

En el siglo xvii, los primeros tratados modernos ‘sobre la poesía’, como el *Art poétique* de Nicolas Boileau (1674), fueron escritos en verso, igual que su modelo antiguo, el *Arte poética* de Horacio. Se pensaba que solo en lenguaje poético se podía escribir sobre poesía. La estética del siglo xviii, ciencia fundamental del movimiento de la Ilustración, pensaba lo mismo sobre la novela, recién proclamada género mayor de la literatura: “Una teoría de la novela debería ser, ella misma, una novela”.¹⁰ Gaspar Melchor de Jovellanos, Denis Diderot y Johann Wolfgang von Goethe —que incorporan en sus épocas y mundos lingüísticos respectivos una mezcla perfecta e indistinguible entre la función autorial de poeta, de literato teórico y de filósofo— surgieron unas pautas modernas mayores, vigentes hasta el esteticismo del siglo xix y más allá, para pensar el ser humano y su vida social *a través de* las posibilidades artísticas de su lenguaje. En el siglo xx, surgen obras que siguen este camino —como *Filosofía y poesía* de María Zambrano (1939), *Thomas l’obscur* de Maurice Blanchot (1941) o las *Ficciones* de Borges (1944)— y orientan su investigación lingüística ‘sobre el lenguaje’ hacia una *indiscernibilidad* de principio entre la investigación filosófica y la creación literaria.

La disciplina de la filosofía, por su parte, que hasta el siglo xxi resistió de manera intuitiva e institucional frente a su diseminación disciplinar, nunca ha excluido por principio —con excepción de ciertas tendencias positivistas radicales— que un tratamiento de cuestiones filosóficas buscara formas literarias (estilísticas, tropológicas, narratológicas, dramáticas) para reflejar su objeto y su medio de investigación. Platón escribió ‘diálogos’; Epicuro, ‘cartas’; Agustín, ‘confesiones’; Duns Escoto, ‘cuestiones’; Montaigne, ‘ensayos’; Descartes, ‘meditaciones’; y Lichtenberg, ‘aforismos’. En el siglo xix, con Friedrich Nietzsche, nació una tradición ‘filológica’ de la filosofía que busca intencionalmente apoderarse de todos los recursos del lenguaje poético para formar las ideas filosóficas. ¿Cómo entender *filosóficamente* las metáforas, las imágenes religiosas y las narraciones míticas de un libro como *Así habló Zaratustra*, que presenta su pensamiento en forma de una novela poética, ins-

¹⁰ “Gespräch über Poesie”, Schlegel 1967, p. 337 (“Eine Theorie des Romans würde selbst ein Roman sein müssen”).

pirada en el antiguo género de la epopeya, cuya forma estética va, conforme a la idea principal de una “revalorización de todos los valores”,¹¹ dirigida contra la filosofía académica?

Se pueden extender las preguntas en relación a la consistencia de los límites discursivos. ¿Cómo distinguir, dentro de un texto de Heidegger como *Unterwegs zur Sprache* (*De camino al habla*), entre el fin de la interpretación del poema “Una noche de invierno” de Georg Trakl y el comienzo de la investigación hermenéutica sobre la esencia ontológica del lenguaje poético que “nos habla de los lugares del mundo”?¹² ¿En qué género encasillar las búsquedas metafísicas —sin lugar de fondo— sobre la ‘alquimia verbal’ del ‘cosmos’, que presenta Valéry en *Agathe* y *La Jeune Parque* —y con qué derecho diferenciarlos de sus tratados y conferencias sobre la teoría del arte poética? Es difícil ubicar las interpretaciones de la “poesía de Platón” que Derrida lleva a cabo en *La diseminación* y relacionarlas con los ensayos ‘hantológicos’ del mismo autor sobre la fenomenología del poder lingüístico en *El monolingüismo del otro*.¹³ ¿Parece exagerado considerar la filosofía como un “género literario particular”?¹⁴ ¿Qué decir de un discurso —Michel Foucault leyendo a Raymond Roussel, por ejemplo— que considera la literatura como una “materia de la filosofía”?¹⁵ Los ejemplos contradictorios lo demuestran: de manera sistemática, parece imposible trazar la línea exacta a partir de la cual una expresión lingüística deja de ser un medio u ornamento de un argumento para después consistir en la idea misma.

En el siglo xx, con el surgimiento de una ‘hermenéutica general’,¹⁶ se desarrolla la idea de que la filosofía y la literatura son maneras lingüísticas de pensar comparables, sin ser distinguibles formalmente. Ocurrió una “nivelación de la diferencia genérica entre la filosofía y la literatura”,¹⁷ criti-

¹¹ *La genealogía de la moral*, Nietzsche 1988, pp. 266-268 (Nietzsche 1972, pp. 55-57).

¹² Heidegger 1997, pp. 23 y 38.

¹³ Derrida 1996.

¹⁴ “*Qual Quelle*. Les sources de Valéry”, Derrida 1972, pp. 346-348.

¹⁵ “Foucault, lector de Roussel: la literatura como filosofía”, Macherey 2003, pp. 255-274.

¹⁶ Gadamer 1990, p. 270.

¹⁷ “Exkurs zur Einebnung des Gattungsunterschieds zwischen Philosophie und Literatur”, Habermas 1985, pp. 219-247. Es una posición crítica para defender el racionalismo y la práctica comunicativa contra el método de la ‘desconstrucción’ de Derrida.

cada vehementemente en ciertos departamentos de filosofía. La diferenciación entre las ‘ciencias humanas’, sin embargo, que sigue efectuándose en la práctica académica de las universidades europeas y americanas, dio lugar a una “jerarquización implícita”¹⁸ entre las facultades que va en favor de la filosofía. Dentro de las academias del siglo xx, sobre todo las filosóficas, se ha institucionalizado la presuposición, compartida por el sentido común, de que el tratamiento filosófico del lenguaje debe tomarse más ‘en serio’ que un tratamiento literario por el rigor formal de la argumentación y el esfuerzo intelectual superior del científico, en comparación con el artista, cuya obra necesita explicación.¹⁹ La presuposición hermenéutica en la ‘interpretación’ de un texto literario —y a posteriori toda teoría literaria que dé cuenta de la significación de un texto— se enfrenta a una descualificación científica. El trabajo literario, ya sea teórico o práctico, suele no cualificarse científicamente si no puede explicitar su filosofía.²⁰

Siguiendo este modelo occidental de la división de las materias universitarias, nos hemos acostumbrado al hecho de que se atribuyen claramente las competencias. Actuamos como si hubiera dos lugares de escritura distinguibles, uno fuera de las academias, donde se escriben y se leen los textos literarios, y otro, más especializado, donde estos textos son explicados, según los intereses particulares de comprensión de las ciencias correspondientes. El problema de esta separación académica consiste en el hecho de que no se corresponde con la práctica. Hay momentos de contigüidad e interdependencia discursivas que persisten entre los diferentes procedimientos de crear conceptos por o en el lenguaje.²¹ Por un lado, el pensamiento filosófico

¹⁸ Sabot 2002, p. 6.

¹⁹ Así se estableció, en los departamentos de literatura y no menos que en los de filosofía, una diferencia de orden epistemológico: si la literatura es una praxis artística cuya teoría está implícita, le incumbe a la teoría, basada en la filosofía, explicitar su sentido.

²⁰ Estos límites sirven también para las evaluaciones dentro del campo de la filosofía. Los filósofos que no se someten a una ‘realidad facticia’, dura y científica, se (auto)excluyen como “políticos utópicos” o “artistas creativos” (“The Contingency of Language”, Rorty 1989, pp. 3-4).

²¹ Gadamer (1990, pp. 387-409) especifica la cuestión hermenéutica de la “lingüisticidad como condición determinante de la comprensión” (“Sprachlichkeit als Bestimmung des hermeneutischen Vollzugs”) con relación a la literariedad (o poeticidad) del lenguaje usado en un texto.

puede ser considerado, a través de la transmisión textual, como una ‘forma literaria’,²² como es el caso en cierta tradición filosófica, desde Platón hasta Nietzsche y Heidegger, cuyo trabajo investigativo se basa en la función poética del lenguaje ontológico.²³ Por otro lado, existe un método de la interpretación hermenéutica de la literatura que plantea la cuestión fundamental de saber en qué manera los textos literarios ‘se piensan’²⁴ por sí mismos.

Según el punto de vista jerárquico, un texto filosófico se distingue de un texto literario en la medida en que se basa en un conjunto riguroso de argumentos coherentes y sistematizables que son comprensibles sin necesidad de recurrir a un tipo de lenguaje específico. Más allá de la imposibilidad lógica de un ‘lenguaje ideal’, bien construida a partir del ‘lenguaje normal’, tan soñado por los analíticos, el lenguaje filosófico goza de una gran libertad lingüística. Innegablemente puede adoptar tonos tan diferentes como el del “orador político”, el del “poema” o el de “la cientificidad estricta de las demostraciones matemáticas”.²⁵ En el primer plano de un texto filosófico está la idea, inscrita en un contexto epistemológico; y en el segundo, el lenguaje como medio de su expresión. El texto literario, en cambio, se caracteriza por la cualidad particular de un estilo lingüístico que se vuelve coherente sin necesidad de recurso a un tipo de argumentación específica. En el primer plano está la ‘literariedad’ (*littérarité*) del lenguaje —“lo que hace que un mensaje verbal sea una obra de arte”—²⁶, y solo en el segundo viene el mundo, la idea o la sensación como materia de ejercicio (de aplicación o de extrapolación) del arte lingüístico.

²² Gabriel 1991, p. 202. Cf. Gabriel/Schildknecht 1990. La cuestión epistemológica consiste, entonces, en el problema de saber “si la filosofía puede convertirse en literatura y al mismo tiempo seguir siendo conocimiento” (Cavell 1979, p. 496). Cf. Rudrum 2013, pp. 11-15.

²³ Cf. “Ontología y poesía en Nietzsche”, Beuchot 2013, pp. 23-46; “Poesía y metafísica en Heidegger”, Beuchot 2013, pp. 47-63.

²⁴ Macherey 2003; Badiou 2014, pp. 23-35. Para marcar esta diferencia, propongo distinguir entre la ‘filosofía de la literatura’, que se establece a partir del discurso de la filosofía, y el ‘pensamiento literario’, que se establece a partir de una comunicación literaria.

²⁵ Badiou 2017, pp. 120-121. Sobre la libertad discursiva de la filosofía, cf. Belaval 1952, pp. 26-34; Belaval 1976. Sobre la naciente conciencia sobre la importancia del ‘estilo’ en filosofía, Lang 1990.

²⁶ “Lingüística y poética”, Jakobson 1975, p. 348; Jakobson 1987, p. 63. Cf. Attridge 2004, pp. 5-7.

El argumento de la distinción de principio ha sido adoptado, también, con el propósito de convertir la jerarquía, desde una perspectiva literaria. Hubo tendencias esteticistas de la crítica literaria, por ejemplo, que provenían del movimiento francés *l'art pour l'art*, a mediados del siglo XIX, y que sostenían la idea de que las formas de ‘literatura de ideas’ —como las ‘novela de tesis’ (*romans à thèse*)— insisten demasiado en el aspecto argumentativo de su concepción artística y pierden su calidad estética por su proximidad al estilo del tratado filosófico.²⁷ Como héroe del esteticismo, en este sentido de una idea pura del lenguaje poético —vigente también para un novelista de prosa como Proust—, fue proclamado el poeta simbolista y ‘filósofo de la poesía’ Mallarmé. La explicación célebre de Mallarmé sobre la posibilidad de una didáctica de la poesía resultó ser entendida como contrapunto al mismo concepto de la idea filosófica: “Un poema no se hace con ideas, sino con palabras”.²⁸ De estos ejemplos se puede retener el hecho histórico de que, incluso en las épocas de interrelación o de ‘nivelación de la diferencia genérica’ entre la filosofía y la literatura, siempre se ha mantenido, hasta en los movimientos de la una hacia la otra, un anhelo de distinción por ambas partes.

Técnicamente, la mayoría de las reservas epistemológicas frente a la literatura propuestas por la filosofía analítica del siglo XX respecto a la ‘verdad’, la ‘referencialidad’, la ‘objetividad’, la ‘posibilidad’, el ‘valor’, la ‘confidencialidad’, la ‘responsabilidad’, la ‘seriedad’, el ‘conocimiento’ (etc.) de un mundo ficticio creado por un lenguaje literario —en comparación con el mundo real designado por un lenguaje normal (sin especificación estilística)— se refieren a una separación pragmática fundamental entre dos ‘actos de habla’ (*speech acts*).²⁹ Se resalta una diferencia de cualidad o de modalidad comunicacional, que se desarrolla según los criterios particulares de las diferentes ramas de la filosofía del lenguaje. Se sostiene, por ejemplo, que los textos literarios presentan significados (por interpretar) e imaginaciones, mientras que los textos filosóficos (serios, científicos) presentan hechos y

²⁷ Una novela con teoría demasiado obvia se compara a un objeto en el que se deja la marca del precio. Cf. Proust (1922), *Le temps retrouvé*, ARTP IV, p. 461.

²⁸ “Ce n’est pas avec des idées qu’on fait des vers, c’est avec des mots” (Mallarmé, Comunicación a Edgar Degas, cit. en Valéry 1957, t. 1, p. 784).

²⁹ “The Logical Status of Fictional Discourse”, Searle 1979, pp. 58-75. El concepto viene de Austin 1975.

conocimientos; que un texto literario narra o alude en vez de demostrar su contenido; que pone en escena a protagonistas ficticios y no históricos; que inventa un mundo, en vez de describir o analizar el que existe; que busca el afecto y la sensación, y no la cognición del lector; que no es necesario, sino especulativo; que pretende actuar ‘como si’ (*als ob*); que busca la copia, en vez del ser mismo, etc.³⁰

Sin embargo, ¿con qué argumentos estrictos se puede sostener que un texto literario no presenta asuntos coherentes y sistematizables, verdaderos e importantes, aunque recurra a cierto tipo de lenguaje específico que supuestamente, en ciertos aspectos, precede a la idea? Aunque el arte literario, poético o dramático fuera solo un juego mimético, eso no quiere decir que sea poco serio. Conocemos los orígenes sagrados de la tragedia antigua. Sabemos, gracias a la ciencia de la antropología, que, aún más atrás en el tiempo, el *juego* y la *imitación* desempeñaron un papel fundamental en la formación de la civilización humana y que el arte —la pintura y el viejo poema— nos transmite las fuentes más antiguas de estos procesos.³¹ En el siglo xx, la Escuela de Constanza resaltó esta dimensión antropológica de la poesía. Para Wolfgang Iser, anglista y filósofo de la literatura, la literatura era y sigue siendo, en todos los tiempos, un instrumento privilegiado para la ‘autorrealización’ del ser humano. Da una forma primordial para el “impulso humano hacia la objetivación y la transgresión” y se despliega históricamente dentro de una “triada de lo real, lo ficticio y lo imaginario”.³² En este contexto antropológico, Iser desarrolla un concepto de ficción, también, en cuanto

³⁰ En esta perspectiva, habría dos modos diferentes de cognición con referencia a la forma de representar ideas por el lenguaje: un modo ‘proposicional’ directo, científico y argumentativo de la filosofía y un modo ‘no-proposicional’ indirecto, artístico y alusivo de la literatura. Cf. Schildknecht 1990, pp. 14-15.

³¹ Esto ya lo sabía Aristóteles: “El imitar, en efecto, es connatural al hombre [...] por la imitación adquiere sus primeros conocimientos” (*Poética* 1448b). Sobre el papel del ‘juego’, cf. Huizinga 2012. Sobre el de la ‘mimesis’, cf. Benjamin, “Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen”, 1991, t. 2, pp. 140-157 (“Über das mimetische Vermögen”, pp. 210-213).

³² “In der Kunst geschieht eine Selbstausslegung des Menschen [...]. Literatur erlaubt die Plastizität des Menschen zu formen [...]. Sie indiziert einen Drang zur Vergegenständlichung [...]. Ihre Ausfächerung ist ein Spiegel für ein ständiges Sich-selbst-Überschreiten des Menschen” (Iser 1991, pp. 18-51).

acto de habla específico, que posee capacidades y modalidades particulares de ‘cognición’.³³

Hoy en día, cincuenta años después del apogeo de la ‘filosofía de la mente’ norteamericana, la mayoría de los pensadores de la literatura que pasan las fronteras lingüísticas de la filosofía analítica radical comparte el acuerdo sobre el hecho de que la literatura es capaz de contribuir, a su manera, a la formación del mundo de los conocimientos. Para muchos pensadores contemporáneos —Pablo Lazo Briones o Jean-Luc Nancy, por ejemplo—,³⁴ el momento propio de la cognición literaria, que da lugar a un hecho serio de conocimiento, consiste en el acto de la *escritura*.³⁵ El acontecimiento de la cognición literaria se efectúa en el momento preciso en que una idea abstracta se concretiza —o ‘se instancia’—³⁶ por el proceso de ser escrita. De esta manera, el concepto de la escritura como medio fundamental del pensamiento, que desempeña un papel central en la teoría literaria de Roland Barthes,³⁷ por ejemplo, se convierte en uno de los pilares del pensamiento moderno de la literatura, que resume las diferencias genéricas de su producción. Da el sentido ‘literal’ de la ‘literatura’: un conjunto general de ‘letras’, incluyendo el acto de leer y escribirlas.

En la filosofía, nadie menos que Wittgenstein, el gran representante de la filosofía analítica, confirma el papel fundamental del acto de la escritura

³³ Iser 1991, pp. 282-291. Toma el concepto de cognición (*Erkennen*) de Ingarden 1968. Sobre la ‘lógica de la literatura’, en cuanto ‘forma de cognición’ (*Erkenntnisform*) particular, en oposición a las lógicas de la filosofía y de la ciencia, cf. Gabriel 1991, pp. 2-18; López de la Vieja 1994, pp. 57-72; Gabriel 1996. Un estudio más reciente, Mikkonen 2021.

³⁴ Lazo Briones 2006, Nancy 2018.

³⁵ El ‘acto de habla’ en el sentido lógico (pragmático) de la relación fundamental entre una palabra (o una proposición) y su objeto, no cambia su función si se expresa por medio de la escritura. La “mimesis fónica” equivale —en un sentido ontológico estricto— a la “mimesis gráfica” (Genette 1976, p. 71).

³⁶ “Reference and ‘About’”, Lamarque/Olson 1994, p. 113. En el momento de la instanciación, en cuanto escena de escritura, se puede ubicar el ‘vacío ontológico’ (Badiou 1999, pp. 67-74) de la página en blanco.

³⁷ Barthes 1966, 1972, 1973. La idea hermenéutica del medio de la escritura consiste en la condición de posibilidad material para la extensión de los horizontes de expectativa en el tiempo. Cuando muere la memoria, se necesita el texto. Cf. Gadamer 1990, pp. 165-169, pp. 296-297.

en el proceso de la transformación de las ideas en pensamientos, que son, para él, las “figuras lógicas de los hechos” y poseen, entonces, la forma de unas “proposiciones con significado”.³⁸ El laborioso trabajo de ‘formulación’ de los pensamientos, particularmente en las *Investigaciones filosóficas*, que Wittgenstein no publicó antes de morir en 1951, tiene un peso existencial comparable al trabajo de la “esgrima fantástica”³⁹ que ejercía el poeta Charles Baudelaire con los azares de la rima. Para Wittgenstein, “la tarea de escribir debe ser literaria para que se cumpla la tarea filosófica esbozada”.⁴⁰ En teoría, “la filosofía solo se debería escribir como composición poética”.⁴¹

No se puede negar, tampoco, que existen fuerzas propias del lenguaje que se desarrollan, intensifican o debilitan a través de la historia de los conceptos. La metáfora, por ejemplo, que es, ha sido y sigue siendo el recurso estilístico clave de la poesía, puede considerarse —por su relación fundamental de ‘transferencia’ entre un objeto y su significación— como “elemento constitutivo de la lengua filosófica”.⁴² Por esta razón, hay filósofos (continentales, incluso ontólogos) que resaltaron el ‘lenguaje en general’ como objeto primordial de la filosofía y orientaron su interés hacia sus estados más elaborados, que se encuentran supuestamente en ciertos textos poéticos. “El lenguaje pertenece a la más cercana vecindad de la esencia humana”, escribe Heidegger.⁴³ Walter Benjamin, filósofo más poeta que ontólogo, también contemporáneo de Wittgenstein, coincide con ambos: “Toda expresión de la vida espiritual puede entenderse como una especie de lenguaje”. Por ende, el pensamiento consiste en lidiar con las fuerzas intrínsecas del lenguaje, que

³⁸ Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, proposiciones 3 y 4 (1988, pp. 19 y 32). Cf. Bouveresse 2003, pp. 61-94.

³⁹ Baudelaire (1857), “El sol”, en *Las flores del mal*.

⁴⁰ “Schriftliches Denken. Über den literarischen Charakter der Philosophie” (Figal 2014, p. 25). Cf. Gibson/Huemer 2004.

⁴¹ “Philosophie dürfte man eigentlich nur dichten” (Wittgenstein 1988, p. 483).

⁴² Blumenberg 1998, p. 10. Cf. Derrida, “La mythologie blanche. La métaphore dans le texte philosophique” (1972, pp. 247-324). “La metáfora es probablemente la potencia más fértil que el hombre posee” (Ortega y Gasset 1993, p. 74). Sobre la ‘metafísica’ de la metáfora, cf. Ricoeur 1975, pp. 356-374.

⁴³ “In jedem Falle gehört die Sprache in die nächste Nachbarschaft des Menschenwesens. Überall begegnet Sprache” (Heidegger 1997, p. 11).

se repiten en cada acto de expresión espiritual productivo: “Es fundamental saber que este ser espiritual se comunica *en el lenguaje* y no a través del lenguaje”.⁴⁴

De esta manera, han surgido ramas, dentro de la filosofía del lenguaje, que buscan las *ventajas* cognitivas del procedimiento literario —en cuanto acto de habla o de escritura—, frente a la inflexibilidad y la intransigencia del discurso filosófico. Se han resaltado, por ejemplo, la plasticidad, la ejemplaridad, la subjetividad, la orientación hacia la práctica, el enfoque en la sensibilidad, el ánimo para temas espirituales, la proyección de situaciones alternativas, la presentación de voces diferentes, la función de testigo o de experimentación, la ampliación de los contextos sociales. Un texto literario presenta “casos posibles”, en vez de “casos reales”,⁴⁵ para criticar, mejorar o defender el mundo que existe. La seriedad cognitiva del procedimiento literario se relaciona con sistemas simbólicos que organizan la sostenibilidad de una “verdad ficcional”.⁴⁶ Uno de los centros de gravedad, dentro de estos sistemas simbólicos, se reconoce en el acto de la narración, concepto vilipendiado antes de la Modernidad por ser técnica del mito. No solo respecto a la desaparición de los primeros dioses, que se convierten en nombres, sino en relación con cualquier situación histórica, se puede preguntar: “¿qué queda de la *presencia* cuando desaparece?”. Queda lo que “se puede decir de ella”.⁴⁷ La primera diferencia del ser, inscrita por un devenir que provoca que su verdad ya no va a estar, se materializa en un decir, legible —eventualmente, si se efectúa la transmisión— a través de la escritura.

La narración literaria puede desempeñar un papel fundamental para comprender el tiempo humano, que es uno de los grandes problemas filosóficos. A diferencia del análisis conceptual de la filosofía, según el hermeneuta

⁴⁴ “Über Sprache überhaupt” (Benjamin 1991, t. 2, pp. 140 y 142). Las fuerzas propias del lenguaje, buscadas por Heidegger, Benjamin y todos los seguidores de una ‘filosofía no analítica de lenguaje’ (Ferrater 1970, pp. 9-28), pueden llevar la consideración filosófica a una ‘cura’ sicoanalítica, como en el caso de Roussel leído por Foucault: “Roussel estuvo enfermo en el lenguaje, de una enfermedad que es la del lenguaje mismo, enfermedad de la cual la literatura exhibe ejemplarmente las huellas” (Macherey 2003, p. 259).

⁴⁵ “The Propositional Theory of Literary Truth”, Lamarque/Olson 1994, pp. 321-338.

⁴⁶ Riffaterre 1990, p. 54.

⁴⁷ Nancy 2018, p. 25.

Paul Ricœur, solo la narración es capaz de “hacer tangible la dimensión del tiempo”, si no lo es de resolver o desviar casualmente el dilema mayor que resulta de las “aporías del tiempo”.⁴⁸ No hay relación definible entre el tiempo fenomenológico subjetivo, que cada uno vive hasta su muerte, y el tiempo cosmológico objetivo, que se entiende como entidad única, como si fuera un concepto colectivo, y que ya está ahí antes de que pensemos en él. La duración de un pensamiento que se mueve marca un límite del formalismo conceptual.

Frente a la aporía fundamental de toda demostración lógica, expresada por el ‘teorema de incompletitud’,⁴⁹ la literatura se ha mostrado entonces, a más tardar en el transcurso del siglo XIX al XX, como disciplina privilegiada para las investigaciones trascendentales, como la ‘búsqueda del tiempo perdido’. La novela del mismo nombre, por cierto, considerada por su autor como la puesta en práctica de una teoría novelística (*Contra Sainte-Beuve*), es leída por los hermeneutas como un tratado de filosofía literaria sobre “las ideas de la novela”,⁵⁰ y por los analíticos como “exposición sobre el problema de la memoria y la fenomenología de los tiempos acordados”.⁵¹

En consideración de todos estos ejemplos, demos por sentado que se puede postular la existencia de una “verdad de la literatura”,⁵² de una “crítica de la razón literaria”⁵³ o de un “conocimiento específico del escritor”⁵⁴ o de la escritora y, por ende, de un pensamiento literario. El pensamiento puro, que produce conocimientos fiables por su “fidelidad a la verdad”,⁵⁵ es la noción más reclamada y defendida por la filosofía, aplicable al fundamento de las demás ciencias y prácticas discursivas. Sin embargo, desde las profundidades

⁴⁸ Ricœur 1984, t. 2, pp. 21-178.

⁴⁹ “Todo sistema formal suficientemente potente [...] es contradictorio o incompleto” (Gödel 1931, p. 173).

⁵⁰ Descombes 1987, p. 14.

⁵¹ Lattre 1981, p. 18. Cf. Landy 2004, pp. 4-14.

⁵² Barthes 1966, Riffaterre 1990, Lamarque/Olson 1994, Williams 2002. Cf. la fundación sistemática —onto-fenomenológica— de la posibilidad ‘genérica’ y ‘trascendental’ de una verdad del arte en Badiou 1992, pp. 91-154; Badiou 1999, pp. 259-292.

⁵³ González Maestro 2017.

⁵⁴ Nussbaum 1990; Bouveresse 2008.

⁵⁵ Badiou 1999, pp. 554-555.

ontológicas y analíticas de la filosofía del siglo xx, el pensamiento no solo se orienta, sino que también busca su fundamento en un lenguaje poético. Un ejemplo de importancia para este fenómeno es la ontología de Heidegger, orientada hacia la verdad del ser: “La esencia de la poesía consiste en el pensamiento”.⁵⁶ La elevación del pensamiento literario al nivel de un pensamiento serio —traducible en un discurso científico— tenía que efectuarse, y se efectuó, por la filosofía. El resultado de este movimiento, sin embargo, consiste en la novedad de un pensamiento poético, no filosófico, al origen (mítico) de todo pensamiento.

1.2. EL PENSAMIENTO PROPIO DE LA LITERATURA. ESBOZO DE UNA HISTORIA DE EMANCIPACIÓN

“Es necesario que también se encuentre alguna verdad, en el sentido filosófico del término, en los escritos literarios”.

Pierre Macherey, *¿En qué piensa la literatura?*

La famosa cuestión “¿qué es la literatura?”, planteada en 1948, en un área fronteriza entre la filosofía y la literatura, por el filósofo, dramaturgo y escritor francés Jean-Paul Sartre,⁵⁷ se ha tratado más en los departamentos de filosofía que en los de literatura. En la estela de la *teoría* francesa y norteamericana, se estableció la *filosofía de la literatura*. Esta subdisciplina de la filosofía, cuyo manifiesto es de Arthur Danto —“Philosophy as/and/of Literature”—,⁵⁸ se ramificó en escuelas diversas, desde la ontología lingüística hasta la semiótica cultural, que se ocupan del problema de que siempre persisten unos momen-

⁵⁶ “Demnach beruht das Wesen der Dichtung im Denken” (“Was heißt Denken?”, Heidegger 2004, p. 131). Cf. Heidegger 1958, pp. 17-18.

⁵⁷ Sartre 1948. Según Rancière, la sabiduría particular de Sartre hubiera consistido precisamente en “no contestar a la cuestión ‘qué es la literatura’” (1997, p. 5). Para Sartre era suficiente plantearla, para orientar el pensamiento de su escritura literaria, como describe en su autobiografía *Las palabras* (*Les mots*). La cuestión es retomada, entre otros, por Castagnino 1970, Orth 1981, Gibson 2007, González Maestro 2013.

⁵⁸ Danto 1985.

tos de contigüidad e interdependencia entre las maneras lógicas y las maneras poéticas de crear conceptos e interpretar sentidos.⁵⁹ Sin embargo, desde la perspectiva filosófica, persiste el presupuesto epistemológico de que el objeto de investigación es una obra literaria en el medio de la filosofía; se trata, así, de responder a la pregunta de qué pueden ‘aportar’ los textos literarios, en contraste o como complemento de otras fuentes históricas o científicas, al desarrollo de los conceptos filosóficos del pensamiento.

A partir de la década de 1980, aproximadamente, las ciencias de la literatura se dieron cuenta de que ganan mucho, para la consistencia teórica de sus propios discursos, si se exponen más asiduamente a la disputa con la filosofía, y particularmente con las disciplinas filosóficas que se dedican a los problemas del lenguaje. Partiendo de este fundamento, se han realizado investigaciones diversas, a partir de las ciencias literarias, sobre las relaciones interdisciplinarias con la filosofía.⁶⁰ Surgió la posibilidad conceptual de un pensamiento genérico más allá de las implicaciones sociales y el poder discursivo de las instituciones que producen la fiabilidad en los conocimientos literarios y deciden sobre la accesibilidad y legibilidad de un mundo presentado por una escritura literaria particular. Este pensamiento trata de no sujetar una obra literaria a un valor ideal —o una supuesta utilidad (dulce)— controlable por una ‘inquisición’ política o religiosa.

Un paso importante para competir con la filosofía en el pensamiento de lo literario —y de respetar más profundamente sus técnicas propias de entendimiento— es el objetivo de considerar la dialéctica entre la teoría y la

⁵⁹ Doy una lista exquisita, a mi entender, pero incompleta: Kuhns 1970, Bouveresse 1971, Cavell 1979, Hahn/Sandkühler 1982, Griffiths 1984, Danto 1986, Petersen 1986, Descombes 1987, Nussbaum 1990, Schildknecht 1990, Macherey (1990) 2003, Lledó 1991, Gabriel 1991, Nagl/Silverman 1994, Rickman 1996, Rancière 1997, Sabot 2002, Dauber 2003, Lazo Briones 2006, Rancière 2007, Bouveresse 2008, Vardoulakis 2010, Beuchot 2013, Figal 2014, Nancy 2018, Trzyna 2017, Verene 2018, Lledó 2018, Rudrum/Askin/Beckman 2019, Gilead 2019, George 2020, Mikkonen 2021.

⁶⁰ Castagnino 1980, Attridge 1988, Etiemble 1992, Strube 1993, Edmundson 1995, Compagnon 1998, Hamacher 1998, Guillén 1998, Brink/Sollte-Gresser 2004, Uhlig 2004, Duhamel/Gemert 2008, Eder/Jannidis/Schneider 2010, Steiner 2011, Kablitz 2013, González Maestro 2012, García Serrano 2014, Wergin/Schierbaum 2015, Pieper 2019, Allerkamp/Schmidt 2021, Santner 2022. La lista es incompleta, también.

práctica de la literatura. En esta dialéctica se basa la cuestión hermenéutica de la relación entre los procesos de escritura y lectura, en cuanto prácticas subjetivas generalizables que pueden fusionarse o hacerse indiscernibles. En el siglo XXI, desde nuestra confortable perspectiva, sentados como pájaros en los hombros del gigante siglo anterior, disponemos de toda la herramienta teórica necesaria para comprender, en toda su autonomía, el concepto de 'literariedad' (o 'poeticidad'), en cuanto elemento impactante y diferenciable dentro de una comunicación lingüística (o semiológica) artística. Desde la posmodernidad, poseemos una concepción pragmática de que la significación es algo que puede 'ocurrir'. Disponemos también de una experiencia de lectura diversificada y de un archivo importante de grandes textos literarios que dan ejemplos para formulaciones particulares, genéricas, que nos "dan a pensar".⁶¹

El problema general de cualquier análisis de pensamiento literario, no obstante, consiste en su condición casuística. Cada obra desarrolla su pensamiento con los conceptos de su época, pero de un modo individual, implícito en muchos casos o inconsciente, que no se puede generalizar. Es, por cierto, la razón por la cual este libro va a contar su historia a partir de unos pocos casos ocasionales. No voy a pelear con la filosofía sobre el privilegio de 'crear conceptos',⁶² sino tratar de resaltar unas maneras literarias de contestar a la cuestión filosófica sobre lo que es y puede ser la literatura. Por ende, este libro no tiene ninguna ambición teórica general, sino la de describir una orientación posible de la teoría literaria hacia las terminologías que surgen de las particularidades poéticas, estilísticas, narrativas (etc.) de textos literarios que reflejan su naturaleza, su esencia o su función discursiva, según los conceptos de pensamiento vigentes en sus respectivas épocas.

Frente al problema de la dispersión casuística, que sugiere una problemática trashistórica, la reacción adecuada es clarificar las condiciones hermenéuticas de cada lectura. Se puede especificar una situación literaria sin el re-

⁶¹ Macherey 2013, p. 49. Por esta razón, para establecer que un procedimiento artístico consiste en un 'acontecimiento de verdad artística', tiene sentido considerar el pensamiento literario de obras reconocidas. No sirve delinear el pensamiento de un texto insignificante. La constatación vale también para el campo de la filosofía. Sobre la implicación ontológica del término 'genérico', cf. Badiou 1999, pp. 565-566.

⁶² Cf. Deleuze/Guattari 1991, pp. 21-37; Trías 2009.

quisito previo de una condición teórica, y emprender el diálogo con un texto prescindiendo de cualquier materia o entidad abstracta extratextual que no sea la vida humana o la realidad en cuanto instancia metaliteraria en general. La carencia de necesidad de explicación externa es una particularidad del discurso literario. Al mismo tiempo, determina el límite y el compromiso activo de la situación hermenéutica.⁶³

Desde el siglo xx, disponemos también de unos textos literarios que han explicitado su pensamiento, de manera sistemática, en contra de la filosofía. Considerando los siete tomos de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, por ejemplo, proclamamos que la comunicación metaliteraria, a partir de la literatura, puede ser una comunicación ‘suficiente’. Hay múltiples modos en que se manifiestan los resultados y el funcionamiento de un pensamiento literario; pueden ser niveles lingüísticos, tipos de comunicación, grados de imaginación, lógicas del mundo —social y antropológica— y también, dependiendo del conocimiento de una tradición artística y de la sensibilidad para los juegos del lenguaje disponibles en un cierto contexto cultural, recuperaciones trascendentales del tiempo vivido. Todos estos niveles, tipos, grados y lógicas se encuentran en la novela de Proust, que es una ‘búsqueda’ en el sentido de una investigación, comparable a la de Heidegger en *Ser y tiempo*.

La *Recherche* abre un “espacio literario”⁶⁴ propio que no necesita, en absoluto, ningún elemento externo que provenga de las bibliotecas de explicaciones proustianas —que existen en extensión borgiana—, para dar cuenta, ni de la misma investigación, ni de la exposición metaliteraria, a partir de la teoría negativa ‘contra Sainte-Beuve’, ni de la implementación en una concepción artística general relacionada con las demás artes, como la pintura o la música. Por esta razón, el pensamiento literario de Proust influyó no solo en un movimiento de ‘compromiso’ (*engagement*), dentro de la filosofía existencialista, por ejemplo, consciente de su veracidad social, sino también en el *credo* del escritor moderno: “El compromiso, para el escritor, significa ser plenamente

⁶³ La “diferencia poetológica” (Gerigk 2016, p. 32) consiste en la independencia del sentido de un texto particular, que anima la conciencia del lector. Se efectúa mientras que el proceso de la lectura no se interrumpe.

⁶⁴ Blanchot 1988.

consciente de los problemas actuales de su propia lengua, estar convencido de su extrema importancia y decidido a resolverlos desde dentro”.⁶⁵

Como consecuencia de la particularidad *acontecimental* de las obras, no se puede recurrir a un lenguaje formal para delinear un pensamiento literario general. La especificidad de un texto literario depende incondicionalmente de su propia constitución lingüística, que determina, según las épocas históricas, el vocabulario de una lectura. Es una razón profunda para la dificultad —conceptual y material— de un discurso ‘crítico’, que debe mantenerse en el nivel de pensamiento de una obra de arte, en el trabajo de buscar unos principios. También explica el hecho de que todavía falten investigaciones con respecto a las relaciones epistemológicas entre la literatura y la filosofía, particularmente en las letras hispánicas y la teoría de literatura en lengua española, más anclada en la tradición ensayística y por ende más cuidadosa de mezclarse con las disciplinas académicas de la filosofía que sus hermanas de lengua francesa, inglesa o alemana.⁶⁶

La falta de un lenguaje específico para explicar —o solo constatar la existencia— de un pensamiento literario, que no se da a entender ni a sentir sino en cuanto práctica artística, es la gran dificultad para cualquier tipo de discurso que se posiciona en un lugar para decir algo ‘sobre’ un texto literario. Una teoría literaria que pretenda ser generalizable tiene que formarse en una posición “después del fin de la teoría”.⁶⁷ No obstante, ya se trate en forma de ensayo, crítica, análisis o interpretación, la cuestión del lenguaje —en cuanto medio y objeto del pensamiento— siempre presenta un punto de contacto o de discordia con la disciplina de la filosofía, que desde los orígenes se reserva el privilegio de disponer del lenguaje más exacto para todo pensamiento y, en particular, del supuesto fundamento ontológico —la cuestión del ‘ser’, la pregunta ‘¿qué es?’— para la posibilidad misma de todo cuestionamiento autorreflexivo. Sin la filosofía, que nos transmitió el lenguaje de las ciencias, no podemos leer la literatura, ni siquiera la que se ha transmitido antes de la

⁶⁵ Robbe-Grillet 1963, p. 39.

⁶⁶ Cf. Kamecke 2015, pp. 70-85. Sobre la particularidad del pensamiento teórico en lengua española, cf. Garrido Gallardo 2009; con un enfoque en el español latinoamericano, cf. Krumpel 2006.

⁶⁷ Eagleton 2003, Biyogo 2008, Attridge/Elliott 2011, Geisenhanslüke 2015.

aparición de la filosofía. Por esta razón, dedico el primer capítulo a la conflictiva historia de los conceptos filosóficos que fundamentan, hasta hoy, las diferentes maneras de analizar un pensamiento literario.

La diferencia que se establece entre un acto de habla literario visto desde una perspectiva filosófica y un acto de habla literario visto desde una perspectiva literaria es una construcción moderna. En la cultura europea antigua y medieval, la filosofía y la literatura, que se denominaba *poesía*, se consideraban hermanas —peleonas, pero soberanas— que provenían de las nupcias del dios Mercurio con la terrenal Filología, unión que simbolizaba la divinización de la erudición humana, como escribe Marciano Capella en su didáctico y enciclopédico libro sobre las artes liberales en el siglo v.⁶⁸ Mientras que la diferenciación entre un lenguaje poético y no poético fue determinado durante toda la Antigüedad y la Edad Media por la mera distinción técnica entre verso y prosa, solo a partir de la Edad Moderna la cuestión se plantea según una diferenciación conceptual más profunda entre ficción imaginaria, mundo poético y realidad histórica. Sin embargo, la inexistencia de un lenguaje teórico sofisticado no impide, como demuestra el *Cantar de Roldán* en plena Edad Media, que se presenten formas literarias de un pensamiento tan sofisticado que se necesita toda el andamiaje de la teoría del siglo xx solo para acercarse a una posición hermenéutica conveniente.

La cuestión de la esencia, la naturaleza, el ser, el ente, la *haecceitas* etc. de la práctica literaria, en cuanto parte del conjunto de las prácticas humanas, siempre fue planteada por la filosofía, desde que Platón y Aristóteles la trataron bajo el término de *poíesis* o ‘técnica creativa del lenguaje’. En el Renacimiento, casi todos los autores que se encuentran en la interfaz disciplinar entre la filosofía y la literatura —y entienden el lenguaje poético, según el modelo de la Antigüedad tardía, como una técnica que se puede aprender— se remiten todavía a estos dos autores. Con la institucionalización académica de las disciplinas y asignaturas universitarias a finales del siglo xviii y principios del xix, los filólogos dejaron a los viejos filósofos y se orientaron hacia los nuevos: Descartes, Hume y Kant. Sin embargo, antes del siglo xx, nunca cambió el hábito, aun con la posibilidad de “distinguir entre ciencia literaria

⁶⁸ Marciano Capella (ca. 450): *De nuptiis Philologiae et Mercurii*. Cf. Curtius 1988, pp. 64-65.

y filosofía literaria”,⁶⁹ de trasladar las características científicas de la escritura literaria a cuestiones genuinamente filosóficas.

Esta constatación vale todavía en la época actual, aunque hemos aprendido, a través de la revolución analítica, que un gran error de cualquier pensamiento consiste en el intento de *sujetar* las palabras, aunque sean oraciones como ‘¿qué significa...?’ o ‘¿qué es...?’, a una idea. La poesía, por el contrario, deja espacio a la ambigüedad de las palabras —y la posibilidad de mundos en que signifiquen— y trata así de comprenderlas ‘en el lenguaje’.⁷⁰ Por esta razón, el filósofo Heidegger advierte:

El lenguaje en sí mismo no se puede comprender de forma lógica, una idea a la que nos estamos acercando lentamente. Por esta razón, debemos liberar las categorías del lenguaje de la versión lógica que ha prevalecido desde la época de los alejandrinos, prefigurada por Platón y Aristóteles.⁷¹

El lenguaje de la filosofía, particularmente el de la ‘primera filosofía’ —la metafísica, la ontología, la epistemología—, nunca ha dejado de anudarse a sus orígenes griegos. Por esta razón, el análisis empieza con la ‘vieja desavenencia’ entre la filosofía y la literatura (*poesía*), que plantea Platón en la *República*. Con el objetivo de describir la continuidad entre ciertas constelaciones hermenéuticas, presentadas por unos casos de filosofía y otros de literatura, las investigaciones siguientes tratan de resaltar las condiciones de posibilidad particulares de cada época para pensar la *praxis* de la *poiesis* en relación con su teoría. Esto implica una observación sobre el origen científico de la propia filosofía que, hasta la materialidad del canon filosófico, se debe, en diferentes etapas, al trabajo de la filología antigua, medieval y moderna.⁷²

Después de un largo proceso de ‘cristianización’⁷³ de los conceptos griegos del mundo y la terminología filosófica-científica de Platón y Aristóteles,

⁶⁹ Kittler 2013, p. 17.

⁷⁰ “Über Sprache überhaupt”, Benjamin 1991, t. 2, p. 142.

⁷¹ “Aristoteles, *Metaphysik* 9, 1-3. Vom Wesen und Wirklichkeit der Kraft”, Heidegger 1990, p. 39.

⁷² No hay un texto de Platón ni de Aristóteles, legible para la filosofía moderna, que no haya sido elaborado, materialmente, por el trabajo de la filología clásica.

⁷³ Curtius 1988, pp. 215-217.

durante la Antigüedad tardía, la idea de *definir* la diferencia entre filosofía y poesía se perdió en las escuelas escolásticas de la Edad Media y de la primera Edad Moderna.⁷⁴ En la Modernidad, cuando la cuestión epistemológica se vuelve palpitante, el panorama permite resaltar unos cambios de paradigma: la formación y emancipación de la literatura como discurso independiente y soberano que crea sus propios mundos en el Siglo de Oro; el idealismo ético-estético y la confrontación dialéctica entre literatura y filosofía como formas principalmente concebibles de expresar ideas a través del lenguaje durante la Ilustración; la separación académica de las disciplinas en materias filosóficas y filológicas y los intentos de fusionar las prácticas de escritura literario-filosóficas autorreflexivas —tanto en el campo de la filosofía (Nietzsche y Heidegger) como en el de la poesía (Stéphane Mallarmé) y la prosa literaria (Marcel Proust)—, en el transcurso del siglo xix al xx.

Ya en el siglo xx, cuando la ‘teoría literaria’ se convierte en la tercera fuerza que participa en la desavenencia entre la filosofía y la literatura, el paso epistemológico hacia la autorreflexión metódica va aparejado con un ‘giro lingüístico’,⁷⁵ que confronta las filologías tradicionales. Al mismo tiempo, se perfilan unas formas de autorreflexión literaria —en los textos de Borges, Blanchot o María Zambrano, por ejemplo— que confrontan las teorías literarias basadas en las ciencias positivas, la filosofía y la historiografía. En consecuencia, surgieron nuevas exigencias a la metodología de los estudios literarios. El reto ya no consiste solamente en determinar el objeto —¿qué es la literatura?— sino, también, en reflexionar sobre el medio de su práctica: ¿de qué manera la teoría literaria contribuye a la determinación del objeto y cómo se distingue en esto de la filosofía de la literatura?

El desafío de la literatura pronunciado por la ontología idealista consiste en la afirmación de que la verdad pura existe independientemente de su forma lingüística. Según Platón, los poetas dicen ‘mentiras’, porque buscan expresiones diferentes para los hechos y, de esta manera, se alejan de la esen-

⁷⁴ Para un polímata renacentista como Erasmo, que manejaba una gran variedad de materias y disciplinas es evidente, en el momento mismo de escribir un texto, a qué género dicho texto se refiera (cf. Yoran 2014, pp. 31-35). Antes de Cervantes, no hay género literario que se defina por la desconstrucción sistemática de los demás géneros.

⁷⁵ Rorty 1967.

cía del ser. A esto, los poetas y escritores de todas las edades responden que la verdad sobre lo que hay —o puede haber— se expresa a través de las palabras y, por tanto, está conformada por ellas. La poesía, o sea, un cierto estado versificado del griego jónico, puede reclamar su prioridad histórica frente a la filosofía. La disputa que se inició en el siglo IV a.C. conduce a los inicios de la memoria cultural, las obras épicas de Homero, que, como primeras manifestaciones del pensamiento griego, son el punto de partida tanto de la literatura europea y sus legislaciones clásicas y modernas como de la historia de la civilización occidental.⁷⁶

La opinión negativa de Platón sobre la poesía es ambivalente y controvertida, como veremos en el capítulo sobre el *Crátilo*. No obstante, Platón consiguió trazar una línea divisoria normativa entre el arte de la poesía y la filosofía. Las diferencias ontológicas y epistemológicas afirmadas por esta demarcación conciernen al único concepto que puede concebirse de forma coherente para comparar formas de enunciados hablados o escritos, a saber, el concepto de verdad (*aletheia*). La verdad, desde aquel entonces el concepto fundamental y *telos* de la filosofía,⁷⁷ es y sigue siendo reconocida relevante para el mundo y la realidad, a pesar de todas las disputas sobre el esencialismo o el idealismo del concepto, que reclama un criterio de valor para la congruencia entre una afirmación y una idea.

El concepto de verdad sigue vigente no solo para los discursos de la ciencia, sino también para las obras de arte y de la literatura, ya que ambos, según una formulación de la ontología moderna, pueden ser “procedimientos de fidelidad genérica” o estar vinculados a “acontecimientos de la verdad”.⁷⁸ En el transcurso de las épocas, la literatura se justificará repetidamente ante la filosofía, así como en tiempos más recientes ante los estudios literarios, con

⁷⁶ De hecho, la filosofía nunca ha probado su soberanía epistemológica sobre ‘lo que es’ o ha pasado. Cuanto más atrás en el tiempo se sitúan los acontecimientos que constituyen el germen de nuestra cultura, menos clara se perfila la frontera entre los hechos acaecidos —en la guerra de Troya, por ejemplo—, es decir las *res factae*, y las narraciones que existen sobre los acontecimientos: las *res fictae*.

⁷⁷ “Without Plato’s version of truth, the discipline of ‘philosophy’ might never have come to regard itself as a distinct form of inquiry at all, or have built a sustained identity around specific criteria, methods of argument, and standards of validity” (Cascardi 2014, p. 11).

⁷⁸ Badiou 1999, p. 557; Badiou 2006, pp. 649-650.

este argumento de expresar su propia forma, no filosófica o científica, de la verdad. La verdad subjetiva de una obra literaria, según la autoconcepción moderna, se basa menos en las reglas de su constitución técnico-material, como se pensó durante siglos, según el objetivo ético de la compatibilidad entre la razón y el lenguaje, que en la posibilidad de pensar que, como se descubrió durante la Ilustración, la literatura crea sus propias normas.

En este contexto, René Descartes desempeña un papel destacado como gran figura de la Modernidad naciente, punto de partida del clasicismo francés y precursor del Siglo de las Luces. Como fundador del racionalismo filosófico, Descartes es una referencia central no solamente para la filosofía literaria ilustrada y el esteticismo, sino también para la formación científica de los estudios literarios modernos. Por su manera de exposición simultáneamente subjetiva y sistemática de los pensamientos a través del lenguaje, Descartes representa una condición epistemológica tanto para un método sistemático de adquisición de conocimientos como para la posibilidad de una teoría literaria metódica que busca su consistencia —y crea su forma— a partir de las autorreflexiones de la práctica artística.

Una de las pocas conclusiones fuertes que podemos sacar de la comparación entre las épocas y los géneros de escritura consiste en la constatación diacrónica de que el pensamiento de la praxis literaria siempre ha existido, sin que haya necesitado a la filosofía para comprobar su condición de posibilidad. Los grandes textos literarios (poéticos, dramáticos) siempre han podido precisar —o describir en su propia manera— su contribución intelectual a las cuestiones importantes de sus épocas. Esta constatación vale también para los períodos que, supuestamente, carecen de grandes movimientos filosóficos —aplicables a cuestiones de lingüística artística— o están frenados por unas ideologías fuertes, como la larga Edad Media, encerrada en sus sofisticaciones cristiano-aristotélicas poco conectables con los tiempos posteriores.

Por esta razón me parece importante insertar un capítulo sobre esta época que, a partir del Renacimiento, siempre ha sido infravalorada y subestimada, antes de su ‘redescubrimiento’ en el siglo XIX. Aunque parece carecer de conceptualización explícita sobre razones de poética o estética, la Edad Media posee herramientas para conceptualizar su pensamiento a través de la práctica literaria. El género literario mayor de la época es la *epopeya*, un género completo que implementa, en la mejor tradición de Homero, transmitido

por Virgilio, la musicalidad de la poesía a una narración de larga extensión sobre problemas fundamentales de religión, filosofía y política. Al menos, tal es el caso del *Cantar de Roldán* francés, que narra una historia original sobre el nacimiento de la literatura —desde el espíritu ‘falsificador’ de la historiografía— y presenta un pensamiento crítico y reflexivo, con importantes repercusiones para el entendimiento de la sociedad medieval europea, y sobre la transformación de una desdichada campaña militar del emperador Carlomagno en una leyenda cristiana.

El origen de la relación y comparabilidad de la literatura y la filosofía procede del espíritu de la verdad. Su concepto, la *aletheia*, cuya acuñación metafórica es traducida por Heidegger como ‘*Unverborgenheit*’⁷⁹ (*desocultamiento*), no pertenece exclusivamente a la filosofía, como le gusta afirmar a la tradición positivista. Mientras que la disciplina filosófica trata de distinguirse como la actividad pensante más cercana al fundamento teórico de la verdad, la literatura, recurriendo al origen del discernimiento, responde mediante su propio modo de determinar la materia del concepto a través de la práctica de la puesta en lenguaje. Por esto, el pensamiento literario siempre continúa, mientras que el filosófico trata de llegar al término.

⁷⁹ Heidegger 1967, p. 21.

2. ¿DESDE CUÁNDO Y CON QUÉ FIN EXISTE UN DISCURSO LLAMADO POESÍA?

2.1. LOS ORÍGENES. HESÍODO O LA INDISCERNIBILIDAD ENTRE HISTORIA Y POESÍA

“En primer lugar, existió el Caos”.

Hesíodo, *Teogonía*

Los vestigios más antiguos del pensamiento occidental que nos transmitieron el objeto, la palabra y el concepto de lo que todavía llamamos en nuestros idiomas indoeuropeos ‘literatura’ (*litera, lettres*) —como arte poético autónomo— provienen del mundo de la poesía (*poiesis*). El pensamiento griego antiguo que determinó el funcionamiento de la filosofía como materia y disciplina discursiva, y sigue determinándola hasta hoy, había empezado a formarse, antes de llamarse filosofía, en relación con dos largos textos épicos escritos en el siglo VIII a.C.: la *Iliada* y la *Odisea* de Homero. Estos textos, que contienen la ‘historia’ (*mythos*) de la guerra de Troya y su continuación, el regreso del héroe mítico Odiseo, son naturalmente reivindicados como fuentes de las ciencias humanas. A ellos se refieren la ciencia poética y la ciencia histórica como primeras manifestaciones escritas de una actividad a la vez creativa e intelectual del ser humano en Occidente; pero también lo hacen el arte militar, la política, la arquitectura y otras ciencias más modernas, como la etnografía, la sociología, la psicología y la ciencia de los medios tecnológicos.

Según la famosa definición de Aristóteles, vigente en todas las épocas que han mantenido el concepto de una distinción entre los géneros de escritura, la diferencia entre un historiador y un poeta consiste en la manera básica de referirse a lo ‘real’ —lo que ha sucedido— a través de las palabras: “No corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder;

esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad”.¹ No se trata de una diferencia técnica en la manera de decir las cosas, sino de una diferencia específica en la esencia misma del objeto (*thema*) y del objetivo (*telos*) de la escritura: “El historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa, pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa; la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido y el otro, lo que podría suceder”. En consecuencia, Aristóteles, el primer investigador sistemático de la ciencia filosófica, introduce una jerarquía de valor, en cuanto diferencia conceptual, entre dos discursos primarios: el histórico y el poético; la cual, hasta hoy, sigue presentando motivos para múltiples disputas teóricas. “Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general y la historia, lo particular”.²

No sabemos cómo ni cuándo se produjo esta diferencia, ni en base a qué problema de verosimilitud o de necesidad llegó a configurar el requisito teórico para distinguir entre un suceso relatado y la manera específica de cómo es relatado. Es parte del misterio del comienzo. En el origen, respecto al canto poético de Homero, que proviene, según el inicio de la *Iliada*, de la “cólera funesta que causó infinitos males a los aqueos y precipitó al Hades muchas almas valerosas de héroes”,³ no tenemos acceso a ninguna diferenciación posible entre la particularidad muy elaborada de los versos hexámetros y la veracidad general de lo dicho. Respecto a la forma material del lenguaje, hay que admitir que estos hexámetros existen por el único hecho de que, durante siglos, los antiguos procuraron repetirlos y aprenderlos, y empezaron a analizar cómo están estructurados. Con relación a lo sucedido, no se pueden argüir alternativas que provengan de un contexto contemporáneo. No hay variantes, ni posiciones diferentes sobre la guerra, desde la perspectiva troyana, por ejemplo, que solo siglos después, a partir de Virgilio, dio lugar a múltiples figuraciones e imaginaciones. Los primeros filósofos griegos, que empezaron con las primeras pautas de las disciplinas históricas y poéticas en algún momento de los 500 años que pasaron entre la escritura de los textos

¹ *Poética* 1451a (Aristóteles 1974, p. 158).

² *Ibid.*

³ *Iliada* I, vv. 1-2 (Homero 1927, p. 3).

de Homero y su entrada en la enciclopedia aristotélica, probablemente no tenían motivos fuertes para poner en duda la historia sucedida, el *mythos* de sus antepasados gloriosos, victoriosos y herederos de los dioses.

Disponemos de un origen único, difícilmente concebible, que no permite mucho más que la aplicación de un método de proyección especulativa. Aparte de Hesíodo, incluido en la época arcaica como competidor más o menos contemporáneo de Homero, no existe otra manifestación poética que sea conocida materialmente; es decir, como texto o fragmento de texto escrito, y no solo como alusión de oídas de los doxógrafos, cuyas fuentes mayoritariamente se perdieron también. El establecimiento material de nuestro origen ha consistido durante muchos siglos en una recuperación de la memoria por la filología, clásica y moderna, de manera que el texto elaborado que hoy llamamos ‘la versión de Homero’ finalmente fue compuesto en el siglo XVIII después de Cristo.⁴

En un contexto muy incierto al comienzo, las reproducciones, variaciones y críticas de los cantos memorizados de Homero van acompañadas de una formación e institucionalización de las disciplinas científicas de la Grecia antigua basadas en la escritura. En algún momento se ha debido distinguir el concepto de la poética, en cuanto ciencia (*episteme*) que se interesa por el arte (*techné*) del lenguaje en sí, como ‘fuerza’ o ‘alma’ que da vida a la letra muerta. Sin embargo, la poética es una ciencia que, como tal, nunca se había establecido de manera sistemática antes de las obras de Platón y Aristóteles.⁵ Comparando las pocas fuentes que sobrevivieron los primeros siglos después de Homero —una era que, por la mera estrechez de nuestra perspectiva, está en una irrealizable necesidad de conocimiento—, hay buenas razones para presumir que, en el desarrollo de las ciencias humanas, ni siquiera la histo-

⁴ Sin poder inmiscuirme en las disputas sobre el tiempo y la realización del texto, ni opinar sobre la autenticidad de la figura de Homero, me refiero a un cierto acuerdo de compromiso entre los expertos de la filología clásica. Sobre la ‘cuestión homérica’ y la historia de la filología de Homero, desde Pisístrato y Zenódoto de Éfeso hasta Friedrich August Wolf, cf. Rutherford 2013. Sobre las implicaciones culturales y mediológicas del traspaso original desde la oralidad a la escritura, cf. Havelock 1982. Sobre las épocas de la creación de las obras, la posibilidad de un poema épico prehomérico y la diferenciación en ‘Homero I’ y ‘Homero II’, véase Schadewaldt 1959.

⁵ Con estos dos autores empiezan los manuales de “teoría poética antigua” (Fuhrmann 1973).

riografía, que es presumiblemente una de las primeras en alcanzar un nivel epistemológico,⁶ se había institucionalizado de oficio antes de Heródoto, el ‘padre de la historia’, y sus *Historiae* escritas hacia 440 a.C. La poesía vive entonces durante 300 años, por lo menos, sin que se establezca una ciencia poética notable, a excepción de la mera memorización de los versos. Antes de toda variación epistemológica o diversificación de las materias científicas, los primeros vestigios de una *diferenciación* del pensamiento, en cuanto al tratamiento de los acontecimientos importantes de la humanidad —la teología, la ética, la física y la economía—, se remontan a una sola fuente, que es poética también: la genealogía divina que Hesíodo establece en la *Teogonía*, acompañada por *Trabajos y días*, obras compuestas hacia 700 a.C.

Hesíodo, cuya existencia como persona histórica está un poco más asegurada que la de Homero, es un mitólogo, es decir, un poeta y un historiador a la vez, antes de que la poesía o la historiografía existieran como conocimiento o como técnicas establecidas. Su *Teogonía* puede considerarse una etapa fundamental en el contexto de la formación de los primeros discursos protocientíficos por el mero hecho de que es el primer texto de extensión, después de Homero, que materialmente ha sobrevivido a los tiempos.⁷ Referente al origen mítico del mundo, la *Teogonía* marca una primera diferencia textual. Formalmente, su lenguaje es parecido al de la *Iliada* y la *Odisea*. Es un lenguaje métrico, estrictamente versificado en hexámetros dactílicos, que

⁶ Sobre el concepto de la historia que se forma a partir de la ‘filosofía de la historia’ moderna y reflexiva, en el siglo de la Ilustración, y el descubrimiento de “la significación trascendental de la historia para la conciencia y la actuación humana”, véase Koselleck 1989, pp. 130-143. Sobre la primera etapa de institucionalización de la historiografía —la logografía de Hecateo de Mileto— y la influencia de Heródoto sobre la analística antigua, cf. Ruschenbusch 2004; Veyne 1971, pp. 28-49.

⁷ De hecho, puede ser que el texto reestablecido de la *Teogonía* represente, lingüísticamente, un estado del idioma aún más viejo que la *Iliada*. Los griegos antiguos probablemente lo consideraron también así. Platón se refería a los primeros poetas —o pregoneros de las musas— en el orden siguiente: “Orfeo, Museo, Hesíodo y Homero” (*Apología de Sócrates* 41a). Lo más seguro, de todos modos, es que ni Homero ni Hesíodo sean los únicos poetas de su tiempo, ni en Grecia, ni fuera de ella. Existen vestigios de varias ‘teogonías’ que formaron presumiblemente una especie de género desde la Babilonia antigua (*Enûma Elish*) hasta la Grecia del siglo III a.C. (Evémero). Véase los “Prolegomena” de Martin West en Hesíodo 1966, pp. 2-12 y 40-48.

forma parte del estilo que con el tiempo empieza a llamarse ‘épico’. Al mismo tiempo, en el texto de la *Teogonía*, se destaca —no solo respecto al contenido de la historia y la búsqueda genealógica de los orígenes de los héroes griegos, sino también en relación con el lenguaje de los cantos homéricos— una práctica de rectificación, de variación o de completitud que contiene una crítica poética implícita.

Me parece un asunto asombroso, con consecuencias importantes para la formación de la literatura y la ciencia literaria moderna, que la historia de la *Teogonía* y también de *Trabajos y días*, que aparentemente ya se había considerado con suspicacia en la Antigüedad clásica⁸, cayera en el olvido desde el Renacimiento y hoy solo sea conocida por unos pocos expertos en filología clásica. La ausencia de Hesíodo en la recepción erudita francesa del siglo xx, que constata la filósofa de la literatura Barbara Cassin, vale para el mundo hispánico de igual manera que para el mundo germánico o anglófono:

Nos interesa el mito de Edipo, de Electra, de Antígona, e ignoramos cómo la Tierra arma a su hijo Cronos (el dios del tiempo), para que castre a su padre, el Cielo, que nunca deja de echarse sobre ella; cómo del esperma ensangrentado de este padre cosechado nace Afrodita, la Espumosa; cómo la Tierra, luego, esconde a su nieto Zeus en los pliegues de su vientre para salvarlo de ser devorado por Cronos; y cómo Rea, hermana y esposa de Cronos, que fluye sin dificultad, le da una piedra envuelta para devorarla en lugar de su hijo; cómo Zeus a su vez, habiéndose convertido en el rey de los dioses, prefiere tragarse a su esposa Idea antes de que ella le dé el hijo que habría tomado su lugar, y la devora, embarazada, para darle a luz a Atenea por la cabeza. *Ignoramos estas genealogías de vientres, de meandros, de incesto, de castraciones primarias, de nombres propios significativos, que se repiten, en un círculo de círculos, y forman hélices que llegan a nuestro lugar, donde estamos, al paso danzarán de las Musas.*⁹

El desconocimiento histórico de la primera marca de diferencia en la cultura europea se explica, en parte, por la mera forma del texto. Parece hermético

⁸ Se trasmitió —por Dion Crisóstomo— la sentencia irrespetuosa y un poco altanera de Alejandro Magno, rey de Macedonia de 336 a 323: “Si Homero es un poeta para reyes, Hesíodo es un poeta para obreros y campesinos” (Dion Crisóstomo 2000, p. 121).

⁹ Barbara Cassin, “Au lecteur”, Hesíodo 2014, pp. 7-8.

a los modernos el lenguaje de este poema recitado que, probablemente, ya no es cantado y carece del acompañamiento de una lira, cuya partitura, en todo caso, sería irrecuperable.¹⁰ Sin embargo, el descuido de la *Teogonía* entorpece no solo la comprensión primera del origen violento —usurpador e incestuoso y tal vez, por ende, reprimido— de la raza humana, sino también la posibilidad misma de concebir, desde el comienzo de la cultura, una versión disidente del discurso heroico original, con lo cual varios problemas de la poética ulterior, particularmente la proveniencia del género de la sátira y de la ironía, se destacarían, en una luz que se ha perdido, con la risa sabia de Demócrito. Friedrich Nietzsche, el filólogo que se volvió filósofo, describe en su *Genealogía de la moral* la “perplejidad experimentada por Hesíodo” que se ve confrontado con la idea de dividir el mundo de Homero, “un mundo tan magnífico, pero, a la vez, tan horrible y tan brutal”. Efectúa la división en *Trabajos y días*, agregando a la edad dorada, que es la época de los héroes y semidioses de Troya y de Tebas, una edad de bronce y de hierro “tal como aquel mismo mundo aparecía a los descendientes de los sojuzgados, expoliados, maltratados, deportados, vendidos: como una edad dura, fría, cruel, carente de sentimientos y de conciencia, una edad que todo lo tritura y lo salpica de sangre”.¹¹ Nietzsche muestra que, por la diferencia que establecen las obras de Hesíodo en cuanto primera lectura implícita de Homero, se instaura —en referencia a un dilema profundo del origen humano— una técnica de la filosofía que se llamará el ‘método dialéctico’. Se destacan dos mundos contrarios que se juntan para formar un pensamiento diferenciado sobre la idea del heroísmo.¹²

De esta manera, puede decirse que la primera herramienta de diferenciación dialéctica que ocurrió en la historia es el lenguaje de Hesíodo. Es el len-

¹⁰ “*Theogony* is no incantation, it is simply a poem” (West, “Prolegomena”, Hesíodo 1966, p. 16).

¹¹ *La genealogía de la moral*, Nietzsche 1972, p. 48.

¹² La mera posibilidad de una dialéctica del heroísmo, que incluye la idea de una ‘maldad heroica’, parece inconcebible en Homero. El rey Odiseo, la quintaesencia del héroe puro, puede ser astuto, tramposo contra sus enemigos, pero, como siempre está acompañado por Atenea, no puede ser malintencionado y tiene que volver a su isla de Ítaca al final del mito, aunque no sabemos cómo se desarrolla la idea heroica de Homero después de la muerte de Odiseo, matado por su propio hijo según el mito de la *Telegonía* escrito (supuestamente) por Eugamón de Cirene hacia 560 a.C., que es la última parte, perdida, del ciclo troyano.

guaje mismo, el uso específico y diferenciado de la lengua (homérica), el que constituye la idea —o en el que reside la idea— de profundizar el discurso mitológico, de llevarlo a las cuestiones abstractas sobre el funcionamiento de la genealogía: ¿cómo se construye el espacio?, ¿cómo transcurre el tiempo?, ¿cómo nacen los dioses y los humanos? La diferencia poética de la *Teogonía* en comparación con los versos de la *Odisea* consiste en procedimientos técnicos que podrían llamarse ‘ampliación’ y ‘reducción a lo esencial’. Los sucesos se desarrollan de manera más densa,¹³ el tiempo de la narración es acelerado, hay menos pausas narrativas para descripciones o reflexiones y —aquí reside una de las más notables particularidades estilísticas— las frases contienen menos verbos. Prevalecen los sustantivos y, en particular, los nombres propios llamativos, saturados de alusiones semánticas posibles, con referencia a un conjunto ya formalizado de epítetos característicos que en algunos versos se unen los unos a los otros de manera exclusiva. Dentro de los hexámetros regulares —si así quiere uno llamarlos por cercanía respetuosa a los versos homéricos o a una norma implícita que requiere el hexámetro como forma épica— se revelan unas técnicas estilísticas muy particulares. Aparecen juegos de palabras, anagramas fónicos e inversiones de sílabas:

Los sonidos se ensamblan hasta la construcción fónica; surgen rimas, se encuentran sílabas unidas a otras palabras. [...] Es solo cuando se escuchan los sonidos evocadores de los nombres de las deidades que estas listas de nombres aparecen como verdaderos catálogos organizados en entidades significativas.¹⁴

La observación de rimas interiores parece anacrónica, expresada desde una perspectiva moderna, puesto que el criterio de la rima no existe en la versificación antigua. Sin embargo, no conocemos el modo en el cual fueron oídas las palabras del texto de Hesíodo por sus contemporáneos, dado que nos falta el conocimiento de toda la parte teatral o rapsódica de las posibles manifestaciones en voz alta. Es pensable, como sostiene la filóloga Aude En-

¹³ Véase, por ejemplo, la descripción de la batalla entre los dioses y los titanes, cuando Zeus entra en escena: “Por todos lados resonaba la tierra portadora de vida envuelta en llamas y crujió con gran estruendo, envuelto en fuego, el inmenso bosque” (*Teogonía*, vv. 337-345; Hesíodo 1978, p. 103).

¹⁴ Engel, “Introduction”, Hesíodo 2014, pp. 12-13.

gel, que las colocaciones de letras y palabras en una línea métrica constituyan fenómenos, ya notables para los antiguos que, como lingüistas modernos, llamaríamos aliteraciones, paronomasias o anagramas. Parece probable, también, que la colocación de algún nombre de los muchos nietos y bisnietos de Gea (la Tierra) abrazada por su propio hijo, Urano (el Cielo), como, por ejemplo, los nombres de los hijos e hijas ‘voraginosos’ y rebosantes de Tetis y Océano, esté menos motivada por el orden genealógico del mito que por las posibles relaciones semánticas que resultan del sonido de las palabras onomásticas:

Tetis con el Océano parió a los voraginosos Ríos: el Nilo, el Alfeo, el Eridano de profundos remolinos, el Estrimón, el Meandro, el Istro de bellas corrientes, el Fasis, el Reso, el Aqueloo de plateados remolinos, el Neso, el Rodio, el Haliacmón, el Heptáporo, el Gránico, el Esepo y el divino Simúnte, el Péneo, el Hermo, el Ceco de bella corriente, el largo Sangario, el Ladón, el Partenio, el Eveno, el Ardesco y el divino Escamandro.¹⁵

Por lo menos, no se puede poner en duda que la particularidad estilística del canto hesiódico, que hoy queremos leer como un texto poético, es parte fundamental del *nomos* hesiódico.¹⁶ Es la razón por la cual el filólogo Martin West, al establecer el texto —apoyándose en 29 papiros antiguos, 69 manuscritos medievales y renacentistas, y 34 ediciones impresas modernas (a partir de 1474)— llegó a la conclusión, compartida entre la mayoría de los expertos, de que la *Teogonía* se debe considerar como el primer poema compuesto “por escrito”.¹⁷ Es cierto que el poema puede considerarse como un “primer

¹⁵ Τηθὺς δ' Ὀκεανῷ ποταμοὺς τέκε δινήεντας, / Νεῖλόν τ' Ἀλφειόν τε καὶ Ἑριδανὸν βαθυδίνην, / Στρυμόνα Μαίανδρόν τε καὶ Ἴστρον καλλιρέεθρον / Φᾶσιν τε Ῥήσόν τ' Ἀχελῷον τ' ἄργυροδίνην / Νέσόν τε Ῥοδίον θ' Ἀλιάκμονά θ' Ἑπτάπορόν τε / Γρήνικόν τε καὶ Αἰσιπὸν θεῖόν τε Σιμοῦντα / Πηνειόν τε καὶ Ἑρμὸν ἑυρρείτην τε Κάικον / Σαγγάριόν τε μέγαν Λάδωνα τε Παρθενίον τε / Εὐνὸν τε καὶ Ἀλδήσκον θεῖόν τε Σκάμανδρον (*Teogonía*, vv. 337-345; Hesíodo 1978, pp. 85-86). Cito la versión española de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez.

¹⁶ Zartaloudis 2019, p. 171.

¹⁷ “Hesiod was not the first man to systematize Greek beliefs about the gods [...] he committed a theogony to writing” (West, “Prolegomena”, Hesíodo 1966, p. 14). “The laboured quality of much of the composition might suggest painful written rather than unencumbered oral creation” (p. 40).

intento de una historia universal”.¹⁸ Sin embargo, antes de que sea así, parece más seguro decir —como el concepto de ‘historia’ todavía está en proceso de formarse— que la *Teogonía* es una imagen poética del mundo que describe. O, en términos más técnicos: el poema forma una alegoría del cosmos.

Ahora bien, si esta alegoría —que es la gran figura poética que abarcará las demás figuras de estilo según la tropología clásica— marca una primera “etapa hacia la filosofía”,¹⁹ lo hace por el mero trabajo de su lenguaje, por su composición lingüística e idiomática, su *estilo*. La idea de la diferencia se revela de manera implícita, a través de la materialidad del lenguaje, en comparación con su precedente homérico. Con el tiempo, esta diferencia se convirtió en una cuestión filológica: ¿cuál es la formulación exacta, originaria, para expresar tal suceso o tal idea? Se puede decir que la *Teogonía* es el primer texto *poiético* —con relación a un propósito poético— en un sentido práctico y teórico, al mismo tiempo, siendo todos estos conceptos —la práctica, la teoría y la *poíesis*— indiscernibles todavía.

Repito la reserva y la precaución de mis consideraciones en este capítulo. No escribo como experto en filología antigua, ni puedo añadir ningún hecho sobre la proveniencia, la datación o el estado material del texto. Escribo como pensador de la literatura. Sigo la idea, necesariamente especulativa con respecto a las fuentes de estos tiempos arcaicos, de imaginarme una primera ‘escena de escritura’ (“scène de l’écriture”).²⁰ El hecho de adscribir esta escena imaginaria de una primera marca de diferencia dialéctica a un nombre propio (significativo) es el único motivo de mi referencia a Hesíodo, junto al motivo de recordar el valor de la *Teogonía* y de *Trabajos y días* para la literatura universal.

Empujado por la advertencia que Platón sostiene en su *Politeia*, escrita hacia 375 a.C., según la cual “la desavenencia entre la filosofía y la poesía [ya] viene de antiguo”,²¹ me imagino la *Teogonía* como posible punto de proveniencia o de primera diferenciación ideada en este tiempo ya ‘antiguo’ para la Antigüedad. Visto de esta manera, Hesíodo representa el punto de arranque

¹⁸ Wilamowitz-Moellendorff 1995, p. 27.

¹⁹ Engel, “Introduction”, Hesíodo 2014, p. 17.

²⁰ Derrida 1967, p. 293.

²¹ Platón, *República* 607b, *Diálogos* IV, p. 476.

—al borde de la Prehistoria (occidental) que, no por casualidad, coincide con la invención del alfabeto griego—²² a partir del cual el pensamiento empieza a desarrollarse y formalizarse mediante la escritura, en un lenguaje que es poético, en cuanto *primera materia*, antes de diferenciarse según las escuelas —primero teológicas, luego científicas o epistemológicas— de la filosofía en unos múltiples modos de transportar (*metapherein*) las ideas por las palabras. La obra arcaica representa un primer ‘estado’ y una primera diferencia dialéctica del ‘principio poético’ o de la *constitución* poética que resulta en una *poíesis* poética. Será la referencia del mismo lenguaje en que se genera y se forma la filosofía; la cual proviene, según los historiadores, de una doble transformación: primero de la teogonía mítica a la cosmogonía científica y, luego, de la cosmogonía a la teoría platónica de las ideas.²³

Sin pretender, de lejos, referir la integridad de los problemas que resultan de la ‘aparición’ de los primeros textos escritos de nuestra historia, quiero retener tres elementos analíticos para demarcar una temprana línea de diferenciación implícita (preconceptual) entre la teoría y la práctica poética. En el primer lugar, el nombre de Hesíodo, con su significado tan llamativo como enigmático —‘el que lanza la voz’—, designa una persona humana (individual) que se perfila diferenciándose de la anonimidad y se presenta en su texto. Al contrario de Homero, que nunca se perfila como persona, en el proemio de la *Teogonía* adivinamos un poeta vivo que podemos situar en un contexto histórico. “Por primera vez, una persona europea —el poeta Hesíodo de la aldea de Acra, en Beocia, al pie del monte Helicón— dice ‘yo’ y, así, se libera como individuo de la sujeción anónima para hablar de sí mismo”.²⁴

Estamos frente a una descripción de la situación de la vida en torno al año 700 a.C. Entrevemos un hijo de comerciante, sedentario y en pleitos con su hermano, que aborrece la navegación marítima y trabaja como pastor —lo que dará lugar a la larga historia de la poesía pastoral europea, latina y medie-

²² “Pre-historic [are] pre-literate times” (West, “Prolegomena”, Hesíodo 1966, p. 44). Sobre la ‘revolución tecnológica’ de la transición cultural hacia la escritura, respecto a la cuestión homérica, cf. Ong 2012, pp. 16-30.

²³ De hecho, no hay controversia, ni entre los filólogos ni entre los filósofos, de que Homero y Hesíodo “no solo crearon los dioses del pueblo griego, sino también representan el punto de partida de la filosofía europea” (Schönberger, “Epílogo”, Hesíodo 1999, p. 141).

²⁴ Patzer, 2018, p. 32.

val—, cuando recibe la invitación de las musas (v. 25), que le “infundieron voz divina” para “alabar con himnos la estirpe de los felices Sempiternos”²⁵ y así sentarse —si es que los poetas del séptimo siglo a.C. ya escribían sentados— para anotar los versos de la *Teogonía* con un estilete en una piel de animal. Esta descripción, aunque sea muy fragmentaria, nos permite captar la fascinación del origen y, así, vincular el procedimiento teórico de la transformación —incierta— de un mundo de pensamiento oral prehistórico en una situación de diferenciación textual con la imagen viva de un ‘autor’. De tal manera, nos ayuda a reducir una multiplicidad especulativa a una unidad imaginable en que se concentran y se cristalizan las proyecciones —imaginarias o científicas— que le lanzamos al acontecimiento original desde una perspectiva máxima de 2.800 años de diferencia.

En segundo lugar, el nombre de Hesíodo designa el suceso de una primera diferenciación genérica de la poesía. Más allá de la división del mundo homérico y la evocación del mundo pastoral, que son sus características generales, resalta la invención de ciertas formas particulares de decir —o de vincular ideas con palabras— que, durante los siglos siguientes, especialmente a partir de la ‘primera ilustración’ del siglo vi a.C.—, cuando surgió la filosofía jónica sobre la naturaleza (física), se convirtieron en modos de pensar antes de dar lugar a géneros literarios. Así, se le atribuyen a Hesíodo no solamente la personalización del *topos* de la invocación a las musas, sino, también, la creación más técnica de la fábula, de la parénesis (exhortación) y de la *gnoma* (sentencia).²⁶ Más importante aún, a mi modo de ver, es la correspondencia —la correlación implícita, pero estricta— entre las formas de decir y el contenido presentado. En esta correspondencia surge la idea de la responsabilidad (ética) del autor hacia los dioses por medio de las musas para no decir “muchas mentiras con apariencia de verdades”, sino auténticamente “proclamar la misma verdad (*aletheia*)”.²⁷ En cuanto poeta

²⁵ Hesíodo: *Teogonía*, v. 32 (p. 71).

²⁶ Wilamowitz-Moellendorf 1995, p. 26.

²⁷ “ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα, / ἴδμεν δ’ εὖτ’ ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρύσασθαι” (Hesíodo, *Teogonía*, vv. 27-28; pp. 70-71). Sobre la etimología —negativa— del término griego *aletheia*, que se convierte en el concepto ontológico de la verdad —la “Un-verborgenheit” (lo ‘no ocultado’)—, cf. Heidegger 1967, pp. 20-21; Heidegger 1986, pp. 21-23.

serio, el autor merecerá la infusión de la voz divina y vivirá en el Helicón, la montaña situada al lado del monte Olimpo. Su responsabilidad marca la nueva alianza, después de la caída de los titanes monstruosos (y la liberación de Prometeo por Hércules, vv. 528-531), entre los dioses y los humanos buenos y viriles.

En tercer lugar, el elemento tal vez más influyente para un concepto de diferencia entre la teoría y la práctica literarias consiste en la técnica onomástica o ‘arte de nombrar’ del autor de la *Teogonía*. Algunos de los múltiples nombres de los dioses dan lugar a la posibilidad de desarrollar relaciones alusivas o secundarias entre las ideas —por contigüidad semántica entre palabras o partes de palabras que contienen un doble sentido—, hasta crear un dispositivo estilístico que la ciencia literaria después llamará ‘alegoría’ (αλληγορία: el ‘discurso diferente’).²⁸ Se trata de una característica del estilo mismo y, al mismo tiempo, indica una cierta apertura hacia una perspectiva teórica sobre el efecto estilístico. La Noche (Nyx), la *deesa* que proviene —como sus hermanos Gaia (la Tierra), Tártaro (el Abismo), Eros (el Amor) y Érebo (la Oscuridad)— del primer origen, el Caos, dará a luz a otros dioses primordiales, dotados de largas genealogías, que son vinculados a ella por personificación —o divinización que se humaniza en el transcurso de la genealogía— de sus características que, técnicamente, están mediadas por una nominalización y, por ende, una abstracción de sus epítetos. La Noche es una *deesa* que ‘concibe’ según los conceptos de sus cualidades. Como consecuencia de una cohabitación incestuosa y doblemente oscura con su hermano Érebo, es madre del Día (Hemera) y de la Luz (Éter), porque la luz del día sigue a la oscuridad de la noche, en un intervalo de tiempo ordenado. Más tarde da a luz “sin acostarse con nadie”²⁹ a la Muerte (Tánatos), porque la noche y la muerte son, como la perdición (Moro), de “naturaleza parecida”. Es madre del Sueño (Hipno) —el hermano de la Muerte—,

²⁸ La palabra ‘alegoría’ está relacionada con la hermenéutica temprana, es decir, la ciencia que se formó a partir del momento que se resintió el problema de una ‘buena lectura’ de los textos de Homero y Hesíodo. La alegoría es, en el principio griego, una manifestación de ‘discurrir en público’ (*agorein*) de manera ‘diferente’ (*allos*) sobre Homero o Hesíodo.

²⁹ Hesíodo, *Teogonía*, vv. 213-214 (p. 80).

de la tribu de los Sueños (Oniros) y del Sexo (Eros), porque ocurren en la noche. Es también madre de la Vejez (Geras), del Dolor (Oizys), de la Lucha (Eris), del Engaño (Ápate) y de la Venganza (Némesis), porque todos están relacionados con la Muerte.³⁰ Al fin y al cabo, para dar un ejemplo de una personificación alegórica que resulta de una contigüidad metonímica, la noche igualmente es madre de las Hespérides, las ninfas epónimas que *son* también —o animan— las islas del mismo nombre que se encuentran en el lejano occidente de Grecia, el cual representa “el confín del mundo *hacia la noche*”.³¹

¿Hasta dónde ha *pensado* Hesíodo estas abstracciones? Hemos sostenido que la personificación (o nominalización) de los conceptos característicos (o epítetos) define una marca de diferenciación discursiva —cuyo acontecimiento original se relaciona con una instancia autoral autodenominada ‘Hesíodo’— que se desata de la epopeya heroica para acercarse a una verdad (*aletheia*) diferente, más humana y aún más cruel, al mismo tiempo, del cosmos. ¿Se puede concluir de esta circunstancia, como pretendió Schönberger, que “los dioses que se creen vivos se convierten en conceptos del ser” y que “el esquema genealógico se vuelve un sistema ontológico”?³² Sería osado afirmar que la ontología ya se había vuelto ‘sistemática’ con Hesíodo. Sin embargo, la división del mundo homérico efectuada por la *Teogonía* —y *Trabajos y días*— con una primera diferencia discursiva puede marcar el punto de partida, hoy textualmente reconocible, de un proceso de sistematización hacia una filosofía científica —una filosofía como *episteme*— cuya búsqueda de un principio ontológico de la existencia conlleva, en su fundamento, la cuestión crucial de la relación entre las palabras y las ideas. Aristóteles, en todo caso, en el primer libro de su *Metafísica*, que resume su *Física*, cuando llega al problema del ‘amor’ (la atracción) y de la ‘razón de lo bueno’, dice que “el primero que buscó un *principio de todas las cosas* (*arché ton onton*) [...] fue Hesíodo”.³³

³⁰ Véase el catálogo de “los diferentes tipos de lógica que influyeron en la composición de las genealogías” en West, “Prolegomena”, Hesíodo 1966, pp. 35-36.

³¹ Hesíodo, *Teogonía*, v. 275 (p. 83).

³² “Lebendig geglaubte Götter werden zu Inbegriffen des Seins, das genealogische Schema wird zum ontologischen System” (Schönberger, “Nachwort”, Hesíodo 1999, p. 144).

³³ *Metafísica* 984b (Aristóteles 1994, pp. 84-86).

2.2. ENTRE POESÍA Y PROSA. LA FORMACIÓN LINGÜÍSTICA DEL PENSAMIENTO

“El ser que puede ser comprendido es lenguaje”.

Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*

En el repaso de la larga y sinuosa historia de la filosofía, la cuestión fundamental que se ha conservado respecto al principio de la lengua poética —o, según la terminología ontológica, respecto a su *ser*, su *esencia* o su *sustancia*—, es la distinción entre la teoría y la práctica. Esta distinción nos interesa hoy todavía, puesto que persisten dos modos de tratar la cuestión de ‘qué es la literatura’: el modo de los poetas y escritores y el modo de los críticos y expertos.³⁴ Dado que la división se revela indiscernible en el origen, en el sentido de que se supone una relación principal, tal vez sagrada e inefable, entre las ideas y las palabras, diferenciada por el primer gesto crítico de la primera escena de escritura (hoy legible), solo podemos seguir las pistas de su formación epistemológica.

¿Cómo se efectuó la diferenciación entre la práctica y la teoría de la escritura poética? ¿De qué manera, a partir de cuándo y porqué, la distinción entre una idea (o un suceso) y la verbalización —el canto, el poema, el relato— de esta idea (o suceso) se ha convertido en un problema *científico*? Si el origen indiscernible es sagrado por su proveniencia divina —una creencia, por cierto, que heredaron los cristianos—³⁵, el resultado de su transformación en un objeto científico, efectuada por *La poética* de Aristóteles, ha sido sacralizado con intención humana. En este texto, ‘el filósofo’, como llamaron a Aristóteles en toda Europa durante la Edad Media y el Renacimiento, agrupó sus máximas para describir “la poética en sí y de sus especies” y “cómo es preciso construir las fábulas si se quiere que la composición poética resulte bien”.³⁶ Con el tiempo (de la historia cristiana), las máximas de la *Poética* se

³⁴ En cierto sentido, esta diferencia respecto al origen siempre ha existido; ya en los tiempos presocráticos, los escritores se dividieron en poetas y músicos —que trataban de imitar o superar los poemas de Homero y Hesíodo—, y los científicos y eruditos —que trataban de recuperar o corregir su lenguaje transmitido—.

³⁵ Si “en el principio era el Verbo”, según la variación (verbal) de la ‘teogonía’ del Génesis de la Biblia, entonces “[...] el Verbo era Dios” (1 Juan 1, 1).

³⁶ Aristóteles, *Poética* 1447a (p. 126).

convirtieron en unas *leyes* tan rigurosamente prescriptivas que hasta el siglo XVIII de nuestra era se han producido casos de escritores literarios que fueron perseguidos e incluso condenados por sacrilegio a causa de no observarlas.³⁷

En la época arcaica, durante dos o tres siglos, prevalecía una “coexistencia entre oralidad y literalidad”.³⁸ Es una época de literalidad restringida. Su comprensión se dificulta por la inexistencia casi absoluta de fuentes fiables, tras Homero y Hesíodo, hasta la aparición de unos textos de otro estilo, muy fragmentarios todavía, a partir de Tales de Mileto, nacido probablemente hacia 625 a.C. En este tiempo tiene que haber ocurrido un cambio en la manera de contar ‘historias’ (mitos), repitiéndolas y mezclándolas con ‘ideas’ (conceptos). Usando las palabras de Aristóteles, la formación de la ciencia literaria se efectuó en dos etapas: primero, surgió la necesidad de inventar diferentes formas de composición poética; después, en el transcurso de dos siglos más, hasta la época contemporánea del mismo Aristóteles, surgió la necesidad de definir las maneras de hacer para que las composiciones poéticas ‘resultaran bien’.

Sin poder abordar, de lejos, todas las razones potencialmente epistemológicas para la formación de una primera ciencia de la literatura, quiero resaltar, en una síntesis aproximada, algunos elementos críticos que provienen de la vieja ‘desavenencia’ entre la poesía y la filosofía, que se convirtió en un asunto científico importante. Esta desavenencia no solamente resultó en la severa legislación aristotélica, vigente durante unos 2.000 años —más o menos hasta la Revolución francesa— en Europa y sus colonias; también nos transmitió la terminología y los primeros principios de distinción conceptual para nuestra propia manera de resolver problemas de última filosofía literaria, en los años 2020.

Empecemos con la presunción —respecto a un acontecimiento inabordable— de que el principio fundamental, o la condición de posibilidad, para

³⁷ Se puede tomar como testigo para la longevidad de la persecución violenta de los escritores la entrada ‘Inquisición’ en el *Dictionnaire philosophique* de Voltaire, publicado en 1764. Voltaire 2007, pp. 325-329.

³⁸ Hasta los textos mismos de Homero se pueden considerar como resultado de esta coexistencia: “The entire language of the Homeric poems, with its curious mix of early and late Aeolic and Ionic peculiarities, was best explained [...] as a language generated over the years by epic poets using old set expressions which they preserved and/or reworked largely for metrical purposes” (Ong 2012, p. 23).

sistematizar una ciencia en la Antigüedad equivale al problema de la primera filosofía (*prote philosophía*). Los antiguos ‘amantes de lo que se puede saber’, desde las más tempranas teogonías mitológicas hasta los tratados de cosmología física, extremos que marcan la larga época presocrática entre Tales y Demócrito, convinieron en la búsqueda de un ‘principio’ —en cuanto ley y origen— de todas las cosas. La gran moda entre los siglos vi a iv a.C. era escribir, según las reconstrucciones ulteriores de los pocos fragmentos que poseemos, tratados ‘sobre la naturaleza’ (*peri physeos*) de las cosas.

El título *peri physeos*, en la mayoría de los casos atribuido a sus autores por la doxografía posterior³⁹, es el más frecuente de toda la época temprana. Reúne los poemas en versos hexámetros de Jenófanes (hacia 500 a.C.) y de Empédocles (hacia 450 a.C.) —cuyo título ya se especifica en “Sobre la naturaleza del ser” (*Peri physeos ton onton*)— con los tratados en prosa de Anaxágoras, el matemático de la ‘cuadratura del círculo’; de Diógenes de Apolonia, el portador de la ‘ilustración jónica’; y de Zenón de Elea, el ‘inventor de la dialéctica’ y de los métodos de argumentación de la *deductio ad absurdum* y del *regressus in infinitum*.⁴⁰

A pesar de la diferencia entre estas doctrinas reconocibles en los fragmentos recuperados, los primeros filósofos son guiados por la terrible cuestión del principio de ‘lo que es’ o ‘existe’, o ‘está en el mundo’. La teología y la ontología, que se diferencian en cuanto discursos filosóficos, siempre quedarán conectadas en la preocupación por el principio de las cosas: el origen natural (fisiológico) del cosmos que abarca la tierra, el cielo, el mar, los humanos, la fauna, la flora y las cosas que existen. Mientras que la teología va a seguir preguntando por la existencia y las características de un ‘ente supremo’, la

³⁹ La época de la temprana doxografía —historia escrita de las doctrinas— entre Teofrasto, el sucesor de Aristóteles en el Liceo a partir de 322 a.C., cuyo compendio *Physikon doxai* no se ha conservado, y Diógenes Laercio, el historiador de la filosofía que escribió sus controvertidas *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres* en el siglo iii d.C., se extiende así a más de medio milenio. Sobre la naturaleza de los títulos, que solo se establecen a partir de las competencias de teatro, en el siglo iv, como técnica filológica, cf. Schmalzriedt 1970 pp. 28-31. Se nota, por ejemplo, que Heródoto no poseía títulos, todavía, para referirse a los textos de su maestro Hecateo. Sobre el largo proceso de la diferenciación de la doxografía —y de las prácticas de escritura científica en general— cf. Asper 2007.

⁴⁰ Cf. Patzer 2018, p. 68.

ontología va a sistematizar la búsqueda de un ‘primer motor inmóvil’ (*primum movens*) en una ciencia metateórica: una “ciencia que estudia lo que es, en tanto algo que es, y los atributos que, por sí mismo, le pertenecen”.⁴¹

La formulación de la primera filosofía no pasa necesariamente por la ontología, aunque la filosofía moderna, de Descartes a Badiou, se basa en ella —el primero, en la aristotélica; el segundo, en la platónica—, para fundar la posibilidad misma o la condición ‘metafilosófica’ para pensar las causas, las razones o los principios que van más allá de la mera existencia en el mundo. Aunque se podrían analizar discursos no ontológicos de la primera filosofía —y, por supuesto, argüir la posición de la ontología dentro del desarrollo más general de la metafísica—,⁴² me limito, sin inmiscuirme en cuestiones propiamente filosóficas, al ejemplo de la ontología por su estrecha vinculación con el lenguaje que incluye en su pensamiento.

En el largo proceso de la diferenciación del pensamiento griego —durante los 400 años que separan Homero de Platón—, la manera o el modo de *cómo* expresar, describir o formalizar el ‘principio de las cosas’, que supera las medidas propias de los instrumentos lingüísticos, siempre se ha considerado como un problema importante. En la ontología, el modo de la expresión lingüística desempeña un papel crucial. En primer lugar, la ontología quiere sistematizarse como ciencia general del ser —y del devenir— de todos los fenómenos que existen, *incluido* el lenguaje, el cual, además, se expone como una de las cualidades características del ser humano. En segundo lugar, esta sistematización, la reunión del pensamiento humano en un conjunto, con-

⁴¹ Aristóteles, *Metafísica* 1003a (p. 161).

⁴² El nombre ‘ontología’ es una latinización de ‘teoría’ (*logos*) sobre ‘el ser’ (*to on*). El nombre ‘metafísica’ se debe al peripatético Andrónico de Rodas, que agrupa la obra de Aristóteles que hoy leemos bajo este título, ‘después’ (*meta*) de los tratados sobre la naturaleza (*physika*). Ambas denominaciones de géneros de la filosofía, la ontología y la metafísica, aunque provienen de la Antigüedad tardía —y allí, de disputas entre escuelas cuyo interés es hoy histórico— cambiaron su significación cuando se reintegraron en la formalización de la filosofía moderna. La sistematización moderna de ambas disciplinas empieza —entre Leibniz y Kant— con el ilustrador Christian Wolff y su obra, escrita en latín, *Philosophia prima, sive Ontologia. Methodo scientifica pertractata, qua omnis Cognitionis Humanae Principia continentur* (1730), que (re)introduce la ‘ontología’ como *terminus technicus* en una disciplina llamada *metaphysica generalis*.

siste, básicamente, en una técnica de abstracción de los objetos y fenómenos percibidos, es decir, una transformación en ideas generales o universales, lo que da lugar a la distinción ontológica entre objetos, conceptos, circunstancias y acontecimientos.⁴³ En tercer lugar, la construcción de las entidades conceptuales que, de esta manera, se vuelven más y más abstractas para llegar a fórmulas como “el ser mismo de lo que es en tanto que es”, etc., depende, principalmente, de unas expresiones idiomáticas particulares que incluyen no solamente unas construcciones gramaticales que se vuelven neologismos, sino también una buena parte de lo que la tropología ulterior —a partir de Quintiliano— llamará figuras semánticas (metáforas, metonimias, etc.) y sintácticas (paralelismos, oposiciones, quiasmos, etc.).

La ontología recurre, fundamentalmente, a los instrumentos del lenguaje como vínculo entre las ideas y la vida. Extiende, particularmente, su trabajo de afinamiento lingüístico e idiomático cuando se trata de considerar el cambio de las cosas, medir su duración, sopesar su inexistencia (temporal), o cuando se debe diferenciar entre las categorías del ser, describir los modos de estar en el mundo o resolver cuestiones de individualidad, complejidad o diferencia entre las ideas generales.⁴⁴ Originalmente, sin embargo, en el proceso de su formación como primera filosofía, las ideas sobre la naturaleza que se presentan en los tratados denominados *peri physeos*, todavía no sistematizados ontológicamente, no muestran un vínculo aparente con la forma lingüística de su presentación.⁴⁵

Por un lado, no todos los pensamientos filosóficos de los tiempos más remotos fueron escritos, en absoluto; de hecho, probablemente solo fue el caso de una minoría de ellos. Hasta Sócrates, que es el representante más famoso de la cultura oral griega —gracias a los escritos de Platón—, las formas orales

⁴³ Cf. Runggaldier 1998, pp. 113-114.

⁴⁴ Cf. Tegtmeier 2000, Runggaldier 1998, pp. 25-27. La vinculación fundamental entre la disciplina de la ontología y su lenguaje se revela también a través de la crítica fundamental realizada —con la intención de acabar con los enfrentamientos (antiguos y modernos) entre las posiciones realistas, nominalistas o conceptualistas— por la filosofía analítica, que rechaza la existencia de circunstancias metafísicas. Para ello, se basa en el argumento de que sería suficiente, para corregir los errores de la percepción y del pensamiento, precisar —es decir, formalizar— el lenguaje analítico.

⁴⁵ Cf. Mansfeld/Runia 2010, pp. 274-279.

de presentar ideas coexistieron con los textos y las formas mixtas; es decir, las presentaciones a base de textos inscritos, como sucedía, por ejemplo, en las varas de los rapsodas.⁴⁶ Por otro lado, considerando los textos que sí se fueron escritos —supuestamente, al menos, según la memoria de nuestro archivo textual—, no se puede deducir ninguna relación necesaria entre el contenido de una idea y su forma de presentación en un lenguaje determinado. Hay textos que se escriben en un lenguaje poético —en *poesía*—, es decir, en versos hexámetros tan estrictamente contruidos como en las obras homéricas (y hesiódicas), y hay textos que no se escriben en poesía, sino en lenguaje coloquial o corriente, es decir, en *prosa*.⁴⁷ Esta diferencia entre la poesía y la prosa, que es uno de los problemas conceptuales más difíciles de diferenciación genérica en las ciencias modernas de la literatura,⁴⁸ se presenta aquí, en la época primigenia del arte de las letras, en una pureza engañosa: un texto está escrito o bien “con metro” o bien “sin metro”.

¿Por qué un autor de fisiología proto-ontológica del siglo vi a.C. escribe en un lenguaje con metro y otro, en un lenguaje sin metro? La razón ontogenética para esta inconsistencia formal parece inexplicable a los expertos en ambas disciplinas, la historia de la literatura y la historia de la filosofía.⁴⁹ En la primera mitad del siglo vi, aparece el nombre de Anaximandro. Se ha recuperado de su obra —gracias a Apolodoro de Atenas, hacia 150 a.C.— un fragmento muy corto que se considera la primera fijación por escrito de un “pensamiento filosófico”.⁵⁰ Es también el texto en prosa europeo más antiguo que poseemos, aunque se puede presumir que se concibió como consecuencia —o diferencia-

⁴⁶ Schadewaldt 1959, p. 56.

⁴⁷ La palabra ‘prosa’ que proviene del latín *prorsus* (‘directo’, ‘sin rodeos’) es posterior. Aristóteles, en su poética —véase la frase ya citada “el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa” (*Poética* 1451a)—, distingue un lenguaje ‘con metro’ de un lenguaje ‘sin metro’.

⁴⁸ Véanse, por ejemplo, las tentativas modernas de definir el poema en prosa a partir de Baudelaire, en Riffaterre 1978, Johnson 1979.

⁴⁹ Laks 2001. Por esta razón, hoy en día, se trata más bien de definir los géneros textuales en dependencia de sus funciones comunicativas. Cf. Asper 2007, pp. 18-23.

⁵⁰ Gigon 1968, p. 60. El libro de Anaximandro debió existir aún en el siglo ii a.C., aunque no se sabe si solo en forma de ‘extracto de tesis principales’ escrito por otro(s) autor(es). Cf. Gemelli 2014, t. 1, p. 54.

ción estilística— de una obra anterior, la de Ferécides de Siros, que fue maestro de Anaximandro (y de Pitágoras) y cuyo *Libro sobre los dioses*, que menciona Diógenes Laercio en el siglo III d.C.,⁵¹ se perdió por completo.

Un punto importante en nuestro contexto consiste en el hecho de que la idea principal que se saca de la filosofía de Anaximandro está vinculada directamente con la *forma*, o mejor dicho: con la *falta de forma*, de su expresión lingüística. Anaximandro dice, variando la teoría de Tales, que la *arché*, el principio de todas las cosas, no es “el agua” (en cuanto ‘elemento’), sino, de manera más abstracta, “lo infinito”, “lo materialmente indeterminado” o “lo que todavía no tiene forma”:

El lenguaje de la filosofía comienza con el *adjetivo neutro sustanciado* τὸ ἄπειρον (*to apeiron*) en Anaximandro. Es el primero de una larga serie de términos que ya manifiestan una *abstracción por su mera forma*: por su separación, en cuanto término abstracto, respecto a las muchas cosas visibles en el cosmos.⁵²

¿Se puede derivar de esta separación un vínculo material entre la forma (*morphé*) y el contenido (*eidos*) del pensamiento? Como el principio es lo que no tiene forma, el lenguaje más apropiado para expresar esta idea es un lenguaje cuya materia esté lo menos formada posible. Materialmente, en relación a su estilo, un lenguaje lo menos trabajado posible respecto a la forma compleja de los hexámetros arcaicos aspire a estar restringido a lo esencial de la idea misma.

Si fuera así, tendríamos aquí el elemento de una filosofía implícita sobre el lenguaje que consiste en una técnica estilística de restricción. El estilo de Anaximandro, que se ha cualificado como sumario, porque está “repartido en bloques” que llegan “directamente” —sin desvío ni adorno— al “núcleo del problema”,⁵³ podría representar un cambio de la forma de pensamiento

⁵¹ Diógenes Laercio, *Vidas de filósofos ilustres* I, 116 (2007, p. 87). Por esta razón, los expertos que simpatizan con la idea de incluir especulaciones sobre textos inexistentes —o referidos de segunda mano— a sus consideraciones filológicas, presentan a Ferécides, el supuesto inventor del concepto de la ‘reencarnación’, como “figura transicional entre el mito y la filosofía” (Schibli 1990, p. VI).

⁵² Gigon 1968, pp. 60-61.

⁵³ Patzer 2018, pp. 62-63.

cuyo objetivo es liberarse de la mitología, llevar la teología al reino de la naturaleza y presentar una interpretación coherente del mundo. Esta manera de concebir el lenguaje de la forma menos poética posible, que se invisibiliza detrás de las ideas que ‘corren derecho por sí mismas’ (en prosa, sin metro), también podría relacionarse con las funciones sociales y políticas de la escritura en prosa de la época arcaica.

El problema de esta especulación sobre una posible primera poética que implicaría un pensamiento de reducción o de precisión estilística reside en el hecho de que es imposible probarla. Los fragmentos filosóficos que podemos leer, establecidos en su totalidad por los doxógrafos ulteriores, son tan escasos que solo hay palabras sueltas que se puedan atribuir directamente a su autor. Además, la técnica cultural de la citación exacta no se establece antes de Plutarco,⁵⁴ quien vivió en el siglo I d.C., lo que dificulta inmensamente el trabajo filológico con la doxografía. No se pudo comparar materialmente el estilo de Anaximandro, en su versión original, con el de sus sucesores, que empiezan a aparecer a partir de 550 y, aparentemente en su casi totalidad, volvieron al lenguaje métrico, ‘con verso’, presumiblemente más apropiado para memorizar.

Pitágoras, el primer fundador de una escuela de pensadores —o secta religiosa—, escribió sus textos en verso, según Ion de Quíos. Presumiblemente, concibió su pensamiento en lenguaje métrico. No se puede asegurar más, pues se perdió el conocimiento de la manera exacta en que trabajaba el fundador de la hermandad mistérica de los pitagóricos, quienes mantenían su doctrina como una sabiduría secreta y se mantuvieron durante seis generaciones —hasta que mataron a los últimos disidentes en Crotona hacia 450 a. C.— sin que sobreviviera un testimonio escrito original.⁵⁵ También escribió en versos Jenófanes, el primer ‘profesor de filosofía’ y crítico del concepto antropomórfico de la teología arcaica, quien, según Estrabón y Diógenes Laercio, fue autor de unas *Elegias* y *Silloi* poéticas (so-

⁵⁴ Cf. Rapp 2007, p. 60.

⁵⁵ Se recupera la doctrina de Pitágoras en el ‘renacimiento pitagórico’ del siglo I d.C., más de medio milenio después de la vida del autor. Todos los fragmentos —hasta los famosos *Símbolos*— consisten en recuperaciones, compilaciones e interpretaciones de una de las doctrinas más controvertidas de la Antigüedad, efectuadas por Heráclito y Heródoto, y después, por Platón, Aristóteles y Jámblico mayormente. Cf. Gemelli 2014, t. 1, pp. 172-180.

bre la naturaleza) que ya contenían ‘parodias’ polémicas contra los ‘poetas’ que imitaban a Homero —y que le parecían sobrevalorados, al igual que los actores y los atletas—. ⁵⁶ Y, para volver a los propios filósofos, igualmente escribieron en verso los más famosos representantes de la época presocrática: Heráclito y Parménides, antagónicos precursores de la ontología.

A este panorama de los supuestos escritores (o rapsodas) en lenguaje métrico, se deben incluir los textos (o fragmentos) de los autores tildados oficialmente de ‘poetas’: Arquíloco, Calino de Éfeso, Tirteo, la lesbiana Safo y el lesbiano Alceo de Mitilene, los ‘burgueses jónicos’ ⁵⁷ Semónides de Amorgos, Mimnermo de Colofón e Hipocante de Éfeso (el poeta satírico), por no hablar de los cultos místéricos, del orfismo o de ‘los magos’ ⁵⁸ que componían frases métricas por razones ceremoniales —de evocación o conjuro de fuerzas divinas—, o pragmáticas —de carácter mnemotécnico—. Además, los textos proto-literarios de la época presocrática tardía —Píndaro, Esopo, Anacreonte— pertenecen mayoritariamente al género de la poesía lírica que, con los siglos, se diferencian en subgéneros llamados (por la ciencia poética ulterior) fábulas, elegías, himnos, sátiras, etc.

Considerando todo este panorama, debe presumirse que el uso del lenguaje en prosa con Ferécides, Anaximandro y Anaxímenes fue excepcional y más bien efímero. Puede ser que, a partir de la época de Solón, la poesía se convirtiera en el medio exclusivo para las obras no administrativas —el culto, el teatro o la escuela filosófica—, y la prosa se relacionara con los discursos en el ámbito de las leyes y de la vida práctica. ⁵⁹ Es bien posible que la diferencia entre poesía y prosa no supusiera un ‘problema’ antes del

⁵⁶ Las denominaciones y caracterizaciones genéricas de estos textos, unánimes entre los doxógrafos, indican con casi toda seguridad que era el mismo Jenófanes quien escribió sus textos. Platón, Aristóteles, Teofrasto y Ateneo citan versos completos de Jenófanes. Cf. Gemelli 2014, t. 1, pp. 254-260.

⁵⁷ Fraenkel 1962, p. 228. Para una traducción española de los extractos más conocidos de la vieja lírica griega, cf. Rodríguez Tobal 2005.

⁵⁸ Burkert 2009, p. 107.

⁵⁹ “La vida real, las reglas profesionales del médico, el marinero, el campesino, y las sentencias de la legislatura se efectúan en prosa” (Gigon 1968, p. 21). Al mismo tiempo, Solón escribió *poemas* en que “rindió cuenta de su actividad [de legislador]” (Ruschenbusch 2005, p. 209).

mismo momento en que surge la ‘desavenencia’ entre poesía y filosofía, es decir, con Platón, quien escribe en un contexto de “tradición semi-oral”,⁶⁰ y se queja —en la *República*— de la importancia exagerada que tiene todavía la memorización de la vieja poesía homérica en el plan de estudios para la educación académica.

Es posible que la recuperación de la prosa por la filosofía sistemática —diferenciándose así de la sofista— se produjera en el mismo proceso de la diferenciación entre la formulación de las leyes y su interpretación agonal, efectuada por jueces y litigantes, que da lugar a la formación de la retórica jurídica, madre de la sofística y de la estilística literaria (en prosa). En todo caso, hay que resaltar el hecho de que la diferenciación entre poesía y filosofía que condiciona la posibilidad de la teoría literaria —como *puesta en teoría de la práctica poética*— no se puede efectuar a través de la posible distinción entre el verso y la prosa de los textos conservados. Quizá, en sus orígenes, la formación de la ciencia poética no resulta de la oposición entre aspectos formales del lenguaje, sino de la relación misteriosa que entreteje el lenguaje con las cosas que denota. Al mismo tiempo, la filosofía, que es la ‘primera ciencia’ (*avant la lettre*) que radica en la práctica de la escritura para precisar las doctrinas sobre las cosas que existen —y, de esta manera, debilitar la fuerza de la memoria (culto), como también dirá Platón—, depende en su propio fundamento de una formalización que proviene del lenguaje.

Volvamos un momento al adjetivo sustanciado *to apeiron* de Anaximandro, con el cual, supuestamente, comienza el lenguaje de la filosofía porque presenta un concepto abstracto primario: ‘lo infinito’ o ‘lo materialmente indeterminado’. De hecho, no hay ninguna certeza sobre lo que la palabra hubiera podido significar para Anaximandro. La teoría de la abstracción del concepto, que habría pasado de la vieja cosmología mágica (o religiosa) a la ontología, depende, se puede decir, únicamente de la interpretación canonizada de Aristóteles; y, por ende, de la fama y el aura (religioso) que mantiene este autor hasta “el otoño de la Edad Media”.⁶¹ Aristóteles menciona la ‘doctrina de Anaximandro’ en dos lu-

⁶⁰ Havelock 1963, p. 40.

⁶¹ Huizinga 1995. No hay que olvidar que los propios textos de Aristóteles consisten mayormente en recuperaciones —y traducciones al idioma de partida, particularmente

gares. En su tratado *Acerca del cielo*, se refiere a una concepción material de la noción *to apeiron*. Dice que sería “un [elemento] más sutil que el agua pero más denso que el aire, que al ser infinito envuelve la totalidad de los cielos” (295b). De lo cual resultaría una fuerza que hace que la Tierra permanezca estable porque “se relaciona de manera similar con (todos) los extremos [y] no tiene preferencia ninguna por desplazarse hacia arriba más bien que hacia abajo o hacia los lados” (303b). En la *Física*, Aristóteles desarrolla esta descripción y la sintetiza en una ‘abstracción’ respecto a su ser: *To apeiron* se convierte en una “Mezcla [...] de lo Uno y de lo Múltiple” (187a), de lo cual resultan “buenas razones para poner el infinito como un principio”. Y esto supone, según el filósofo, un profundo problema ontológico, “porque toda cosa o es un principio o proviene de un principio, pero del infinito no hay principio, ya que entonces tendría un límite” (203b).

La ‘doctrina’ de Anaximandro equivale a la interpretación de Aristóteles que se transmitió a través de la doxografía. Es bien posible, entonces, que la idea del principio ilimitado —que se relacionó con el nombre de Anaximandro—, al entrar en la enciclopedia general del pensamiento humano no sea más que una metáfora dentro de una figuración aristotélica y tenga poco que ver con el pensamiento original. Hay otras explicaciones menos canónicas y sistematizables, pero tal vez más cercanas al espíritu de la época; como la referida por Teofrasto, que se encuentra en las, menos canónicas, *Misceláneas* (*Stromateis*) de Pseudo-Plutarco. Dice que *apeiros*, para Anaximandro, significa “el germen fértil del calor y el frío”, del cual “creció una especie de bola de fuego alrededor del aire de la tierra” que, después de estallar, “quedó encerrada en ciertos círculos”, en donde aparecieron el Sol, la Luna y las

del árabe— efectuadas al final de la Edad Media y durante el Renacimiento. Se perdieron todos los textos exotéricos, destinados a la publicación por el autor, y solo se conservaron los textos esotéricos o pragmáticos, destinados a los discípulos, los cuales, supuestamente (según Estrabón y Diógenes Laercio), fueron escondidos en un sótano durante 250 años antes de ser trasportados, dañados, a Atenas y, después de la conquista romana (en 86 a.C.), a Roma, donde fueron ordenados y editados por Andrónico de Rodas, cuya obra es la referencia principal de las copias y traducciones manuscritas a partir de las cuales se estableció el hoy conocido *Corpus aristotelicum*. Sobre la historia bibliográfica antigua de los textos del gran filósofo, cf. Düring 1957.

estrellas.⁶² De hecho, el único camino para acercarse a lo que el ‘primer’ poeta-filósofo quiso expresar posiblemente con su concepto es colocarlo en el contexto de las pocas palabras relacionadas en su propio entorno textual (presupuesto); es decir, hacer un trabajo de filología tentativa.

Dice Anaximandro que lo ilimitado es ‘inmortal’ (*athanaton*) y que ‘no tiene edad’ (*agero*), con lo cual el término puede acercarse a la idea del *chronos agéraos* de la poesía órfica; porque, como reza la frase poética del prosista: “las cosas se deben, recíprocamente, castigo y penitencia por su injusticia según el orden del tiempo”.⁶³ Puede ser, entonces, aunque no les guste a los filósofos, que Anaximandro, cuando decía *apeiros*, pensara lo mismo que Homero en la *Iliada* cuando “Aquiles rompió en llanto, alejóse de los compañeros, y, sentándose a orillas del blanquecino mar con los ojos clavados en el ponto *inmenso* (*apeiron*) y las manos extendidas, dirigió a su madre muchos ruegos”.⁶⁴ En este sentido, no queda mucho más del concepto, supuestamente ontológico, que la expresión individual de un vago asombro, como el que sintió también Heródoto cuando llegó al río Istro (el Danubio), que le pareció ‘inmenso’, tal como consignó en sus *Historias* (escritas hacia 450).⁶⁵ Para sintetizar todas estas interpretaciones tal vez no haya otra manera, entonces, que entender por *apeiros* todo “aquello que se encuentra fuera de un determinado horizonte de observación y cuyos límites son inconmensurables o inalcanzables”.⁶⁶

Las primeras palabras abstractas, primordiales para la cultura europea, provienen de una era de indiscernibilidad entre la poesía y la filosofía, cuando todavía no era posible clasificar las distintas maneras de escribir sobre los asuntos profundos del conocimiento (teológico, mítico o físico) en categorías genéricas. Pesan como nombres propios: lo ilimitado, el origen, el principio, la razón, el movimiento, el devenir, la ley, la fuerza, el alma. El entendimiento de su sentido depende de la composición gramatical de las palabras en frases o en proposiciones —en versos o en oraciones de prosa— que resultan de su puesta en forma por la tradición.

⁶² Pseudo-Plutarco, *Στρωματεῖς* 2, Gemelli 2014, t. 1, p. 40.

⁶³ “διδόναι γὰρ αὐτὰ δίκην καὶ τίσιν ἀλλήλοις τῆς ἀδικίας κατὰ τὴν τοῦ χρόνου τάξιν” (Anaximandro, según Simplicio, Gemelli 2014, t. 1, p. 36).

⁶⁴ Homero, *Iliada* I, 349.

⁶⁵ Heródoto, *Historias* IV, 50 (1976, t. 2, pp. 118-119).

⁶⁶ Gemelli 2014, t. 1, p. 58.

Dos fuerzas relacionadas con el pensamiento literario preceden a la filosofía. Por un lado, le precede la tradición poética, desde Homero; es decir, la forma del canto en versos hexámetros —cuya complejidad rítmica, prelingüística, es formalmente inexplicable—⁶⁷ la cual, después, se precisa, a través de una reducción de las fórmulas de repetición, por el ‘poema filosófico’ que solo se escribe y se presenta sin música.⁶⁸ Por otro lado, le precede el trabajo secular y aventurero de la filología (prosaica) que ha recuperado los ‘textos’ a partir de los cuales se deducen, a base de deducciones anteriores, las maneras de pensar de los filósofos.

Miremos un momento la famosa diferencia filosófica —relacionada con la ontología— entre los fragmentos que provienen de Heráclito y de Parménides. Ambos dejaron ‘versos’, según la doxografía, para formular su ‘filosofía’. Para la historia de la filosofía, el nombre de Heráclito representa un acontecimiento porque, por el azar de la transmisión arcaica, el número de los fragmentos recuperados permite imaginarse la forma material de un texto corrido, inscrito en un pergamino o un papiros, sin título, pero con un ‘proemio’ que parece diferenciar la relación hesiódica entre el locutor y las musas, de las cuales ‘recibe’ la sabiduría. La gran particularidad de estos fragmentos consiste en el propio lenguaje, juzgado “incomparable por su concisión y densidad”⁶⁹ en la Antigüedad, cuyo estilo o forma poética es tan particular que la forma del ‘fragmento’ es suficiente para caracterizarlo.⁷⁰ Presentan formas de ‘sentencias aforísticas’ o *gnomas* minuciosamente compuestas que contienen todos los recursos estilísticos —antítesis, para-

⁶⁷ Cf. Steinrück 2016, p. 9. Para los descubrimientos respecto al verso homérico, cf. Milman 1928, O'Neill 1942, Lonsdale Webster 1958. Un buen resumen en español presenta Macía Aparicio 1992.

⁶⁸ Se constata otra diferencia fundamental entre la poesía y la filosofía debida —aunque de manera fortuita— a la tradición filológica. Reside en la cantidad de palabras de referencia. Mientras que se conservan unos pocos versos sueltos de los inicios de la filosofía, si no se incorpora a Hesíodo a la disciplina, el origen de la poesía reúne —sin contar con toda la materia de Troya que se perdió— al menos dos cantos con 17.802 versos hexámetros en total.

⁶⁹ Diógenes Laercio, *Vidas de filósofos ilustres* IX, 7 (2007, p. 460).

⁷⁰ “En el trabajo con Heráclito, la palabra ‘fragmento’ recibe un sentido particular. Ya no significa el mero trozo de frase o pensamiento sin relación material interna, sino la entidad de una sentencia aforística bien compuesta” (Rapp 2007, p. 58). Se consideran “fragmentos monumentales aun en su aislamiento” (Fraenkel 1962, p. 422).

doja, paralelismo, quiasmo, aliteración, juego de palabras, ritmo, etc.— necesarios para formar proposiciones que contienen una “plenitud de significaciones”.⁷¹ Parece que el lenguaje heraclíteo quiere ser la expresión inmediata de su doctrina sobre la “unidad del ser” (*hen panta einai*) que se aplica a todos los fenómenos del universo, incluso a la vida y al lenguaje mismo. La fórmula reza así:

Συλλάβεις ὅλα καὶ οὐχ ὅλα, συμφερόμενον διαφερόμενον, συνᾶδον διᾶδον· ἐκ πάντων ἓν καὶ ἐξ ἑνὸς πάντα.

(Composiciones, completo y no completo, lo que se junta, lo que se divide, coincidentes, disonantes; de todos uno y de uno todo.)⁷²

Muchas sentencias de Heráclito tienen una tonalidad parecida. Son frases sueltas entendibles sin ser comprensibles completamente por el efecto de dejar girar contradicciones semánticas alrededor de un centro inefable: “Lo Uno, el sabio único, quiere y no quiere ser nombrado por el nombre de Zeus” (ἐν τὸ σοφὸν μῶνον λέγεσθαι οὐκ ἐθέλει καὶ ἐθέλει Ζηνὸς ὄνομα); “fluyen diferentes aguas hacia los que entran en los mismos ríos” (ποταμοῖσι τοῖσιν αὐτοῖσιν ἐμβαίνουσιν ἕτερα καὶ ἕτερα ὕδατα ἐπιρρεῖ); “el mar es el agua más pura y sucia; para el pescado es potable y vital, para los humanos es imbebible y perecedera” (θάλασσα ὕδωρ καθαρώτατον καὶ μιαιρώτατον, ἰχθυοὶ μὲν πότιμον καὶ σωτήριον, ἀνθρώποις δὲ ἄποτον καὶ ὀλέθριον); “mortales-inmortales, inmortales-mortales que viven la muerte de los unos y mueren la vida de los otros” (ἀθάνατοι θνητοί, θνητοὶ ἀθάνατοι, ζῶντες τὸν ἐκείνων θάνατον, τὸν δὲ ἐκείνων βίον τεθνεῶτες); “no podrías encontrar los límites del alma ni mientras caminas, incluso si pasas por todos los caminos; tan profundo es su *logos*” (ψυχῇ πείρατα ἰὼν οὐκ ἂν ἐξεύροιο, πᾶσαν ἐπιπορευόμενος ὁδὸν· οὕτω βαθὺν λόγον ἔχει); “Dios: día y noche, invierno y verano, guerra y paz, saciedad y hambruna” (ὁ θεὸς ἡμέρη εὐφρόνη, χειμῶν θέρος, πόλεμος εἰρήνη, κόρος λιμός), etc.⁷³

⁷¹ Deichgräber 1963, p. 20. “Una parte fundamental del *logos* de Heráclito es el ritmo” (*ibid.*, p. 65).

⁷² [Pseudo-]Aristóteles, *Del mundo* 396b (DK 22 B 10), Gemelli 2014, t. 1, p. 304. La sigla DK se refiere a Diels/Kranz 1960 (1903).

⁷³ Gemelli 2014, t. 1, pp. 304-322, *passim*.

¿Qué pensar de estas proposiciones? El lenguaje parece indicar que se trata de unos versos sueltos o partes de un poema que no usa —o solo concentra— los metros homéricos. Es una especie de poema en prosa antes del tiempo, cuyo fundamento poético es una alegoría que se desarrolla en paradojas semánticas mutuamente asignadas en forma de ‘quiasmos’. Los fragmentos consisten en juegos de palabras. Es un procedimiento lúdico, pero serio, porque está inmediatamente conectado con el asombro del origen y con la forma única de lo que se puede decir, como todo es uno. Aparentemente, la idea central encuentra su expresión más exacta en la advertencia de su inaccesibilidad verbal: “El origen de las cosas permanece oculto”.⁷⁴

Por un lado, la praxis literaria; es decir, el hecho de escribir y, en ciertos contextos, pronunciar estas palabras —y tal vez variar su asociación según las circunstancias— se revelan como ‘manera’ o ‘medio’ (de comunicación) para acercarse a lo oculto del principio. Por otro lado, lo oculto de la filosofía heraclítea resulta, también, de la mistificación de su doctrina por parte de sus seguidores y adversarios. Heráclito era una figura controvertida, al igual que Pitágoras y Parménides. Era considerado soberbio, despectivo con sus semejantes y con los cultos religiosos. Se veía a sí mismo como portavoz de un discurso divino, irrefutable e inentendible para la mayoría, que profería de forma análoga a las máximas del oráculo de Delfos.⁷⁵ Era severo con los rapsodas populares —los recitadores que copiaban sin talento a Homero y Hesíodo— y a los “que tienen por profesor a la muchedumbre, sin saber que los muchos son malos y pocos son buenos”.⁷⁶ Es tal vez esta mezcla entre misantropía de sabio y arrogancia de genio la que le indujo a depositar su libro, como cuenta Diógenes Laercio, en el templo de Artemisa.⁷⁷

⁷⁴ “Φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖ”, Temístocles (*Oraciones* 5), Gemelli 2014, t. 1, p. 300 (la traducción literal sería: ‘la naturaleza ama a esconderse’).

⁷⁵ “Heráclito [...] confiere a su discurso el carácter lingüístico de los dichos divinos, tal como los proclama el oráculo de Delfos” (Gigon 1968, p. 20).

⁷⁶ “δῆμων ἀοιδοῖσι πείθονται καὶ διδασκάλῳ χρεῖωνται ὁμίλῳ, οὐκ εἰδότες ὅτι οἱ πολλοὶ κακοί, ὀλίγοι δὲ ἀγαθοί” (Gemelli 2014, t. 1, p. 288).

⁷⁷ Hoy, ni siquiera sabemos si los fragmentos que se conservan son partes de este libro misteriosamente ofrecido a la diosa de la caza o si resultan de una antología compilada posteriormente y resumida por Teofrasto, Diógenes Laercio y todos los demás. Cf. Rapp 2007, p. 59.

Las opiniones sobre el ‘primer ontólogo’ son muy contradictorias, incluso dentro del mismo grupo de los filósofos. Aristóteles critica la ‘oscuridad’ estilística de las palabras sueltas que, además, le parecen “difíciles de puntuar”, de manera que se entorpece la “correspondencia entre las palabras”.⁷⁸ De Sócrates, se reporta el dicho de que “se necesita un buceador délico para llegar al fondo [de su obra]”. Teofrasto va hasta presumir que una enfermedad mental (“melancolía”) era la causa por la cual Heráclito escribió “con intención [...] de manera contradictoria”. Según el incansable Diógenes Laercio, había “muchos que interpretaron su libro”, aunque hoy apenas sean nombres conocidos: Antístenes, Heráclides Póntico, Esfero (estoico), Pausanias (heraclitista), Nicodemes y un cierto Diodoto, gramático, quien afirmó “que la obra [de Heráclito] no trata de la naturaleza, sino de la constitución de la sociedad”, por lo cual las partes sobre la física “se exponen a modo de ejemplo”.⁷⁹ En la crítica de las escuelas filosóficas ya establecidas, destaca la voz de Platón, quien transforma a Heráclito en un precursor de la ontología. Resume su doctrina en el *Crátilo*, el diálogo sobre la exactitud de las palabras, donde la inserta en la genealogía de la ‘cuestión del ser’.

Según Platón, Heráclito dice que “no puede entrarse dos veces en un mismo río” —es su dicho más conocido— porque “todo pasa y nada permanece” y que “la causa de este flujo perpetuo [es] el *principio de impulsión* que con razón se ha llamado *ousía*”.⁸⁰ El término *ousía*, sin embargo, es el concepto central creado por el propio Platón, que empieza a escribir hacia 400 a.C., para desarrollar su propia doctrina sobre el ‘principio del ser’. Es Platón quien llama *ousía* al principio heraclíteo, concepto que se traduce, como es costumbre en la filosofía, por ‘esencia’ o ‘sustancia’ o ‘ser’

⁷⁸ “En general, lo que se escribe debe ser bien legible y pronunciable —lo que es lo mismo—, cosa que no proporcionan ni la abundancia de conjunciones ni los [textos] que, como los de Heráclito, son difíciles de puntuar [...] Resulta oscuro a cuál de los dos miembros, al de delante o al de detrás, corresponde [una palabra]” (*Retórica* 1407b; Aristóteles 1999, p. 508).

⁷⁹ Diógenes Laercio, *Vidas de filósofos ilustres* IX, 15 (2007, p. 463).

⁸⁰ *Crátilo* 401d-402c (Platón 1872, p. 398). José Luis Calvo (*Diálogos* II, 1981, p. 365) traduce: “Cuantos [...] lo llamaron *ousía* pensarían, casi de acuerdo con Heráclito, que los seres se mueven todos y que nada permanece”. Para el *Crátilo* usé también la traducción de la edición electrónica de la Escuela de Filosofía Universidad ARCIS de Santiago de Chile (www.philosophia.cl).

[o también ‘ente’ en cierta tradición española]. Sin embargo, el hecho de relacionar el verso heraclíteo “fluyen diferentes aguas hacia los que entran en los mismos ríos” a la cuestión ontológica —elaborada por una filosofía posterior, que transmite sus palabras analíticas a los demás científicos—, o sea, traducir *arché* por *ousía*, no es más que una interpretación interesada de unas palabras o unidades de significación sueltas que originalmente pueden querer decir cosas que no tienen nada que ver con la ontología sistemática. Se trata de una interpretación filosófica de segmentos de discurso que provienen de una poesía de tonalidad arcaica. Este procedimiento hermenéutico, por cierto, es confirmado por el filósofo que realiza la interpretación. En la misma escena del *Crátilo*, Platón insinúa que Heráclito ha expresado “con sagacidad, unas ideas muy antiguas” y que su doctrina sobre el origen puede “verdaderamente” referirse a la esfera de las divinidades Cronos y Rea “que Homero había expresado ya”.⁸¹

De hecho, las interpretaciones de Heráclito como ‘filósofo’ presocrático dependen del sentido —histórico, sistemático, lingüístico, teológico, artístico, etc.— que se les quiere atribuir a unas pocas palabras supuestamente fundamentales.⁸² A este conjunto de palabras pertenece, por acuerdo unánime, el sustantivo *logos*, que es tal vez el más controvertido de todos los conceptos filosóficos. Dice Heráclito (según Sexto Empírico, hacia 200 d.C.) que “el logos, que es eterno, no puede ser comprendido por los humanos”.⁸³ A partir de esta cita (oral), evolucionaron de manera impresionante, en 2.500 años de exégesis, las interpretaciones de la palabra *logos*, que se convierte en un concepto y hasta en la “clave”⁸⁴ de toda la primera ontología, en

⁸¹ Platón, *Crátilo* 402a. Aristóteles cita las mismas palabras de Platón sobre Heráclito y las precisa según su propia ontología: “Crátilo [...] criticaba a Heráclito por decir que no es posible zambullirse dos veces en el mismo río: y es que él pensaba que ni siquiera una vez” (*Metafísica* 1010a, p. 191).

⁸² Es una convicción compartida en la filosofía moderna que los fragmentos de Heráclito son “la expresión directa de una filosofía sobre la unidad del ser en la unión de los opuestos”, Patzer 2018, p. 65.

⁸³ Sexto Empírico, *Contra los matemáticos* 7, 129; Gemelli 2014, t. 1, p. 294.

⁸⁴ Rapp 2007, p. 60. “Heráclito piensa de manera ‘aún-no-metafísica’ [...] Prepara un modo de pensar [...] que comprende lo existente [*das Seiende*] como una totalidad relacionada con el ser [*das Sein*]” (Heidegger 1990, p. 123).

la cual no es el filósofo, sino el *logos* mismo el que “examina y dice cómo son las cosas desde su principio”.⁸⁵ Primero, el *logos* se entiende de forma general como ‘discurso’, ‘palabra’ o ‘historia’, según el sentido etimológico del verbo *legein* (‘decir’ u, originalmente, ‘colocar’). De esta manera, Heráclito habla, según Platón, de los *logoi* de Homero y Hesíodo. Después, en el proceso hacia la sistematización de los métodos filosóficos y la diversificación de sus usos específicos, el *logos* recibe los significados de ‘opinión’, ‘consideración’, ‘explicación’, ‘argumento’ y, de manera más específica todavía, de ‘medida’, ‘relación’ o ‘proporción’. Y de ahí se amplifica como sinónimo de ‘razón’ en general, con lo cual puede referirse, con la mera palabra *logos*, como aparentemente hizo Heráclito, a las “obras y palabras” de la “totalidad de las actividades humanas”.⁸⁶ La conclusión ontológica es obvia: solo el *logos* puede *ser*.

Sin embargo, ¿por qué razón Heráclito se ha incluido, sin discusión, al grupo de los filósofos, clasificados en genealogías y escuelas? Platón puede argüir para ello el supuesto desprecio que Heráclito habría expresado por los poetas. Se habría destacado, además, por su crítica y su originalidad como pensador, por su formación autodidacta, completamente ajena a maestro alguno, de manera que desarrolló así, por todo ello, un discurso de índole distinto llamado filosofía. Es cierto que se citan críticas de Heráclito a Hesíodo, Jenófanes, Hecateo y Pitágoras, a quienes al parecer llamó “polímatas sin juicio”.⁸⁷ Asimismo, se enfrentaba a los magos, y particularmente a Pitágoras, a quien acusó de ser un estafador, plagiarlo y fabulador de una ‘sabiduría’ inventada. Y varios testigos —todos ellos posteriores— cuentan que el viejo sabio pretendía tener “conocimientos más profundos que los poetas rapsodas”. Se reporta que habría dicho que “Homero merece golpes de férula, igual que Arquíloco”. También se ha transmitido una posible crítica del ‘pensamiento’ arcaico, que incluye una razón ‘sustancial’ o ‘de principio’ que habría transformado las viejas divinidades antropomórficas, en los versos atribuidos a Heráclito, aunque referidos por Hipólito de Roma, hacia 230 d.C.: “Maestro de la mayoría de la gente es Hesíodo; piensan que tenía la

⁸⁵ Gemelli 2014, t. 1, p. 294.

⁸⁶ Cf. Rapp 2007, pp. 60-62. Cf. Fraenkel 1962, pp. 423-425.

⁸⁷ Gemelli 2014, t. 1, pp. 331-333; también para las citas de Heráclito que siguen.

mayor sabiduría, él que no conoció el día y la noche, pues estos son una sola cosa”.⁸⁸

Aun suponiendo que todas estas citas fueran auténticas, no hay ninguna razón ineludible para sacar de ellas la misma conclusión que Platón. Puede ser que las críticas referidas no fueran dirigidas contra los poetas mismos, Homero y Hesíodo, quienes habían formado un logos que Heráclito respetaba, como todo el mundo en su tiempo, sino contra los propios rapsodas. En la muchedumbre de vates y recitadores de las obras de Homero y Hesíodo que existía en los siglos VII y VI a.C. —que, de hecho, condicionaron la posibilidad (filológica) de su existencia— puede imaginarse algunos que, posiblemente, las refirieran mal o que mezclaran los versos sagrados con poesía propia, lo que merecería la crítica de un poeta serio.⁸⁹ Es bien posible que Heráclito no rechazara a los autores originales, sino que usara sus poesías de una manera propia para ‘mejorar el alma’, como también hizo Pitágoras. Es más probable incluso que la palabra *polímata*, con la cual habría estigmatizado a los arcaicos, no tenga el sentido peyorativo que Platón le otorga, quien escribe en un contexto en el que debe diferenciar su propio discurso filosófico de los postulados de los ‘sofistas’ a los que estaba enfrentado.

Como explica la filóloga Laura Gemelli, en la época de Heráclito, ‘polímata’ era, más bien, un título honorífico que se atribuía a unos po-

⁸⁸ “Διδάσκαλος δὲ πλείστων Ἡσίοδος· τοῦτον ἐπίστανται πλείστα εἰδέναι, ὅστις ἡμέρην καὶ εὐφρόνην οὐκ ἐγίνωσκεν· ἔστι γὰρ ἓν” (Gemelli 2014, t. 1, p. 291). Esta cita procede de la obra *Refutatio omnium haeresium* (IX, 10) del (anti)papa Hipólito de Roma, que murió el año 235 d.C., quien critica, a partir de los *Physikon doxai* de Teofrasto, las doctrinas heréticas, alejadas del cristianismo canónico, que provienen de unos tiempos ya lejanos para él también.

⁸⁹ Solón, quien elaboró el corpus legislativo de Atenas (hacia 590 a.C.), se refiere al fenómeno de los rapsodas como asunto de interés público y “mandó que los versos de Homero se recitaran a partir de una compilación por escrito, de modo que el recitante empezara en aquel punto donde acabó el anterior” (Diógenes Laercio: *Vidas de filósofos ilustres* I, 57 [2007, p. 59]). Es presumible que por esta razón ‘mnemotécnica’ —vigente por lo menos hasta que la invasión persa (a partir de 546 a.C.) condujo a la necesidad de poner por escrito los pilares de la tradición cultural—, los rapsodas contribuyeran de forma decisiva al hecho de que hoy poseamos cuatro obras completas y miles de hexámetros de Homero y Hesíodo (y un libro completo de las *Odas* de Píndaro), mientras que solo se conservan unos pocos fragmentos de todos los demás autores, hasta la época de Platón y Aristóteles.

cos maestros proveídos de una ‘multitud de conocimientos’, primero a los mismos Homero y Hesíodo; luego, a Jenófanes, Hecateo o Pitágoras. En los tiempos arcaicos, la palabra *polymathes* está relacionada con el término *philosophes* —de origen igualmente confuso—, que designa a “un viajero y coleccionista de sabiduría varia” o “una persona curiosa que quiere conocer todas las cosas”.⁹⁰ La supuesta diferencia entre los rapsodas “que trasmitían una sabiduría general, basándose en la autoridad de Homero y Hesíodo” y los *polymatheis* “que coleccionan datos varios para ampliar la sabiduría”⁹¹ requiere una situación cultural, como en las cortes de los tiranos del siglo vi a.C., donde “entran en competencia frente a un mismo público”.⁹²

El supuesto rechazo de la poesía por la filosofía, que equivaldría al famoso ‘paso del mito al logos’,⁹³ en el cual la observación científica de la naturaleza de los jónicos habría permitido una sistematización epistemológica del pensamiento, resulta, de hecho, de una especulación en términos anacrónicos. Puede suponerse, por el contrario, que el logos de Heráclito es filosófico —u ontológico (según Platón)— precisamente por el aspecto poético de su lenguaje, que va más allá de una distinción entre verso y prosa. Entonces la polimatía no sería sino la sabiduría sobre el origen de los conocimientos poéticos según la propia filosofía, que rechaza todo discurso ajeno como sofista. El sentido ontológico del pensamiento de Heráclito sobre el logos del *arché* se basaría en la “harmonía musical”⁹⁴ de los versos en prosa que juegan con la ambigüedad de las palabras —como *dike* (la justicia, el

⁹⁰ Gemelli, “Einführung”, Gemelli 2014, t. 1, p. 412. El acuerdo entre los expertos —por falta de más fuentes— estipula que, aun significando una cosa análoga, el primer uso de la palabra ‘filosofía’ se atribuye a Pitágoras, mientras que el primer uso de la palabra ‘polimatía’ se atribuye a Heráclito.

⁹¹ Gemelli, “Einführung”, p. 416.

⁹² Schadewaldt 1959, p. 54.

⁹³ Es la tesis de Wilhelm Nestle en su obra *Vom Mythos zum Logos* (Nestle 1942). ‘Del mitos al logos’ terminó por convertirse en un eslogan un tanto simple. Gemelli insiste en que la investigación moderna concuerda más bien en la “estructura mitológica” de todos los *logoi* de origen y que la misma diferenciación entre *logos* y *mythos* como ‘pensamiento prelógico’ es una invención de Aristóteles. Cf. Gemelli, “Einführung”, p. 385.

⁹⁴ Fraenkel 1962, p. 430.

derecho y el proceso jurídico) o *bíos* (la ‘vida’ y el ‘arco de cuerda’ que da la muerte)—⁹⁵ o buscan un entendimiento metafórico, por analogía, para dar sentido a la verdad del logos en una comunicación intersubjetiva, tal vez mística. De esta manera, por lo menos, puede entenderse la otra sentencia de Heráclito que dice, según Plutarco, que “la armonía oculta es más poderosa que la obvia”.⁹⁶

Terminemos la consideración sobre la relación entre el pensamiento ontológico —como primera filosofía— y su lenguaje con una breve mirada sobre la contraparte de Heráclito: Parménides. Si el primero dice que ‘todo fluye’ (*panta rei*), el segundo sostiene la tesis de la ‘invariabilidad del ser’, con lo cual quedaría completa “la escritura de constitución del pensamiento ontológico”.⁹⁷ En total, no se ha conservado de la obra de Parménides más que 155 hexámetros —dactílicos, de estilo arcaico—, que, sin embargo, también parecen contener un proemio que continua el juego de la relación entre el poeta y las musas. Entre estos versos, los historiadores de la ontología se contentan con citar unos pocos —trasmitidos por Simplicio de Cilicia hacia 550 d.C.— que dicen referirse a una “única vía de indagación para inteligir [la intelección]”. Esta vía consiste en el pensamiento según el cual “las cosas son” y el *ser* (o la existencia) de todas las cosas “es también indestructible, íntegro, único, inmóvil y, además, perfecto”:

[...] Cuídate tú, en tanto, del relato al escuchar cuáles vías únicas de la indagación hay para inteligir: por un lado, “cómo es”, [...] por otro, “cómo no es” [...]. Necesario [es] esto: declarar e inteligir que “lo que es” es, pues tiene que ser. Y lo que no es, no es; tales cosas considerar te ordeno; [...] Un solo relato ya, por tanto, acerca del camino queda, el que dice “cómo es”; a lo largo del cual signos hay, muy numerosos, conviene a saber, que *siendo inengendrado es también indestructible, íntegro, único y también inmóvil y además perfecto. Ni fue alguna vez ni será, puesto que ahora es a la vez todo, uno, continuo*. [...] Y esto mismo “lo que es” ha de ser inteligido y también

⁹⁵ Heráclito (según el *Etymologicum magnum*): “El arco pues tiene nombre de vida, pero su obra es la muerte” (τῷ οὖν τόξῳ ὄνομα βίος, ἔργον δὲ θάνατος) (Gemelli 2014, t. 1, p. 304).

⁹⁶ Ἀρμονίη γὰρ ἀφανῆς φανερῆς κρείττων (Gemelli 2014, t. 1, p. 300).

⁹⁷ “Gründungsurkunde des ontologischen Denkens” (Patzer 2018, p. 57).

por ello hay intelección, pues fuera de “lo que es”, en donde revelado está, no encontrarás el inteligir.⁹⁸

El sentido —o tema principal— del poema, también considerado oscuro y difícil por los contemporáneos, fue destilado por Platón y reducido a la ‘cuestión parmenídea’ que hoy en día reza así: “¿Cómo explicar un ser único e inalterable frente a la variabilidad de la transformación de los fenómenos?”.⁹⁹ En el diálogo *Parménides*, a lo largo de 30 páginas (según la foliación de Henri Estienne), Platón desarrolla las consecuencias dialécticas de esta cuestión. La resume bajo la hipótesis de “si el Uno es”,¹⁰⁰ para confrontarla con sus posibles objeciones ontológicas. Si el Uno es, sigue que “no es múltiple, ni un todo de partes”, que “no es idéntico ni diferente”, que “no está en reposo ni en movimiento”, etc. Con esto, llega a criticar —con una duda expresada a través de la alabanza del pensamiento venerable por su edad y cercanía a los dioses— el ser contradictorio de un “Uno-ser” frente a la “multiplicidad del Uno en sí” y la existencia de “los Otros que no son este Uno”.¹⁰¹

La cuestión parmenídea no es asunto menor que se resuelva en el juego de las polémicas sofistas sobre las contradicciones absolutas —como en el diálogo *Eutidemo*, donde los sofistas “convencidos de su saber” (como retóricos) se lanzan “como jabalíes a recibir el golpe”—.¹⁰² Al contrario, a partir del *Parménides* de Platón, el problema de la invariabilidad del ser se convirtió en una cuestión fundamental de primera filosofía, vigente hasta para la ontología moderna. La tesis sobre la unicidad concebible de un ser en general da lugar a múltiples consideraciones sobre la consistencia misma del pensamiento filosófico y su manera específica de manejar el lenguaje, como, por ejemplo, el asunto de la negatividad y la inexistencia de las cosas, el de la multiplicidad y arbitrariedad de las tradiciones, el de la (auto)suficiencia del pensamiento humano dedicado a la mortalidad, el de “la relación entre las

⁹⁸ Parménides, *Poema doctrinal*, fragmentos 3, 5 y 8. Simplicio, *In Aristotelis physicorum libros commentaria*, DK 28 B 2-8 (Gemelli 2014, t. 2, pp. 14-18).

⁹⁹ Weber 1988, pp. 94-95.

¹⁰⁰ Platón, *Parménides* 137c (1987, p. 74).

¹⁰¹ “Si el Uno es, ¿qué serán los Otros?” (Platón, *Parménides* 159b, p. 127).

¹⁰² Platón, *Eutidemo* 294d (ARCIS).

cosas y el nombramiento de sus ideas”¹⁰³ o el de “la identidad entre el ser, el pensamiento y el lenguaje”.¹⁰⁴

Aristóteles completa a Platón cuando, en su *Metafísica*, atribuye a Parménides la ‘mayor dificultad’ del problema fundamental de la ontología, que es la cuestión de saber si ‘el ser’ (*to on*) y ‘el Uno’ (*to hen*) son ‘esencias’ (*ousíai*) de fenómenos que existen: “De modo que, de acuerdo con el razonamiento de Parménides, sucederá necesariamente que son una todas las cosas que son y que eso es ‘lo que es’”.¹⁰⁵ Aristóteles propone la solución de una “plurivocidad del ser”,¹⁰⁶ diciendo que “‘lo que es’ tiene muchas significaciones”, de manera que “son por sí mismas todas las cosas significadas por las distintas figuras de la predicación”.¹⁰⁷ Y así sigue la investigación ontológica sobre la “unidad de lo múltiple en sí”, en confrontación a lo Uno, y especifica las posibilidades de un “saber verdadero” sobre las diferentes cualidades del ser: su manera de ser en sí (*ousía*), su verdad (*aletheia*), sus capacidades (*dynamei*) y sus realidades (*entelecheia*).

Un filósofo de la poesía puede estar contento de ver tantas proposiciones atribuidas a una sola palabra, ‘ser’, y a su contrario, ‘no ser’. Además, la palabra ‘ser’ no tiene significaciones propias sino en correlación con su alrededor (con)textual, en el cual los conceptos y las ideas toman —en un *transporte*

¹⁰³ Según el ontólogo ‘fundamental’ Nicolai Hartmann, la ontología de Parménides residiría en la “anticipación implícita de una determinación verdadera acerca de una circunstancia relevante a partir de la aplicación adecuada de un pensamiento lingüísticamente concebido”. Cf. Jürß, “Einleitung”, Diógenes Laercio 2020, p. 12.

¹⁰⁴ De los contemporáneos, solo quiero citar a Badiou, considerado uno de los ontólogos fundamentales de la actualidad, quien sostiene, en las primeras páginas de *El ser y el acontecimiento*, que “lo que se llama *filosofía*” proviene del “nudo ser/no-ser/pensamiento” de Parménides (Badiou 1999, p. 10).

¹⁰⁵ Aristóteles, *Metafísica* 1001a (p. 154).

¹⁰⁶ “De Parménides a Heidegger, se oye la misma voz [...] una sola voz para toda la gritería del ser [...] todas las significaciones se refieren a un solo designado que es ontológicamente uno” (Deleuze 1969, pp. 52-53).

¹⁰⁷ Aristóteles, *Metafísica* 1017a (pp. 223-224). Continúa el filósofo: “‘ser’ y ‘es’ significan que algo es verdadero; y ‘no ser’, que no es verdadero, sino falso, lo mismo en la afirmación que en la negación. [...] Además y respecto de estos sentidos enumerados, ‘ser’ y ‘lo que es’ significan tanto lo que se dice que *es en potencia* como lo que se dice que *es ya plenamente realizado*”. Con estos argumentos Aristóteles critica que Platón tiene un entendimiento ‘primitivista’ de Parménides.

metafórico— sus significaciones y se derraman en la diferenciación dialéctica. Sin embargo, a pesar de todo lo que se ha podido deducir del verso (trunco) de Parménides sobre el origen de la sabiduría humana, sobre la nueva competencia entre el pensamiento abstracto y la verdad divina, o sobre la consistencia del lenguaje filosófico, se debe recordar, para mantener la buena medida en la balanza, el contexto material inmediato de los versos, del cual se han destillado las palabras ‘ser’ y ‘no ser’ —para juntarlas a la cuestión de ‘ser o no ser’, de índole shakespeariano, o a la disyunción exclusiva de la formalización positivista— sin ni siquiera indicar el hecho de que provienen de un texto más extenso.

La mayor parte del poema, que ni Platón ni Aristóteles citan, por cierto, es el proemio, donde Parménides continúa el discurso hesiódico de las musas. En este fragmento, el más largo de todos, que tampoco los filósofos modernos han considerado con extensión, hasta muy recientemente, por ser ‘demasiado poético’, el misterioso pensamiento de Parménides, incluso para los teoremas más naturalistas sobre la esfericidad de la tierra o sobre la dependencia de la vida del Sol, por ejemplo, está innegablemente vinculado a la verdad mitológica de una cosmovisión arcaica.¹⁰⁸ La versión mitológica del origen del pensamiento de Parménides, en la versión de Martín Zubiria, reza así:

Las yeguas que me llevan tan lejos cuanto mi ánimo desearía,
me escoltaban, una vez que al camino descendieron, rico en voces, conduciéndome,
de una deidad, que por todo su trayecto derechamente lleva al hombre que sabe;
por él era llevado, pues por él las yeguas muy atentas me llevaban,
arrastrando el carro, y unas doncellas el camino señalaban.
Y el eje en los bujes emitía un silbido como de flauta,
ardiendo, pues por dos ruedas era impulsado, recubiertas de metal,
desde ambos lados, cuando se apresuraban para escoltar[me]
las hijas del sol abandonando la casa de la noche,
hacia la luz, quitándose de la cabeza con las manos los velos.¹⁰⁹

¹⁰⁸ “La descripción del otro mundo que propone Parménides se basa en la geografía del Tártaro que había propuesto Hesíodo en la *Teogonía*”. Gemelli: “Einführung”, p. 390.

¹⁰⁹ *El poema doctrinal de Parménides*, fragmento 1, vv. 1-10 (DK 28 B 1, Gemelli 2014, t. 2, p. 10).

Incluso Platón, en el *Sofista*, tiene que reconocer que “el gran Parménides testimoniaba [...] tanto en prosa como en verso”,¹¹⁰ que algo en lo dicho del origen proviene de una sabiduría más allá de la filosofía.

2.3. EL AMOR DE PLATÓN. EL LENGUAJE POÉTICO ENTRE CIENCIA Y FILOSOFÍA

“¿Qué hacemos, cuando nombramos?”.

Platón, *Crátilo* 388b

2.3.1. *Sabiduría poética. La situación presocrática antes de las ciencias literarias*

La desavenencia entre la filosofía y la poesía viene de antiguo, ya desde los mismos antiguos. Lo que es antiguo para los antiguos, es impensable para los modernos, que hemos olvidado completamente que era posible considerar a ambas ‘ciencias’ —o técnicas de usar palabras para comunicar pensamientos— no como opuestas, sino como hermanas. Para nosotros, herederos de la cultura grecolatina, la cuestión *¿qué es la literatura?* proviene, en relación a su lógica discursiva y a la composición de sus conceptos analíticos, de la *filosofía* que se institucionaliza —más que se sistematiza— con los dos autores mayores de la Antigüedad: Platón y Aristóteles. Incluso la literatura anterior —la epopeya, la poesía lírica y el teatro—, que se desarrolló desde la época arcaica hasta la clásica presocrática, se considera, incluso en su diferenciación genérica, de manera *ex post*, a base de criterios y conceptos analíticos elaborados por estos dos filósofos.¹¹¹

De hecho, podemos observar, respecto a la técnica poética, un movimiento de reducción analítica por parte de la primera filosofía. Se aprehende un ser de la poesía que se ha escindido de lo que era la poesía, en cuanto modo lingüístico o sabiduría arcaica, antes de que haya entrado en competencia con la filosofía,

¹¹⁰ Platón, *Sofista* 237a, *Diálogos* V, p. 383.

¹¹¹ Los poetas más ‘contrarios’ a la filosofía, como Píndaro, cuyo universo de pensamiento es considerado soberano y propio —y que merecería un capítulo particular—, se analizan estilísticamente a base de conceptos aristotélicos. Hermann Fraenkel, por ejemplo, sostiene que “el arte de Píndaro es un trabajo de instauración de los valores humanos” y ve, en el estilo de las odas, “una oscilación arcaica del pensamiento entre contrarios” (Fraenkel 1962, p. 540, p. 559).

para dar lugar *ex post* a un discurso alternativo sobre el origen o el principio de los asuntos humanos. Esta reducción analítica tiene dos aspectos. Por un lado, se debe admitir que la poesía, en sus formas arcaicas —la epopeya en verso de Homero y la cosmología en verso de Hesíodo—, es mucho más vieja que la misma filosofía, que no se ha institucionalizado en cuanto ciencia antes de 430 a.C.¹¹² Hay una primacía incontestable de la forma poética sobre la forma filosófica. Por otro lado, la idea de plantear la cuestión del ser de la poesía —y de diferenciar, de esta manera, entre el contenido y la forma, entre el fenómeno y su modalidad, entre la práctica y de la teoría, etc. —, proviene de la filosofía que se establece con Platón. Visto de este modo, la teoría literaria se debe en su origen a un cuestionamiento filosófico (ontológico, analítico) sobre las particularidades lingüísticas (materiales y modales) de la poesía. Sin embargo, esto no quiere decir que la manera filosófica de pensar la poesía corresponda necesariamente al mismo pensamiento poético que existe desde Homero o, para decirlo ontológicamente, al ser de la poesía visto desde su propia perspectiva.

El movimiento histórico que condujo a la separación de las disciplinas, como se presenta en la metafísica de Aristóteles, es tan ininteligible que solo puede retenerse su vinculación con la escritura, la práctica de escribir palabras para conservarlas en el tiempo. En algún momento del siglo VI, sin poder relacionar el hecho a un acontecimiento literario, ni a un autor, ni a un conjunto de textos, ni a una escuela, ni siquiera a una manera específica de escribir (en verso o en prosa), tiene que haber surgido un discurso de reflexión metateorética, dentro del gran conjunto de las cuestiones mitoteológicas sobre los orígenes y principios y medios de apercepción de la vida humana (colectiva) —cuya forma social se hace perceptible a partir de la misma época—, que se concentra en la mera condición de que algo que es sabido o transmitido, está *escrito*.¹¹³

¹¹² “Parece seguro que la palabra [*filosofía*] no empezó a utilizarse en su sentido técnico hasta alrededor del 430 a.C.” (Laks 2001, p. 124). Es posible, también, llevar el nombre y la ‘forma de pensamiento’ de la filosofía hasta Pitágoras. Cf. Burkert 1960. Sin embargo, incluso si fuera cierto que la filosofía ya existía en un sentido (proto)sistemático en el tiempo de Pitágoras, sería una ciencia —una técnica artística de tratamiento de lenguaje— más joven que la poesía homérica.

¹¹³ “En la mediación de la escritura [...] el lenguaje trasciende los límites del espacio [...] para sumergirse en el ámbito del tiempo, para crear el tiempo” (Lledó 1991, p. 22). El

La escritura como primera materia y primer medio de la literatura hace tangible esta nueva concepción, que es el primer espécimen potencial del que heredamos la ciencia de la literatura: un discurso (potencial) que analiza la medida en que una sabiduría cualquiera, sin reparar su pertenencia genérica, depende de su mediación lingüística inmanente, intrínseca y ya no meramente instrumental, como en la mnemotécnica: un discurso que se interesa por la correspondencia y la posible interdependencia entre la sabiduría y el lenguaje en que se expresa. Históricamente, esta ciencia emergente parece ser contemporánea o posterior a la implementación social del uso del alfabeto (ático), cuyo fundamento revolucionario reside en la invención de una transcripción fónica de las vocales.¹¹⁴ A partir del momento en que la escritura hace sentir la diferencia con un momento de enunciación anterior sobre lo que quieren decir unas letras que representan palabras de otro tiempo u otro lugar, la misma evidencia —de que todo pensamiento depende (y proviene) de las palabras—, se convierte de manera más plausible en una cuestión científica. ¿Es posible formular una teoría sobre el lenguaje que no esté basada en la escritura? En todo caso es imposible saber si ha existido. Incluso la filosofía hermenéutica considera que el medio de la escritura posibilita la conciencia de que puede haber diferencias o, incluso, interdependencia entre una idea o una serie de conceptos y el resultado de su transformación en palabras.¹¹⁵

Esta ciencia problemática, potencial o virtual, que sería el primer antecedente de la *filología*, no posee origen tangible sino como escena imaginaria.¹¹⁶ No se puede observar la técnica poética en su formación epistemológica, como disciplina que surgiría al lado de las demás ciencias humanas, como la

lenguaje escrito hace que “el *logos* alcance su máxima capacidad de comunicación”. Por ende, “la historia del pensamiento es la historia de su escritura” (*ibid.*, p. 29).

¹¹⁴ Con las vocales se completó la entrada de la música en los textos. La primera ‘escena de escritura’ ideal, imaginada por Derrida, no se concibe sin la anotación de las vocales, que efectúan un “acoplamiento de las palabras con la voz humana” (Kittler 2001, p. 43).

¹¹⁵ La escritura es la condición técnica para la comunicación hermenéutica. Sin la escritura, no disponemos del tiempo que se ‘inscribe’ en la obra y que hace que el acto de lectura corresponda a una ‘vivificación’ del lenguaje del texto. Cf. Gadamer 1960, p. 387. “La filosofía es, antes de todo, una forma de *escritura*” (Savater 1981, p. 11).

¹¹⁶ “Como se demuestra en los textos, los griegos inventaron la literatura y la filosofía de la literatura, sin disponer de un concepto de literatura” (Kittler 2013, pp. 40-41).

política, la economía, la jurisprudencia o la historiografía. Esta imposibilidad se debe, por un lado, a la particularidad de su procedimiento técnico: se presenta como ciencia auxiliar, que forma parte de otras ciencias, en las cuales está involucrada, como en la didáctica de la política o la jurisprudencia. Muchas disciplinas científicas que se desarrollan en el siglo v a.C. empiezan a distinguir, en algún momento, entre los elementos de la ciencia propia y los modos de su aplicación técnica o didáctica. Descontando el hecho, tal vez demasiado obvio para los contemporáneos, de que todo texto posterior a Homero y anterior a la filosofía sistemática puede considerarse poético —o relacionado con una forma de escribir con metro o sin metro—,¹¹⁷ la disminución al grado de ciencia auxiliar da la mejor explicación a la cuestión de saber por qué la ciencia del lenguaje demoró más tiempo —hasta el surgimiento de la filosofía sistemática— en constituirse como ciencia propia.

Por otro lado, el desconocimiento del origen de la ciencia literaria se debe a la situación de las fuentes. Tenemos muy poca información sobre posibles textos que se referirían explícitamente a la técnica de formar pensamientos a través del lenguaje —o viceversa, la de crear un lenguaje a través de los pensamientos— al margen de los extractos más o menos polémicos que presentan los diálogos platónicos.¹¹⁸ Por esta razón, la filosofía de Platón es el lugar de donde proviene no solo la manera y el modo de plantear la cuestión, sino también el vocabulario con que se trasmite a la posteridad la cuestión de saber si la ‘relación’ entre las ‘ideas’ y las ‘palabras’ es o no ‘justa’ o ‘conforme a la verdad’. La verdad verdadera, filosófica, según Platón se dice *aletheia*, lo ‘no oculto’, lo ‘descubierto’, y opera como *telos* de una orientación del pensamiento puro hacia la esencia de las cosas, más allá de su apariencia o significación lingüística. De esta manera, por principio, el concepto platónico de la verdad parece estar separado del lenguaje poético, que se orienta en formas de expresión ‘ocultas’ o ‘cubier-

¹¹⁷ “En el origen, la poesía griega incluía a todos los contenidos de la vida privada y pública y penetraba, formándolos, a todos sus aspectos; por esta razón, todos los escritores que, por la forma de su discurso o por su pensamiento, no quisieron ser poetas, tenían que tenerla en cuenta” (Dalfen, 1974, p. 7).

¹¹⁸ Solo hay *alusiones* a textos que supuestamente tratan —de manera teórica o didáctica— problemas retóricos, como Ferécides o Hecateo de Mileto. De Hipias se dice haber investigado problemas de ritmo, armonía y gramática; de Alcídamente haber ‘precisado’ la retórica de Protágoras.

tas'. Esta idea persiste hasta hoy en día. ¿No es cierto que un punto común entre la mayoría de los poetas modernos consiste en su escepticismo respecto a la posibilidad de fijar el ser, la esencia o el principio de las cosas, que hace que el alma poética confíe más en la belleza de la musicalidad de las palabras?

Por estas dos razones —la idea de que la condición lingüística del pensamiento es una cuestión secundaria, auxiliar, por un lado; y, por otro, que no es una condición 'verdadera', porque no descubre, sino que oculta su modo de ser—, el origen de la ciencia poética, es decir, de una ciencia lingüística *in nuce*, se coloca en oposición absoluta a la ciencia filosofía que, por su lado, busca lo verdadero y presenta un discurso orientado hacia la verdad. Esta inaccesibilidad de la ciencia lingüística al concepto de la verdad es el origen del acortamiento popular de la filosofía de Platón, según el cual, con referencia al lema de la polis en la *República*, que “prohibiría la entrada a los poetas”,¹¹⁹ sería verdad pretender que “la poesía dice mentiras”.

2.3.2. Platón y la conexión entre la poesía y la sofística

La oposición a la filosofía, para Platón, tiene un nombre de guerra: la sofística. A partir del momento en que este nombre se relaciona con la poética, comienza la enemistad institucional entre filosofía y literatura. La ciencia sofística es la única que se puede correlacionar, aproximadamente, a causa de la técnica retórica en que se basa, con un origen posible del discurso poético. Al mismo tiempo, tal y como se revela en la tradición filosófica, solo se define de manera negativa. Según Platón, los sofistas son los enemigos de los filósofos. “Aquellos que son realmente filósofos”, dice Platón en el *Sofista*, “para unos, no valen nada, mientras que para otros son dignos de todo”. Es decir, para los últimos “tienen el aspecto de políticos” y para los primeros, el “de sofistas”.¹²⁰ Los sofistas son “no-filósofos”¹²¹ o “anti-filósofos”¹²² en el sentido

¹¹⁹ “Hesíodo y Homero han compuesto falsos mitos [...] no lo permitiremos en nuestro Estado” (Platón, *República* 377d, 378d, *Diálogos* IV, pp. 136-137).

¹²⁰ Platón, *República* 484a, *Diálogos* IV, p. 295.

¹²¹ Platón, *Sofista* 216d, *Diálogos* V, p. 335.

¹²² “Desde los comienzos —desde Heráclito que era el antifilósofo de Parménides, como Pascal era el de Descartes—, se reconoce la antifilosofía a través de las tres operaciones

de que impugnan la filosofía (ontológica) justamente con el argumento de que son los mismos filósofos los que dicen mentiras, porque solo pretenden, a través de un lenguaje muy especial y poco entendible, hablar del ‘ser mismo’ y del ‘principio’ de las cosas, extremos que permanecen desconocidos: “Nadie ha visto los detalles exactos y nadie estará nunca seguro acerca de los dioses; porque incluso si alguien lograra exprimir algo perfecto, todavía no conocería lo que dice”.¹²³

La palabra ‘sofista’, como la entiende Platón, tiene poco que ver con su sentido original, presocrático, que se refiere —como la de ‘filósofo’— a la ‘sabiduría’ (*sophía*) o a ‘lo que se sabe’ (*saphes*).¹²⁴ Originalmente, es un término honorable, en uso desde los tiempos arcaicos, y designa de manera general —en analogía con la palabra *polímata*— un sabio cuyo conocimiento, reconocido, tradicional o útil para la sociedad, vale la pena aprender y recordar. En este sentido, el legislador Solón es, para el historiador Heródoto, un ‘sofista’, de igual manera que Pitágoras. Y el poeta filósofo Jenófanes, que acabamos de citar como fuente del escepticismo, se refiere, buscando las pocas cosas seguras, a ‘nuestra sabiduría’ (*sophie*), es decir, la que se trasmite de los demás filósofos y poetas importantes desde Homero y Hesíodo.¹²⁵

Entonces, en la época que precede a Platón, entre el comienzo y la mitad del v a.C., surgió una ‘escuela sofista’, cuyo representante destacado es

siguientes: la crítica lingüística de los enunciados filosóficos, la despedida del concepto de la verdad y el desmantelamiento de la pretensión de la filosofía para constituirse como teoría” (Badiou 2007, p. 8).

¹²³ Jenófanes (según Sexto Empírico), DK 21 B 34: καὶ τὸ μὲν οὖν σαφὲς οὐτις ἀνὴρ ἴδεν οὐδὲ τις ἔσται / εἰδὼς ἀμφὶ θεῶν τε καὶ ἄσσα λέγω περὶ πάντων. / εἰ γὰρ καὶ τὰ μάλιστα τύχοι τετελεσμένον εἰπών, / αὐτὸς ὁμως οὐκ οἶδε (Gemelli 2014, t. 1, p. 246). Se atribuye, por ende, un cierto “nihilismo” a la escuela sofista, representado por Gorgias, que “se explicita en tres tesis: 1) nada es; 2) si algo fuera, sería incognoscible; 3) si algo fuera conocible, sería incomunicable” (Gomperz 1985, p. 1).

¹²⁴ Bonazzi 2020, p. 4. Etimológicamente, la diferencia entre los filósofos y los sofistas consiste, sin extrapolar las interpretaciones de la palabra *philia* (‘amor’, ‘amistad’), en el hecho de que los primeros solo ‘quieren saber’, mientras que los últimos pretenden que ya ‘saben’.

¹²⁵ “Mejor que la fuerza de un hombre o un caballo es la sabiduría”: ῥώμης γὰρ ἀμείνων ἀνδρῶν ἢδ’ ἵππων ἡμετέρῃ σοφίῃ (Jenófanes, DK 21 B 2; “polémica contra los atletas”, Gemelli 2014, t. 1, p. 230). Cf. Buchheim 2019, p. 16.

Protágoras, seguido por Hippias de Élida, Gorgias de Leontinos, Eutidemo de Quíos y otros.¹²⁶ No tenemos casi ningún texto original de estos autores.¹²⁷ Lo que sabemos de ellos proviene de los diálogos platónicos: del *Sofista*, donde el joven matemático Teeteto disputa con un ominoso extranjero, y de los diálogos *Protágoras*, *Hippias*, *Gorgias* y *Eutidemo*, sin descuidar las partes de la *República*, su obra mayor, donde Trasímaco de Calcedonia desempeña el papel del adversario sofista de Sócrates. Sin embargo, aunque la escuela sofista, por ser descrita desde la perspectiva de una refutación, se podría presentar de manera más desequilibrada, no podemos sostener, tampoco, que Platón hubiera reducido o incluso falsificado las posiciones de los sofistas. Por un lado, Platón juzga con igual severidad a todas las demás escuelas y filósofos, como Heráclito, Parménides, Anaxágoras y Demócrito, por ejemplo, que solo contribuyen a la confluencia general de todos los pensamientos filosóficos en una teoría fundamental —ontológica, fenomenológica y ética— que es la suya. Por otro lado, el pensamiento sofista, el más tratado de todos los precursores, está desarrollado muy detalladamente en los textos platónicos gracias a la famosa particularidad de la manera de filosofar que es propia de Sócrates y que consiste en “hacer reflexionar a su interlocutor sobre una posición previa hasta las últimas consecuencias”.¹²⁸

En una perspectiva sociológica, la nueva escuela sofista representa “un pequeño ejército de mentes iluminadas y entrenadas, existencias desarraigadas, maestros profesionales [...] provenientes de los estratos burgueses”.¹²⁹ Tal vez por esta razón los sofistas se encontraron con la fuerte antipatía del elitista y aristocrático Platón, que pretendía establecer, en su polis ideal, orientada por

¹²⁶ Tal vez, en origen, la técnica retórica sofista proviene de una secularización o laicización de la tragedia arcaica, que coincide con un proceso formal de transición desde el canto hasta la recitación de los versos trágicos —en el caso arcaico, los tetrametros trocaicos— y desde las esticomitias a los diálogos prosaicos. Cf. Kranz 1933, pp. 23-24.

¹²⁷ Hay muy pocos fragmentos ‘sofistas’, como, por ejemplo, los anónimos *Dissoi logoi* (DK 90 8,1), publicados por Henri Estienne en 1570, que se tengan por preplatónicos. Cf. *Dissoi logoi. Ein sophistischer Traktat*, Protágoras 2004. La versión española editada por José Solana Dueso atribuye el texto al supuesto fundador: Protágoras 1996.

¹²⁸ Zehnpfennig 2019, p. 54.

¹²⁹ Reinhardt 1927, p. 13.

el bien común, un ‘reino de los mejores’ (*aristokratía*).¹³⁰ Más fundamentalmente aún, desde la perspectiva crítica de Platón, pesa el problema teórico que deriva del fenómeno de masa: la multiplicidad contradictoria, irreconciliable, de las posiciones éticas y políticas defendidas por los sofistas. Los sofistas forman una escuela de ‘profesores para profesores’ que desarrollan las técnicas didácticas del bien hablar (en público), basadas en la gramática, la onomástica (o sea, la exactitud de los nombres), la retórica (las técnicas argumentativas), la música y un gran repertorio de textos poéticos arcaicos para el cual crearon una mnemotécnica especial.¹³¹ Esta técnica podía servir en cualquier situación y, de hecho, parece que los sofistas ‘vendieron’ su arte a cualquier persona con intención de pagar —detalle muchas veces ironizado por Sócrates—, de lo que resultaba la recriminación contra un pensamiento que resultaba ‘solo retórico’, al margen del asunto o de la esencia del tema tratado.

Este punto es la razón (platónica) por la cual se estableció el vínculo entre la sofística y la ciencia literaria (*ante literam*), la cual, de esta manera, ya desde su origen, queda marcada bajo un mal signo, que se transforma con los siglos en anatema: el de una ‘ciencia no filosófica’.¹³² La focalización del efecto de la expresión lingüística, la enseñanza de las meras técnicas retóricas para mejorar el rendimiento performativo de un discurso, conlleva el problema, supuestamente, de desviar la consideración de la sustancia de los argumentos. La ciencia sofista conduce, por lo tanto, a un ‘relativismo’ o ‘subjetivismo’ radical que no tiene objetivo propio —en cuanto auxiliar potencial de cualquier posición— ni está orientado por una búsqueda de la verdad. La verdad es un concepto irrelevante para Gorgias. Gorgias opina

¹³⁰ Platón, *República* 484b, 545a. El filósofo que conoce lo justo es “el hombre similar a la aristocracia [que] hemos descrito, y dijimos que era bueno y justo” (*Diálogos* IV, pp. 295 y 380).

¹³¹ Bonazzi 2020, p. 43. En el origen, el ideal del buen hablar no es despectivo en absoluto. Corresponde más bien al ideal del buen actuar. Homero describe un antiguo ideal educativo basada en la correspondencia entre palabras y actos. En la *Iliada*, por ejemplo, Fénix procura que su discípulo Aquiles sea una persona completa: “Peleo [...] me mandó que te enseñara a hablar bien y a realizar grandes hechos” (Homero, *Iliada* IX, 442, *Obras completas*, p. 98).

¹³² Por esta razón, la literatura “fue colocada en una posición defensiva con respecto a las afirmaciones filosóficas sobre la naturaleza de la verdad” (Cascardi 1992, p. 11).

que no importa la pretensión de verdad de un argumento (pues no existe), sino el efecto de la argumentación: “El logos que hace creer a un alma obliga a aquellos a quienes hace creer a creer en lo que se dice y asentir a lo que se hace”.¹³³ Por esta razón, los sofistas se piensan en posesión de una ciencia superior que no solo prevalece en cualquier disputa, sino “que puede hacer más fuerte la palabra más débil”.¹³⁴ La consecuencia de este relativismo equivale a una arbitrariedad absoluta de los valores, aborrecible para un defensor de la esencia de los ideales representada por la virtud. El argumento culmina en la tesis antifilosófica por excelencia, según la cual, “no existe ninguna realidad afuera de las opiniones”.¹³⁵

En el comienzo del diálogo *Protágoras*, que por sus intercalaciones presenta una sofisticada narración literaria,¹³⁶ Sócrates cuenta cómo se había preparado, en presencia del joven Hipócrates, para la confrontación con el sofista mayor, que estaba de visita en Atenas. Le pregunta a su discípulo, por qué quería oír tanto al famoso visitante, hasta estar dispuesto a “ofrecerle su alma, para que la cuide”, y esto sin saber “lo que es un sofista”.¹³⁷ La provocación de esta cuestión, la cuestión ontológica central ‘qué es’ —que teóricamente es ilícita para un pensamiento que no acepta la presunción de la ontología—, consiste en suponer que la sofística no tiene fundamento porque, lógicamente, no puede decir ‘lo que es’. Entonces, el viejo y el joven buscan unos atributos en relación con lo que un sofista ‘podría ser’, para después invalidarlos de manera sistemática. Es sabido, dice Hipócrates, que los sofistas “hacen hablar hábilmente” (312d). Pero, “de qué hablan”, le pregunta Sócrates, “qué

¹³³ Gorgias, *Elogio de Helena* (frg. 11, 12), cit. en Zehnpfennig 2019, p. 34.

¹³⁴ Protágoras, según Aristóteles, *Retórica* 1402a (DK 80 B 6).

¹³⁵ Platón, *Teeteto* 167c, *Diálogos* V, p. 227. “Dado que es discutido por todos, el *Sobre la Verdad* de Protágoras no será verdadero para nadie, no para cualquier otro, ni para él mismo” (171c; p. 235). “Protágoras tendrá que admitir por una vez que hay consejos y opiniones de unas ciudades que, con relación a la verdad, aventajan a otros consejos y opiniones” (172a; p. 236).

¹³⁶ El ‘autor’ de esta ‘escena de filosofía’ es Euclides, quien revive, a través de una escritura ya hecha, las palabras intercambiadas con Protágoras: “Aquí tienes el libro, Terpsión. Ahora bien, al escribir la conversación, no la expongo como Sócrates cuando me la contó a mí, sino como él mismo dialogaba con los que había tenido lugar la discusión” (Platón, *Teeteto* 143b, p. 175).

¹³⁷ Platón, *Protágoras* 312b-c, *Diálogos* I, pp. 508-509.

es la enseñanza de los sofistas”, si se admite desde un principio que “el alma se alimenta de enseñanzas” (313c).¹³⁸

El punto crucial del subjetivismo conlleva, en vez de apelar a una razón de principio, admitir una infinitud de razones. La enseñanza, argumentará Protágoras contra Sócrates, depende de los motivos y la disposición de una persona que quiere aprender. Sin importar el motivo, la enseñanza va dirigida al fortalecimiento de una persona, ayudándole a defender mejor su posición, cuando esté imputada en los tribunales, por ejemplo. Por ende, sirve, de manera general, a “hacer a los hombres buenos ciudadanos” (319a). Este argumento, bienintencionado y democrático en apariencia, podría ajustarse a la búsqueda socrática de la *techné politike*, basada en la virtud de los habitantes de una polis. De hecho, Sócrates dice que sería un “hermoso objeto científico”, si no estuviera plenamente convencido de que “la virtud no es enseñable” (320b). La virtud depende de la idea mayor, que es lo bueno en sí. Y aun si se admitiera el principio de Protágoras de que “el hombre es la medida de todas las cosas”,¹³⁹ la bondad de la virtud requiere que no haya indiferencia entre todas las opiniones y que, por ende, existen opiniones que son mejores o más correctas que otras:

Pues veo que, cuando nos congregamos en la asamblea, siempre que la ciudad debe hacer algo en construcciones públicas se manda a llamar a los constructores como consejeros sobre la construcción, y cuando se trata de naves, a los constructores de barcos, y así en todas las demás cosas [...] Y si intenta dar su consejo sobre el tema algún otro a quien ellos no reconocen como un profesional, aunque sea muy apuesto y rico y de familia noble, no por ello le aceptan en nada;

¹³⁸ A partir de la sofística, la enseñanza se convierte en “el criterio para la tecnicidad del conocimiento” (Asper 2007, p. 13).

¹³⁹ La famosa proposición ‘*homo mensura*’ ha conocido interpretaciones muy controvertidas y se convirtió en el antecedente del subjetivismo moderno (de Hobbes a Lacan). Su idea de que el fundamento de un saber independiente de cualquier sujeto tiene que ser mensurable (y comunicable) no es ni revolucionaria ni irrefutable. Aristóteles comenta: “Protágoras dice que ‘el hombre es medida de todas las cosas’, refiriéndose a éste en cuanto sabe o percibe: y se refiere a éstos porque poseen el uno sensación y el otro, ciencia; las cuales, solemos decir que son medida de las cosas que caen bajo ellas. Conque parece que dicen algo, aunque no dicen nada de extraordinario” (*Metafísica* 1053a-b; p. 398).

sino que se burlan y lo abuchean, hasta que se aparta aquel que había intentado hablar [...].¹⁴⁰

La disputa entre Sócrates y Protágoras en el centro de este diálogo —polifónico, con intervención de varias personas reunidas en el jardín de la casa de Calias— da lugar a la exposición más detallada —o ‘sofisticada’, puesta en escena con grandes efectos teatrales— de la técnica de argumentación de la sofística y de sus ardidés retóricos. Todos los argumentos giran alrededor de la tesis central de que es imposible enseñar la virtud de ser buen ciudadano. Sócrates hace valer que en la realidad —de la historia política griega, según él, pero vale también, tal vez con algunas excepciones, para el resto de la historia— no hay virtud tan fuertemente formada que impida la instauración de tiranías o las alianzas entre políticos corruptos. Con esta observación ‘realista’, no solo quita a los sofistas la única materia de su ‘enseñanza’ que les queda, después de la refutación sistemática de todos los conocimientos específicos que serían equivalentes a los que poseen los médicos, los ingenieros o los agricultores, sino que también refiere a la necesidad de pensar filosóficamente las posibles condiciones (verdaderas) para la formación de una polis de buenos ciudadanos.

Con este problema se anuncia el tema central de la *Politeia*, que analiza la especificidad de cada enseñanza y su posible utilidad para la república: para los edificios, puentes y calles se requieren arquitectos, ingenieros y trabajadores; para sustentar la vida, paisanos, comerciantes y artesanos; para la salud, médicos y parteras; para la guerra, estrategias militares y soldados, etc.¹⁴¹ La enseñanza de los sofistas no aporta nada al conjunto de los conocimientos concretos, necesarios para la polis, si no fuera, tal vez, para el aprendizaje de las primeras letras a los niños —antes de que estos adquieran conocimientos más específicos—, y solo bajo la condición de que no repitan los versos de Homero que hablan mal de los dioses. Los que eduquen a los ‘guardianes’ de la polis, sin embargo, tienen que ser los filósofos, porque la justicia en un asunto tan difícil como la formación de una buena ciudadanía requiere, si no la sabiduría, al menos el interés de saber lo que es, de verdad, justo y bueno.¹⁴²

¹⁴⁰ Platón, *Protágoras* 319b-c, *Diálogos* I, p. 521.

¹⁴¹ Cf. Platón, *República*, libro II, 367b-374d.

¹⁴² Cf. Platón, *República*, libro II, 374d-376d.

El *Teeteto* da una versión condensada de la razón ontológica que se cristaliza en la disputa con los enemigos sofistas, los “meros habladores” sin enseñanza ni conocimientos propios, y condiciona la filosofía como discurso privilegiado del *pensamiento*. Como la ciencia requiere el “saber” (146e)¹⁴³, y no se permite “ser indulgente con lo falso ni obscurecer lo verdadero” (151d), lo que se sabe de verdad tiene que provenir de otra fuente que la opinión, que es potencialmente perturbada por una “falsa percepción” individual (151e). El saber tiene que *ser* independientemente del “lenguaje puramente persuasivo” con que cada uno “esgrime sus razonamientos” (163a) inflados por un “pel-tasta mercenario de esos que se dedican a las disputas verbales” (165d). “No vayas a atenerte a la forma puramente verbal de mi razonamiento y entérate de lo que digo” (166d), le contesta Sócrates a Protágoras, ya en disputa con su contrincante, que le da la vuelta a cada coma para encontrar alguna contradicción no deseada o algún epíteto de significación ambigua.

Para acercarse a saberes más allá de la percepción y de la expresión arbitraria de los estados de ánimo, se requieren, según Platón, indagaciones a base de un lenguaje reducido, formado según la experiencia comprobada o la lógica intrínseca de las cosas mismas, es decir, un lenguaje que no se pierde en el “uso habitual de frases y nombres, que la mayoría trata a su antojo, ocasionándose unos a otros toda clase de perplejidades” (168c). En caso de una necesidad real, “cuando vienen tiempos de tempestad, ya sea en la guerra, en la enfermedad o en el mar” (170a), siempre se necesita el saber seguro, comunicado de manera entendible, de un timonel, un capitán o un quirurgo, y no de un rétor que copia un lenguaje de náutica, estrategia o medicina, perimidos, además, si se basa en citas de poetas arcaicos. Para proporcionar la ‘medida’ (humana) de las cosas, un hombre o una mujer tiene que conocerlas bien.¹⁴⁴ Sin embargo, para establecer un buen conocimiento, un aprendizaje fiable y un saber comunicable, es imprescindible que la diferencia entre lo justo y lo injusto no provenga de “la opinión de una comunidad que se hace verdadera por un momento”, sino que posea “por naturaleza una realidad propia” (172b). La diferencia necesaria y reconocible entre lo bueno y lo

¹⁴³ Platón, *Teeteto*, *Diálogos* V, p. 182.

¹⁴⁴ “El hecho de ignorar consiste en que el alma, persiguiendo la verdad, yerre en su aprehensión” (Platón, *Sofista* 228d, *Diálogos* V, p. 363).

malo no puede basarse solo en la educación retórica de conocimientos en riesgo, además, de quedar obsoletos. La materia en que se educa tiene que ser justa, correcta y adaptada a la situación de donde proviene. La huida de lo malo como la aspiración a lo bueno “consiste en hacerse uno tan semejante a la divinidad como sea posible, semejanza que se alcanza por medio de la inteligencia con la justicia y la piedad” (176b).¹⁴⁵

Una vez que se ha probado la existencia de opiniones erróneas, lo que contradice la tesis de que todas las opiniones sean indiferentes, la filosofía se funda como la ciencia que trata de basar su saber en ‘el ser de las cosas’ para acercar las opiniones a lo justo y lo bueno. Como la posesión del saber es la condición de una opinión justa, la enseñanza de este saber, si hay enseñanza, consiste en aprender el lenguaje que ‘corresponde a las cosas’. El problema de este descubrimiento, no obstante, consiste en la inaccesibilidad absoluta (divina) de tal lenguaje exacto y puro, al cual uno se puede acercar —como hace el filósofo, en contraposición al sofista—, pero nunca acceder. Visto desde la filosofía, en el ‘límite lingüístico’, en ese resto inevitable de incongruencia entre una cosa y su expresión o ‘denominación’, reside el problema ontológico de que, a pesar de Parménides, “nada es jamás efectivamente, sino que está siempre en proceso de llegar a ser” (152e). Y como todo está siempre en transformación con el tiempo y “ninguna cosa tiene un ser único en sí misma y por sí misma”, no “podrías darle ninguna denominación justa, ni decir que es de una clase determinada” (152d) válida para siempre.¹⁴⁶

Respecto al surgimiento y la recepción de las primeras técnicas que darán lugar a la ciencia poética, el litigio (platónico) entre el filósofo y el sofista es fundamental. Se destaca una separación original entre el pensamiento sobre asuntos lingüísticos y el pensamiento de las ‘cosas verdaderas’, cuya esencia se encuentra en un lugar conceptual más allá de las denominaciones. Es la razón por la cual la ciencia poética —o la literatura, como se llama más tar-

¹⁴⁵ Platón, *Teeteto* (*Diálogos* V, pp. 182, 192, 217, 223, 229, 232, 236 y 244). La interpretación cristiana de Platón, notable en la filosofía (maniqueísta) del alma, añade otro significado al anatema de los sofistas: el nihilismo. Se atribuye a Protágoras el texto *Sobre los dioses* —que empieza con la máxima “no puedo saber si existen o si no existen” (DK 80 A 1, cf. Bonazzi 2020, pp. 112-113)—, lo que explica la reticencia de recepción por parte de los filósofos neoplatónicos en el Renacimiento.

¹⁴⁶ Platón, *Teeteto*, *Diálogos* V, p. 195.

de— es tachada de ‘sofística’ desde el principio. Con esta etiqueta se quiere excluir o marginar “el modo estrictamente verbal del conocimiento”, que ha perdido la conexión con el “objeto conocido”.¹⁴⁷ La asignación de etiqueta, sin embargo, resulta de un malentendido respecto a la función y la especificidad del límite lingüístico.

Por un lado, se debe admitir que la ontología y la sofística, a pesar de una diferencia de suposición ideológica previa, tienen una característica común respecto a la inexistencia de una comunicación absoluta. Ambas pretenden, basándose en sus retóricas respectivas, acceder a un método interminable con el que ‘aprehenden’ lo infinito. Mientras que para el sofista “es tarea del mismo hombre y de la misma ciencia poder mantener una conversación en breves intercambios, conocer la verdad de los hechos, conducir un juicio de la manera correcta y poder hablar bien delante de la gente”,¹⁴⁸ el ontólogo se dirige a una teoría general y piensa que “la explicación de las nociones y entidades corresponde a una sola ciencia”, que es la filosofía.¹⁴⁹ En el sentido metódico, respecto al modo de constituir un lenguaje científico, la filosofía sistemática *no se distingue* de la sofística. Esta constatación vale particularmente para Platón y su manera maravillosa de “hechizar con argumentos que entran por los oídos” o de “mostrar imágenes sonoras de todas las cosas”, de modo que todo el mundo “creyera que lo dicho es lo real y que quien lo dice es el más sabio de todos en todo”.¹⁵⁰

Por otro lado, el hecho (histórico) de tachar la ciencia literaria como proveniente de la sofística no tiene mucho sentido porque se debe admitir, desde una perspectiva ontológica, que Protágoras y todos sus sucesores sofistas tienen razón en insistir en los límites de la comunicación y del entendimiento intersubjetivo. En el *Crátilo*, Platón va a conceder que los idiomas particulares, como el griego ático, en que él escribe, son el resultado histórico de un contrato convencional por “pacto y consenso”¹⁵¹ y que la incompatibilidad entre los idiomas, incluso los dialectos, demuestra que *no existen denomina-*

¹⁴⁷ Bonazzi 2020, p. 7.

¹⁴⁸ *Dissoi logoi* (DK 90 B 8), cit. en Buchheim 2019, p. 17.

¹⁴⁹ Aristóteles, *Metafísica* 1004a (p. 168).

¹⁵⁰ Platón, *Sofista* 234c, *Diálogos* V, p. 377.

¹⁵¹ Platón, *Crátilo* 384d, *Diálogos* II, p. 365.

ciones necesarias absolutas. Por ende, como un lenguaje particular proviene de una convención arbitraria, la única solución para pensar el lenguaje de manera ontológica consiste en considerarlo como ‘medio’ —de relación con el mundo— proveído de las características que los sofistas describieron como su ‘técnica retórica’ (enseñable a cualquiera).

Esta técnica se basa en las “tres claves mediáticas hacia el mundo humano”:¹⁵² al *logos* como capacidad lingüística humana en general, al *nomos* como cuadro convencional para hacer contratos y al *metron* como medida y ponderación individual de los fenómenos. En este sentido, el ‘arte de partear’ socrático, el que “examina las almas de los que dan a luz” —no por su cuerpo, sino por el espíritu—, se basa en la técnica (sofista) de bien medir las correspondencias entre el logos y el nomos, aunque fuera para “poner a prueba por todos los medios si lo que engendra el pensamiento [...] es algo imaginario y falso o fecundo y verdadero”.¹⁵³ Entonces sí, es importante bien medir y ponderar las palabras con las cuales el filósofo quiere acercarse al ‘ser’ de las cosas (y de su devenir). Sócrates también lo admite, a regañadientes, en el modo de la expresión irónica:

La ligereza en el empleo de palabras y expresiones y la ausencia de consideraciones minuciosas en relación con ellas, no son, en general, un signo de mala educación. Más bien es lo contrario que denota un carácter servil. Sin embargo, a veces es necesario prestar atención a las palabras, como ahora que hay que hacer objeciones a lo que haya de incorrecto en tu respuesta [...].¹⁵⁴

La atribución de la poética a la sofística, como enseñanza reducida al modo verbal de los conocimientos (proprios), es la razón para la (supuesta) exclusión de los poetas en la *República*: “En nuestro Estado no hay hombre alguno como él [un poeta cuya destreza lo capacitara para asumir las más variadas formas y para imitar todas las cosas] ni está permitido que llegue a haberlo”.¹⁵⁵ Los pasajes famosos del tercero y décimo libro de la *República* que se citan para demostrar la enemistad de principio que siente el ontólogo contra “todas las obras de los poetas trágicos”, que “son la perdición del

¹⁵² Buchheim 2019, p. 19.

¹⁵³ Platón, *Teeteto* 150b-c, *Diálogos* V, p. 189.

¹⁵⁴ Platón, *Teeteto* 184c, *Diálogos* V, p. 260.

¹⁵⁵ Platón, *República* 398a, *Diálogos* IV, p. 169.

espíritu de quienes las escuchan”¹⁵⁶ —cuando no poseen, como antídoto, el saber acerca de cómo son escritas—, se vinculan fácilmente con la crítica de la técnica retórica sofista, que culmina en el *Fedro* con la acusación de que la sofística consiste en una actuación de “repetir sin saber”.¹⁵⁷ Sin embargo, no es cierto, en absoluto, que esta vinculación suponga un rechazo completo, por parte de Platón, de la poesía como arte que solo consiste en una mera ‘imitación’ (*mímesis*) de las cosas.¹⁵⁸

En primer lugar, hay que constatar que los términos ‘arte’, ‘técnica’ y ‘ciencia’, en la época de Platón, tienen un sentido similar. En los *Diálogos* se usan de manera equivalente para designar, por analogía, un conocimiento práctico que se puede enseñar. Resulta, por ende, anacrónico suponer que Platón hubiera considerado el ‘conocimiento de la técnica poética’ en el sentido de una *estética*, orientada por la idea de lo bello, dependiente de lo bueno. El concepto de una ‘ciencia literaria’ que posibilite la crítica ‘estética’ de los poetas aún no existe en la época de Platón.¹⁵⁹ La concepción ontológica del pensamiento platónico consiste más bien en la idea de que la belleza (de una expresión) podría ‘participar’ (*metechain*) en la formación de lo bueno (de un argumento).¹⁶⁰ El destino de la ciencia literaria consiste justamente en el hecho de que nacerá como resultado del enfrentamiento platónico con la sofística.

¹⁵⁶ Platón, *República* 595b, *Diálogos* IV, p. 457.

¹⁵⁷ *La pharmacie de Platon*, Derrida 1972, p. 92. Derrida, gran defensor de Platón contra el platonismo, está preocupado por la falta de consideración del medio de la escritura, como Sócrates parece no distinguir, en su acusación de los ‘políticos engreídos’, entre el defecto de “ser apasionados de la logografía” y la deficiencia de “dejar escritos detrás de ellos”. Platón, *Fedro* 257e, *Diálogos* III, p. 368.

¹⁵⁸ En un resumen esquemático, los (pre-)juicios más conocidos contra Platón, que provienen de todas las disciplinas, particularmente la filosofía y la crítica literaria, son los siguientes: 1) impide a los poetas la entrada a la ciudad; 2) dice que Homero describe mal a los dioses; 3) piensa que la retórica es una técnica sofista, sin relación con la esencia de las cosas; 4) reduce la poesía a un acto de imitación.

¹⁵⁹ Es un anacronismo que proviene de los tiempos de la Ilustración. Los griegos no tenían una palabra que correspondiese al arte estético moderno: “El arte que imita sólo con el lenguaje, en prosa o en verso, y, en este caso, con versos diferentes combinados entre sí o con un solo género de ellos, *carece de nombre hasta ahora*” (Aristóteles, *Poética* 1447b, p. 128).

¹⁶⁰ Ya a mediados del siglo xx, los críticos han resaltado este punto. Cf. Atkins 1952, t. 1, pp. 33-70.

En segundo lugar, se debe suponer que Platón comparte el respecto general por la gran tradición poética que reina en Grecia desde el siglo VIII a.C. La relación filosófica que Platón tenía con Homero, el poeta de los poetas, es un tema igual de complicado que el de su ‘filosofía poética’ en general. Ha producido muchísima literatura ya desde el siglo XIX, cuando Nietzsche ‘descubrió’ el arte literario de los *Diálogos* platónicos.¹⁶¹ Sin embargo, se puede sostener que Platón conoció de memoria la *Odisea* y la *Iliada*, cuyos versos cita ‘textualmente’, y que toma en serio a Homero como autor fundamental de la cultura griega. Lo considera como sabio inspirado por las musas, quien se destaca, a través de este *medio*, por una gran cercanía a la ‘sabiduría divina’.¹⁶² Aun en los contextos irónicos —que provienen de la sutilidad de las situaciones argumentativas en que Sócrates está hablando con adversarios que rebaten la teoría de las formas—, Homero es citado como referencia segura (e incontestable desde una perspectiva sofista), a lo largo de los diálogos.

Sócrates se refiere a Homero, muy naturalmente, como fundador del género trágico de la poesía, que, de esta manera, se convierte en medio de revisión de cierta posición ontológica, en este caso, la formulada por Heráclito:

Todos los sabios, excepto Parménides, están de acuerdo, tanto Protágoras como Heráclito y Empédocles y los más eminentes poetas de uno y otro género, Epicarmo, en la comedia, y Homero, en la tragedia, el cual, al decir: —*Océano, origen de los dioses, y la madre Tetis*—, afirmó que todo se engendra a partir del flujo y del movimiento. ¿O no es eso lo que parece decir?¹⁶³

La práctica (hermenéutica) de interpretar el significado de los versos homéricos es una evidencia para Sócrates. También cita a Homero para ba-

¹⁶¹ “Nietzsche’s critique of Plato is [...] particularly influential because he offered a way to locate literature as a vehicle of truth in a universe where there are thought to be no truth but only interpretation” (Cascardi 2014, p. 23).

¹⁶² Incluso para la formación de las leyes en una sociedad justa se debe confiar en que “hay algo divino y certero” (Platón, *Leyes* 950b, *Diálogos* IX, p. 309). Mientras compartan esta convicción, los poetas pueden destacarse por su contacto con las ‘palabras sagradas’. Su éxito puede provenir entonces “de una colaboración espontánea entre lo divino y lo humano”. Vicaire 1960, p. 232.

¹⁶³ Platón, *Teeteto* 152e, *Diálogos* V, p. 195. Se refiere a *Iliada* XIV, v. 201.

sarse en una fuente original para la legislación de las costumbres virtuosas; la hospitalidad, por ejemplo: “en vez de un extranjero, ¿no traerás un dios, según decía Homero?”.¹⁶⁴ O lo invoca para zanjar, de manera sutilmente irónica, una indecisión dialéctica: “creo que acertaba Homero al decir lo de: ‘Marchando los dos juntos, el uno alcanza a ver antes que el otro’”.¹⁶⁵ Lo más importante, en nuestro contexto de análisis, de acercarnos a los orígenes platónicos del pensamiento poético, es la función mitológica que desempeñan los textos de Homero. Platón atribuye al autor de la *Iliada* el papel primordial de ser el primero en transformar el espíritu divino en palabras humanas, es decir, en una narración que es, seguramente, perfectible, pero que se encuentra tan ‘cerca’ de las divinidades que el ‘mito’ sobre el origen cosmológico —“Zeus, Poseidón y Plutón se repartieron el gobierno cuando lo recibieron de su padre” etc.— le parece un “relato verdadero” y “precioso”.¹⁶⁶ De esta manera, Platón respeta la verdad del mito y considera el relato, sin cuestionarlo, como fuente histórica —señalando que ambos discursos no se han dividido completamente todavía— para la fundación, la constitución y “las especies y características de las organizaciones políticas”:

Fundó Dardania, —creo que dice—, cuando todavía la sagrada Ilión no estaba habitada en la llanura, ciudad de hombres de voz articulada, sino que aún poblaban las laderas del Ida de muchos manantiales. Pues dice estos versos y aquellos de los Cíclopes. Todos están expresados de alguna manera bajo inspiración divina y, por tanto, como sucedieron en realidad.¹⁶⁷

Platón no solo respeta el mito como fuente histórica, sino también la forma del lenguaje poético en que están formuladas las ‘doctrinas’ (*logoi*) de Homero, las cuales, a pesar de “disparar [...] aforismos enigmáticos”, incluso para un adversario tan severo como Teodoro en el *Teeteto*, “se man-

¹⁶⁴ “Pues éste sostenía que a los hombres respetuosos de la justicia los acompañan los dioses [...]” (Platón, *Sofista* 234a-b, *Diálogos* V, pp. 333-334). Se refiere a *Odisea* XVII, vv. 484-487.

¹⁶⁵ Platón, *Protágoras* 348c-d, *Diálogos* I, p. 568. Se refiere a *Iliada* X, v. 224.

¹⁶⁶ Platón, *Gorgias* 523a, *Diálogos* II, p. 139.

¹⁶⁷ Platón, *Leyes* 681e-682a, *Diálogos* VIII, pp. 302-303. Cita el canto XX de la *Iliada*, vv. 216-218.

tienen literalmente en movimiento”.¹⁶⁸ En este sentido, se puede sostener que Platón busca una forma homérica en prosa, ‘sin metro’, para su propia filosofía, teniendo en cuenta el número y la importancia de los muchos mitos intercalados —a modo de ilustración ejemplar— en la narración argumentativa:¹⁶⁹ el mito de Prometeo sobre el origen de la civilización (*Protágoras*), el de Thamus y Theuth sobre la invención de la escritura (*Fedro*), el ‘mito escatológico’ sobre el Paraíso y el Infierno (*Gorgias*), el mito de la reencarnación (*Menón*), el anillo de Giges y el mito de Er sobre la vida en el más allá (*República*), y muchos más.¹⁷⁰ Al mismo tiempo, Platón corrobora la equivalencia lingüística formal entre todas las “teorías puestas por escrito”, que existen desde el principio: “unas hablan de los dioses en verso, mientras que otras lo hacen en prosa”.¹⁷¹ La referencia a la edad de las palabras poéticas, que es un argumento para la cercanía de un poeta con los dioses y para el valor de una doctrina transmitida desde generaciones, implica la posibilidad de que el “error de la poesía” no provenga de los poetas antiguos, sino de los nuevos, que imitan mal y por esta razón no sirven al conjunto de las ciencias útiles para la legislación de una polis: “Pasemos por alto y dejemos los escritos de los antiguos y que se cuenten como les sea grato a los dioses. Mas, en el caso de los modernos y sabios, aleguemos cómo son causas de males”.¹⁷²

Las polémicas y diatribas contra Homero, particularmente en la *República*, así como las referencias irónicas a sus epopeyas a lo largo de todos los diálogos, se explican, como resaltó Eric Havelock lúcidamente en su *Prefacio a Platón*, menos por un desprecio de la praxis poética de “colorea[r] cada una de las artes con palabras y frases [...] con el debido metro, ritmo y armonía”,¹⁷³ que por la constatación de una pérdida de la sabiduría

¹⁶⁸ Platón, *Teeteto* 180a, *Diálogos* V, p. 251. Con Derrida se puede argüir, entonces, que la escritura, resultado de una “paradoja de suplementaridad” (Derrida 1972, pp. 80-81), permite mantener el espíritu del movimiento en la fijación de las palabras.

¹⁶⁹ Collobert 2012, pp. 98-102 (“The Platonic Art of Myth-Making”).

¹⁷⁰ “A partir del mito como método surge una forma de parábola: la imagen de un arquetipo probable” (Reinhardt 1927, p. 39).

¹⁷¹ Platón, *Leyes* 886b, *Diálogos* IX, pp. 189-190.

¹⁷² Platón, *Leyes* 886c-d, *Diálogos* IX, p. 190.

¹⁷³ Platón, *República* 601a, *Diálogos* IV, p. 466.

poética en la época en que escribe Platón. Se hace sentir la necesidad de otro discurso, filosófico, que sirva de fundamento conceptual para todas las ciencias didácticas y que complete o reemplace *la educación por la poesía*. El filósofo sistematizador del ser de los fenómenos y acontecimientos se ve confrontado en el mercado y las escuelas con unos hombres mal concentrados y endebles, que han perdido la memoria de los viejos maestros de la oralidad —que solo citan aproximadamente— y todavía no han aprendido una manera sistemática de pensar que compense la vieja sabiduría. Como había cambiado “el entorno, en que se practicó la poesía”, los contemporáneos de Platón trataban a Homero y los autores de tragedia “no como arte, sino como si fuera una enciclopedia que contiene información y orientación para la gestión de la vida cívica y personal”.¹⁷⁴ Esto consiste en una técnica dudosa que conlleva malas concepciones del pasado y de la historia de la polis. Más grave es el argumento epistemológico: la educación de los guardianes de la polis, en el sentido de una ética general —que es el gran tema de la *República*—, no consiste en ‘implantar la sabiduría’ en unas *psiques* particulares, sino en fortalecer la *psique* como un órgano común —trascendental, diría Kant— que crece de manera natural e infinita —según el bien supremo, el modelo divino de la virtud—, desarrollándose a través del proceso de aprendizaje de cada uno.¹⁷⁵

Lo que hace falta, según Sócrates, a ojos de Platón, no es la buena poesía, que ha existido y debe seguir existiendo, sino una *recepción adecuada* de la poesía por parte de los jóvenes que viven en Atenas en la época de los últimos momentos de la democracia ateniense, alrededor de 400 a.C. Algunos de los

¹⁷⁴ “Why can the works of Homer and the tragedians be treated not as though they were art but as though they were a cast encyclopedia containing information and guidance for the management of one’s civic and personal life?” (Havelock 1963, p. 36).

¹⁷⁵ “[Education is] not the implanting of new knowledge in the *psyche*. Rather there is a faculty (*dynamis*) in the *psyche*, an organ which every man uses in the learning process [...]. [The] entire purpose is to accelerate the intellectual awakening which ‘converts’ the *psyche* from the many to the one, and from ‘becomingness’ to ‘beingness’, [which] is equivalent to a conversion from the image-world of the epic to the abstract world of scientific description, and from the vocabulary and syntax of narrativized events in time towards the syntax and vocabulary of equations and laws and formulas and topics which are outside time” (Havelock 1963, pp. 205 y 258-259).

rapsodas del tiempo de Platón pueden haber provocado la envidia de otros, si es cierto que atraían masas de más de 10.000 personas en un teatro. Al mismo tiempo, la figura del gran “rapsoda Ion de Éfeso”, el mejor del momento, que había conseguido, en los Juegos de Esculapio de Epidauro, el primer premio de canto en versos homéricos, es reducida y ridiculizada como persona pretenciosa que cree “merecer que coloquen sobre [su] cabeza una corona de oro”, y resulta ser un mero “intérprete de los intérpretes”. El rapsoda Ion es un hombre que “no tiene arte ni ciencia” de lo que hace, ni sabe “decir cuáles son los conocimientos en que sobresale”.¹⁷⁶ Con la acusación de fabricar “copias de las copias”, Platón ataca a los malos poetas contemporáneos y a los malos profesores de poesía, inadecuados para ser profesores de guardianes virtuosos, mientras que defiende la existencia de la inspiración (de la musa), con la cual “los buenos poetas épicos componen sus bellos poemas”.¹⁷⁷

En tercer y último lugar, no es lícito deducir una condena general de la poesía por parte de Platón del argumento de que la poesía consistiría en una ‘mera mimesis’, o sea, un ‘repetir sin saber’.¹⁷⁸ La palabra *mimesis* (‘imitación’ o ‘representación’) se ha convertido en uno de los conceptos clave de la ciencia poética temprana, porque condensa supuestamente todas las ideas de Platón, sistematizadas por Aristóteles, sobre los géneros y las modalidades de las artes poéticas. Sin embargo, es un malentendido que ha durado muchos siglos, la palabra misma no es sistematizable. En los diálogos de Platón, tiene por lo menos cinco sentidos y resulta difícil determinar con certeza en cada caso, cuál de ellos se unen para formar un juego de palabras.

¹⁷⁶ Platón, *Ion* 530a-c, 535a, 539e, *Obras completas* II, ed. Azcárate, 1871, pp. 188, 197 y 209-210.

¹⁷⁷ Platón, *Ion* 533e, *Obras completas* II, p. 195. La inspiración divina, en que acuerdan Sócrates e Ion al final de este diálogo corto —“te conferimos [el] precioso título de celebrar a Homero por inspiración divina y no en virtud del arte” (542b, p. 210)— es interpretada por algunos como mero sarcasmo. Sin embargo, no cabe duda de que, para Platón, las fuerzas divinas actúan por detrás (o por encima) de las acciones humanas. En todo caso, Sócrates tiene que reconocer que Ion es, de hecho, el mejor intérprete de Homero en ese momento, porque es aclamado y elegido por un gran número de aficionados y expertos. Más vale ser buen imitador que creador malo.

¹⁷⁸ De hecho, Derrida quiere resaltar el “parentesco” (1972, p. 92) entre la escritura y el mito —de la invención de la escritura en el *Fedro*— que solo se distinguen en la ‘modalidad’ de la repetición.

La mimesis, en el primer sentido, se refiere al estilo directo de un discurso, a diferencia del estilo indirecto (*diegesis*) de un discurso relatado. Designa pues el género del drama o, dentro de una pieza de teatro, la actuación dramática, a diferencia de la narración. También designa el papel de un actor dramático (o un rapsoda) que expresa o ‘pone en escena’ las palabras (con las indicaciones escénicas) de un autor.¹⁷⁹ Por extensión, puede designar la misma creación de un autor, en el sentido de que la composición poética es (o puede ser) una representación o imitación de la vida humana. Más allá de estos tres sentidos técnicos, Platón juega con la palabra ‘mimesis’, y sus formas verbales, en el contexto de su teoría de la educación, elaborando la técnica del aprendizaje académico en cuanto ‘imitación’ (representación o realización) de los modelos de virtud, o de la escuela como imitación de la vida adulta. En este contexto, la mimesis entra en el juego de la complicada diferenciación epistemológica entre la filosofía, guiada por las ideas, y las artes —o ‘técnicas’ o ‘ciencias’—, guiadas por los fenómenos y objetos materiales.¹⁸⁰ Siempre que sea así, las artes —y con ellas la poesía— están sujetas, como toda acción humana, al objeto primero de la filosofía, que es el mundo de las ideas. Visto desde esta perspectiva, pareciera que las artes, para Platón, ‘solo’ imitan (representan o realizan) las propias creaciones que son efectuadas por las ideas y el pensamiento.

Sin embargo, no es cierto que esta diferencia epistemológica se aplique a la poesía con igual rigidez que a las demás artes. Los análisis de Havelock resaltan la ambigüedad de la perspectiva filosófica de Platón a lo largo de la *República* —orientada por la cuestión gravísima de la verdad política en una polis—, cuando se trate (puntualmente) de la poesía como técnica de la didáctica escolar (sofística). No queda claro, en todos los casos, si el argumento de la ‘técnica mimética’ de la poesía se refiere a la situación de un autor creador de un texto o la del actor o rapsoda que representa o interpreta la creación. Ni se resuelve el problema de saber cómo o en qué sentido exacto

¹⁷⁹ Dalfen 1974, p. 197. Solo en este sentido técnico, proviniendo de un mundo teatral, se debe distinguir entre los medios de la imitación (la voz, el ritmo, la melodía), los objetos de la imitación (los caracteres, las acciones) y los modos de la imitación (reglas del arte, modelos) etc. Cf. Zimbrich 1984.

¹⁸⁰ En un nivel epistemológico, hay que distinguir, por lo menos, entre la *mimesis physeos*, la *mimesis ideas* y la *mimesis aletheias*, que convergen en la obra de Platón. Cf. Fujita 1978, p. 121.

la palabra mimesis se refiere al ‘acto’ del poeta, cuando Platón, en el décimo libro, parece degradar la poesía en general a una especie de “shadow-show of phantoms”,¹⁸¹ como si produjera algo parecido a las siluetas en la alegoría de la caverna:

Todo arte mimético realiza su obra lejos de la verdad y se asocia con aquella parte de nosotros que está lejos de la sabiduría. [...] Por lo demás, es patente que el poeta imitativo no está relacionado por naturaleza con la mejor parte del alma, ni su habilidad está inclinada a agradarla, si quiere ser popular entre el gentío, sino que por naturaleza se relaciona con el carácter irritable y variado, debido a que éste es fácil de imitar. [...] Del mismo modo diremos que el poeta imitativo implanta en el alma particular de cada uno un mal gobierno, congraciándose con la parte insensata de ella, que no diferencia lo mayor de lo menor y que considera a las mismas cosas tanto grandes como pequeñas, que fabrica imágenes y se mantiene a gran distancia de la verdad.¹⁸²

¿Piensa Platón al maldecir al ‘poeta imitativo’ en el acto de creación de un poeta antiguo, en la representación de un rapsoda actual, en el aprendizaje de un estudiante que memoriza a Homero y a otros autores canónicos hacia 400 o en la vida ‘participativa’ de un adulto, quien, malentendiendo a Homero, se forma imágenes erróneas de los dioses?¹⁸³ ¿O pretende decir, de hecho, que hay una diferencia cognitiva entre una manera poética y una manera ‘verdadera’ (filosófica) de decir las cosas? Algunos pasajes rigurosos de la *República* parecen apócrifos, por reclamar la existencia de esta diferencia, que, de hecho, no debería existir para Platón. En relación con el objetivo de acercarse a la verdad, a través de un lenguaje que ‘representa’ pensamientos (o estados del alma), la poesía está en la misma situación que la filosofía. Solo se distingue por la técnica de juntar el sentido de palabras con el ritmo de sus sílabas y la tonalidad musical de sus vocales, recién transcritas, para dejar entrar la música a la escritura. De manera general, es posible decir que “la educación musical es de suma importancia a causa

¹⁸¹ Havelock 1963, p. 25.

¹⁸² Platón, *República* 603b, 605a-b, *Diálogos* IV, p. 470, pp. 473-474.

¹⁸³ “The artist’s ‘act’ of creation, the performer’s ‘act’ of imitation, the pupil’s ‘act’ of learning, and the adult’s ‘act’ of recreation all overlap each other” (Havelock 1963, p. 36).

de que el ritmo y la armonía son lo que más penetra en el interior del alma y la afecta más vigorosamente, trayendo consigo la gracia". Además, en algunos casos excepcionales, vale también que "tanto el lenguaje correcto como el equilibrio armonioso, la gracia y el ritmo perfecto son consecuencia de [...] la disposición verdaderamente buena y bella del carácter y del ánimo".¹⁸⁴ No disminuye, pues, el rigor de una argumentación ontológica sobre el principio (o la esencia) del ser, si está escrita con armonía entre las esferas musicales. En consecuencia, la misma filosofía de Platón se puede concebir como 'música suprema'.¹⁸⁵

La reducción de la poesía a una 'mera mimesis' es problemática, igual que la insistencia en el dicho de que los poetas dicen mentiras. No se debe olvidar que la 'mentira' —lo no verdadero— en el decir de la poesía no se opone, tampoco, a la necesidad que obliga a la filosofía a acercarse por medio del lenguaje al principio de las cosas. Por esta razón, el *mito*, que es la forma lingüística más cercana del origen, se concibe, en el segundo libro de la *República*, como una mentira 'asimilada lo más posible a la verdad':

La mentira expresada en palabras es sólo una imitación de la que afecta al alma; es una imagen que surge posteriormente, pero no es una mentira absoluta. [...] En cuanto a la mentira expresada en palabras. ¿cuándo y a quién es útil como para no merecer ser odiosa? [...] En la *composición de los mitos* de que acabamos de hablar ¿no tornamos a la *mentira útil* cuando, *por desconocer hasta qué punto son ciertos los hechos de la antigüedad*, la asimilamos lo más posible a la verdad?¹⁸⁶

En un sentido epistemológico, Platón es un poeta que escribe en prosa. En la medida en que el pensamiento del filósofo se acerca al principio de las cosas, se hace sentir la obligación de *afinar* el lenguaje de la manera más adecuada posible para transportar su reflexión y hacerse entender por los demás. Cuanto más se aleja el pensamiento en el tiempo para acercarse a los orígenes, más pesa el mito (homérico y hesiódico) para el argumento filosófico y más se integra como forma en los mismos diálogos. El mito de Er, con

¹⁸⁴ Platón, *República* 400e, 401d, *Diálogos* IV, pp. 174-175.

¹⁸⁵ "The 'supreme music' is 'philosophy'" (Havelock 1963, p. 276).

¹⁸⁶ Platón, *República* 382c-d, *Diálogos* IV, p. 144.

que termina el décimo libro de la *República*, es una ‘mentira que da la versión más cercana a la verdad’ sobre el comienzo de la cosmología, cuya sabiduría es transmitida por la ‘literatura’ desde Homero y su primera diferenciación por Hesíodo. Por ende, al final del *Gorgias*, Sócrates incluso va a defender la ‘verdad’ del mito (de las islas de los Bienaventurados) contra la ‘mentira’ lisonjera de los retóricos.¹⁸⁷

El conflicto entre filosofía y poesía, que está vigente desde antiguo, no se encuentra en un nivel fundamental, epistemológico, donde se problematizan la formación, la efectuación y la comunicación —es decir, en un sentido teatral de la *mímesis*: la imitación, la representación y la realización— de un pensamiento filosófico por medio del lenguaje. La poesía y la filosofía no son modos principalmente opuestos de decir, en relación a la verdad, sino maneras particulares —subjetivas, diríamos los modernos— de transportar el pensamiento (un estado del alma) a un lugar cerca de la verdad. Cuando se trata de pensar lo que es la poesía, el lenguaje se escinde en un objeto y un instrumento, al mismo tiempo, para un poeta (cuidando las ideas) de igual manera que para un filósofo (cuidando su lenguaje). La observación histórica de que hay muy pocas almas particulares que se destaquen con excelencia en el arte de la poesía —la misma constatación vale para la filosofía rodeada por sofistas—, no impide pensar que la poesía es y tiene que ser un medio serio y fundamental que puede ‘participar’, de la manera más harmónica posible, en el mundo de las ideas.

2.3.3. *La ciencia de la poesía según Platón*

No puedo aventurarme en una evaluación del estilo de Platón. Hay expertos y filólogos —amantes de la forma textual de la sabiduría griega— que dicen que los diálogos (y las cartas) son la obra de un ‘escritor literario’, afi-

¹⁸⁷ “Escucha, pues, como dicen, un precioso relato que tú, según opino, considerarás un mito, pero que yo creo *un relato verdadero*, pues lo que voy a contarte lo digo convencido de que es verdad” (Platón, *Gorgias* 523a, *Diálogos* II, p. 139). La traducción de *mythos* por ‘mito’, aunque parece literal, es contradictoria porque insinúa que Sócrates defiende la verdad del mito diciendo que ‘no es un mito’. Mejor sería traducir *mythos* por ‘fábula’, en este contexto, o por ‘cuento (de hado)’: el precioso relato, que es el mito, está considerado cuento de hado por Calicles, mientras que Sócrates piensa que es relato verdadero.

cionado al teatro, más que de un filósofo.¹⁸⁸ Es un motivo para soñar, o imaginarse, como lo hizo Nietzsche, a partir de Diógenes Laercio, que Platón, que hubiera sido un poeta de teatro de no encontrar a Sócrates delante del teatro de Dionisio, donde “quemó sus versos”¹⁸⁹ para seguir al gran maestro de la filosofía, habría seguido siendo poeta, en el sentido de un autor que afina su estilo y pone en escena su filosofía. ¿Qué hubiera pasado en el supuesto viaje que hizo Platón “hasta Egipto a ver a los profetas”? “Dicen que hacia allí le acompañó Eurípides”. Por desgracia, no hay otra fuente que la de Diógenes, que escribe unos 600 años después de Platón, ni más detalles sobre el contenido o la forma poética de lo que el mejor filósofo, todavía joven, y el mayor director de teatro de la época, el autor de *Medea*, *Electra* e *Ifigenia entre los Tauros*, habrían podido oír juntos de los profetas egipcios o a qué lugares de la gran cultura vecina habrían visitado. Solo dice Diógenes que el acompañante de Platón “se puso enfermo y fue curado por los sacerdotes mediante un tratamiento con agua de mar”.¹⁹⁰

En todo caso, se debe suponer, que la forma lingüística de la filosofía de Platón es más que una vestimenta literaria (irónica). El pensamiento platónico se mueve de manera abierta y recurre necesariamente a las fuerzas de diferenciación y modulación inherentes al lenguaje, de una gran tradición poética, para incluirlas, además, en la investigación general, ontológica, que pueda conllevar todas las diferencias de lo Uno.¹⁹¹ Me parece una falta de rigor, si se pretende, por el lado de los filósofos puristas, abstraer el estilo para buscar solo las ideas de Platón.¹⁹² Gadamer tiene una posición más discreta, a mi modo de ver, sobre la fuerza poética del estilo platónico. El hermeneuta alemán ve “el gran arte” de la obra platónica en una “maravillosa combinación artística de todas las fuerzas formales que determinaron el desarrollo

¹⁸⁸ “El lector que busca el filósofo Platón se encuentra con un escritor que convierte cada tema filosófico en una razón para un producto literario”. Schmalzried 1969, cit. en: Zimbrich 1984, p. 10.

¹⁸⁹ Diógenes Laercio, *Vidas de filósofos ilustres* III, 5 (2007, p. 155).

¹⁹⁰ Diógenes Laercio, *Vidas de filósofos ilustres* III, 6 (2007, p. 155).

¹⁹¹ En este principio coinciden Platón y Aristóteles: “el entendimiento es movido [...] por lo inteligible” (Aristóteles, *Metafísica* 1072a, p. 486).

¹⁹² En la tradición antinietzscheana del platonismo en Alemania es casi una exigencia metódica abstraerse del lenguaje como mero medio de transporte del ‘pensamiento puro’.

literario desde Homero hasta la tragedia y la comedia áticas”.¹⁹³ De hecho, los diálogos son unos textos estilísticamente abiertos, a veces experimentales, que recurren a una gran variedad de géneros, los cuales provienen —es una constante aparente del estilo platónico— del género mayor de la época clásica: la tragedia. Este descubrimiento, controvertido y rechazado por los filósofos del siglo xx, es hecho ya por Nietzsche:

Mas con esto el Platón pensador había llegado, a través de un rodeo, justo al lugar en que, como poeta, había tenido siempre su hogar [...]. Si la tragedia había absorbido en sí todos los géneros artísticos precedentes, lo mismo cabe decir a su vez, en un sentido excéntrico, del diálogo platónico, que, *nacido de una mezcla de todos los estilos y formas existentes, oscila entre la narración, la lírica y el drama, entre la prosa y la poesía* y, habiendo infringido también con ello la rigurosa ley anterior de que la forma lingüística fuese unitaria.¹⁹⁴

Los diálogos socráticos *son* literarios. Siguen siendo ‘tragedias’ en su espíritu, al contrario del “aburrido juego de los cómicos”,¹⁹⁵ escritas de otra manera, en otro estilo. Contienen la narratología, la dramaturgia, la metaforología, la ironía y la musicalidad de un escritor. Este escritor, Platón, además, está fingiendo un mundo, complejo, para dar lugar al examen de los argumentos filosóficos. Quiere ponerse en el lugar de Sócrates, acercándose a la verdad de lo que había pensado este otro, que era un maestro de la memoria y la improvisación oral, escéptico de la escritura,¹⁹⁶ dialogando con todos los grandes de Grecia. Para imaginar estas escenas, los diálogos presentan acotaciones y toda una didascalia para la puesta en escena de los discursos, transmitidos en estilo directo, de Sócrates y muchos intelectuales importantes,

¹⁹³ “Platon und die Dichter”, Gadamer 1968, p. 181.

¹⁹⁴ *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche 1994, pp. 120-121.

¹⁹⁵ Platón, *Fedro* 236c, *Diálogos* III, p. 326.

¹⁹⁶ “Es olvido lo que producirán [las letras] en las almas de quienes las aprendan, al descuidar la memoria, ya que, fijándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera, a través de *caracteres ajenos*, no desde dentro” (*Fedro* 275a, *Diálogos* III, p. 403). Tal vez sea esta la razón por la cual, en la época de Sócrates, todavía “los más poderosos y respetables en las ciudades se avergüenzan en poner en letra a sus palabras y en dejar escritos propios, temiendo por la opinión que de ellos se puedan formar en el tiempo futuro y porque se les llegue a llamar sofistas” (257d, p. 368).

los cuales refieren doctrinas, sabidurías, mitos y expresiones, vigentes en la actualidad del año 400 a.C. o provenientes de cinco siglos de cultura griega. La elección estilística del género del diálogo, en el contexto didáctico de una escuela filosófica de aquel momento, demuestra el hecho de que “con Platón, la filosofía presenta su radical instalación en el lenguaje”.¹⁹⁷

La plurivocidad de los textos hace posible asignar a la obra de Platón las mismas características que su escritor supuestamente rechazó. Incluso, se ha podido considerar la ontología platónica como mitología propia, basada en un cierto estilo lingüístico —y, a posteriori, narratológico, dramático y poético—, en la cual una ‘sofística’, en el sentido de una *techné* de adquirir conocimientos útiles, se integra a una ‘socrática’, en el sentido del ideal ético de un posible conocimiento de las virtudes.¹⁹⁸ En la consideración del poder (divino) de las palabras, para exprimir estados del alma, por cierto, se pueden complementar la *paideía* (la filosofía educativa) de los sofistas y del filósofo socrático: “Puesto que el poder de las palabras se encuentra en que son capaces de guiar las almas, el que pretenda ser retórico es necesario que sepa, del alma, las formas que tiene”.¹⁹⁹ Sin embargo, aun suponiendo que la mitología y la dramaturgia de la filosofía de Platón consisten, por su ser y su devenir, en una búsqueda poética de expresiones del alma, falta contestar a la pregunta de cómo el primer ontólogo hubiera pensado aquella *ciencia* que no existía todavía —sino en un conjunto suelto de reglas históricas que más tarde reunió Aristóteles en su (incompleta) *Poética*— y que, en la Modernidad, llamamos ciencia literaria.

¿Es posible *saber* algo sobre la formación de las almas efectuada por las palabras? ¿Existe pues, para Platón, una *poíesis* de la poesía? ¿Existe un discurso *poiético*, en el sentido aristotélico de un ‘discurso productivo’²⁰⁰ —a deferencia del discurso ‘práctico’ y del ‘teórico’—, es decir, un discurso

¹⁹⁷ Lledó, “Introducción general”, Platón, *Diálogos* I, p. 13.

¹⁹⁸ Cf. Reinhardt 1927, p. 23. De hecho, algunas técnicas y conocimientos sofistas, como la gramática, la economía y la mnemotécnica, por ejemplo, revelan ser tan útiles para la polis que se convierten en “el legado de la sofística para los siglos venideros” (*ibid.*, p. 20). Sobre el funcionamiento de los mitos como ‘modelo’ en Platón, cf. Blumenberg 1998, pp. 111-116.

¹⁹⁹ Platón, *Fedro* 271d, *Diálogos* III, p. 396.

²⁰⁰ “Todo pensar discursivo es o práctico o productivo o teórico” (Aristóteles, *Metafísica* 1025b, p. 267).

propio, racional e intencional, destinado a un fin específico, de la productividad propia del lenguaje poético? A mediados del siglo xx, filólogos franceses como Victor Goldschmidt o Paul Vicaire sostenían que Platón, aunque no tuviera una poética propia, sí era “juez excepcionalmente competente de las letras griegas”²⁰¹ y desarrollaba “lo que llamaríamos una crítica literaria”.²⁰² La cuestión de la *poiética* demuestra la afición lingüista —y la contigüidad epistemológica entre el lenguaje y el mundo de las ideas—, que habilita el pensamiento griego antiguo para acercar los términos de la *poíesis* y la *poesía*, etimológicamente, en la acción de *poiein*, en el sentido general de ‘hacer’ o ‘crear’. El vínculo fundamental para Platón y Aristóteles se establece por la ontología, que representa el nivel más profundo de la *poíesis*, en el sentido específico de la acción lingüística de un ‘hacer’ que una cosa que consideramos ontológicamente se convierta de ‘no ser’ a ‘ser’.²⁰³ Se pone un nombre al acontecimiento de que para una cosa se ha descubierto una idea.

Al mismo tiempo, queda claro que el saber productivo de la poesía no puede revelarse por los mimos poetas. Es una particularidad platónica del discurso *poiético* de la poesía: los que contribuyen al discurso poético, produciendo un poema, en el momento de producirlo, no saben cómo lo hacen. No tienen el conocimiento de su praxis creativa, ya que pierden la razón por su cercanía con las musas que transportan las voces de los dioses, o, a partir de Platón, de Dios (Zeus), el demiurgo y autor de las verdaderas palabras poéticas:

Así pues, también respecto a los poetas me di cuenta, en poco tiempo, de que no hacían por sabiduría lo que hacían, sino por ciertas dotes naturales y en estado de inspiración como los adivinos y los que recitan los oráculos. En efecto, también éstos dicen muchas cosas hermosas, pero no saben nada de lo que dicen.

²⁰¹ “El autor de la *República* y el *Fedro* no sólo fue el gran escritor que todo humanista admira, sino también un juez excepcionalmente competente de las letras griegas” (Vicaire 1960, prefacio).

²⁰² “Esparcidos por los *Diálogos*, hay elementos de una estética, quizá de un arte poético, y seguramente de lo que llamaríamos una crítica literaria” (Goldschmidt 1948, p. 19).

²⁰³ Cf. Aristóteles, *Metafísica* 1017a (p. 225). Cf. Platón, *Banquete* 205c, *Diálogos* III, p. 252: “Tú sabes que la idea ‘creación’ (*poíesis*) es algo múltiple, pues en realidad toda causa que haga pasar cualquier cosa del no ser al ser es creación”.

Una inspiración semejante me pareció a mí que experimentaban los poetas, y al mismo tiempo me di cuenta de que ellos, a causa de la poesía, creían también ser sabios respecto a las demás cosas sobre las que no lo eran.²⁰⁴

La sabiduría de la praxis poética es divina, inconcebible por los hombres, incluso para los poetas, mientras que la instancia trascendental, como fuente de principio del lenguaje poético, se ha convertido en única, absoluta. Por falta de testigos productores, que se vuelven locos mientras poetizan, la única salida que le queda al ontólogo para acercarse a la verdad de la poesía es analizar la materialidad de los textos transmitidos y clasificarlos por géneros. Este método, que en los diálogos de Platón da lugar a enumeraciones episódicas, como, por ejemplo, el conjunto —ditirambo, elogio, canción, verso épico, yambo— en *Ion*,²⁰⁵ será sistematizado en la *Poética* y en los *Tópicos* de Aristóteles, de lo cual resultó el malentendido milenario de la cristiandad de confundir el análisis de cómo se han escrito los textos poéticos con la obligación (punible) de cómo *deben* escribirse.

El único texto platónico que profundiza la posibilidad de existencia de una ‘ciencia poética’ (*avant la lettre*) es el más complejo y controvertido de todos, el *Crátilo*. Este diálogo, que presenta un análisis filosófico “sobre la exactitud de las palabras” (*peri onomaton orthotes*),²⁰⁶ permanece como un misterio para los expertos de Platón. Nunca se ha resuelto el problema de la datación, ni de su posición dentro del corpus platónico. Ni siquiera se sabe si fue escrito antes o después de la *República*. Tampoco se conoce el lugar (“saliendo de la ciudad”, sin indicación escénica), ni el tiempo (entre 420 y 404) del relato, ni hay conformidad sobre las características de los protagonistas. Hermógenes, discípulo de Sócrates, un “pobre” que salió de una familia poderosa, parece defensor de Parménides, aunque se sabe poco, al margen de los datos sociales, sobre su papel histórico.²⁰⁷ Crátilo, el interlocutor principal de Sócrates, es descrito por Aristóteles como adepto radical de Heráclito. Más nihilista que escéptico respecto a

²⁰⁴ Platón, *Apología de Sócrates* 22b-c, *Diálogos* I (traducción de Julio Calonge Ruiz), p. 156.

²⁰⁵ Platón, *Ion* 534c, *Obras completas* II, p. 196. Pájaro/Suárez 2015, pp. 7-22.

²⁰⁶ Platón, *Crátilo* 422c, *Diálogos* II, p. 432.

²⁰⁷ Nails 2002, pp. 162-164.

la capacidad comunicativa de los seres humanos, pretende que “nada es comunicable”.²⁰⁸ Parece que Platón solo se refiere de manera alusiva, con un propósito didáctico, a estas figuras que representan de manera abstracta el viejo antagonismo —Parménides contra Heráclito— de la ontología, y los transpone en un espacio “ficticio”²⁰⁹ para que resalte la argumentación como protagonista verdadera.

Teniendo en cuenta estas reservas, se puede ‘interpretar’ —o sea, hacer vivir, dialogando—²¹⁰ el *drama* de la argumentación de tal manera que los tres participantes son llevados, justamente a través de sus intentos de respuesta, a un concepto científico del lenguaje poético, cuya idea va más allá de la diferencia aristotélica entre ficción y verdad histórica. Propone diseñar las posibles determinaciones ontológicas de una relación fundamental, primaria, entre las palabras —subdivididas en sus partes significantes, como lo hará la ciencia etimológica moderna— y las ideas. Con ello trata de resolver el problema *relacional*, el ‘contacto’ entre la ‘idea’ y su ‘denominación’, con el concepto de la *methexis*, que designa el vínculo metafísico entre las cosas y sus determinaciones o entidades ontológicas. La cuestión es de saber si las entidades significantes del lenguaje, las palabras y las oraciones, *participan* (*metechein*) en la formación de las cosas o el movimiento de los estados causales que expresan.

Platón desarrolla la tesis de una diferencia fundamental entre dos posibilidades, que la filosofía analítica moderna —a partir de Ludwig Wittgenstein— eleva a un paradigma para todo análisis lingüístico.²¹¹ La primera posibilidad, sostenida por Crátilo, consiste en la tesis natural (o esencialista), que presume que hay una exactitud inherente en cada palabra, de manera que “cada uno de los seres tiene el nombre exacto por naturaleza”²¹², y que “todos los nombres [que *son* nombres] están correctamente puestos” (429b, p. 442), de lo cual se deduce que “el que conoce los nombres, conoce tam-

²⁰⁸ “De esta suposición [que no es posible un discurso verdadero acerca de lo que está cambiando en todo totalmente] derivó la opinión más extrema [...], la de los que dicen que heraclitizan, la que mantenía Crátilo, quien llegó a la conclusión de que no debía hablar y solamente mover el dedo” (Aristóteles, *Metafísica* 1010a, p. 191).

²⁰⁹ Krapinger, “Nachwort”, Platón 2014, p. 260.

²¹⁰ “Das Vorbild der platonischen Dialektik”, Gadamer 1968, p. 373.

²¹¹ Cf. Coseriu 2004, pp. 119-162; Schneider 2002, pp. 165-173.

²¹² Platón, *Crátilo* 383c, *Diálogos* II, p. 364.

bién las cosas” (435d, p. 453). La segunda posibilidad, sostenida por Hermógenes, consiste en la tesis convencional (o contractualista), que presume que no hay ninguna verdad esencial inherente en las palabras, ni en la gramática, de manera que “la exactitud de un nombre no es otra cosa que pacto y consenso” (384d, p. 365) entre ciudadanos que hablan (y escriben) el mismo idioma y que, en consecuencia, “es importante buscar y conocer los seres en sí mismos más que a partir de los nombres” (435d, p. 453).

En ambos casos preexiste una instancia que fabrica el lenguaje, un “nominador” (*onomastikos*, 424a, p. 434), que es al mismo tiempo un “creador de nombres” (*onomaturgos*, 388e, p. 374) y el que “determina las leyes de cómo denominar [con palabras]” (*nomothetes*).²¹³ El objetivo es decidir si este *nomothetes* es “Dios” —o un conjunto de divinidades tempranas—, cuyo lenguaje es sagrado y verdadero en sí, sin variaciones posibles. O si el arte onomástico proviene por transmisión de una “convención y hábito de quienes suelen poner nombres” (384e, p. 366), es decir: de “los antiguos” (425a, p. 436), lo que implica que la acción de “imponer nombres”, aunque “no es cosa de cualquier hombre” (388e, p. 374), es acción humana, perfectible, cuyo lenguaje es mero instrumento de comunicación. El acercamiento a este problema (insoluble) es la contribución del filósofo “dialéctico”, el “que sabe preguntar y responder” (390c, p. 377).

Toda la investigación protocientífica de la lengua poética que surge del *Crátilo* es interesantísima y muy moderna en muchos aspectos. Filosóficamente, Platón combina un análisis ontológico sobre el ser (*ousía*)²¹⁴ del lenguaje, con una fenomenología y un método empírico y pragmático. Pregunta: “¿Qué hacemos cuando nombramos con el nombre en calidad de instrumento?”. Distingue dos tesis contradictorias, aunque interdependientes, para poner una meta al camino de la conceptualización: “¿Nos enseñamos algo recíprocamente y [o] distinguimos las cosas tal como son?” (388b, p. 372). Dentro de la mezcla disciplinaria, la técnica mayéutica de Sócrates

²¹³ Platón, *Crátilo* 389a (*Diálogos* II, p. 374). La palabra *nomothetes* es difícil de traducir por la polifonía de *nomos* (‘nombre’, ‘ley’, ‘norma’, ‘costumbre’, ‘acuerdo’ etc.). José Luis Calvo también dice “impositor de nombres” (p. 375). En alemán se usan los términos *Gesetzgeber*, *Brauchbegründer* y *Wortbildner*, fundadores y formadores de leyes, costumbres y palabras.

²¹⁴ Platón, *Crátilo* 401c, *Diálogos* II, p. 396 (en el sentido trascendental de ‘esencia’).

—de llevar a sus interlocutores, a través de las contradicciones en que se enredan, al ‘parto’ de sus ideas— encuentra un punto culminante, que hubiera merecido, por cierto, un trabajo literario más detallado. Sócrates analiza la posición de Hermógenes sosteniendo la de Crátilo, y viceversa, sin que intervenga el contrincante correspondiente, que está presente todo el tiempo que dura la conversación, de manera que las ideas más importantes surgen por el lado de la refutación. Así se implementa una estrategia argumentativa, vigente hasta la modernidad, que consiste en poner dos puntos extremos, negativos e interrelacionados, entre los cuales puede oscilar el desarrollo de los argumentos.²¹⁵

El aspecto científico de la exploración filosófica es aún más moderno. Como queda irresuelto el problema de saber si el nominador y creador de nombres es (un) Dios o “el más escaso de los artesanos entre los hombres” (389a, p. 374), se trata de deducir los *logoi* de una producción creativa, por parte de un posible *lenguaje primordial*, a partir del único objeto material que Platón puede analizar: el idioma ático como se habla y se escribe en la Atenas de su tiempo, incluida su larga tradición poética, cuyos ejemplos provienen de los poemas homéricos y del teatro contemporáneo. La manera de proceder es *analítica*, en el sentido de la lógica formal: Sócrates subdivide su objeto de investigación en partes pequeñas, significantes y analizables, que llama “elementos primarios” (*stoicheia*, 422a, p. 431). Dentro del proceder analítico, la perspectiva que se trama con el perfil empírico de un ‘análisis de casos’ es histórica y comparatista. Platón considera la pronunciación de las palabras “en antiguo ático” (410c, p. 412) y tiene en cuenta el “origen bárbaro” (410a, p. 411) de ciertas palabras helénicas, lo que explica, además, en una perspectiva sociohistórica que vincula la adquisición y la evolución de la lengua a un poder político: “los griegos, y especialmente, los que viven bajo dominio bárbaro, han tomado de éstos numerosos nombres” (409e, p. 410).

Por un lado, el *Crátilo* propone una filosofía analítica que se puede considerar precursora de la onomástica moderna. Precede a un John R. Searle o un Saul A. Kripke con la idea de interpretar la fuerza designativa de las partes más elementales del lenguaje —las sílabas y sonidos significantes— por su función *apelativa*. Los átomos de la significación, en el análisis socrático,

²¹⁵ Cf. Derbolav 1972, pp. 40-41.

funcionan como ‘nombres propios’ (*names*).²¹⁶ Por otro lado, intercala la filosofía analítica en una ontología trascendental, que supone una “igualdad de principio entre la estructura del ser y la estructura del lenguaje”.²¹⁷ Para Platón, existe una forma común de todos los nombres (*onomatos eidos*, 390a), que es el “nombre mismo, en su ser” (*einai onomaton*, 389d), que hace que un nombre particular pueda ser formado de manera correcta y cumpla su función apelativa. De forma coherente con esta convicción, Platón crea, como reconocen los filósofos del lenguaje modernos, un “*logos* de nominación por medio de nombres [núcleos de palabras] idealmente verdaderos”.²¹⁸

Al mismo tiempo, para unir la analítica con la ontología, procede de un modo que se debe llamar poético, basado en un juego de palabras. Platón se apoya en la ambigüedad semántica de las palabras, y particularmente la de la misma palabra *onoma*, que abarca el espectro de los significados ‘palabra’, ‘nombre’ y ‘nombre propio’. Contiene, además, toda la isotopía de uno de los conceptos dinámicos mayores de la filosofía griega: el *nomos*, la ‘ley’, en todos sus sentidos de ‘norma’ o ‘costumbre’ que está designado por un nombre.²¹⁹ Este juego está relacionado con el *logos* de la exactitud de las palabras que debe revelarse no solamente *alethes* (‘verdadero’), sino también *etymos* (‘real’, ‘existente’), para “aplicar la forma que cada cosa tiene por naturaleza tanto a las letras como las sílabas” (390e, p. 377). De allí nacerá la ciencia de la *etimología*, la ‘teoría sobre la realidad original de las palabras’. En los términos protocientíficos de Platón, la tesis, o mejor, la esperanza, reza así: la realidad (*etymon*) de un nombre (*onoma*) —es decir, la función apelativa de la parte elemental de una palabra— consiste, de manera poética, en “el anhelo de revelar la verdad del ser”.²²⁰

²¹⁶ Los ‘nombres’ (*names*) de Platón pueden constituir, en un sentido kripkeano, unos ‘designadores rígidos’ (*rigid designators*): designadores que se refieren, en cualquier mundo posible, siempre y necesariamente a un objeto único. Cf. Kripke 1980, pp. 71-105. Cf. cap. 6.1.2.

²¹⁷ Gaiser 1974, pp. 43.

²¹⁸ Eckl 2003, p. 92. Aunque los nombres pueden ser erróneos —“si el que impone los nombres no juzgaba correctamente” (436b, p. 454)—, la relación entre el *logos* y la cosa queda ‘consistente’ y, por ende, principalmente nombrable.

²¹⁹ Cf. Zartaloudis 2019, p. XV.

²²⁰ Platón, *Minos* 315a, *Obras completas* XI, p. 176.

El problema de la exposición consiste, no obstante, en el hecho de que ninguna de las demostraciones sobre el origen o la formación del lenguaje produce resultados convincentes. En un estado más y más ‘entusiasmado’ (extasiado), Sócrates discute con Hermógenes y Crátilo una multitud de ejemplos, para buscar significados realmente exactos y coherentes. Expone la gran etimología platónica sobre el sentido literal de los nombres propios que apelan a dioses y héroes —Hestia, Rea, Cronos, Tetis, Poseidón, Plutón, Hades, Deméter, Hera, Perséfone, Apolo, Leto, Artemisa, Dioniso, Afrodita, Atenea, Hefesto, Ares, Hermes, Pan, etc.—, a los elementos y acontecimientos de la cosmología —el fuego, el agua, el aire, la estrella, el Sol, la Luna, el mes, el año, el tiempo, etc.— y, finalmente, pasando por cosas raras, extrañas y erróneas, a los conceptos abstractos (éticos y noéticos) —la razón, la prudencia, el conocimiento, la sabiduría, el bien, el mal, la verdad, la justicia, la esencia del ser, etc.—.

Ningún ejemplo da una realidad sino fortuita sobre una verdad (*aletheia*) inmanente a la coincidencia entre los sonidos y los ‘elementos primarios’ (*stoicheia*) de una entidad significativa. Solo persisten las ‘opiniones’ (*doxes*) y la ‘experiencia interior’ (*pathos*), arbitrarias, del supuesto nominador que destila unas vagas preferencias sobre la ‘concordancia’ (*symphonein*) entre la esencia de las cosas y su significación, que se produce en algún lugar o momento de la cadena lingüística, entre las vocales, las sílabas, las palabras, las partes de oraciones o las oraciones. Respecto a los elementos primarios, solo se aventuran unas tesis muy generales, indemostrables, como que la letra *r* “se asemeja a la marcha, al movimiento” y la *l* “a lo liso, blando”.²²¹ Sin

²²¹ Platón, *Crátilo* 434c, *Diálogos* II, p. 451. La explicación reza así: “La letra *ro* me parece haber sido en manos del inventor de las palabras, un excelente instrumento para dar idea del movimiento, con el cual tiene verdadera analogía. En mil circunstancias se sirve de él con este objeto. Así, emplea esta letra para imitar el movimiento en las palabras *rhein* (fluir) y *rhoe* (curso); en seguida en *tromos* (temblor), en *trechein* (correr); e igualmente en muchos verbos, tales como *krouein* (golpear), *thrauein* (herir), *ereikein* (romper), *thryptein* (pulverizar), *kermatizein* (dividir), *rymbein* (girar). [...] Sin embargo, viendo que la lengua resbala al pronunciar la lambda, por semejanza dio el nombre a las cosas lisas (*leia*), y al mismo verbo ‘resbalar’ (*olisthanein*), así como a lo ‘grasiento’ (*liparon*) y lo ‘viscoso’ (*kollodes*)” (426d-427b, pp. 438-439). Sin embargo, la tesis se desvanece en seguida con la pregunta de por qué la palabra ‘rigidez’ (*sklerotes*) contiene ambas letras.

embargo, cuanto más cerca parecen llegar a los “nombres primarios”, más se alejan los elementos significantes que, de vez en cuando, se convierten en un mero “ruido [...] como si alguien agitara una vasija de bronce” (430a).

Al final del diálogo, parece prevalecer un pesimismo general sobre la consistencia y la misma posibilidad de la etimología. Sócrates no encuentra la coherencia lógica esperada entre los diferentes núcleos de significación, los sonidos de las letras o sílabas y la forma de representación posible con respecto a la esencia de las cosas nominadas. En la conclusión, que remite a intentos para “seguir reflexionando” (440e, p. 461), Sócrates pone tanto en duda todo lo que habían dicho los tres participantes en el debate, que se ha desarrollado la idea por parte de la crítica de que el *Crátilo* no contiene el núcleo, sino la deconstrucción irónica, de una ciencia lingüística.²²²

Puede que tampoco sea propio de un hombre sensato encomendarse a los nombres engatusando a su propia alma y, con fe ciega en ellos y en quienes los pusieron, sostener con firmeza —como quien sabe algo— y juzgar contra sí mismo y contra los seres que sano no hay nada de nada, sino que todo rezuma como las vasijas de barro (440c, p. 460).²²³

Sócrates, Hermógenes y Crátilo quedan, inconclusos e irresolutos, con el vago presentimiento de la existencia de algún origen divino del lenguaje, al imperio del cual la persona racional, que habla con la mayor naturalidad, siguiendo su propio ideal de virtud, solo puede someterse, con la esperanza de una posible corrección de su alma. Es la razón por la cual la hermenéutica cristiana —de Comenio a Leibniz, pasando por

²²² “El verdadero propósito del *Crátilo* es disipar la idea errónea que consiste en pensar que el acto de diseccionar palabras revela la verdad sobre los objetos nombrados” (Krapinger, “Nachwort”, Platón 2014, p. 276). “Todo lo que parece apoyar la pretensión cognitiva del lenguaje, pero en realidad la socava, se entiende irónicamente [...]; todo lo que se dice sobre el lenguaje como lenguaje debe tomarse en serio” (Derbolav 1972, pp. 60-61).

²²³ Azcárate (*Obras completas* IV, p. 472) traduce: “No es propio de un hombre sensato someter ciegamente su persona y su alma al imperio de las palabras; prestarles una fe entera, lo mismo que a sus autores; afirmar que éstos poseen sólo la ciencia perfecta, y formar sobre sí mismo y sobre las cosas este maravilloso juicio de que no hay nada estable, sino que todo muda como la arcilla”.

Jacob Böhme y John Wilkins—²²⁴ tomó el *Crátilo* como precursor del *lenguaje perfecto* que Dios inspiró a Adán en el Jardín del Edén,²²⁵ antes de que se ha considerado protomodelo para el *lenguaje ideal* de la filosofía analítica moderna.

Sin atreverme a opinar sobre la operacionalidad analítica del lenguaje primordial platónico, solo quiero constatar que todo lo que se ha dicho sobre la seriedad del método etimológico —el análisis de sonidos o la interpretación fisiológica— no justifica el rechazo de los poetas de la polis, ni la eventual inferioridad epistemológica de su entendimiento mimético, ni contradice la convicción de una fuerza significativa inherente a las palabras poéticas. Al contrario, la idea más original de la etimología de Platón, la propia invención platónica que queda del *Crátilo*, puede ser considerada una fuerte defensa de la primacía divina de un lenguaje poético que *busque* “la forma que cada cosa tiene por naturaleza” (390e, p. 377). Si el lenguaje es un instrumento, existe, sin consideración de la naturaleza del *nomothetes*, una *praxis* del lenguaje o un ‘uso natural’ que se puede acercar (verdaderamente) a la ‘realidad’ (*etymon*) de una cosa en la medida en que respeta su manera de ser como es (*ousía*):

Las acciones se realizan conforme a su propia naturaleza, y no conforme a nuestra opinión. Por ejemplo: he aquí una cosa que es preciso cortar: ¿La cortaremos como queramos, y con lo que queramos? ¿No debemos, por el contrario, cortar como es natural cortar, y como una cosa debe de ser cortada, si queremos cortar en efecto, y llevar a feliz término nuestra operación? [...] Sucede lo mismo respecto de todas las demás acciones. [...] Entonces, si alguno habla sin otra regla que su capricho, ¿hablará bien? ¿No es preciso, por el contrario, que diga las cosas como es natural decir las, y que sean dichas sirviéndose del instrumento conveniente para hablar con verdad [...]? (387a-c, pp. 370-371).²²⁶

En efecto, uno no habla de nada, en absoluto, si no pretende, al menos, referirse de alguna manera —inmediata, conceptual, alegórica, poética,

²²⁴ Baxter 1992, pp. 65-72.

²²⁵ “Dios el Señor formó de la tierra toda ave del cielo y todo animal del campo, y se los llevó al hombre para ver qué nombre les pondría [...]. Y como Adán llamó a cada ser viviente, ese fue su nombre” (Génesis II, 19).

²²⁶ Es la traducción de Azcárate, *Obras completas* IV, pp. 368-369.

etc.— a las cosas de las cuales está hablando. Este argumento formal es análogo a la crítica de la retórica sofista: hay que conocer la verdad de un asunto antes de demostrarlo de manera convincente en la práctica, delante de un público. No es la persona que describe, sino la que practica, quien tiene que saber cómo orientarse para acercarse a la verdad (ética) de su actuación. Al mismo tiempo, es una constatación fenomenológica que incluye la poesía, en que se juntan el discurso práctico y el productivo, antes de convertirse en teoría. Existe la *techne poetike*. Existen entonces unas maneras diferentes, más o menos cualificadas, para practicarla, aunque, en un caso particular, un poeta, aunque sea excelente, esté en un ‘en estado de inspiración’ demasiado cercano a los dioses para poder explicar *cómo* crea su obra de poesía.

La imagen poética, así “haya sido compuest[a] con sentido alegórico o sin él”,²²⁷ existe y puede tener el impacto de un acontecimiento fuerte, que surge de la nada, como en una charla cualquiera, con un orador lacedemonio, por ejemplo, que “dispara una palabra digna de atención, breve y condensada, como un terrible arquero, de modo que su interlocutor no parece más que un niño”.²²⁸ Es cierto que los poetas, en determinado “grado de locura y de posesión [...], cuando se hacen [las musas] con un alma tierna e impecable, despertándola y alentándola hacia cantos y toda clase de poesía, [...] al ensalzar mil hechos de los antiguos, educa[n] a los que han de venir”.²²⁹ De esta manera, los poetas pueden servir de modelos, también, para una primera ética de la vida en general, porque hay, además, una cercanía (por contigüidad) entre la locura poética y el ‘delirio’²³⁰ de los enamorados: “Eros

²²⁷ Platón, *República* 378d, *Diálogos* IV, p. 137.

²²⁸ Platón, *Protágoras* 342e, *Diálogos* I, p. 559.

²²⁹ Platón, *Fedro* 245a, *Diálogos* III, p. 342. La contradicción con las sentencias más severas de la *República* es notable.

²³⁰ Esta relación es establecida también de manera ‘etimológica’, a base de un juego de palabras, o mejor, de un juego de núcleo de significación fonética: “Sin embargo, es digno de traer a colación el testimonio de aquellos, entre los hombres de entonces, que plasmaron los nombres y que no pensaron que fuera algo para avergonzarse o una especie de oprobio la *manía*. De lo contrario, a este arte tan bello, que sirve para proyectarnos hacia el futuro, no lo habrían relacionado con este nombre, llamándolo *maniké*. Más bien fue porque pensaban que era algo bello, al producirse por aliento divino, por lo que se lo pusieron. Pero los hombres de ahora, que ya no saben lo que es bello le interpolan una *t*, y lo llamaron *mantiké* [‘adivinación’]” (Platón, *Fedro* 244b, *Diálogos* III, p. 341).

[el que mira lo bello] es, en general, un buen poeta en toda clase de creación artística”.²³¹ Es una constancia que vale para todos los tiempos, la de buscar en las palabras de los poetas —y los sonidos de los músicos— la esencia del amor. Es incontestable, finalmente, que existen, también entre los contemporáneos, Pítaco y Simónides, por ejemplo, unos cantos en que “cada una de las sentencias está [...] bien dicha [...], muy agradable y muy cuidada”.²³²

Hay que concluir, por el lado filosófico, que es imposible practicar la filosofía sin la acción fundamental de ‘nominar’ las cosas por sus maneras de cómo son y, por ende, para participar en este proceder, dejar guiar su pensamiento por los nombres que existen. Esto vale particularmente para el objetivo de “servirse bien” de los nombres más “importantes y bellos”, como “la verdad (*aletheia*)”, “el ser (*to on*)” o, precisamente, la palabra (meta-)onomástica por excelencia, sobre la que versan los argumentos, el mismo ‘*nombre*’:

La palabra *onoma* me parece el resumen de una proposición, en la que se afirma que el ser (*on*) es el objeto, cuyo nombre es la indagación. Pero esto es más fácil de comprender en la palabra *onomaston* (lo que se puede nombrar). Declara, en efecto, de una manera muy patente, que ‘el ser es el objeto de la indagación’ (421a, p. 429).

Puede ser que la etimología platónica consista en una especie de veneración, más lúdica que irónica, de la vieja práctica sagrada, ritual, de dar nombre a los dioses²³³ como elementos primordiales de la naciente soberanía humana. De esta manera, tal vez, el pensador griego transforma una técnica heredada por Anaxágoras, Demócrito y Pródico de Ceos,²³⁴ en el transcurso de formación de su teoría de las formas, para armar su rechazo de la proposición *Homo mensura* de Protágoras,²³⁵ amenazada de arbitrariedad anárqui-

²³¹ “En efecto, todo aquel a quien toque Eros se convierte en poeta [...]” (Platón, *Banquete* 196e, *Diálogos* III, p. 235).

²³² Platón, *Protágoras* 344a-b, *Diálogos* I, p. 561.

²³³ Cf. Gaiser 1974, p. 51.

²³⁴ Cf. Burkert 1970; Gomperz 1985, pp. 112-115.

²³⁵ Lo cita en la entrada del diálogo: “El hombre es la medida de todas las cosas” (*Crátilo* 386a, *Diálogos* II, p. 368). Y sigue: “Por consiguiente, si ni todo es para todos igual al mismo tiempo y en todo momento, ni tampoco cada uno de los seres es distinto para cada individuo,

ca, y, al mismo tiempo, de la tesis radical de los heraclíteos nihilistas, que piensan que por el flujo continuo de todas las cosas ninguna verdad podría decirse. Platón defiende la tesis de que la fuerza elemental de la nominación demuestra la instrumentalidad del lenguaje como ‘medio’ que conecta el alma (del poeta o del filósofo) con el espíritu *poiético* del demiurgo y efectúa fijaciones particulares (arbitrarias o no) en el flujo de las significaciones, que pueden representar objetos y acciones y hasta eternidades, en los conceptos abstractos, dentro del movimiento general de las cosas.

Y para concluir por el lado (proto)literario, aprendemos con Platón que la poesía se produce con palabras, antes de las ideas.²³⁶ La mejor manera de vivir es la de filosofar de manera *poiética*, en el sentido de una praxis destinada a un fin específico, buscando la armonía musical y la medida justa, ajustada al alma, en la composición (ética) de los conceptos con que el pensamiento, que incluye los anhelos y las sensaciones, se acerca a las ideas de la verdad. Aristóteles, el científico, siempre trataba de sustraer la ambigüedad mitológica de la historia, para poder “razonar sobre todo problema que se proponga, a partir de cosas plausibles”.²³⁷ En su búsqueda de fundar una diferencia entre el arte (*techne*) y la ciencia (*episteme*) a base de una ética racional —con prudencia (*phronesis*), sabiduría (*sophía*) y sentido común (*nous*)—²³⁸ y movido por su manía de excluir, por principio, todo tipo de contradicción que provendría de un error de expresión, cometió la equivocación de sustraer la musicalidad de las palabras poéticas para obtener el sentido puro de las ideas ‘en prosa’.²³⁹ Abrió así la brecha para

es evidente que las cosas poseen un ser propio consistente. No [...] se dejan arrastrar arriba y abajo por obra de nuestra imaginación, sino son en sí y con relación a su propio ser conforme a su naturaleza” (368d-e, pp. 369-370).

²³⁶ Lo confirma Mallarmé, en 1864: “Ce n’est pas avec des idées qu’on fait des vers, c’est avec des mots”. Comunicación a Edgar Degas, cit. en Valéry 1957, t. 1, p. 784. Cf. cap. 6.1.

²³⁷ *Tópicos* 100a, *Órganon* I (Aristóteles 1982, pp. 89-90).

²³⁸ Cf. Aristóteles, *Metafísica* 981b (pp. 73-74).

²³⁹ “El poeta debe ser artífice de fábulas más que de versos, ya que es poeta por imitación, e imita las acciones” (Aristóteles, *Poética* 1452a, p. 160). Aristóteles refuta el concepto de la *methexis* —“unos hablan de ‘participación’, y luego no encuentran solución al problema de cuál es la causa de la participación y qué es participar” (*Metafísica* 1045b, p. 360)—, de igual manera que toda la idea platónica del bien: “Puesto que la palabra ‘bien’ se emplea en tantos sentidos como la palabra ‘ser’ [...], es claro que no podría haber

la ciencia lingüística, desde los estoicos hasta Ferdinand de Saussure, que mantiene la diferencia entre un ‘significante’ (*signifiant*, *Wortlaut*, *semainon*, *verbum*) y un ‘significado’ (*signifié*, *Bedeutung*, *lektón*, *dicibile*) dentro de cada signo lingüístico (*signe*, *Zeichen*, *sema*, *dictio*).²⁴⁰

Con Platón, el poeta dramaturgo, el balance de las fuerzas entre las ideas y las palabras se mantiene, basado en una “congruencia completa entre el *logos* y el *cosmos*”.²⁴¹ Como un poeta, el filósofo no distingue entre el nombre y la nominación. Existe una racionalidad propia, *poiética*, en el ser de los nombres. En este sentido, es poeta y ontólogo, como Parménides, en la tradición heraclítea, que mantuvo la identidad entre el ser, el pensamiento y el lenguaje (escrito), y como Heidegger, en el siglo xx, que definió el lenguaje como “el hogar del ser”, el lugar en que el ser humano “habita”.²⁴² Con el equilibrio entre el entusiasmo y la técnica, que demuestra la creatividad poética de la filosofía platónica, y la ‘magia’ alegórica, dramática, que transportan sus pensamientos, llegamos a un pensamiento productivo de lo literario.

El balance va hacia Crátilo, quien da nombre al diálogo, aunque sea el que menos habla. La *techne poetike* se convierte en una manera específica de filosofar. Al mismo tiempo, las maneras de filosofar recurren a la práctica de poner en palabras los pensamientos sobre lo que es y cómo podría ser. Lo que heredamos de Platón es una fe en la fuerza trascendental (divina) de la mitología y de la palabra poética.

una noción común universal y única [...]” (*Ética Nicomáquea* 1096a, Aristóteles 1985, p. 136). En consecuencia, el Estagirita no quiso ver que un nombre pueda ser otra cosa que ‘un sonido significativo por convención’, con lo que se revela como adepto unívoco de la tesis contractualista de Hermógenes: “Todo enunciado es significativo, pero no como un instrumento natural, sino por convención” (*Sobre la interpretación* 16a, 17a, *Órganon* II, Aristóteles 1988, pp. 37-41). Al mismo tiempo, me parece difícil suponer que Aristóteles, precisamente, se hubiera destacado por la virtud de una argumentación de estilo ‘claro y transparente’, teniendo en cuenta las construcciones lingüísticas hiperbólicas, protoheideggerianas, que abundan en su *Metafísica*.

²⁴⁰ Cf. Coseriu 2004, p. 125.

²⁴¹ Blumenberg 1998, p. 9.

²⁴² “Die Sprache ist das Haus des Seins. [...] Sprache ist lichtend-verbergende Ankunft des Seins selbst” (Heidegger 2000, p. 18).

3. LAS HISTORIAS LITERARIAS O ¿CÓMO LLEGAR AL COMIENZO? EL *CANTAR DE ROLDÁN* Y EL MITO DEL HÉROE EUROPEO

3.1. LA VERDAD DE LA MITOLOGÍA CABALLERESCA

“Durante demasiado tiempo, la mentira se ha impuesto a la humanidad”.

Voltaire, “Del peligro de las falsas leyendas y de la persecución”, *Tratado sobre la tolerancia*

Desde la Antigüedad, hemos heredado de nuestras culturas (indo) europeas un respeto reverencial por la sabiduría de los antiguos. Va conforme con el respeto por las personas ancianas, que, aun hoy en algunas culturas, representan el archivo de su comunidad. Si nos hemos olvidado de algo que provenga de un origen o de una armonía primordial, a lo mejor, los viejos lo recuerdan. Cuanto más antigua resulta una huella cultural humana, más interés provoca su estudio. Al mismo tiempo, proporcionalmente con la antigüedad de un objeto, crecen el misterio y la incompreensión, que de él provienen. Piénsese, por ejemplo, en las pinturas rupestres —la cueva de Lascaux en Francia, las de Leang-Leang en Indonesia o la de las Manos en Argentina—, que representan el arte, la ciencia y la técnica del Paleolítico superior (entre 40.000 y 10.000 a.C.). En los albores de la cultura reina un entrelazamiento misterioso e ignoto para nosotros los modernos entre acciones sagradas, significaciones rituales y prácticas imaginarias.¹

¹ Por esta razón, el análisis de las opiniones sobre los asuntos del origen de la vida humana ya le pareció a Platón “tan difícil como embarcarse en una balsa para surcar navegando la existencia” (Platón, *Fedón* 85d, *Diálogos* III, p. 81).

Los comienzos de la historia humana son tardíos con respecto a la praxis de su cultura. Los orígenes son mitológicos en el sentido de que surgen en una forma ya contada. En el punto inicial de la cultura literaria greco-latina, el primer verbo que nos llegó materialmente, hacia 800 a.C., no aparece solo, aunque sus partes onomásticas elementales, los nombres de los dioses, mantienen presumiblemente algo de las fuerzas cosmológicas originales, particularmente en Hesíodo. El primer verbo no ‘era’, meramente, un nombre propio, sino que se presenta escrito e involucrado, desde el principio, en una estructura lingüística de mayor complejidad.² Los versos de los cantos homéricos suenan, esencialmente —en su ser—, como melodías y ritmos cuyos significados elaborados se traducen en historias (*mythoi*). Representan las dos columnas que sostienen la literatura, las dos formas en que consiste: la palabra como acto denominador y el mito en cuanto manera de contar.

Hemos visto con Platón que el mito no tenía tan mala fama en la Antigüedad como pretenden los modernos. En el principio, cuando los humanos ‘convivían’ con los dioses y los titanes, los mitos decían la verdad. Eran la única forma de decir la verdad. Los mitos son relatados de manera tan “preciosa” que convencen a Sócrates de que “son verdaderos” (*Gorgias* 523a, p. 139). La diferenciación entre *mythos* y *logos* —en cuanto diferencia entre ‘mito’ e ‘historia’, como los entendemos hoy— es un procedimiento conceptual introducido por Aristóteles, quien distingue, en su *Metafísica*, entre la ‘realidad’ y la ‘imaginación’ (corregible) respecto a ‘hechos’ ocurridos en el pasado. Sin embargo, el viejo filósofo nunca pone en duda, por principio, un núcleo verdadero inherente a cada uno de los relatos antiguos ya que, para él, son testigos —fuentes, diríamos nosotros— que solo necesitarían una ‘traducción’ o una ‘exégesis’ para desvelar su sentido.³

² Aplicada a la cultura greco-latina, la máxima de Juan el Evangelista debería rezar de manera siguiente: “En el principio, eran las palabras escritas en su composición musical, y el mito como quintaesencia de su posible significación”.

³ “Los que siguen a Hesíodo, y los teólogos todos, tuvieron solamente en cuenta lo que les resultaba verosímil a ellos mismos, pero no se preocuparon de nosotros. Pues tras establecer que los principios son dioses y que de dioses proceden las generaciones, afirman que son mortales aquellos que no han probado el néctar y la ambrosía: evidentemente, utilizaban estas palabras como quien conoce bien su significado. Sin embargo, lo que dijeron acerca de

Son los modernos, en la época del idealismo romántico, a finales del ilustrado siglo XVIII, quienes exaltan la diferencia entre el *mythos* y el *logos* de tal manera que se *inventa* la existencia de una edad mitológica, prelógica, de la cultura griega, que habría terminado, precisamente, con el nacimiento de la filosofía. Es un hecho histórico establecido gracias a expertos en filología como Laura Gemelli: la noción de ‘pensamiento prelógico’ consiste, de igual manera que el supuesto ‘pasaje del mito al logos’ y el mero término ‘presocrático’, en un propio mito imaginado y desarrollado por G. W. F. Hegel y sus discípulos.⁴

Los modernos entenderemos mal la fuerza original del *mythos* para la literatura, la filosofía, la historiografía y muchas disciplinas más, si cometemos el anacronismo de concebir el término ‘mito’ como algo lógicamente distinto de la ‘historia’. Esta distinción no se pudo hacer antes de que se hubiera formado la ciencia de la historiografía, como muy pronto con Heródoto, que posibilitó la famosa diferencia aristotélica entre ποιήσις (*poíesis*) e ἱστορία (*historia*),⁵ de la cual heredamos nuestra ‘historia’ como noción científica. Antes del siglo IV a.C., “no existía un lexema griego realmente adecuado para lo que nosotros designamos como mito”.⁶ La palabra *mythos*, traducida en términos modernos, hubiera querido decir algo como ‘historia en forma de relato versificado’. En origen, pues, el mito tenía su propia forma y razón de ser, su propio *logos*. El *mythos* era el *logos*, que se convirtió en un objeto de diferenciaciones filosóficas y científicas a partir del momento en que los que querían saber empezaron a escribir. Por esta razón, Homero “es el elemento en el cual vive el mundo griego, como el ser humano en el aire”.⁷ El mito es verdadero para los griegos porque existe *literalmente*, como *verso escrito* y como *relato histórico*.

la introducción misma de estas causas supera nuestra comprensión” (Aristóteles, *Metafísica* 1000a, p. 149).

⁴ “Mythos und Logos”, Gemelli 2014, t. 1, pp. 385-389.

⁵ Aristóteles, *Poética* 1451a, p. 159.

⁶ Gemelli 2014, t. 1, p. 387. “En el siglo V a.C., ambos términos [*mythos* y *logos*] designan indistintamente ‘narraciones’, que pueden tener un mayor o menor grado de credibilidad” (*ibid.*).

⁷ Hegel, “El mundo griego”, en *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* (Hegel 1961, p. 321).

En un libro fascinante, el historiador francés Paul Veyne planteó la cuestión de saber si los griegos “creyeron en sus mitos”.⁸ Reunió un buen número de textos antiguos, griegos, romanos y medievales que demuestran que la formación de un concepto que los modernos llamamos ‘realidad histórica’ fue un largo proceso que engloba toda la Antigüedad, desde Tales hasta Agustino, y resuena hasta la plena Edad Media, sin perderse en la ‘época oscura’ de los siglos VII a XI, que es la que nos interesa en este capítulo. La correlación entre la realidad histórica —las *res factae*— y un método crítico de análisis orientado hacia las fuentes históricas —las *res fictae*— es un descubrimiento científico de la historiografía moderna autorreflexiva, a mediados del siglo XVIII.⁹ Durante un período de mil años, la vieja ciencia histórica, como arte de investigación en los ‘hechos del pasado’, quedaba separada de la disciplina de la historiografía como arte de escribir la historia de un rey, un estado o una iglesia. Desde los himnos a Pisístrato hasta la analística medieval, pasando por las campañas militares de Roma (antes y después de su conversión al cristianismo), la historiografía era una práctica más bien relacionada con instituciones políticas o religiosas. De ellas heredamos, por cierto, unos géneros más poéticos que históricos, como el panegírico y la hagiografía.¹⁰

No puedo inmiscuirme en cuestiones de filología, ni añadir nada a la inmensa literatura sobre la larga formación y los fuertes contratiempos de la historiografía y las ciencias de la historia modernas. Sin embargo, como la distinción entre mito e historia —entre la forma y el contenido de los relatos sobre ‘hechos sucedidos en el pasado’—, es un requisito conceptual moderno para comprender el trabajo literario sobre la leyenda, me parece importante insistir en la comparabilidad formal entre la mitología y la narratología poética premoderna en cuanto técnica para ‘contar la historia’. Veyne resalta el hecho de que los historiadores antiguos, como Tucídides (*Historia de la guerra del Peloponeso*), Polibio (*Historia universal*) o Pausanias (*Descripción de Grecia*), preferían las fuentes orales a las escritas y tomaban, sin ningún

⁸ Veyne 1983.

⁹ Cf. Koselleck 1989, pp. 262-263. Cf. Lacoue-Labarthe 2002.

¹⁰ Por esta razón, se puede presumir que la historiografía griega, Heródoto y sus sucesores, también procede de la poesía, es decir, del elogio panegírico de Píndaro. Cf. Dalfen 1974, pp. 138-143.

problema, los cantos homéricos como testigo para las genealogías arcaicas de los reyes míticos Teseo y Midas, por ejemplo. Relataban los sucesos que conocían de oídas y solo consideraban casualmente, en apariencia sin ningún método, la ‘autoridad’ de sus proveniencias. Los griegos tardíos y los romanos, como Tito Livio (*Ab urbe condita*), Tácito (*Historiae*) o Flavio Josefo (*La guerra de los judíos*), aunque sí se interesaban por las fuentes escritas (antiguas), no se preocupaban por la autenticidad ni el orden cronológico de ellas, ni por la diferencia entre las fuentes de primera y de segunda mano. Ni siquiera conocían la obligación de la citación exacta, que es una técnica cultural más moderna, institucionalizada por la “universidad como monopolio de las prácticas intelectuales”.¹¹

En la esfera histórica premoderna, mitológica, los escritores no dudan de la historicidad de la guerra de Troya, la gran artimaña del caballo de madera, ni del peregrinaje de Rómulo y Remo, criados por una loba, ni niegan el hecho de que la acción de escribir la historia tiene que ser ‘útil’, es decir, motivada por algún interés político o religioso particular.¹² Por esta razón, no es mentira chocante, ni concepto erróneo de la realidad, que un historiador del siglo XI, que escribe en un monasterio un compendio sobre los grandes líderes de la cristiandad, ‘invente’ una campaña militar que hubiera llevado a Carlomagno a Jerusalén.¹³ Su intención ‘histórica’ está marcada por el espíritu de las preparaciones para la primera Cruzada y su verdad es la de su religión, que se disponía a imponer, a través de una guerra santa, una superioridad de principio a las demás religiones. La verdad de los mitos siempre ha incluido la imaginación para relatar sus contenidos o analizar sus

¹¹ “La cita científica exacta no es invención de los historiadores, sino que proviene de la controversia teológica y la práctica jurídica, la cita de las Escrituras, las pandectas y la evidencia en el juicio legal” (Veyne 1983, p. 23).

¹² Gracias al cristianismo, por cierto, que basa sus consideraciones históricas en un cuadro conceptual que implica acontecimientos milagrosos, el viejo estilo de ‘creer en el mito’, siendo historiador, sigue vigente hasta finales del siglo XVII. El obispo de Meaux, Jacques Bénigne Bossuet, por ejemplo, poco sospechoso de falta de seriedad, integraba de forma natural en su investigación sobre la historia pagana, precristiana, una “cronología mitológica”, incluidos Júpiter y Hércules, en un cuadro histórico. Cf. Veyne 1983, pp. 13-14.

¹³ *Histoire du voyage de Charlemagne à Jérusalem*, texto anónimo, escrito por un monje, probablemente de Saint-Denis, hacia 1080, cf. Paris 1905, pp. 55-56.

significaciones, o elaborar modelos a partir de situaciones diferentes. La imaginación, en cuanto capacidad trascendental (según Kant), es una condición necesaria para la formación y la interpretación de lo que ha pasado. Es un “vaso comunicante, en el cual se han formado las religiones y las literaturas, de igual manera que las políticas, los modos de comportamiento y disciplinas científicas”.¹⁴

Mi argumento parte de la conclusión del análisis veyniano. La verdad de los mitos consiste en el hecho de que proviene de un *origen inmemorable*. Una tradición mítica transmite un “núcleo auténtico”¹⁵ que ha sido envuelto y ampliado, a lo largo de los siglos, por variaciones de contenido y de explicación, que se pueden llamar ‘leyendas’, y por transformaciones formales relacionadas con el lenguaje poético, que producen géneros particulares como la epopeya. La verdad del mito, en cada época, depende de su manera de ser contado. El medio del recuerdo es la forma literaria —poética, musical, mnemónica— de unos núcleos auténticos. Son el ‘material’ de algunas obras sobresalientes que marcan sus épocas y mantienen la transmisión (y la traducción). No solo la creación, sino también la explicación del mito, el trabajo de desvelación (colectiva), depende de esta literariedad nuclear. La forma nuclear del espíritu grecolatino es literaria. Consiste en la transcripción escrita de fuentes inmemoriales cantadas (o contadas) que se refieren a tiempos lejanos, cuando “todavía no había teología, ni física ni historia” y “el universo del espíritu era únicamente literario”.¹⁶

El pensamiento literario de la *epopeya* medieval —o del *cantar de gesta*, se pueden tomar estas designaciones por sinónimas—¹⁷ consiste en una conexión de conceptos heredados de los griegos y transmitidos por los latinos. Sigo la tesis del historiador y filólogo Ernst Robert Curtius de que el mito homérico funciona como vínculo conceptual para la formación de la literatura europea en la Edad Media latina. El mito transmite la idea y la práctica formal de un lenguaje significativo, poético (musical) e histórico

¹⁴ Veyne 1983, p. 12.

¹⁵ Veyne 1983, p. 27. Zumthor (1972, p. 346) confirma la misma idea: “La verdad épica procede de la memoria colectiva”.

¹⁶ Veyne 1983, p. 40.

¹⁷ Cf. Zumthor 1972, p. 322.

(narrativo), que, en algún momento, surge como acontecimiento literario, como obra maestra terminada, la cual se trasmite a las generaciones siguientes.¹⁸ Al mismo tiempo, la existencia del mito contradice la tesis de Platón de que los poetas no saben decir nada *sobre* su poesía y que no existe *prosa artística* (*Kunstprosa*) de relevancia humana fuera de la filosofía. Esta prosa artística no solo existe, sino que “compite con la poesía, ya a partir de Gorgias”,¹⁹ y se nutre de otro género aborrecido por Platón, la comedia satírica de Aristófanes. En el caso del mito medieval, el trabajo artístico consiste en los núcleos creativos por detrás de la “lengua de madera” (*langue de bois*),²⁰ retórica y convencional, que forma el estilo esquemático de las epopeyas.

Como expresión primaria de la cultura, los mitos griegos originan la formación de una larga era representada por el género literario de la *epopeya heroica*, que dura desde los comienzos de la cultura europea hasta Chrétien de Troyes, a finales del siglo XII. Este gran maestro del *roman courtois* representa el apogeo tardío de un movimiento que solo termina, o cae en decadencia, con la gran crítica irónica de la ‘novela de caballerías’ por el *Quijote* cervantino, ya en el siglo XVII. Para hacer este vínculo —y abarcar 2.000 años de literatura y filosofía como si fueran un solo paso—, se debe justificar, aunque se acostumbre a dar por sentada, la relación de parentesco y de afinidad genérica entre un texto como el *Cantar de Roldán*, escrito en el francés del siglo XII y que refiere unos actos heroicos del siglo VIII, y los cantos homéricos sobre la guerra de Troya que Turoldo, el supuesto autor del *Cantar*, no pudo haber conocido sino de manera indirecta, a través de la variación de Virgilio escrita en el latín del primer siglo a.C. ¿En qué sentido se puede pretender que el mito franco tiene una ‘materia’ comparable al griego? ¿Qué nos permite considerar que la forma poética de la epopeya consiste en una técnica particular de “desarrollar” el mito, si es que “recela su simplicidad y transparencia tramposa”?²¹

¹⁸ Así se podría definir la ‘literatura universal’ premoderna: consiste en la vigencia del interés moderno para recuperar un estado mayor del arte. En este sentido la *Iliada* y el *Cantar de Roldán* resultan perfectamente equivalentes.

¹⁹ Curtius 1998, p. 215.

²⁰ Veyne 1983, p. 89.

²¹ Goyet 2006, p. 208.

Una particularidad de la cultura europea que dio lugar a uno de los tópicos mayores de la literatura es el concepto de heroísmo. El héroe guerrero representa un ideal humano, como el santo o el sabio. Su valor primordial es la nobleza natural caracterizada por una voluntad espiritual fuerte y un gran autodomínio (moral y sexual). El héroe ideal, valiente, moderado y responsable, describe en su forma nuclear el modelo de una casta humana que se escinde de los dioses y rivaliza con los titanes. Por ende, el *telos* del héroe, su mayor característica, marcada por la forma arquetípica de los acontecimientos homéricos, es la aptitud para la guerra, técnica cultural inmemorial que exige y canaliza las demás virtudes: la prudencia, la fidelidad, la valentía, el espíritu de sacrificio, etc. Sin embargo, si se extiende la perspectiva a una comparación entre las primeras culturas del mundo humano —la egipcia, la china, la india, la persa, la israelita, la americana precolonial, la oceánica etc.—, resulta que no existe ninguna cultura a excepción de la grecolatina en la que el héroe guerrero ocupe la primera posición en una “jerarquía ontológica de los tipos de valor”:

En el antiguo Egipto, la clase superior es una clase burocrática de escribanos. [...]. En la antigua China, los asuntos públicos se gestionan a través de los conocimientos rituales. [...]. En la India, el Brahman está entronizado en el último piso de la pagoda de las castas. [...]. En ninguna de estas culturas el *ethos* heroico y guerrero reina de forma suprema. [...]. Las viejas epopeyas heroicas que contienen una visión trágica de la existencia existen solo entre los griegos; en forma posterior entre los persas, los germanos, los celtas y los franceses, cuyo sentido nacional de misión despertó en la era de las Cruzadas.²²

A base de un catálogo de ‘valores vitales’, como forma cultural de una visión del mundo —o una manera de ser— occidental, el héroe forma un concepto descriptible que permite la correlación literaria (topológica) entre textos escritos en épocas distantes. La figura del héroe se puede dividir en tres arquetipos que abarcan la literatura europea: Aquiles, el primer guerrero

²² Curtius 1998, p. 243. El argumento vale como esquema, aunque en los detalles pueden notarse ciertas convergencias antropológicas entre otros héroes como, por ejemplo, Heracles (Grecia), Sisupala (India) y Starkad (Islandia). Cf. Dumézil 1971, t. 2.

heroico de la *Iliada*; Sigfrido, el mata dragones nórdico del *Nibelungenlied* y las *Edda*; y Roldán, la encarnación del guerrero cristiano y vasallo perfecto, que será el modelo de los caballeros de la Mesa Redonda en el *Ciclo artúrico* (la materia de Bretaña), así como de las versiones francesas y españolas de tal caballero, desde Yvain y Lancelot a Bernardo del Carpio y el Cid. Los tres héroes arquetípicos —Aquiles, Sigfrido y Roldán— están unidos no solamente por un conjunto de virtudes personales, la fuerza, el coraje, la honestidad etc. —poco controvertido, de hecho, durante los diferentes tiempos de modelización—, sino también por un destino trágico. Son superhombres inmortales que caen trágicamente como hombres mortales, asesinados por haber luchado a favor de una causa justa, lo que les convierte en mártires o figuras de identificación popular, en búsqueda de ser glorificadas por núcleos de expresiones inmediatas (de luto) y estrofas añadidas a los cantos que se transmiten.

En vista de las diferentes estructuras sociales y prácticas culturales de las sociedades en que la tópica literaria quedaba vigente, la coherencia de valores y el nivel de reconocimiento que recibe el ideal del héroe durante 20 siglos de arte poético son sorprendentes e impactantes. Se aprecian pocas diferencias fundamentales entre la época del 800 antes y el 800 después de Cristo con respecto al estatuto social, el aspecto físico, el modo de actuar, la ética de superioridad, hasta el armamento —inclusive la manera extradiegética de su descripción— y la protección divina de los tres héroes sometidos a un principio de ‘aventura’ en cuanto reto al destino humano. Los atributos son tan parecidos que solo les falta haber muerto por la misma causa.

Aquiles, el más ‘fuerte’ y más ‘hermoso’ de los héroes de Troya, tenía fama de ser invencible por haber sido sumergido en las aguas del río Estigia, salvo por el talón, por el que Tetis, su madre nereida, semidiosa y semititana, le mantuvo agarrado para que no se hundiera. Ante el destino, Aquiles prefirió una vida corta y gloriosa a una existencia larga y anodina. Mantuvo su propia posición, en desacuerdo con Agamenón y los demás líderes griegos, pero luchó de pie y fielmente por la causa de los aqueos, con la única preocupación —(proto)histórica— de que su nombre no cayera en el olvido, hasta vencer al mayor guerrero de los enemigos, Héctor de Troya. Fue vencido por Paris, hermano de Héctor, y causante previo de la pelea entre los dioses,

quien, sostenido por Apolo, disparó una flecha —o dio un golpe de espada, según las variantes— al talón de Aquiles, único punto débil del cuerpo heroico traicionado.²³

Sigfrido, posible encarnación de Arminio, príncipe de los queruscos y legendario vencedor germano en la batalla del bosque de Teutoburgo contra los romanos, en el año 9 d.C., vivió en los primeros tiempos de los burgundios, que representan las civilizaciones nórdicas, no romanas, desde Germania a Islandia. Se transformó en invencible al bañarse en la sangre del dragón que había matado, y se convirtió en un rey ideal, hermoso y amado, que consiguió el tesoro de los nibelungos, así como la espada Balmung y una capa de invisibilidad. Estas poderosas armas le hacen vencedor de todos los duelos que sostiene en buena lid. Tan solo es vencido, en la contienda con un rey rival, a causa de la traición de un vasallo infiel y envidioso, Hagen de Tronje (Troya), que mata el héroe por la espalda aprovechándose de la circunstancia de que una parte de esta había quedado tapada por una hoja de tilo mientras se bañaba en la sangre del dragón, por lo que resultaba vulnerable.²⁴

La diferencia entre Sigfrido y Aquiles, según Curtius, reside menos en el contexto cultural de una sociedad en busca perpetua de guerreros superiores, que en el entorno mediático y teológico de las tradiciones épicas. Mientras que la epopeya homérica se presenta en un estado de poesía escrita en largas estrofas de versos hexámetros, la epopeya germánica ha persistido durante 600 años en versiones cortas de pocas estrofas, antes de dar la materia para

²³ Doy una forma condensada de la figura mítica, cuyos elementos trascendentales, recibidos por la Edad Media, fueron resaltados, después del agotamiento de la larga transmisión griega —desde Homero hasta Eurípides, pasando por Hesíodo, Alceo, Estesícoro y Píndaro— y latina clásica —de Ennio a Estacio—, en la Antigüedad tardía por los ‘novelistas’ Dictis Cretense: *Crónica de la guerra de Troya* (siglo iv) y Dares Frigio: *Historia de la destrucción de Troya* (siglo vi). Cf. Curtius 1998, p. 252. El valor de un héroe siempre depende de su recepción. Por esta razón, se puede preferir Ulises (Odiseo) a Aquiles, que hubiera maltratado el cadáver de Héctor. Sin embargo, de manera general, se puede presumir, que, en el mundo occidental, los héroes más perfectos no son los más amados.

²⁴ Las características de Sigfrido provienen de varias fuentes: *Cantar de los nibelungos*, *Saga Völsunga*, *Edda poética*, *Edda prosaica*, *Leyenda de Teodorico*, *Cantar de Sigfrido* (*Hürnen Seyfrid*) y otras más.

el *Cantar de los nibelungos*.²⁵ La epopeya germánica, además, se presenta, a pesar de su largo proceso de formación, más “vinculada a su clan” que “conectada con el mundo de los dioses”, de manera que resalta “lo humano en general y lo artístico”.²⁶ Visto de esta manera, el *Cantar de Roldán* constituye el vínculo perfecto entre ambas epopeyas: en un sentido formal, por el tamaño del poema y la versificación sutil, e ideológicamente, por la concentración teológica —monoteísta— de un mito en el *telos* del perfecto héroe cristiano. Roldán, el Alcuiles franco, encarna ambas lealtades, la dinástica y la religiosa, del héroe occidental. E incorpora el destino de una *leyenda histórica*.

Roldán (Roland) es sobrino e íntimo vasallo del emperador Carlomagno, quien defendió la cristiandad, con la bendición del papa, contra los musulmanes, los cuales habían conquistado la península ibérica. Según la leyenda, cuyo núcleo histórico se refiere a la (supuesta) “batalla de Roncesvalles” del año 778, Roldán es un caballero tan valiente que habría combatido él solo —acompañado por sus compañeros Oliveros y Turpín— contra 4.000 enemigos (v. 1685), a lomos de Veillantif, “su buen caballo corredor” (v. 1153), y armado con Durandarte, su “buena espada” (v. 2304), con la cual había “conquistado” casi el mundo entero, desde “Anjou y Bretaña [...]”, la franca Normandía, Provenza y Aquitania”, pasando por “Baviera, todo Flandes, Borgoña [...] y Constantinopla” hasta “Gales, Irlanda e Inglaterra” (vv. 2322-2332). En la batalla de Roncesvalles, habría matado a estos 4.000 así como “luego a veinticuatro de los más famosos” (v. 1872), como “dice la Gesta que está escrito en documentos y en cartas” (vv. 1684-1685).²⁷

Según la interpretación tradicional de la leyenda, Roldán terminó vencido por sí mismo por su soberbia o su ‘demasiada perfección’, al seguir combatiendo en la retaguardia y no hacer sonar su cuerno, con el que hubiera podido pedir ayuda al resto del ejército de Carlomagno, hasta que es demasiado

²⁵ Es posible, también, que no sepamos cuánto tiempo y en cuántas versiones (más cortas) persistiera la materia de la guerra de Troya antes de ser escrita por el hombre o los hombres llamado(s) Homero.

²⁶ Curtius 1998, pp. 243-244.

²⁷ Si no se indica lo contrario, cito el *Cantar de Roldán*, según la transcripción del manuscrito de Oxford, en la edición de Luis Cortés, sigla CR 1994, y la traducción española de Martín de Riquer, sigla CR 1995. Comparé la ortografía francesa con la versión de Joseph Bédier: CR 1958.

tarde. De hecho, sopló el olifante ya muriendo (o murió haciéndolo sonar), derribado por los “azconas, lanzas y azagayas” (v. 2156) de “cuarenta mil sarracenos” (v. 2072), lo que causó una gran campaña imperial de venganza contra los enemigos de la fe, en la cual mueren, supuestamente, “cuatrocientos mil caballeros” (v. 565) en total, mientras que el héroe cristiano recibe el perdón de Dios:

Ofrece a Dios su guante diestro; San Gabriel lo toma de su mano. Le sostenía con el brazo la cabeza inclinada. Con las manos juntas ha ido a su fin. Dios envió a su ángel Querubín y a San Miguel del Peligro; junto con ellos vino San Gabriel. Llevan al paraíso el alma del conde (VV. 2389-2396, p. 111).²⁸

La ‘lengua de madera’ (retórica y convencional) en que se presentan las leyendas heroicas medievales —aun en sus manifestaciones artísticas más logradas—, nos parece difícil de entender, a los modernos, por la sobrecarga simbólica de sus imágenes. La interpretación requiere un entendimiento de los múltiples sentidos de la escritura, el sentido literal, alegórico, tropológico y anagógico. Hemos perdido estas nociones de igual manera que nuestro sentido para el fijismo de los esquemas tópicos,²⁹ que hacen que la palabra de un vasallo, recompensada con el paraíso, pese más que una estrategia suicida en que mueren veinte mil cristianos, o que se necesiten tres, siete o doce pasos, como de baile, antes de que un héroe caiga muerto, como en cámara lenta.

Un problema mayor que plantea el lenguaje de los poemas épicos reside en la indiscernibilidad, a veces perfecta, entre las referencias al mundo legendario y al mundo histórico, que pueden fusionarse en el pensamiento premoderno y cuya distinción estricta solo tiene sentido para un pensador moderno. Esta indiscernibilidad ‘mítico-histórica’ de las epopeyas, en cuanto desarrollo narratológico de unos núcleos poéticos, conecta la época de la guerra de Troya con la de Carlomagno. Al mismo tiempo, da un criterio

²⁸ “Sun destre guant a Deu en puroffrit. / Seint Gabriel de sa main l’ad pris. / Desur sun braz teneit le chef enclin; / Junes ses mains est alet a sa fin. / Deus tramist sun angle Cherubin / E seint Michel del Peril; / Ensembl’od els sent Gabriel i vint. / L’anme del cunte portent en pareïs”.

²⁹ “El *Cantar de Roldán* se presenta como texto luminoso, en el que todo parece arreglado de antemano” (Goyet 2006, p. 227).

para evaluar el impacto cultural de algunas obras literarias sobresalientes. La poesía épica —legible a partir de un cierto estado de la transmisión mítica—, habrá creado, posiblemente al término de un tiempo largo en estado latente, unas figuras que salen de las leyendas y se quedan en la historia. El germen creativo de estos procesos de transformación en que una figura mítica se convierte en una histórica consiste en el acto ‘onomatúrgo’ de crear un nombre y, a partir de él, acuñar un lenguaje que determina su recepción como figura modélica: Aquiles, Ulises, Helena, Antígona, Judit, Sigfrido, Roldán, Arturo, Dr. Fausto, Eulalia, Lázaro, Romeo y Julia, don Quijote y Sancho Panza, don Juan, Sherlock Holmes, Monsieur Teste, el ‘hombre sin atributos’. Es posible que falten algunos nombres en este cuadro, pero es suficiente para aceptar que existe, en el Occidente grecolatino y judeocristiano, un conjunto de figuras humanas legendarias mayores, que se convirtieron, de hecho, en figuras arquetípicas, vigentes y corregibles hasta hoy en día. Casi todas estas figuras, o bien representan, o bien están en relación con el modelo primordial del héroe guerrero o sus diferenciaciones posteriores en figuras de ‘antihéroe’.³⁰

En el análisis siguiente voy a reconsiderar la cuestión de la verdad poética, opuesta a la verdad filosófica, y situarla en el contexto de la historia medieval. Se trata de resaltar un momento culminante en el desarrollo de la literatura escrita en francés y español, dos lenguas romances que se desarrollan en el momento —y por el medio— de su género mayor. La forma de la epopeya (o poema épico) será el desencadenante de la novela moderna en el siglo xvii. Este paso de *Roldán* a *Don Quijote*, que es el acontecimiento artístico del que surge el pensamiento moderno de la literatura, requiere dos cambios conceptuales como medio del pensamiento: la transición de la poesía narrativa a una prosa poética y la introducción de una instancia autorreflexiva (meta-poética) que considera el problema de la indistinción entre mito e historia a través de un concepto de *ficción*. Con relación a este último aspecto, parto

³⁰ Desde una perspectiva ontológica, se puede decir que estas figuras destacan en el sentido de que marcan un “acontecimiento ficcional” (*fictional event*) que no pierde su validez, aun a largo plazo. Aunque mantienen su estatus lógico de héroe ficticio, crean un “mundo de coherencia histórica”, al cual se puede “referir seriamente” en una perspectiva científica. Cf. Searle 1979, pp. 70-72.

de la diferenciación moderna en la cual la historia prevalece sobre el mito en cuanto instancia discursiva de referencia real y verdadera, para mostrar que, en la constelación medieval formada por el *Cantar de Roldán* y su entorno historiográfico, la obra poética dice cosas reales y verdaderas sobre sí misma y sobre la escritura de la historia.

En el camino, nos enfrentamos con la dificultad analítica de que el sujeto del pensamiento literario tiene que provenir del mismo texto. Como la filosofía cristiana no ha permitido la expresión de la individualidad humana en este mundo, es difícil, en la Edad Media, aún más que en las épocas más antiguas, relacionar un acontecimiento artístico con la personalidad perfilada de un autor. En numerosos casos ni siquiera conocemos el nombre del poeta. O si conocemos un nombre, como el de Turoldo, quien “declina” (v. 4002) el *Cantar de Roldán*, no sabemos en qué relación se encontraba con el texto, pues declinar (*décliner*) puede querer decir ‘componer’, ‘copiar’, ‘traducir’, ‘recitar’, ‘terminar’, etc. La individualidad del acontecimiento artístico medieval se traduce por el texto. Debemos prescindir de nuestro individualismo y de nuestros conceptos de identidad, mientras pensamos los momentos del arte literario premoderno.

El trabajo hermenéutico consiste en resaltar el acontecimiento artístico —y el sujeto de su verdad— dentro de un lenguaje poético que mantiene el pensamiento (filosófico) en movimiento. De esta manera, seguimos un axioma de la primera ciencia, aceptado por Platón, que reconoce que el error no está en el archivo de los viejos, sino que proviene de la mala búsqueda de los modernos, que se olvidan de entender a sus antepasados. Al mismo tiempo, entablamos relación con una práctica epistemológica moderna que admite el nivel de un discurso ‘metahistórico’³¹ como vínculo conceptual entre un texto y su contexto, para leer el lenguaje poético como modo de ‘pensar la historia’. Este pensamiento, cuyo núcleo es la ‘verdad poética’ de *Roldán*, se perfila a través de su larga recepción, involucrada en grandes peleas religiosas y políticas, y se completará por su deconstrucción irónica, a partir de Cervantes, cuando el héroe europeo llega a transformarse en antihéroe.

La novela moderna puede explicitar su perspectiva estética (meta-artística) por el medio de la ironía. Este peligroso instrumento retórico, proscrito

³¹ White 1973, Bolaños 2014.

por Aristóteles, pero activo y latente desde Aristófanes, no está a disposición de la epopeya heroica medieval, o de manera muy sutil solamente. Su única manera de proceder —y revelar su pensamiento— es la de cantar el mito y crear un lenguaje de “harmonía musical”³² sobre el núcleo original que se mantiene a pesar de todas las correcciones históricas. Lo hace seriamente, dando forma a la inmortalización de la figura arquetípica del héroe, asimilada hoy en día, muy seriamente también, por Harry Potter, Luke Skywalker, Batman o Jessica Jones, en el cine y las series de televisión.

3.2. LOS ORÍGENES MÍTICOS DE LA EPOPEYA. RONCESVALLES O LA INDISCERNIBILIDAD ENTRE LEYENDA E HISTORIA

“Esto dice la Gesta y aquel que se encontró en el campo de batalla: el barón San Gil, por quien Dios hace milagros...”.

Cantar de Roldán, vv. 2095-2096

¿Cómo no leer un cantar de gesta, hoy, con lentes graduadas por Cervantes, Diderot, Kafka o Borges? Para nosotros, los modernos, es difícil de captar el tono serio, sublime y sagrado, de la epopeya medieval. No se puede reír de manera traviesa o ‘crítica’, en el modo de la *eironeia* (mala y agresiva) —de la cual surge la perspectiva crítica autorreflexiva de un *Don Quijote*—, sino de manera compasiva y sutil, en el modo del *geloion*,³³ como juego ingenioso con los tópicos discursivos de la tradición. La manera más adecuada de crear un nivel comparativo para sentir el peso de las palabras que forman el poema del *Canto de Roldán* es insertar los hechos narrados en el contexto cultural de la teología cristiana. Suena una música de órgano grave con pocos registros muy profundos. En el trasfondo se oyen las viejas historias de la Biblia que se deben entender con el requisito de aceptar la creencia en las buenas nuevas. La relación teleológica que entreteje el Nuevo Testamento con los libros sapienciales y proféticos del Viejo —y su conjunción con una parusía futura, la segunda venida de Cristo a la Tierra— es el modelo conceptual para el juego

³² Fraenkel 1962, p. 430.

³³ Reinhardt 1927, pp. 33-34.

poético con los elementos de la tradición griega. Al mismo tiempo, da una razón de ser para las *interferencias* entre el mito y la historia que nos parecen tan problemáticas.

Estamos en la época de la *translatio imperii*, cuya filosofía y ciencia historiográfica no distinguen entre la historia divina y la historia humana, sino que las fusionan para mantener (teológicamente) un origen único de sus reyes y emperadores (ungidos). Entre 700 y 1200, la historiografía oficial, política y religiosa, sabe de manera profunda, seria e interesada, y usa todas las técnicas y herramientas de la ‘genealogía universal’, para demostrar, por ejemplo, que los antepasados del emperador Carlomagno provienen de la familia de Héctor de Troya, enemigo de los griegos aqueos.³⁴ De igual manera, en el año 1165, se encontraron las ‘pruebas’ necesarias, requeridas por la Iglesia e investigadas por el emperador del Sacro Imperio Romano Federico I Barbarroja, que demostraron los ‘milagros’ hechos por el gran Carlos, emperador de todos los francos y romanos nuevos, para su beatificación oficial.³⁵ El contexto historiográfico contemporáneo implica la realización y la confirmación de milagros heroicos.

También estamos en la época de las Cruzadas. Sin que la cuestión de la fecha en que se compuso el *Cantar de Roldán* parezca soluble con seguridad, los expertos se pusieron de acuerdo, al término de 150 años de investigación, que el manuscrito de Oxford, que contiene la versión artísticamente más lo-

³⁴ La atribución empieza con la *Historia francorum* de Fredegario (siglo VII) y se rastrea en las *Grandes crónicas de Francia* de Pierre Rigord y Guillermo el Bretón (siglo XIII). Con esta genealogía, por cierto, se pusieron de acuerdo los francos del oeste y del este, porque presentaba una posibilidad de disidencia, para diferenciarse de la Grecia aquea y de los romanos. En la poesía francesa se mantiene la tradición vehiculada por el mito de “Francus”, hijo de Héctor y progenitor de los reyes francos, hasta Pierre de Ronsard (*La Franciada*, 1572), antes de ser modernizada (satirizada) en la novela picaresca de Charles Sorel *Verdadera historia cómica de Franción* (1623).

³⁵ Carlomagno fue beatificado y canonizado por el antipapa Pascual III mediante el arzobispo de Colonia. Su canonización, sin embargo, no fue reconocida por la Santa Sede, que anuló las ordenanzas de Pascual en 1176, pero confirmó la beatificación, dando un permiso excepcional de ‘veneración’ a las diócesis de Aquisgrán, Colonia y Osnabrück. Allí quedan, hasta hoy, unas reliquias del gran emperador de ambos reinos francos que atestiguan cierta persistencia histórico-mitológica en la percepción cultural de las relaciones modernas entre Francia y Alemania.

grada, fue ‘declinado’ entre 1085 y 1120.³⁶ Si el poema no es contemporáneo directo o acompañamiento espiritual de la Primera Cruzada (1096-1099) —la única exitosa militarmente—, es concebido en el ambiente de su preparación o de sus efectos. La cristiandad europea era exhortada por el papa Urbano II para reunir a los romanos, los francos occidentales y orientales y, según los diferentes grados de optimismo, a todos sus vecinos cristianizados en el interés común de rechazar el dominio musulmán de Próximo Oriente, que se había extendido hasta Jerusalén, sitio de la iglesia del Santo Sepulcro. En este contexto, los organizadores eclesiásticos e imperiales del ‘peregrinaje armado’ para salvar la fe —y de la campaña militar en socorro del emperador romano de Oriente—, si no es que la propagaron directamente, no pusieron pegas a la difusión de una epopeya heroica que glorificaba otra gran campaña contra los ‘sarracenos’, la de Carlomagno en la España musulmana.³⁷

Se debe tener en cuenta la función mediadora de la teología para entender el pensamiento poético del *Cantar de Roldán*. La mitología cristiana —la simbología, la iconología y la emblemática— propagada por la Iglesia católica, y sus diferentes sedes episcopales, llega a su apogeo en el siglo XII y da el trasfondo conceptual para interpretar el tiempo (inmanente) de la vida humana como objeto (teleológico) de una historia de salvación. En este sentido, el contexto cristiano no solo determina el entorno cultural de la vida del desconocido declinador Turoldo, que era muy probablemente un abad o canónigo benedictino de Normandía, sino que también provee una clave para desenredar el conflicto entre el mundo mitológico y la realidad histórica, controversia que está en el centro de todas las discusiones científicas sobre el poema desde su redescubrimiento en 1835.

³⁶ Doy aquí los estudios principales en que se basan mis consideraciones: Paris (1905) 1974, Boissonnade 1923, Bédier (1926) 1967, Fawtier 1933, Horrent 1951, Riquer 1952, Le Gentil (1955) 1968, Menéndez Pidal 1959, Aebischer 1972, Burger 1977, Cook 1987, Gicquel 2003, Beckmann 2017.

³⁷ La gran confrontación con los musulmanes, conquistadores de Jerusalén, tiene también su sentido teleológico (escatológico) en la llegada del Anticristo, “que se sienta en el templo de Dios como Dios” (2 Tesalonicenses 2, v. 4) antes de ser expulsado de allí. La historiografía y la teología de las Cruzadas están tan profundamente estudiadas que habría bibliotecas completas por mencionar. Solamente apuntaré el hecho de que “la idea de Cruzada” (*Kreuzzugsgedanke*) es un elemento decisivo en el contexto de la formación de la epopeya francesa medieval. Cf. Curtius 1936.

La historiografía, emancipada de la teología, es y sigue siendo la contrincante fundamental de la epistemología épica. Como el tema del mito es 'histórico', según su definición³⁸, se cuestiona al poema para saber si puede decir algo sobre 'lo que pasó', y si lo que dice corresponde con 'lo que pasó realmente' en la historia.³⁹ En el caso del *Cantar de Roldán*, la primera cuestión ya se había planteado desde una perspectiva contemporánea. Los lectores, copiadore y emuladore de los siglos XI a XV han debido sentir la fuerza persuasiva y el misterio sagrado de un texto que, al contrario que las epopeyas que se refieren a sucesos más recientes y revisables, como el *Cantar de Mio Cid*, relata hechos y acciones (*gesta*) que habrían sucedido más de tres siglos antes. Para los contemporáneos de Turolde, la distancia en el tiempo ya había provocado la comparación e invitado a una recepción de relacionamiento entre los tiempos.

Carles li reis, nostre emperere magnes,
 Set anz tuz pleins ad estet en Espaigne:
 Tresqu'en la mer cunquist la tere altaigne.
 N'i ad castel ki devant lui remaigne;
 Mur ne citet n'i est remes a fraindre,
 Fors Sarrauce, ki est en une muntaigne.
 Li reis Marsilie la tient, ki Deu nen aimet.
 Mahumet sert e Apollin recleimet:
 Nes poet garder que mals ne l'i ataignet. AOI.

³⁸ La palabra 'leyenda', como término de la Edad Media, se debe entender como 'mito histórico'. Cf. la definición de la entrada '*legend*' en *The Oxford Dictionary of Literary Terms* (Baldick 2004): "a story or group of stories handed down through popular oral tradition, usually consisting of an exaggerated or unreliable account of some actually or possibly historical person [...]. Legends are distinguished from myths in that they concern human beings rather than gods".

³⁹ Es una posibilidad metodológica considerar, en relación con el concepto neohistoricista de la 'cultura poética', una homología estructural entre el texto literario y su fondo histórico. Para "considerar desde una perspectiva homogénea el conjunto completo de los textos que componen el mito literario rolandiano" (Gicquel 2003, p. 14), se pueden tomar todas las palabras escritas alrededor de 1100 sobre cualquier relación posible entre Carlomagno (como referencia histórica) y Roldán (como referencia mítica) en cuanto informaciones expresadas sobre una misma 'realidad' interpretada. Sobre el método del neohistoricismo, cf. Gallagher/Greenblatt 2000, pp. 20-45.

(El rey Carlos, nuestro emperador magno, ha estado en España siete años enteros: conquistó hasta la mar la alterosa tierra. No hay castillo que resista ante él, ni ha quedado muro ni ciudad sin derribar, salvo Zaragoza, que está en una montaña. La posee el rey Marsil, que no ama a Dios; sirve a Mahoma e invoca a Apolín: no se puede preservar de que mal le alcance [VV. 1-9, p. 45].)

Así empieza la primera *laisse* (serie o estancia o estrofa) de nueve versos decasílabos sutilmente consonantes que han sido tan comentados que se podría explicar la poética, la estética y la dramática del texto entero a partir del mero conjunto de estas 66 palabras.⁴⁰ Respeto a la distinción moderna entre ficción y realidad, los historiadores se han complacido en resaltar las ‘inexactitudes históricas’ que se acumulan, como si fueran figuras retóricas, solamente en estas aserciones del argumento: 1) Carlos no era emperador todavía en el tiempo de la narración, que engloba unos pocos meses alrededor del 15 de agosto del año 778. 2) La campaña española, que terminó con la derrota de Roncesvalles, no duró siete años, sino estos pocos meses. 3) El ejército franco nunca conquistó la totalidad del territorio español ni se acercó a la costa sur. 4) Zaragoza no está situada en una montaña. 5) No se conoce un rey árabe denominado Marsil (Marsilie). 6) Los contrincantes árabes no eran politeístas. 7) No se invoca a Apolión (ni a Apolo) en el islam.⁴¹ La única aserción verdadera del argumento, de lógica intrínseca y genérica, consiste en la advertencia de que el enemigo de la narración, el sarraceno infiel, “no se puede preservar de que mal le alcance”.

El problema de esta corrección histórica no consiste tanto en que apunte mal la propia lógica poética de simbolizar las épocas ancestrales —cristianas, para las cuales siete años suenan mejor que cinco meses—, sino de que parta de una contradicción metodológica cuyo dilema, de hecho, nunca se ha resuelto. Es un fenómeno notable, que concierne la historia de las ciencias literarias, que todos los (y las) medievalistas eminentes que han tratado la obra mayor y más complicada de la plena Edad Media, desde 1835 hasta finales de la década de 1960, siempre han seguido el *telos* epistemológico —y

⁴⁰ Cuento como uno los enlaces de palabras, que se producen por las elisiones, e incluyo la marca textual *AOI*, cuyo enigma nunca se ha esclarecido. Tal vez, *AOI* quiere decir “Alpha Omega Iesus”, fórmula de sentido evidente, al gusto de la época. Cf. Kahane 1959, p. 231.

⁴¹ Cortés, “Introduction”, CR 1994, pp. 23-24.

el objetivo metódico— de una versión única, llamada ‘histórica’, de lo que había pasado realmente en “el terrible desastre de Roncesvalles, allí donde fue la batalla” (vv. 2853-2854). Con este objetivo han estudiado la historiografía medieval y recorrido los archivos de los anales francos y árabes cercanos al supuesto acontecimiento del año 778, para resaltar los sucesos históricos (reales) de la campaña española de Carlomagno, y así destilar, por comparación, la parte poética (ficcional, legendaria) del cantar de gesta.

En las últimas décadas del siglo xx, las ciencias medievalistas se dieron cuenta de que estas fuentes históricas, tan contradictorias entre sí, contienen una narratología no menos ficticia que la de las epopeyas. La confusión entre hechos y gestos, inevitable por la indiscernibilidad de las fuentes, incluso demuestra una cierta proximidad entre la recepción literaria moderna (científica) y la recepción literaria premoderna (mitológica). La confusión es tal que vale la pena empezar nuestro análisis del pensamiento poético del *Cantar de Roldán* con el desarrollo de la escena histórica y la ubicación de su espacio y tiempo.

La acción empieza en la segunda *laisse* (estrofa), después del argumento citado, con la asamblea de los consejeros en el campamento musulmán. “El rey Marsil estaba en Zaragoza [...]; hay más de veinte mil hombres a su alrededor”.⁴² El hecho de que empiece así, con los *gestos* de los enemigos de la fe, que serán vencidos al final del cantar, es significativo para la estructura de la narración y para la expresión de una ética que respeta a los musulmanes como caballeros dignos de la batalla y de su recuerdo, es decir, de las armas y las letras. El rey Marsil delibera con “sus duques y sus condes” (v. 14), reconoce la superioridad militar del “emperador de la dulce Francia”, que según el escenario había conquistado toda España, y finge, para “salvarse de muerte y de vergüenza” (v. 21), una rendición. Esta mentira va a provocar el drama. Escoge a Blancandrín, “uno de los paganos más prudentes, por su valentía [...] asaz caballero” (vv. 25-26), como mensajero para transmitir a Carlomagno su avasallamiento y el deseo de convertirse a la fe cristiana en Aquisgrán (Ais, v. 52), la capital de los francos. Con esta artimaña, Marsil quiere conseguir que los ejércitos francos abandonen la “clara España, la hermosa” (v. 59)

⁴² “Li reis Marsilie esteit en Sarraguce. [...] Envirun lui plus de vint milie humes” (vv. 10, 13; p. 47).

y se vuelvan a Francia. Adorna su falsa promesa con leones, camellos, azores y “mulos cargados de oro y de plata”, para que el emperador pueda “pagar bien a sus soldados” (vv. 32, 34). Todo sucede según lo planeado; en la retirada, los francos escogen el camino de Roncesvalles.

Carlomagno entra en escena en la *laisse* octava. Está en “Cordres” — Córdoba, la capital del emirato de al-Ándalus—, cuyas murallas y torres ha derribado con sus “catapultas” (“cadables”, v. 98), que asustan tanto a los árabes. En una escena paralela a la de Marsil (“en un vergel bajo la sombra”, v. 11), el emperador reúne a sus caballeros (“en un gran vergel” v. 103), para “pensar” (tendiendo “las manos hacia Dios”, vv. 137-138) y deliberar la propuesta de los enemigos. Están presentes los “doce pares” que aparecen en el orden siguiente: Roldán (Rollant, Roland) y Oliveros (Oliver, Olivier), el duque Sansón (Sansun), Anseís (Anseïs li fiers), Godofredo de Anjou, Gerín y Gerer, en un primer grupo (vv. 104-107) y, en un segundo (vv. 170-173), el duque Ogier (Oger), el arzobispo Turpín (Turpin), Ricardo el viejo, el conde Acelín de Gascuña y Teobaldo de Reims (acompañado por su primo Milón).⁴³ Al final de este segundo grupo también aparece Ganelón (Guenes), el traidor (“ki la traïsun fist”, v. 178).

Los francos consideran la propuesta de paz bajo el “sol claro” de un “atar-decer hermoso” (v. 157). Saben que es una trampa. Lo dice Roldán, el héroe: “¡En mala hora creáis a Marsil! [...] Conducid a Zaragoza vuestra hueste levada, ponedle sitio por toda vuestra vida” (vv. 196, 211-212). Sin embargo, el honor caballeresco y la ética cristiana requieren que una solicitud de gracia se respete. Lo dice Ganelón y lo confirma Naimón (Neimes), el sabio y “mejor vasallo en la corte” (v. 231): “Cuando os pide que le tengáis piedad de él, cometería pecado quien siguiera haciendo más daño” (vv. 239-240). Entonces, teniendo “cuidado” (“guarde”, v. 192), deciden aceptar la capitulación y enviar un mensajero a Zaragoza para pedir rehenes (“hostages”, v. 147), como garantía del trato de paz.

⁴³ Hay variantes sobre la composición del grupo de los doce (originadas, posiblemente, por la duda de que el arzobispo puede ser guerrero). La lista ‘arquetípica’ (en francés antiguo) sería: Rollant, Oliver, Gerin, Gerer, Ote, Berenger, Ive, Ivorie, Sansun, Anseïs, Engeler y Gerart de Rossillon. Cf. Beckmann 2017, p. 713; Cortés, “Introduction”, CR 1994, p. 105. Lo importante es el número (sagrado), análogo a los doce apóstoles.

El drama que se desarrolla en lo sucesivo, para los cristianos y los musulmanes, resulta de la elección —complicadísima, a causa de unos ritos de cortesía medieval hoy casi incomprensibles— de este mensajero. El emperador no quiere escoger, por diversas razones relacionadas con la jerarquía entre sus vasallos, ni a los doce pares, ni al arzobispo Turpín, ni al consejero Naimón. Queda Ganelón, propuesto por Roldán: “Será Ganelón, mi padrastró” (“Ço ert Guenes, mis parastre”, v. 277). Ganelón, ofendido, acepta la tarea que aprovecha para trabar una campaña de venganza contra su hijastro Roldán, cuya razón profunda no queda clara en la narración y da lugar a las especulaciones más coloridas en la literatura ulterior (cf. infra). El traidor va con Blancandrín a Zaragoza y convence a Marsil para que mande los rehenes a Carlos y asalte, cuando el ejército franco esté cruzando los Pirineos, la retaguardia, mandada por Roldán, en Roncesvalles.

Chi purreit faire que Rollant i fust mort,
Dunc perdreit Carles le destre braz del cors,
Si remeindreient les merveilluses óz;

(Si alguien pudiera conseguir que Roldán muriera allí, Carlos perdería el brazo derecho de su cuerpo y se aniquilarían las temibles huestes [vv. 596-598].)

A partir de la *laisse* 53, la escena histórica queda sumergida por su entorno poético. El lugar de toda la acción que sigue —las dos batallas entre cristianos y musulmanes, el asalto a la retaguardia, la muerte de Roldán, la vuelta de Carlos tras oír la llamada del olifante y la aniquilación del ejército de Baligán (*laisse* 189-263)— se llama “Rencesvals” (Roncesvalles, Roncevaux). Este topónimo es el nombre más importante del *Cantar*. Durante los primeros siglos de su recepción, en lengua francesa, española, alemana, inglesa, noruega etc., el poema no tenía el título moderno *Chanson de Roland*, sino que se conocía como *Chanson de Roncevaux* o simplemente *Roncevaux*.⁴⁴ Para la recepción moderna, el nombre es el concepto clave que funge como

⁴⁴ Riquer 1952, p. 87; Cortés, “Introduction”, CR 1994, p. 16. *Cantar de Roncesvalles* o *Roncesvalles* se llama también el fragmento español (escrito entre 1225 y 1250) que se encontró (en 1916) en el Archivo de Navarra. Cf. Horrent 1951b.

puente —de unos 300 años— entre el tiempo narrado y el tiempo de la narración. Roncesvalles es el nombre de un pueblo de la Comunidad Foral de Navarra que no puede haber existido en la época de la batalla que es el objeto del poema, porque se fundó, justamente, como consecuencia de los hechos narrados y se desarrolló con la institucionalización de su memoria —es decir, la construcción de una iglesia y un hospital— contemporánea de la escritura del *Cantar*. Roncesvalles, antes de ser un sitio histórico, real y ubicable en la geografía, existe en la forma literaria de una leyenda.

En la primera parte del *Cantar*, el nombre de Roncesvalles es *invocado* por los enemigos musulmanes que se conjuran, a causa de la incitación de Ganelón, para “ir a Roncesvalles a matar a Roldán” (v. 963).⁴⁵ En la segunda, a partir del momento en que Carlos encuentra el cuerpo de Roldán y durante la campaña de venganza contra Baligán, el nombre aparece en un contexto de *lamentación* por el héroe y “los doce pares y la francesa gente [...] muertos ensangrentados en Roncesvalles” (vv. 2015-2016).⁴⁶ Solo por razones poéticas el manuscrito de Oxford relaciona el nombre de Roncesvalles con un entorno geográfico concreto. Cuando el arzobispo Turpín quiere buscar agua para auxiliar al moribundo Roldán, aprovecha que “en Roncesvalles hay un curso de agua” (“En Rencesvals ad un ewe curant”, v. 2225).

El lugar de la batalla existe principalmente en el modo poético de la invocación (musulmana) y de la lamentación (cristiana). La ubicación geográfica de la escena guerrera se pierde en coordenadas imaginarias. El lugar más cercano se llama “Galne” (v. 662), que es un nombre controvertido, probablemente ficticio.⁴⁷ De hecho, no hay indicación tangible sobre el camino

⁴⁵ “En Rencesvals irai Rollant ocire”. Esta invocación del nombre de Roncesvalles por parte de los caballeros de Marsilie se hace ocho veces —(vv. 892, 901, 912, 923, 934, 944, 963, 985)—, tal vez para no equipararse con la sagrada cifra de siete.

⁴⁶ Una variación del lamento es la invocación para la venganza: “Vengez voz filz, voz freres e voz heirs, / Qu'en Rencesvals furent morz l'altre seir!” (“Vengad vuestros hijos, a vuestros hermanos y a vuestros herederos que fueron muertos en Roncesvalles la otra tarde”, vv. 3411-3412).

⁴⁷ “*Galne*, ville espagnole fantaisiste et sans indication possible” (Cortés: CR 1994, p. 215, n. 662). Otros investigadores propusieron ubicaciones posibles en Navarra. Boissonnade (1923, pp. 118-120) relaciona Galne con Galdeano. Beckmann (2017, pp. 328-330) piensa que se trata de una malformación lingüística de Valterne (Valtierra), un pueblo al norte de Tudela, que en los siglos x y xi era ciudad fronteriza musulmana.

que escogen los ejércitos para llegar a Roncesvalles, ni desde Córdoba, ni desde Zaragoza, de donde acude también Baligán tras desembarcar de su flota que llega desde Babilonia. Marsil y sus “cuatrocientos mil” caballeros “cabalgan con bella emulación por la tierra llana, los valles y los montes” (vv. 855-856).⁴⁸ Llegando, ya ven “los gonfalones de los de Francia” (v. 857). Y sobre el movimiento de Carlos el poema solo nos dice, en la transición entre las *laissez* 52 y 53, que “montó y emprende su camino”, y “aproximó su campamento” (vv. 660-661).

El campamento del emperador está en “Francia”, es decir, el Reino Franco del siglo VIII. No dice si se refiere a Aquisgrán (v. 16) o a Paderborn (“en voz bainz”, v. 154), pero el destino a que se dirige, desde una Córdoba poética (conquistada, pero no bien ubicada), está necesariamente al otro lado de los Pirineos. Antes de cruzar los “puertos” de montaña, los francos llegan a la mencionada “ciudad” (“citet”, v. 662) de Galne, donde Carlos escinde la retaguardia. Si este lugar no es ficticio, seguramente es alegórico, porque involucra a Roldán, quien “la ha[bía] tomado y destruido” (“prise e fraite”, v. 663), y ha sometido el enemigo a una debida condena eterna, cuyo simbolismo es precursor de los *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez.⁴⁹

El nombre de Galne aparece solo una vez. Por el contrario, las características simbólicas de sus alrededores se repiten varias veces y dan el ritmo para el desarrollo peculiar de los combates de caballería en un entorno montañoso: “Altos son los montes y tenebrosos los valles, pardas las rocas y temibles los

⁴⁸ “Puis si chevalchent, par mult grant cuntençun, / La Tere Certeine e les vals e les munz”. El manuscrito dice La Tere Certeine, que tradicionalmente se ha traducido por “la tierra de Cerdaña” (Cerdagne, Cerritania) que está situada en Cataluña (Cortés, p. 230). Se suprime o se circunscribe (como lo hace Riquer), porque no tiene sentido geográficamente pasar por Cataluña, si se va de Zaragoza a las montañas de Navarra. Aunque sea así, la indicación de Cerdaña no contradiría el tono general de la geografía imaginaria del poema, que no ubica los lugares musulmanes en la realidad y permite que un mensajero llegue sin demora de Zaragoza a Córdoba. Ganelón y Blancandrín, por ejemplo, cuando “cabalaron por vías y caminos hasta que desmontaron en Zaragoza” (vv. 405-406) —es la descripción más concreta de todos los recados— solo pasan el tiempo necesario para “jurarase uno y otro procurar que Roldán fuese muerto” (vv. 403-404). Cf. infra.

⁴⁹ Galne “desde aquel día [de la destrucción por Roldán] permaneció cien años desierta” (v. 664).

desfiladeros”.⁵⁰ Ambos ejércitos van y vuelven por estos “desfiladeros” (*destreiz*) y “cerros” (*tertres*) y “valles” (*valees*). Hay “hierba verde”, donde “el conde Roldán se desvanece” (v. 2273), un curso de agua (ya citado) y “un bosque en lo alto de la montaña (v. 714), donde Roldán “ha plantado la enseña en la cumbre de un cerro, elevado hacia el cielo” (vv. 707-708). Junto al simbolismo de estas descripciones —y la variación poética, musical de los *lemas* recurrentes: ‘valles’, ‘cerros’ y ‘desfiladeros’— la idea estratégica para ambos lados es el movimiento del *pasaje* entre los dos territorios, de la España musulmana a la Francia cristiana. Carlos busca el “mejor pasaje” (“meillors porz”, v. 583) para cruzar los Pirineos y Marsil se aprovecha de su dificultad para asaltar la retaguardia.

El mejor de estos pasajes —“porz” (‘puertos’ en el sentido antiguo de la palabra)—⁵¹, que de manera general se designan en el texto como “puertos de España” (“porz d’Espaigne”, vv. 824, 1103, 1152), recibe otro nombre, que se volvió famoso a través de la recepción del poema: “porz de Sizer” (vv. 583, 719, 2339),⁵² en español “puerto(s) de Cize” o de “Sícera”.⁵³ Se nombra tres veces y aparece en el primer sueño del emperador:

Carles se dort, li empereres riches.
 Sunjat qu’il eret al greignurs porz de Sizer,
 Entre ses poinz teneit sa hanste fraisnine.
 Guenes li quens l’ad sur lui saisie.
 Par tel aïr l’at estrussee e brandie
 Qu’envers le cel en volent les escicles.
 Carles se dort, qu’il ne s’esveillet mie.

(Se duerme Carlos, el poderoso emperador; soñó que estaba en los inmensos desfiladeros de Sícera; en las manos tenía su asta de fresno. El conde Ganelón se la ha arrebatado; con tal ira la ha roto y quebrado que las astillas vuelan hacia el cielo. Carlos duerme y nada lo despierta [vv. 718-724].)

⁵⁰ “Halt sunt li pui e li val tenebrus, / Les roches bises, les destreiz merveillus” (vv. 814-815).

⁵¹ Ubieto Arteta 1985, p. 128.

⁵² La tercera entrada contiene una variante, “Einz que jo viene as maistres porz de *Sirie*” (v. 2339), que ha ocasionado mucha controversia.

⁵³ Riquer (CR 1995, p. 65) traduce por “desfiladeros de Sícera”, justamente, para distinguir el lugar poético del lugar real, el valle de Cize, estación de peregrinaje que surgió (y recibió su nombre) a consecuencia de los hechos narrados.

La cuestión de la ubicación geográfica de la escena literaria se plantea en la filología medievalista porque, en una perspectiva histórica, aclara asuntos que resultan de la recepción contemporánea del *Cantar de Roldán*. Los lugares emblemáticos de la historia narrada —Roncesvalles como lugar de los combates y los puertos de Sizer como *lugar de pasaje*— se superponen a una interpretación eclesiástica de los hechos narrados relacionada con el peregrinaje a Santiago de Compostela.⁵⁴ Algunos lugares que se citan en el poema, como el monte Saint Michel y las ciudades de Laón, Burdeos y Blaye se explican por la conexión, establecida en el siglo XII, entre el Camino Francés a Compostela y los protagonistas “Carlos y Roldán” ya transformados en héroes católicos cuyas ‘reliquias’ estaban repartidas en diversas ‘estaciones’ y orientaban el movimiento de los peregrinos.⁵⁵

El *Liber Sancti Jacobi* (*Codex Calixtinus*), escrito en latín entre 1139 y 1173, que contiene en su cuarto tomo una *Historia Karoli Magni et Rotholandi* —hoy conocida como *Pseudo-Turpín* porque cuenta la historia de los héroes desde la perspectiva del arzobispo (que no fallece en la retaguardia)—, termina en el quinto tomo con un *Guía del peregrino de Santiago*. Según esta guía, el camino norteño, la Via Turonensis, actualmente conocida como Camino de Tours, pasa por San Román de Blaye, donde estaba “la tumba de Roldán, mártir de los infieles”, y por San Severino de Burdeos, donde quedaba “la reliquia del olifante”, antes de cruzar los Pirineos por un “puerto de España” que “se llama Port de Cize” y el “Val Carlos” (Vallis Karoli), donde el emperador habría “abierto el camino” y “elevado una cruz”.⁵⁶ De esta famosa Crux Karoli —que se ha dupli-

⁵⁴ Cf. Bédier 1967, t. III, pp. 91-114.

⁵⁵ La relación entre el cantar francés de Roldán y el culto español de Santiago no solo es interesante en relación con la datación y la autoría del manuscrito de Oxford, cuya atribución a un eclesiástico de Normandía, que se refiere o contribuye al trazado del camino de Tour, tiene mucho sentido. También destaca la contemporaneidad temprana entre los ‘gestos narrados’ de ambas leyendas, la del emperador y la del apóstol, creadas en la misma época del transcurso de los siglos XI a XII. El (supuesto) sepulcro de Santiago se descubre al pie del monte Gibredón hacia 812 (o 818), es decir, unos 33 o 40 años después de la (supuesta) victoria de Carlos en Roncesvalles.

⁵⁶ “In terram etiam Bascorum, via Sancti Iacobi est excellentissimus mons quod dicitur *Portus Cisere*, aut quia *porta Yspanie* ibi habetur aut quia per illum montem res necessarie de alia terra ad aliam transportantur [...]” (*Codex Calixtinus*, Libro V, Capitulum VII, folio 195v; www.xacobeo.fr).

cado tantas veces en la Edad Media que hoy no tiene sentido especular sobre su sitio original— el camino llega a Roncesvalles, donde el peregrino puede visitar el ‘hospital de Roldán’ o meditar en la capilla de Santiago, “en cuya proximidad se encuentra la piedra que el héroe Roldán abrió con su espada”.⁵⁷

En la filología roldaniana se ha investigado la concordancia entre el entorno legendario del *Cantar de Roldán* y los lugares geográficos posibles de una campaña española de Carlomagno, recuperada e instrumentada por el culto de Santiago, con el objetivo de encontrar huellas de existencia de una leyenda establecida, anterior al texto, y medir así la originalidad artística del poema.⁵⁸ A mediados del siglo xx, cambió la perspectiva por un acontecimiento. Antes se pensaba que el *Cantar* de Turolde era la fuente más antigua que mencionaba los lugares de la batalla de Roncesvalles. En 1954, se encontró un códice en latín, anónimo, en un archivo del monasterio de San Millán de la Cogolla (La Rioja), que data de antes de 1075.⁵⁹ El manuscrito contiene una glosa escrita al margen de una página, llamada *Nota Emilianense*, por el lugar de su hallazgo, que resume ‘la historia de Carlomagno y Roldán’ en dos párrafos. El primero dice que “en el año 778 el rey Carlos vino a Zaragoza” y menciona algunos nombres de los doce pares (‘nietos’) del rey, entre ellos Roldán (Rodlane), con lo que la *Nota* se convirtió también en la fuente más antigua para el nombre del héroe. El segundo párrafo reza así:

Deinde placuit ad regem, pro salutem hominum exercituum, ut Rodlane, belligator fortis, cum suis posterum ueniret. At ubi exercitum portum de Sicera transiret, in Rozaballes a gentibus Sarrazenorum fuit Rodlane occiso.

(Entonces el rey decidió, por el bien de los hombres de sus ejércitos, que Roldán, el fuerte guerrero, formara la retaguardia con sus hombres. Pero cuando el ejército pasaba por el puerto de Cize, Roldán fue asesinado en Roncesvalles por los sarracenos.)⁶⁰

⁵⁷ Cf. Riquer 1952, pp. 69-70.

⁵⁸ Para la filología medieval de la primera mitad del siglo xx, de Bédier a Menéndez Pidal, la cuestión del grado de la imaginación del poeta (o transcriptor) era importante para decidir la disputa (irresuelta) entre los ‘individualistas’, que buscaban el autor de un poema, y los ‘tradicionalistas’, que buscaban la transcripción de una tradición oral. Cf. Le Gentil 1963.

⁵⁹ Cf. Dámaso Alonso 1954.

⁶⁰ Manuscrito de San Millán, n.º 39, Biblioteca de la Real Academia de la Historia (misceláneas del códice Augustinus Hipponensis, *Enchiridion de fide, spe et caritate*). Cf. Burger 1977, p. 86.

En el siglo **xxi**, con la digitalización progresiva de los viejos archivos — muy diseminados y perjudicados por las respectivas historias de los monasterios y conventos de la Europa medieval, destruidos o secularizados—, se facilita la búsqueda de otras fuentes aún más arcaicas. En este contexto se puede aprovechar una particularidad material de los archivos medievales que consiste en el arte —o más bien la técnica— de copiarse los historiadores y analistas los unos a los otros en expresiones hechas y frases enteras. La famosa frase de la *Nota Emilianense*, por ejemplo, se encuentra tal cual —“At ubi exercitum portum de Sicerca transiret, in Rozaballes a gentibus Sarrazenorum fuit Rodlane occiso”— en la transcripción moderna de la *Crónica de Alfonso III* (la *Rotense*), que supuestamente data del siglo **ix**.⁶¹

Con precisión histórica, sin embargo, solo se pudo confirmar lo que ya se sabía. El *Cantar de Roldán* es un poema que trata de manera artística una materia que ya existe como leyenda o ‘mito histórico’, o sea, una manera de contar un asunto conocido que ocurrió en tiempos lejanos y que necesitaba, en el ambiente discursivo del siglo **xi**, una cierta rectificación en el sentido del *Mysterium Salutis* cristiano. La perspectiva histórica, que hasta la ciencia onomástica más moderna (Gustav Beckmann) insiste en la posibilidad de ubicar los lugares poéticos de la versión turoldeana de ‘la historia de Carlomagno y Roldán’ en la realidad geográfica española, vasca y navarra, choca con el procedimiento genérico del texto literario. Al mismo tiempo, contribuye a aclarar la estrategia textual. Me explico con el ejemplo de un nombre.

El “porz de Sizer” del *Cantar de Roldán* (vv. 583, 719 y 2339) es un nombre poético en el sentido de que coloca un lugar histórico —cuyo conocimiento es legendario y se perdió con el tiempo— en un entorno imaginario y simbólico. El texto usa el término ‘porz’ en plural, ‘puertos’ en el sentido de ‘pasos’ por los Pirineos. Es un concepto general, sinónimo de la expresión “puertos

⁶¹ Se supone que la *Crónica Rotense* se escribió durante la vida de Alfonso III, quien murió en 910. El párrafo en cuestión da un resumen del argumento del *Cantar de Roldán*: “In era DCCCXV uenit Carulus rex ad Cesaraugusta. In his diebus habuit duodecim neptis. Unusquisque habebat tria milia equitum cum lorice suis. Nomina ex his: Rodlane, Bertlane, Oggero spata curta, Ghigelmo al corbi[ta]nas, Olibero et episcopo domini Torpini. [...] Deinde placuit ad regem pro salutem hominum exercituum ut Rodlane belligerator fortis cum suis posterum ueniret. At ubi exercitum portum de Sicerca transiret, in Rozaballes a gentibus Sarrazenorum fuit Rodlane occiso” (www.condadodecastilla.es).

de España” (vv. 824, 870, 1103, 1152), que en el texto siempre se usa en la forma plural. Implica la posibilidad de escoger entre varios caminos y evoca, en el sueño de Carlos, la idea de buscar el mejor de estos pasajes, equivalente al deseo de llegar bien a la tierra cristiana. La idea historicista de reducir el plural *porz*, puertos, pasajes —*plural inherente* como ‘los Pirineos’— a *un* puerto de Sizer (Cize, Císera, Siresa, etc.) singular, solo tiene sentido, narratológicamente, si se considera que hay *un* lugar de la batalla invocado y lamentado, al cual están “llegando” los ejércitos, es decir, contando también la batalla de Baligán, más de 500.000 hombres en total. Sin embargo, no tiene sentido ubicar este lugar único más concretamente en la geografía española que, por ejemplo, la distancia cabalgada entre Zaragoza y Córdoba.

Si el *Cantar de Roldán* (ya) no es la fuente más antigua para la mención de los lugares de la (supuesta) batalla de 778 —Roncesvalles y los puertos de Sizer—, sí persiste el hecho de que ofrece su primera descripción física. Al mismo tiempo, sería confundir la historia con el tratamiento literario de una leyenda querer relacionar las descripciones tópicas —“altos montes”, “tenebrosos valles”, “pardas rocas” y “temibles desfiladeros”— con los posibles movimientos del Carlomagno histórico en el siglo VIII. Según el poema, el lugar ‘exacto’, “a dos leguas” (v. 2425) de Roncesvalles, donde el ejército imperial, llamado por el olifante, ataca a los “paganos que huyen” para vengar la muerte de Roldán, se llama “Val Tenebrosa” (“Val Tenebrus”, v. 2461). Este nombre es tan llamativo que resulta superfluo, incluso para los historiadores, buscar su ubicación geográfica. Desde allí, en un instante —el tiempo de cantar dos versos—, los francos que “siguen atacándolos hacia Zaragoza”, ya ven el Ebro (v. 2465).

Para entender bien el pensamiento poético del texto, me parece imprescindible considerar que el *Cantar* no trata la campaña histórica del Carlomagno, sino su transformación en una leyenda cristiana. Muchos expertos destacados ni han considerado este problema de la relación indirecta con los hechos ocurridos, aunque hayan defendido la existencia de un estado anterior de la historia contada. Mientras que el poema busca la altura de los valles y desfiladeros, para fortalecer el tono dramático de los gestos y su cercanía al cielo, los historiadores fueron ‘al terreno’ y buscaron —como el escritor alemán Raoul Schrott en el supuesto lugar de Troya— los rastros arqueológicos de una batalla mítica.

Antonio Ubieto Arteta estudió las vías y calzadas romanas de los siglos v a xii, incluidos todos los posibles ‘puertos’ de los Pirineos. Concluyó, dado que en Roncesvalles “no aparece ni un solo testimonio de que haya existido camino hasta principios del siglo x”, que el regreso de Carlos “se produjo por la calzada romana que unía Zaragoza con Bearne” y que “el porz de Sizer” —mirando hacia el oriente— equivale entonces a los “puertos de Siresa”, en el valle de Echo, provincia de Huesca, a unos cien kilómetros de Roncesvalles.⁶² Luis Cortés y Bernard Gicquel defendieron la tesis de que “el porz de Sizer” coincide con el “port de Cize”, que existe como parte del Camino de Santiago.⁶³ José María Jimeno Jurio pensó haber encontrado el lugar exacto de la batalla más al norte, en Luzaide, lugar que con el culto de Santiago empezó a llamarse Valcarlos.⁶⁴ André Burger se refirió a otra versión del *Cantar* (el manuscrito de Venecia) donde aparece el nombre “porz d’Aspre” (en vez de porz d’Espagne”, v. 870), para ubicar “el lugar de la muerte de Roldán” en el col de Somport.⁶⁵ Ramón Menéndez Pidal, más cercano a Roncesvalles, estudió los mapas de los siglos xi a xix y midió las indicaciones de altura, caminando personalmente por todas las colinas alrededor del pueblo —hasta el collado de Lepoeder (1434 m) y el monte Altobiscar (1506 m)—, para “suponer, muy naturalmente, que la sorpresa de la retaguardia de Carlomagno” ocurrió en el col de Ibañeta, que hasta el siglo xviii también se llamaba “puerto de Valcarlos”.⁶⁶

Cien años de investigación histórico-arqueológica no han podido cambiar el hecho geográfico que ya constató Bédier en 1929. La batalla de Roncesvalles, según el entorno que describe el *Cantar de Roldán*, no pudo haber tenido lugar en Roncesvalles.⁶⁷ El lugar que se llama así, desde su

⁶² Ubieto Arteta 1985, pp. 46 y 197. La especulación de este historiador va hasta suponer que las dos partes del *Cantar de Roldán* representan dos versiones, una temprana, que sitúa la batalla de Carlomagno en Siresa, y una tardía que la sitúa en Roncesvalles. Cf. la crítica de Beckmann 2017, p. 387, n. 748.

⁶³ Cortés, CR 1994, p. 208, n. 593; Gicquel 2003, p. 49.

⁶⁴ Jimeno Jurio 2010, pp. 51-59.

⁶⁵ Burger 1977, pp. 102-105.

⁶⁶ Precisa que se trata del “trozo que va del puerto de Ibañeta a Lepoeder”. Menéndez Pidal 1959, p. 211. Había allí una “capilla de Carlomagno” (arruinada por un incendio).

⁶⁷ Bédier 1967, t. III, pp. 297-327. Cf. Cortés, “Introduction”, CR 1994, p. 41.

inclusión en el Camino de Santiago, se encuentra en una “llanura amplia y agradable”, de manera que es imposible ubicar allí las ‘pardas rocas’ y los ‘temibles desfiladeros’ de la descripción poética.⁶⁸ La insistencia en la ubicación geográfica del “terrible desastre de Roncesvalles” (v. 2853) deriva de un malentendido fundamental con relación al funcionamiento poético del texto. El objeto literario del *Cantar* no es histórico, sino mítico. Trata de la transfiguración de unos hechos históricos de tiempos lejanos en una leyenda contemporánea. Y trasciende la leyenda pensándola a base de una teleología de gracia cristiana.

3.3. EL TEXTO POÉTICO Y LA HISTORIOGRAFÍA MEDIEVAL. LA MEMORIA ENTRE IMAGINACIÓN Y OCULTACIÓN

“Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo”.

Cervantes, *Don Quijote* I, cap. 1

El pensamiento poético del *Cantar de Roldán*, relacionado con el tratamiento de la materia mítica, consiste fundamentalmente en su arte de nombrar.⁶⁹ Al lado de los nombres de los héroes, los nombres de lugares —y su ubicación en un entorno imaginario de consistencia poética— son los elementos más importantes de este juego onomástico. De esta manera, el texto de Turoldo provee el entorno ambiental —y orienta la entrada efectiva

⁶⁸ No obstante, habría habido entonces el espacio necesario para los combates de caballería, que es otra ‘contradicción’ observada por la ciencia histórica en el texto de Turoldo.

⁶⁹ La suma onomástica de Beckmann es un gran recurso en este contexto. Da una documentación exhaustiva, en más de 1.000 páginas, sobre los 407 nombres mencionados en el *Cantar*. Se reparten en 1.823 entradas, de manera que aparece “un nombre casi en cada segundo verso”. Beckmann 2017, p. XXI.

en la cartografía— de algunos lugares de interés religioso, vigentes hasta hoy en día.⁷⁰

Sin embargo, con respecto a un análisis de la poética del texto, no es suficiente basarse en el mero argumento de la persistencia y longevidad de un cierto tipo de recepción. La confrontación de la acción narrada por el poema con los archivos carolingios de los siglos VIII a X —digitalizados hoy en día— no solo informa sobre la técnica literaria de la misma historiografía en la Alta Edad Media, sino que explica la gran fascinación que emana del *Cantar* como ‘fuente poética’ para la historia.⁷¹ De hecho, respecto a la historia de Carlomagno, resulta imposible destilar una verdad o versión única e incontestable, detrás de las diferentes narraciones sobre la campaña española del rey de los francos. No sabemos con absoluta seguridad, ni cuando, ni donde, ni contra quien tuvo lugar la batalla de Roncesvalles. Ni siquiera es seguro que hubiera una batalla, en sentido estricto. La verdad sustancial, el ‘núcleo auténtico’ (Veyne), expresado por el poema consiste más bien en un “terrible desastre” (v. 2853), que se debía ocultar o transformar en la historiografía.

La confrontación de la narración poética del *Cantar* con la narración historiográfica de los *Anales* permite deducir la forma de un prototipo de la ‘leyenda de Carlomagno’. El recurso a la imaginación en el proceso de esta deducción está vinculado con las dudas posibles sobre la duración, el lugar y los participantes principales de la campaña. Estas dudas también provocan las múltiples transformaciones y mitificaciones ulteriores, cuando los cantares de gesta se convierten en libros de caballería y los cristianos españoles empiezan a pelear contra los cristianos franceses y a desarrollar las historias de sus propios héroes, más castellanos y más católicos que Roldán, tras las catástrofes militares de las últimas Cruzadas, a finales del siglo XIII.

En los 300 años que separan la narración de los hechos narrados se había formado una leyenda que es la materia tratada del *Cantar*. No podemos recu-

⁷⁰ No hay guía moderna del Camino de Santiago o de turismo de montaña por la región de Roncesvalles que no cite el *Cantar de Roldán* (y sus imitadores) como referencia de orientación geográfica y espiritual. Para el Camino Francés, se recomienda comúnmente ir de Valcarlos, por el Port de Cize a Roncesvalles, donde se visita “la capilla de Roldán”, en que se situaba “la roca que había partido con su espada” (www.erro.es/turismo/camino-de-santiago).

⁷¹ Los historiadores han buscado en el *Cantar de Roldán* “la versión poética del hecho histórico”. Riquer 1952, p. 21.

perar el contenido preciso de esta leyenda o *pretexto* del poema. Sin embargo, según todo lo que los historiadores han descubierto, estamos seguros de que este pretexto ya supone una transformación fundamental de los sucesos ocurridos en el siglo VIII. Para resaltar el funcionamiento poético del *Cantar*, se debe recurrir a la transformación como principio de su trabajo conceptual. La ‘historia de Roldán’, como se presenta en el poema, refleja la conversión del emperador franco en un héroe cristiano y un modelo para liderar una guerra santa contra los musulmanes. Se refiere a una transformación —ejecutada por la historiografía oficial y confrontada por la sabiduría oral— de una campaña militar que, de hecho, terminó mal. Visto de esta manera, la materia tratada revela ser la versión eclesiástica de la historia, cuya consigna, ya desde la época de Carlomagno, consistía en “transmutar una expedición sin gloria y una derrota sangrienta en una guerra gloriosa llena de victorias”.⁷²

La historiografía oficial del reino de los francos —los *Annales regni Francorum*—⁷³ empieza a finales del siglo VII. Durante un siglo, sin embargo, aportan escasísima información. Los anales apenas presentan para cada año —con muchos años que faltan— una frase corta, que, además, puede ser resultado de refundiciones archivísticas ulteriores. Son frases estereotipadas como “Fuit rex Carlus hostiliter in Saxonia” (año 772) o “Fuit Carlos rex in Italia provincia” (año 773), sin más explicación. Por esta razón sabemos que “en 778 el rey Carlos fue a España ante Zaragoza”.⁷⁴ A partir de 800, el año en que Carlos fue coronado emperador del Sacro Imperio, se nota un

⁷² Gicquel 2003, p. 25. “Los historiadores francos contemporáneos al acontecimiento disimularon la gravedad de la derrota y, aunque no pudieron callarla, se limitaron a dar de ella una especie de ‘verdad oficial’” (Riquer 1952, p. 20).

⁷³ En el siglo XX, era un trabajo tremendo reunir los datos referentes al problema de la batalla de Roncevaux procedentes de los compartimentos de los *Monumenta Germaniae Historica* (Scriptores, Leges, Diplomata, Epistolae, Antiquitates) y más allá, en los archivos dispersados de la vieja Europa. Sobre el problema de la complejidad extrema, en que se presentan los anales francos con sus refundaciones, extensiones, recortes y añadimientos, véase Menéndez Pidal 1959, pp. 171-177.

⁷⁴ “Carlus rex fuit in Hispania ad Caesaraugusta”. MGH, *Scriptores rerum Merovingicarum*, t. 1, Hannover, Hiersemann, 1826 (1963), p. 12. Todos los archivos antiguos (conocidos) contienen esta frase —con mínimas variaciones— como entrada para el año 778. Sobre una variante que existe entre “in” o “ad Caesaraugusta”, con referencia a una ‘toma’ o un ‘sitio’ de la ciudad, cf. Gicquel 2003, pp. 18-19.

cambio en el discurso analístico: se presta más atención a la manera de escribir la historia del reinado.⁷⁵ Por esta razón discursiva, todos los documentos mayores referentes a la campaña española de 778 son del siglo ix: los “Anales regios francos refundidos hasta el año 829” (*Annales Laurissenses maiores*) —que consisten en una refundición mayor de un gran número de archivos anteriores de proveniencia variada—⁷⁶, la historia de la *Vida del emperador Carlomagno*, escrita por Eginardo hacia 830 (*Vita Karoli Magni*), y la historia de la *Vida de Luis el Piadoso* (*Vita Hludowici imperatoris*), escrita hacia 840 por un autor anónimo llamado “el Astrónomo”, sobre el hijo de Carlos. Se pueden tomar estos documentos como conjunto intertextual por la coherencia formal existente entre ellos, porque las ‘biografías’ se refieren claramente a los anales y copian el nuevo estilo analístico.

La duda fundamental, detentadora de la confusión entre historia y leyenda y la condición de posibilidad para la ficción poética, concierne a la mera existencia de la batalla, su espacio y su tiempo. Hemos constatado que el nombre de ‘Roncesvalles’ proviene del siglo xi (si no se puede aceptar la mención de la *Crónica Rotense*)⁷⁷ y no existen huellas antropológicas de movimientos militares de la época carolingia en el lugar que hoy se llama Roncesvalles. El *Cantar*, por consiguiente, no inventa el nombre, sino el entorno poético de su referencia a una leyenda contemporánea en relación con el culto de Santiago. El año 778, por su lado, parece estar confirmado por la frase analística “*Carlus rex fuit in Hispania*”, perífrasis tópica sin alusión a lo

⁷⁵ Se creó una Escuela del palacio para la historiografía: “Carlomagno pudo desarrollar de forma seria las semillas de la cultura literaria que había recogido de diversas partes” (Paris 1974, p. 34).

⁷⁶ De hecho, se deben distinguir tres grupos mayores de archivos carolingios: a) los anales regios hasta el año 801, refundidos en los anales regios hasta el año 829, b) los Anales Mettenses priores hasta el año 805, refundidos y adicionados en los Anales Mettenses posteriores hasta el año 903 (y en la *Crónica del abad Reginon*, acabada en 906) y c) los “anales breves” Petaviani (hasta 799), Laureshamenses (hasta 803 y hasta 817), Moissiacenses (hasta 818), Anianenses o Rivipullenses (hasta 840). Menéndez Pidal 1959, pp. 472-482. Los nombres latinos designan los lugares de proveniencia de los manuscritos: Metz, Lauresheim (Lorsch), Moissac, Aniane, Ripoll, con excepción de los Anales Petavianos que se denominaron por su dueño, Denis Pétau (1583-1652).

⁷⁷ La historiografía eclesiástica local insinúa que el hospital de Roncesvalles podría haber existido ya en el siglo vii. Cf. Sorbet Ayanz 1956, p. 16.

que pasó. También existe una carta del papa Adriano I al rey de los francos que data del mes de mayo 778 y que incluye la bendición para una campaña “contra Sarracenos” (*Agarenorum gens*).⁷⁸ El *Cantar* da a entender que los siete días que engloban su narración transcurren durante la época estival. Baligán “lanzó sus huestes [...] el primer día del estío” (v. 2628). La ‘certeza’ historiográfica moderna, consultable en las enciclopedias digitales, de que la batalla de Roncesvalles “tuvo lugar el 15 de agosto de 778”⁷⁹, proviene del mero hecho de que uno de los acompañantes históricos de Carlomagno, citado por los *Anales* contemporáneos, murió este día: Eggihard, senescal del palacio real.

En un manuscrito del siglo ix, hoy preservado en la Bibliothèque nationale de Francia, se encontró el “epitafio de Eggihard” (*Epitaphium Aggiardi*) que indica el día de su muerte —“die XVIII Kalendas Septembrias” (según el calendario juliano)—, sin mencionar el lugar.⁸⁰ La conexión con los sucesos de 778, establecida por Gaston Paris en 1873, se admite por el hecho de que la biografía de Carlomagno, la *Vita Karoli* de Eginardo, menciona el nombre del senescal junto con el de Roldán (Hruodlandus) y el de Anselmo “con varios otros”, que “cayeron” (*interficiuntur*) en una “batalla” (*proelio*) por causa de una “perfidia vascona” (*Wasconicam perfidiam*) en los Pirineos:

Mientras que se combatía asiduamente y casi sin parar contra los sajones, habiendo emplazado guarniciones en lugares oportunos de la frontera, [el rey] atacó a España con el máximo de fuerzas de que disponía. Superados los Pirineos,

⁷⁸ MGH, *Epistolae Merowingici et Karolini aevi*, t. 3, Berlin, Weidmann, 1892, pp. 588-589. La carta no tiene, por sí sola, valor de prueba de una ‘campaña contra los sarracenos’, porque se expresa en términos muy generales. Adriano manifiesta su deseo de que “los infieles se hundan como el pueblo de los faraones en el Mar Rojo” (p. 588). Se trata de la respuesta a una misiva anterior de Carlos, hoy perdida. No es posible saber si esa carta perdida incluía unas “excusas alegadas” (Aebischer 1972, p. 48) por el rey de los francos ante el papa. La historiografía eclesiástica, por supuesto, insiste en que Carlos cumplió su deber tras ser requerido por el papa y fue a socorrer a los cristianos de España.

⁷⁹ Wikipedia, entrada “Batalla de Roncesvalles” (2022).

⁸⁰ *Epitaphium Aggiardi, qui Caroli Magni temporibus obiit*, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits latins, ms. 4841, transcrito en Dümmler (1881) 1978, pp. 109-110. El año 778, no indicado en el epitafio, se deduce por la entrada de los primeros *Anales regios* para este año (“*Carlus rex fuit in Hispania*”). Cf. René 1966.

recibió la sumisión de todas las fortalezas y castillos a lo largo de su camino y regresó con su ejército salvo e incólume, excepto que, a la vuelta en el paso de los Pirineos tuvo que *sufrir algo de la perfidia vascona*. [...] En este combate fueron muertos *Eggihardo*, senescal real, *Anselmo*, conde palatino, y *Rolando*, prefecto de la marca de Breñaña, y muchos otros.⁸¹

Por varias razones, la *Vida de Carlomagno* es la fuente de mayor interés para los supuestos acontecimientos de la campaña española. Es el primer y único texto, aparte del *Cantar* y de la *Nota Emilianense*, que menciona el nombre de Roldán (*Hruodlandus*, *Roland*). La existencia histórica del héroe mítico principal —muy controvertida, pero asegurada tras más de un siglo de investigación—⁸² se deduce de este nombramiento junto a las figuras, más seguras históricamente, de Anselmo y Eggihard. De la fecha de la muerte de este último se deduce la del fallecimiento del Roldán histórico, margrave de la Marca de Breñaña. Más allá de estas funciones de ubicación espacio-temporal, y de la confirmación histórica (nuclear) del héroe del *Cantar*, la *Vida de Carlomagno* es el primer texto que sugiere, sin duda, que hubo un problema en alguna de las muchas campañas del gran general, e indica quién era el adversario en este incidente. No solo nombra, sino que culpa a los vascos, antiguo pueblo que se había resistido, en las alturas de las montañas

⁸¹ Cum enim assiduo ac pene continuo cum Saxonibus bello certaretur, dispositis per congrua confiniorum loca praesidiis, *Hispaniam* quam maximo poterat belli apparatu adgreditur. *Saltuque Pyrinei superato* omnibus quae adierat oppidis atque castellis in deditionem acceptis, saluo et incolomi exercitu reuertitur, praeter quod in ipso Pyrinei *iugo Wasconicam perfidiam* parumper in redeundo contigit experiri. [...] In quo proelio *Eggihardus* regiae mensae praepositus, *Anselmus* comes palatii et *Hruodlandus* Britannici limitis praefectus cum aliis conpluribus interficiuntur. Eginardo: *Vita Karoli Magni* (1996, p. 24). La traducción al español es de Abadal 1956, pp. 10-11.

⁸² Se ha dudado de la nominación de Roldán por Eginardo, porque en algunas versiones de este texto, que no tiene versión original deducible, el nombre no aparece. Cf. Lauer 1945. A parte de la numismática (puesta en duda también), se basa hoy en un acta del año 772 (presumiblemente), que se encontró en el archivo de Lorsch. En ella se consigna la presencia, en una audiencia de la corte de Herstal, de “*fidelibus nostris Hagino, Rothlando, Wichingo, Frodegario comitibus*”. Beckmann 2017, p. 907. Beckmann concluye que ya “no hay ningún motivo razonable para dudar de que Roldán, margrave de la marca de Breñaña, existió y murió en la incursión en los Pirineos occidentales en 778” (p. 945).

norteñas, a incorporarse al califato de Córdoba, de igual manera que lo hizo a la colonización romana.

Los textos anteriores a la *Vida de Carlomagno*, que se escribió tras la muerte del emperador —entre 817 y 830, según las interpretaciones—, no mencionan una sola derrota de los ejércitos de Carlos. Con un laconismo impertérrito, los *Anales regios* anteriores a 815, enumeran las múltiples victorias conseguidas, aparentemente sin excepción, en todas partes de Europa. Los anales más cercanos al año 778 no hablan en absoluto de nada ocurrido en España y solo dicen que ese año el rey fue a Zaragoza. Después de un cuarto de siglo de completo silencio, con la nueva historiografía del Carlomagno ya emperador, los anales presentan (*ex post*) unos primeros detalles. Hablan de una campaña contra el “iugo sevissimorum Sarracenorum” y precisan el movimiento de los francos, dando a entender que el escollo no era la ciudad de Zaragoza, sino la de Pamplona, que Carlos habría “tomado y destruido” (“capta atque destructa”), de lo cual resultó una desavenencia con los “Hispanis Wasconibus et Nabarris” que el rey debía “someter”, antes de “volver victorioso a su patria”.⁸³

A partir de 815, los *Anales regios*, orientados hacia los ‘hechos’ del hijo y sucesor de Carlomagno, Ludovico Pío, empiezan a reescribir la historia del viejo emperador para justificar la del nuevo.⁸⁴ En el contexto de las relacio-

⁸³ “Pampilona firmissima civitate capta atque destructa, Hispanis Wasconibus et Nabarris subiugatis, victor in patriam reversus est” (*Annales Mettenses priores hasta el año 805*, en Menéndez Pidal 1959, p. 473).

⁸⁴ Bernard Gicquel va incluso a suponer que la campaña española del rey fue inventado por la historiografía de su hijo. Respecto a la creación de la ‘Marca de España’ entre 795 y 806 —territorio fronterizo con el Emirato, con el cual los francos reconocían, de hecho, la soberanía musulmana sobre todo el territorio español al sur de una línea imaginaria entre Pamplona y Tarragona— y respecto a los múltiples enfrentamientos entre cristianos y musulmanes tras la conquista de Barcelona en 801, durante los cuales Ludovico Pío parece haber sufrido más de una importante “emboscada en los Pirineos”, Gicquel deduce de su análisis comparativo de los anales antes y después de 815, que los acontecimientos de 778, tal como aparecen en los textos escritos durante la vida de Carlos, fueron reescritos durante el reinado de Ludovico con la intención de crear la ‘ficción’ de un antecedente militar del gran emperador que justificara las derrotas del sucesor, menos afortunado en sus campañas: “L’historiographie auliste développe [...] pendant un demi-siècle environ, la fiction d’une expédition de Charlemagne par rétroprojection des faits historiques avérés du règne de Louis

nes diplomáticas entre Ludovico y el emirato de Córdoba, surgen indicaciones de que Carlomagno, en el siglo VIII, en vez de tomar Zaragoza, habría iniciado negociaciones de paz con el emir Abderramán I. Los detalles de este parlamento con los musulmanes, algo más que problemático para la reformulación de una memoria cristiana victoriosa —y seguramente más vergonzoso que una ‘perfidia vascona’—, no se mencionarán en los *Anales regios* antes de la refundición de 829. El episodio diplomático también es silenciado en la *Vida de Carlomagno* de Eginardo, y solo se confirma, aunque de forma indirecta, en la *Vida de Luis el Piadoso* del ‘Astrónomo’.⁸⁵ Según la síntesis dada por los *Anales regios hasta el año 829*, la versión historiográfica oficial de los acontecimientos del año 778 queda fijada entonces de manera siguiente:

Entonces, persuadido por dicho sarraceno [Ibn al-Arabí en su visita a Paderborn] y con la esperanza de apoderarse de algunas ciudades de España, no recelando engaño, reunido el ejército, [el rey] se puso en marcha. Superado el paso de los Pirineos en la región de los vascones y llegado a Pamplona, fortaleza de los navarros, recibió su sumisión. Luego, vadeando el río Ebro, llegó a Zaragoza, la ciudad principal de estas regiones, desde donde, recibidos rehenes que le ofrecieron Ibn al-Arabí, Abuthaur y algunos otros sarracenos, regresó a Pamplona. Arrasó al suelo los muros de la ciudad a fin de que no pudiera rebelarse, y determinado regresar [a Francia] se internó en el paso de los Pirineos. Habiendo los vascones preparado una emboscada en la cima de ellos, atacaron la retaguardia poniendo

le Pieux” (Gicquel 2003, p. 29). Al mismo tiempo, Ludovico parece haber tenido un motivo personal para eliminar (o disimular) cualquier alusión negativa a los acontecimientos de 778, año de su nacimiento. Sobre las dificultades de reconstruir el número y las fechas de las expediciones militares de Carlos y Ludovico contra el emirato de Córdoba, cf. Menéndez Pidal 1959, pp. 221-223. Las huellas archivísticas sugieren por lo menos unos quince ‘pasajes de los Pirineos’ del ejército franco entre los años 785 y 827.

⁸⁵ “Determinó traspasar los difíciles Pirineos y llegar a España para socorrer con la ayuda de Cristo la Iglesia sometida al acerbo yugo de los sarracenos. [...] Pero, triste es decirlo, el éxito de su paso fue oscurecido por la infel fortuna, siempre versátil. Una vez terminadas las empresas en España e iniciado un feliz retorno, surgió el infortunio: las tropas reales de retaguardia fueron destrozadas en aquella montaña. Omíto citar nombres, pues son generalmente conocidos” (Astronomus, *Vita Hludowici imperatoris*, cit. en Menéndez Pidal 1959, p. 478; traducción de Abadal 1956, p. 12). La última frase se toma como prueba de que en estos años (hacia 840), la derrota de Carlomagno y los caballeros que murieron en la batalla ya eran legendarios.

en gran desorden todo el ejército. [...] En este combate la mayor parte de los áulicos a los que el rey había dado el mando de los cuerpos de ejército fueron muertos, la impedimenta fue saqueada, y el enemigo, con su conocimiento del lugar, se dispersó rápidamente. El dolor de este fracaso nubló en gran parte en el corazón del rey los sucesos felices realizados en España.⁸⁶

La verdad histórica a la cual se acerca paulatinamente la historiografía carolingia se podría completar, hoy en día, por la perspectiva árabe. Los archivos hispano-omeyas contemporáneos, reunidos por Evariste Lévi-Provençal en 1950, no presentan un estado material menos complicado que los europeos.⁸⁷ Plantean las mismas cuestiones sobre la cronología, las variaciones y las refundiciones de la analística, típicas de la Alta Edad Media. Sin poder problematizar los asuntos históricos que quedan posiblemente por investigar sobre la materia a través de textos que casi ningún historiador latinista sabe descifrar, ni ha consultado en sus lugares originales, me atrevo a suponer, de manera general, que la historiografía árabe, con relación a la de la España del siglo VIII, presenta ‘hechos’ que no son ni menos ideológicos ni más fiables, a priori, que las informaciones manipuladas por los archivos cristianos. Se encuentran detalles pintorescos, como la posibilidad de que Carlos hubiera propuesto a Abderramán I una “alianza por matrimonio”, para asegurar una “tregua” entre los francos y los omeyas de España.⁸⁸ Al mismo tiempo,

⁸⁶ *Anales regios hasta el año 829*, cit. en Menéndez Pidal 1959, p. 476; traducción de Abadal 1956, p. 9.

⁸⁷ Lévi-Provençal 1950, tomo I. Se basa en los trabajos de investigación realizados por el orientalista holandés Reinhart Dozy —*Histoire des Musulmans d’Espagne jusqu’à la conquête de l’Andalousie par les Almoravides (711-1110)*— a mediados del siglo XIX. Se puede constatar una gran escasez de conocimientos de los archivos árabes, de igual manera que una gran falta de competencias arabistas en los estudios medievales latinistas y europeos de los últimos siglos. De hecho, es posible que quede mucho por aprender en Europa respecto a la historia de la España omeya (y almorávide).

⁸⁸ “El rey de los francos, Karlo, poderoso despota de esa nación, entabló correspondencia con Abd al-Rahman I, después de haber mantenido con él relaciones hostiles durante algún tiempo. Tras darse cuenta de que el emir estaba dotado de una energía y unas cualidades viriles notables, [...] le ofreció una alianza por matrimonio y una tregua. Abd al-Rahman respondió favorablemente a la tregua, pero la propuesta de una alianza matrimonial no tuvo continuidad” (*Compilation historico-littéraire d’al Maqqari* [siglo XVI, con referencia a fuentes

confirman la existencia de los embajadores musulmanes, aludidos con mucha precaución por la memoria cristiana, que habrían ido a Paderborn (con rehenes) en la primavera del año 777, para involucrar a Carlos en los asuntos de España: Abu Taur de Huesca y Sulayman ben al-Arabí, gobernador de Zaragoza, simpatizante de los abasíes y enemigo del régimen de Abderramán.

Cruzando las informaciones que se pueden sacar de las refundiciones analíticas en relación con la época entre los siglos VIII y XI, la quintaesencia histórica de lo que pasó ‘realmente’ en la ‘batalla’ del año 778 se reduce pues al esquema siguiente. En 777, en Paderborn, Al-Arabí invita a Carlos a luchar en una alianza contra Abderramán. Carlos reúne un ejército y, unas pocas semanas después de la Pascua del año 778, llega a Zaragoza, donde el lugarteniente Al-Husayn ben Yahla se ha hecho con el mando y cierra las puertas de la ciudad. Carlos pone sitio a Zaragoza, hasta finales de julio, sin éxito, cuando decide regresar a Francia, llevando a Al-Arabí y a sus caballeros como rehenes. Llega a la ciudad navarra de Pamplona que saquea, probablemente por falta de provisiones. Mientras cruza los Pirineos, en un puerto desconocido al norte de Pamplona, la retaguardia de su ejército es atacada por los vascones, ayudados por un ejército al mando de los hijos de Al-Arabí, quienes liberan a los prisioneros. Aniquilada la retaguardia, los vascones se dispersan por las montañas, mientras los omeyas, por su parte, regresan a Zaragoza, de forma que Carlos prosigue su camino, sin poder castigar a los atacantes.

Respecto a la transformación mitológica ulterior, la campaña histórica de Carlomagno destaca por una grave escasez de hechos heroicos. No hubo victoria gloriosa del emperador cristiano —que, de hecho, no era emperador todavía— contra los musulmanes de España. Ni siquiera hubo guerra, en un sentido estricto, sino una tregua ineficiente y una derrota vergonzosa mientras el ejército se retiraba. En la conclusión de su análisis de las fuentes históricas, Beckmann dice que Carlos, en el año 778, sufrió una “derrota tan relevante”, que fue “el caldo de cultivo del cual la creación literaria pudo sacar su fuerza durante más de tres siglos”.⁸⁹ Da tres razones para esta rele-

de Yabbir Ibn Hayyan, gran científico del siglo VIII], trad. por Lévi-Provençal 1950, pp. 120-121). Cf. Rosenthal 1930, pp. 441-445.

⁸⁹ Beckmann 2017, p. 906.

vancia: 1) fue la única derrota conocida de Carlomagno en todas sus campañas de conquista; 2) en la retaguardia, aniquilada por completo, murió un gran número de personas importantes (*plerique aulicorum*); 3) el rey no pudo desquitarse del asalto. Es un acontecimiento que incita entonces a los analistas carlistas a dar detalles topográficos (“una emboscada en la cima de los Pirineos”) que desempeñan un papel de justificación y a usar un lenguaje metafórico para expresar un sentimiento regio: “el dolor del fracaso nubló [...] el corazón del rey”.⁹⁰

Expongo tan extensamente el desarrollo de la versión historiográfica de los acontecimientos del año 778 porque constituyen el argumento del poema. Partimos de la tesis de que la materia del texto de Turoldo no es la batalla misma, sino la transformación de una derrota histórica en una victoria legendaria, compatible con el contexto cultural existente alrededor de 1100. Convergen en él una tradición oral (vernácula) de unos cantos (o cuentos), que han transmitido el núcleo memorial de una vergüenza espantosa, y una tradición escrita (latina) de unos libros historiográficos que la disimulan y transforman. Como los anales refundidos están perfectamente disponibles⁹¹ en el lugar donde Turoldo, hacia 1100, declina sus decasílabos, no hay necesidad de distinguir tajantemente entre la procedencia de una tradición colectiva inmemorial y el trabajo individual de un poeta culto (*clerc*) conocedor de la historiografía imperial y eclesiástica.

La verdad poética de nuestra epopeya se revela a través de sus referencias a ambas tradiciones, implementadas en un juego intertextual. El poema recibe la voz cantada que recuerda la catástrofe y la confronta con las versiones escritas de la historiografía franca erudita. Esta confrontación, en

⁹⁰ Por cierto, hay fuentes latinas, también, alrededor de la época de Turoldo, que admiten —a regañadientes— que el éxito de Carlos en España no resultó tan glorioso. Bédier cita la *Crónica silense* (*Historia legionensis*) sobre Alfonso VI de León (hacia 1110) que deplora que “en el siglo VIII, cuando los musulmanes oprimían la mayor parte de España, el cristianismo la abandonó a su suerte”, y anota expresamente: “ni siquiera ese Carlos del cual los francos afirman que la hubiera recuperado” (Bédier 1927, pp. 27-28). Con la *Crónica silense*, estamos en la época que sigue a la divulgación del *Cantar de Roldán*. Ha empezado la rivalidad entre Francia y (el norte de) España sobre la prevalencia religiosa en Europa.

⁹¹ “Las crónicas carolingias estaban a disposición de los lectores en las ‘librerías’ de los monasterios y cabildos catedralicios” (Burger 1977, p. 71).

cuanto juego intertextual, es la razón para la ficción autorial que contiene el texto de Turolde. La *Geste Francor* a que se refiere de manera reiterada, para ‘documentar’ aserciones ‘históricas’ sobre la extensión de poder del emperador (vv. 1443-1444) o sobre el número de los soldados implicados en las batallas (vv. 1685, 3262), se presenta como la fuente “vieja” (v. 3742) para todos los hechos narrados. Hasta Baligán de Babilonia, “que sobrevivió a Virgilio y a Homero” (v. 2616), conoce los “gestos que cuentan grandes honores de Carlos” (v. 3181). Esta *Geste Francor* es una “chartre” (v. 2097) —*crónica*— que tiene una forma genérica y material precisa que la relaciona con la *Historia francorum*, materializada en los *Anales regios* refundidos para las bibliotecas monacales.⁹² Turolde explica que la *Geste Francor* consiste “en documentos y en cartas” (v. 1684) escritos “antaño [...] en el monasterio de Laon” por “el barón Gil, que Dios favorece con sus milagros” (vv. 2095-2097).

La atribución de la *Geste* —en cuanto archivo oficial de unos *hechos consumados*—⁹³ a san Gil, supuestamente presente en la batalla (“ki el camp fut”, v. 2095), revela el arte del juego intertextual. Este santo auxiliador que vivía en el sur de Francia y murió antes de 725, ha sido considerado por cierta leyenda como confesor de Carlomagno, en cuya función habría oído un secreto de estado —bien callado por los archivos— que explicaría la relación parental entre Roldán y Ganelón y la supremacía del primero sobre el segundo por el hecho de que el primero era el “hijo incestuoso”⁹⁴ del rey. En su entorno narratológico, la atribución desempeña un papel fundamental. El nombre de san Gil como figura de la ficción autorial pone el núcleo onomástico para el juego literario de la transformación discursiva.

⁹² Este vínculo, poco resaltado por la ciencia literaria, entre los archivos francos y la aludida gesta ficticia como referencia para la historia del *Cantar*, me parece obvio. Tiene más sentido, de todos modos, que la relación entre la *Geste Francor* y un supuesto “texto latino novelesco” (Riquer 1952, p. 36).

⁹³ El sentido etimológico de la *gesta* (*geste*) —del verbo latín *gero* (‘hacer’, ‘cumplir’)— es un hecho histórico ‘cumplido’ o ‘consumido’, es decir, establecido como verdadero. Cf. Zumthor 1972, p. 19.

⁹⁴ Lejeune 1961 (“Le péché de Charlemagne et la *Chanson de Roland*”). La idea del “enorme pecado” que Carlos habría cometido, es parte de una larga tradición que se extiende hasta la Edad Moderna. Cf. infra.

Al contrario que la historiografía y la hagiografía, que usan el anacronismo de la distancia secular entre san Gil y Carlomagno como argumento para la refutación de la leyenda, el cantar turolitano invierte la relación de autoridad entre la leyenda y la historia secular. Presenta un entorno discursivo en que la voz cantada sobre la catástrofe y los archivos francos se convierten en temas de trasfondo, mientras que el registro mayor se hace sentir a través de la propia temporalidad genérica de la epopeya.⁹⁵ El hecho (literario) de la gesta ficticia del testigo San Gil puede considerarse como un núcleo de la dialéctica histórico-legendaria a partir del cual la ficción de la autoría literaria se constituye y se desarrolla, hasta la ‘historia’ de don Quijote contada por el narrador árabe Cide Hamete Benengeli unos siglos más tarde.

La topología literaria de la transformación legendaria se compone de múltiples alusiones a temas y constelaciones narratológicas conocidos de la epopeya latina clásica y medieval. Se encuentran huellas prestadas de la *Eneida* de Virgilio, la *Tebaida* de Estacio, la *Ilias latina* de Beblio Itálico, la *Farsalia* de Lucano y el *Waltharius* (*Vita Waltharii manu fortis*) de Ekkehard,⁹⁶ que son integradas puntualmente, de igual manera que el recuerdo oral y los archivos historiográficos, en un mundo artístico original. Los nombres de las obras literarias aludidas desempeñan el mismo papel que la referencia (material) a la *Geste Francor*. Son momentos de contextualización posibles —en el medio de la alusión— para los enigmas narratológicos irresueltos de la gesta declinada. La referencia a la *Iliada*, por ejemplo, se puede tomar como testigo de una “herramienta intelectual que permite pensar transformaciones de orden político”.⁹⁷ También se puede destacar como modelo para la repartición geográfica de los pueblos implicados en las dos batallas.⁹⁸ Y el *Waltharius* ha servido para contextualizar ciertos detalles de la topología, como la razón del odio interfamiliar —que es, de hecho, un tópico narra-

⁹⁵ “La compréhension [de l’épopée] se fait dans et par le récit” (Goyet 2006, p. 7).

⁹⁶ Riquer 1952, p. 114; Burger 1977, p. 72. También se encuentran huellas evidentes de la poesía religiosa, como la *Cantilena* de santa Eulalia o la *Vida* de santo Leodegario, cf. Menéndez Pidal 1959, pp. 419-422.

⁹⁷ Goyet 2006, p. 19. Por esta razón, el *Cantar de Roldán* articula elementos del problema fundamental, a finales del siglo xi, que es “la crisis señorial” (*ibid.*, p. 349).

⁹⁸ La ‘estructura pensada’ del catálogo de los pueblos de Baligán puede referirse al catálogo de los barcos de la *Iliada*. Cf. Beckmann 2017, pp. XXXIV-XXXVI, p. 3.

tológico desde la epopeya griega— o unos tópicos simbólicos como el de la mano derecha cortada.⁹⁹

El pensamiento particular del *Cantar de Roldán*, sin embargo, se revela por sus propias verdades, que sobresalen de la composición topológica. La diferencia entre la *Geste Francor* y la “geste que Tuoldus declinet” (v. 4002) consiste en el propio trabajo textual de la “declinación”, o sea, de la “amplificación poética”.¹⁰⁰ Las claves conceptuales de la arquitectura tuoldiana ‘amplificada’ consisten en la formación de una propia temporalidad, la extensión de un espacio coherente y la creación de un simbolismo estructural que revela un pensamiento ético de la estética.

3.4. NARRATOLOGÍA DE ESPEJOS Y RESONANCIAS. LA MAGIA DE LOS TIEMPOS Y EL SONIDO DE LOS ESPACIOS

“Por la calleja vienen / extraños unicornios. / ¿De qué campo, / de qué bosque mitológico? / Más cerca, / ya parecen astrónomos. / Fantásticos Merlines / y el Ecce Homo, / Durandarte encantado, Orlando furioso”.

Federico García Lorca, “Procesión”, *Poema del cante jondo*

El hecho de consultar el *Cantar de Roldán* como fuente histórica, y no poética, supone una confusión conceptual extraña, dado que el tiempo (apremiante) que modela la voz narrativa no es el tiempo histórico, sino un tiempo épico, una creación literaria de valor simbólico. El tiempo del *Cantar*, que en principio transcurre de manera cronológica (secular), implica una agencia divina, que hace posible, por ejemplo, el “milagro muy grande”, al

⁹⁹ Las peleas entre Valtario, Haganón y Guntario (Waltharius, Hagen y Gunther) — las figuras del *Cantar de los nibelungos*— demuestran la existencia de la guerra interfamiliar (civil) como tópico literario en la epopeya medieval latina desde el siglo x. Este hecho ayuda a entender la falta de explicación sobre la razón profunda de la disputa (familiar) entre Ganelón y Roldán. Se puede imaginar, sin necesidad de detalles —ni siquiera incestuosos—, la existencia de un odio inmemorial entre partes de una familia real. Sobre el *Waltharius*, cf. Beckmann 2010, pp. 91-122.

¹⁰⁰ Según la retórica clásica (Quintiliano) se distingue entre la *oratio recta* (de expresión sencilla y natural) y la *oratio declinata* (de expresión artística). Cf. Olschki 1935.

final de la primera batalla, de que Dios “haga parar el sol, retrasar la noche y prolongar el día”, para que Carlos tenga el tiempo suficiente para vengarse de “la gente criminosa” que causó la muerte de Roldán.¹⁰¹

El tratamiento temporal del poema y la posibilidad conceptual, prevista por Turollo, de una intervención de Dios se confirma por una falla aparente de la lógica narrativa. La duración épica de la acción está bien estructurada por indicaciones explícitas en versos análogos y harmónicos del tipo “Bels fut li vespres e li soleilz fut cler” (“hermoso era el atardecer y el sol fue claro”, v. 157), “Le empereres est par matin lever” (“el emperador se ha levantado muy de mañana”, v. 669) o “Tresvait la nuit e apert la clere albe” (“transpone la noche y amanece el alba clara”, v. 737). Al mismo tiempo, el hecho de que deben ser siete los días, y no seis, según la lógica de los hechos narrados, indica el valor simbólico de la cifra y de toda la representación temporal, implementada en una ‘historia’ de la salvación.

Estamos en verano, época imprescindible para las batallas militares seculares y divinas en la Europa de la Alta Edad Media. El texto no incluye la fecha del año 778, aludido, que se ha transmitido por la voz del pueblo, atizada por el diablo, pero indica un cierto marco dentro del año. El punto culminante de los combates coincide con la llegada de Baligán, que “lanzó sus huestes [...] el primer día del estío” (v. 2628). El final (teórico) de la batalla, según la trampa imaginada por Blancandrín, es proyectado para el día de su conversión al cristianismo en la “la fiesta de San Miguel” (“la feste seint Michel”, v. 37), que sería el 29 de septiembre (fecha convertida al calendario gregoriano).¹⁰² Por lo demás, la salida y la puesta del sol marcan el tiempo profano de seis días, que se convierten, por la intervención de un derecho mayor, en una semana completa de siete.

Veamos los detalles. El primer día están reunidos, en escenas paralelas, los consejos de guerra de los musulmanes y de los cristianos. Los mensajeros de Marsil llegan al campamento de Carlos en ‘Córdoba’ y pasan la noche: “La nuit demurent tresque vint al jur cler” (“permanecieron toda la noche

¹⁰¹ “Carlos, cabalga, que no te falta la claridad” (*Cantar de Roldán*, vv. 2450-2458 [CR 1994, p. 113]).

¹⁰² El día de San Miguel Arcángel se instituyó bajo el papa Gelasio I en el año 493. En 955, después de la batalla de Lechfeld, san Miguel fue declarado santo patrón del reino franco oriental (la futura Alemania).

hasta que vino el día claro”, v. 162). El segundo día, por la mañana —“le empereres est par matin lever” (v. 162)—, los francos eligen a Ganelón para parlamentar, y este cabalga con Blancandrín a Zaragoza, donde concluyen el pacto de la conspiración con Marsil. Por la noche, el emperador está esperando la vuelta de Ganelón, que solo llega “por la mañana, al alba”: “Par main en l’albe, si cum li jurz esclairet” (v. 667).¹⁰³ Empieza, pues, el tercer día, en que Carlos oye “muy de mañana [...] misa y maitines” (vv. 669-670), reúne otra vez a sus consejeros y, aceptando la falsa sumisión, decide volver a Francia (Aquisgrán). Por la noche, los francos llegan a Roncesvalles —en las puertas de España—, donde “se detienen en un bosque en lo alto de las montañas” y esperan el amanecer: “Tresvait le jur, la nuit est aserie” (v. 717). Esa noche, Carlos tiene dos sueños con malos augurios, antes de que amanezca el cuarto día: “Tresvait la nuit e apert la clere albe” (v. 737).

Este día cuarto, en el centro del conjunto de los siete, es el alargado por la gracia de Dios. Concentra las partes más importantes de la acción. En la mañana, la retaguardia es elegida y las caballerías se dividen. Mientras que las tropas de Carlos pasan las ‘pardas rocas’ y ‘temibles desfiladeros’ de los Pirineos hasta el momento en que “vieron a Gascuña” (v. 819), empiezan, hacia mediodía —“clers fut li jurz e bels fut li soleilz” (v. 1002)—, los combates entre la retaguardia y las tropas de Marsil, hasta la muerte de Roldán. En el momento en que el alma del gran héroe es llevada al paraíso por san Gabriel, se pierde la posibilidad de inscribir los hechos en el tiempo secular. Roldán abandona la vida aún con la luz del día, pero para Carlos ya ha empezado el atardecer (“li vespres”, v. 1807) cuando percibe el sonido del olifante, momento en el que deshace todo el camino hacia Roncesvalles, donde llega en el mismo instante, en el que el moribundo es perdonado por Dios. Son los versos más condensados de todo el *Cantar*.

Morz est Rollant, Deus en ad l’anme es cels.
Li emperere en Rencesvals parvient.

(Roldán ha muerto y Dios tiene su alma en los cielos.
El emperador llega a Roncesvalles [vv. 2397-2398].)

¹⁰³ La posibilidad de que Ganelón cabalgue toda la noche es, por cierto, la única alusión a la distancia (larga) entre ‘Córdoba’ y ‘Zaragoza’.

En el más allá se confunden el día y la noche, cuya diferenciación estricta ya no es necesaria para los ‘hechos’ que se narran a continuación. Carlos agradece a Dios el gran milagro que le confirma en su derecho —porque “los paganos están en el error y los cristianos tienen razón” (v. 1015)— y aprovecha el día alargado no solo para lamentar los muertos, que deja “yacer tal como están” (v. 2435), sino también para perseguir a los ‘paganos’ que huyen por “Val Tenebrosa”, el lugar más expresivo y onomatopéyico de todos:

Hacia Zaragoza los persiguen atacando y los van matando a pleno golpe y les copan las vías y los caminos mayores. Queda ante ellos el río Ebro: es muy profundo, terrible y rápido, y en él no hay barca, galeaza ni chalana. Los paganos invocan a uno de sus dioses, Tergaván, y luego se precipitan dentro del río, pero no tienen salvación. Los que llevan armadura son los más pesados; cayeron al fondo algunos de ellos; los demás van flotando a la deriva, y los más afortunados han bebido tanto que se han ahogado en terrible afán. Los franceses gritan: “¡Malogrado Roldán!” AOI.¹⁰⁴

Dijimos que no se puede ‘medir’ el tiempo épico que necesitan los caballeros heroicos para moverse entre los sitios aludidos de la España omeya y almorávide. No tiene sentido contar las horas de una cabalgada de cien mil hombres desde la frontera gascona hasta Roncesvalles, si se supone que el lugar está situado cerca del pueblo así llamado, ni de Roncesvalles a Zaragoza, donde no había ni ‘vía’ ni ‘camino mayor’ antes de la implementación de la infraestructura relacionada con el culto a Santiago. Dios interviene como un *deus ex machina*. Abre el camino y añade las horas suficientes para llevar a cabo la venganza debida al asalto de la retaguardia franca. Y lo hace de manera visible para resaltar la evidencia del milagro, sin el cual ‘nuestro empe-

¹⁰⁴ “Païen s’en fuient, ben les chalcent Franc. / El Val Tenebrus la les vunt ataignant, / Vers Sarraçuce les enchalcent ferant, / A colps pleners les en vunt ociant, / Tolent lur veies e les chemins plus granz. / L’ewe de Sebre, el lur est dedevant: / Mult est parfunde, merveilluse e curant; / Il n’en i ad barge, ne drodmund ne caland. / Paiens recleiment un lur deu, Tervagant, / Puis saillent enz, mais il n’i unt guarant. / Li adubez en sunt li plus pesant, / Envers les funz s’en turnerent alquanz; / Li altre en vunt cuntreval flotant; / Li miez guariz en unt boïd itant, / Tuz sunt neiez par merveillus ahan. / Franceis escrient: ‘Mare fustes, Rollant!’ AOI” (vv. 2460-2475, p. 113).

rador magno' no hubiera ganado la 'batalla de Roncesvalles', históricamente perdida, según la memoria que contradice a los archivos.

El aspecto más interesante del tratamiento temporal se revela como consecuencia del día alargado, cuando por fin llega la noche. En el transcurso del cuarto al quinto día se separan las percepciones narradas del tiempo. Surgen una perspectiva cristiana y otra musulmana. Carlos está en la orilla del Ebro, contempla la gran cantidad de muertos y decide que es "tarde para volver a Roncesvalles" (v. 2483). Los francos acampan "a siete leguas" (v. 2759) de Zaragoza. "Clara es la noche y resplandeciente la luna" (v. 2512), en la que duermen profundos, velados por san Gabriel. Antes de la salida del sol, en esa larga cuarta noche, el poema se toma el tiempo para referir otras dos pesadillas de "muy grave significado" ("senefiance [...] mult gref", v. 2531) —llenas de "terribles tempestades", "rayos" y "llamas" que hacen arder "las astas de fresno y de manzano y los escudos hasta las blocas de oro puro", mientras que los doce pares son devorados por "osos, leones, víboras, dragones y diablos" — que perturban el sueño del emperador. Mientras tanto, el rey Marsil, único sobreviviente enemigo en la batalla de Roldán, llega huyendo hasta la ciudad, donde es recibido por su esposa Bramimonda, que "se conduele muy fuertemente" (v. 2596) por la mano derecha cortada y "la sangre que le mana", y una revuelta popular. Pasan una noche agitada. Los súbditos en tumulto "le quitan [a Marsil] el cetro y la corona" (v. 2585) y "echan a [l retrato de] Mahoma dentro de un foso" donde "cerdos y perros lo muerden y pisotean" (vv. 2590-2591).¹⁰⁵

El día siguiente, el quinto, en teoría, empieza con la misma indicación meteorológica tópica que nunca varía, para proyectar la mejor luz sobre los combates: "Clers est li jurz et li soleilz luisant" (v. 2646). La narración se inicia con la perspectiva musulmana. Marsil "ha vuelto en sí del desvanecimiento" ("de pasmeisuns en est venuz", v. 2592) y puede aprovecharse de que "se precavió bastante" ("s'en purcacet asez", v. 2612). Cuenta, pues, la historia que el emir Baligán de Babilonia ("li amirals", v. 2602), que había zarpado con sus huestes de un puerto "bajo Alejandría" ("suz Alixandre", v. 2626) el primer día del verano, llega precisamente en ese momento a Zaragoza, con

¹⁰⁵ "E Mahomet enz en un fosset butent, / E porc e chen le mordent e defulent" (vv. 2590-2591, p. 116).

innumerables “galeazas, esquifes, barcas, galeras y naves”. El emir toma el poder de la ciudad y manda a Marsil un “guante de oro” para “harcé[r]selo enfundar en la mano derecha” cortada (vv. 2677-2678). La velocidad (épica) con que esta armada recibe el favor de todos los vientos para cruzar el Mediterráneo, de Alejandría a España (Tarragona) y, de allí, subiendo el Ebro, llegar hasta Zaragoza, resaltaría la excelencia de las huestes de Baligán en el catálogo homérico de las naves:

La noticia llega hasta Marsil. AOI. Las huestes sarracenas no detienen un instante su travesía. Dejan el mar y se adentran en las aguas dulces. Pasan ante Marbrisa y Marbrosa, y remontan el Ebro con todas sus naves. Innumerables linternas y carbunclos centellean, brindándoles gran claridad durante toda la noche. De madrugada, llegan a Zaragoza. AOI.¹⁰⁶

Hay historiadores que sitúan a Marbrisa y Marbrosa en los mapas de la época. Según el geógrafo almorávide Abu Abd Allah Muhammad al-Idrisi (1100-1165), que nombra las provincias españolas en el *Libro de Rogerio*, hay una región al sur de la orilla del Ebro que se llamaba Mamaria. Y en los Piri-neos, en el siglo XI, aparentemente, se conocían zonas llamadas “marbrosas”¹⁰⁷ por los yacimientos de mármol (“marbre”, v. 12, v. 2267, v. 2819), material que abunda en el *Cantar*. Sin caer en la trampa de una geografía positivista (intercultural),¹⁰⁸ se puede sostener también que estos nombres que juegan con la geografía (exótica) suministran, por su correlación onomatopéyica con la invocación de todas las brisas de la mar, una locomoción tan extraordinaria que sobra exigir una correlación realista entre el espacio y el tiempo.

Respecto a este último, el poema insiste en la coincidencia del día y la exactitud (simbólica) de la parte musulmana de la *Geste Francor*. Sabemos

¹⁰⁶ “Jesqu’a Marsilie en parvunt les noveles. AOI. / Gent paienor ne voelent cesser unkes, / Issent de mer, venent as ewes dulces, / Laisent Marbrise e si laissent Marbrose, / Par Sebre amunt tut lur naviries turnent. / Asez i ad lanternes e carbuncles: / Tute la noit mult grant clartet lur dunent. / A icel jur venent a Sarraguce. AOI” (vv. 2638-2645, p. 118, traducción modificada).

¹⁰⁷ Beckmann 2017, pp. 441-444.

¹⁰⁸ “*Marbrise et Marbrose* [sont des] noms fantaisistes de villes ou d’îles dans le delta de l’Ebre” (Cortés, CR 1994, p. 360, n. 2641).

que la armada babilónica llega el día siguiente de la muerte de Roldán, porque el rey, la reina y el pueblo informan al emir sobre la situación: “*Ayer* hubo una batalla en Roncesvalles” (“En Rencesvals une bataille out *ier*”, v. 2791). “El emperador estaba ayer pasando los desfiladeros”, v. 2772). “Roldán le cercenó ayer la mano derecha” (v. 2701). Más prometedora para el emir es la noticia de que las tropas de Carlos todavía están muy cerca: “Anoche (*anuit*) durmió en estas orillas del Ebro” (v. 2758). Baligán “tiene altiva la mirada [...] se pone de pie y luego grita: ‘¡Barones, no os entretengáis! ¡Salid de las naves, montad y cabalgad!’” (vv. 2804-2806).

Mientras tanto, el mismo día, por la mañana —“al matin, quant primes pert li albe” (v. 2845)— Carlos y sus caballeros “cabalgan con gran ímpetu por las vías largas y los muy anchos caminos” —que aludan a las ‘vías romanas’ que los historiadores no encontraron en esta región—, para “ver el terrible desastre de Roncesvalles” (vv. 2850-2854). Lamentan los muertos (por segunda vez) y cantan la canción del caballero más heroico de todos.¹⁰⁹ Preparan los cuerpos de Roldán, Oliveros y Turpín —con “los corazones guarda[dos] en un paño de seda” y “depositados en un blanco sarcófago de mármol” (vv. 2965-2966)— para ser transportados a Francia, a San Severín de Burdeos y San Román de Blaya, donde quedarán sus reliquias, como “pueden ver los peregrinos que allí van” (v. 3687). Observan que las tropas de Baligán se acercan y se preparan para el combate. Godofredo de Anjou tañe el clarín y el emperador se arma: “Con ligereza ha vestido la cota, ha enlazado su yelmo y se ha ceñido a Joyosa, que no mengua su claridad bajo el sol” (vv. 2989-2990). Antes de emprender la batalla, la narración hace una pausa y el poema sigue con la presentación de los “escuadrones” (*eschel*) de combate.

La descripción de tales escuadrones demuestra el funcionamiento simbólico de las cifras. El texto presenta, por parte de los cristianos, “diez escuadrones” (v. 3084). Se preparan dos escuadrones francos de 15.000 hombres cada uno, un escuadrón bávaro (de 20.000 hombres), uno “de alemanes de Ale-

¹⁰⁹ “Amis Rollant, de tei ait Deus mercit! / Unques nuls hom tel chevalier ne vit / Por granz batailles juster e defenir. / La meie honor est turnet en declin” (vv. 2887-2890 [“¡Amigo Roldán, Dios tenga piedad de ti! Jamás vio nadie tal caballero en justar y concluir grandes batallas. Mi honor ha iniciado su decadencia], p. 124).

mania” (20.000), uno de normandos (20.000), uno de bretones (30.000), uno “de pictavinos y barones de Alvernia” (40.000), uno de “flamencos y barones de Frisa” (40.000) y uno de “loreneses y [de] los de Borgoña” (50.000). El poema presenta, pues, nueve escuadrones, y no diez, a los que añade un décimo que contiene la ‘suma’ de todos los combatientes que, además, no son 250.000, según sería la cuenta exacta, sino 100.000: “El décimo es de barones de Francia. Son cien mil de nuestros mejores capitanes”.¹¹⁰ La aserción no es errónea. Cuando se presenta el ejército completo en el campo de batalla —“en medio de una llanura” (Roncesvalles ya no tiene ni estrechos ni desfiladeros)—, el poema insiste en que “son identificables cien mil francos” (v. 3124).

El momento en que se diluye el tiempo vivido de la narración para asimilarlo simbólicamente a los siete días de la creación del mundo, según el Génesis, coincide con la presentación (análoga) de los combatientes principales, Carlos y Baligán, en cuyo duelo ritual culmina la segunda batalla. El emperador y el emir son caracterizados de manera muy parecida, fuertes, decididos, con la barba blanca mecida por el viento por encima de la cota. Carlos “tiene el cuerpo gentil, gallardo y apuesto, el rostro claro y de buen continente” y “cabalga con mucho ahínco” (vv. 3115-3117). Baligán “tiene muy grande la horcajadura [...] su pecho es grueso y bellamente moldeado, anchos los hombros y el rostro muy claro, altiva la mirada”. Exclama el narrador: “¡Dios, qué barón, si tuviera cristiandad!” (vv. 3157-3164).¹¹¹ El rito requiere que los almirantes se declaren la guerra insistiendo en sus motivos —la muerte de Roldán y la humillación de Marsil— y la supremacía de sus respectivas religiones. Organizan el orden de los combates. Mientras que concede el primer golpe a su hijo Malprimis, Baligán resume la situación, hablando en estilo directo, de la manera siguiente:

Li altrer fut ocis le bon vassal Rollant
E Oliver, li proz e li vaillanz,
Li XII per, qui Carles amat tant,

¹¹⁰ “La disme eschele est des baruns de France. / Cent milie sunt de noz meillors cataignes” (vv. 3084-3085, p. 129).

¹¹¹ “El emir bien parece barón: blanca tiene la barba, igual que la flor” (vv. 3172-3173, p. 132).

De cels de France XX milie cumbatanz.
Trestuz les altres ne pris jo mie un guant.

(El otro día [*altrer*, i. e. anteayer] fueron muertos el buen vasallo Roldán, Oliveros, el noble y el valiente, los doce pares que tanto amó Carlos y veinte mil combatientes de los de Francia. A todos los demás no los estimo lo que vale un guante [vv. 3185-3189].)

En el intercambio de las decisiones preparativas para la batalla decisiva se escinden las percepciones narradas del tiempo, así como las concepciones del mundo, entre los dos campos. El día de ayer (*ier*) se convierte en el día de anteayer (*altrer*), conversión válida para ambos campos. No se trata, a mi modo de ver, de una inconsistencia narrativa, ni de un descuido de un segundo autor o copista, sino de una transposición de los gestos en un tiempo trascendental, épico, cuya verdad eterna no se puede expresar con la cuenta mundana de 24 horas. El quinto día se fusiona con el sexto, en el que el emperador termina la parte fundamental de su obra, para poder así reposar el séptimo.

En su condición secular, meteorológica, el día controvertido pasa, por cierto, como si hubiera seguido a los anteriores: “El día era claro y el sol resplandeciente” (v. 3345). Da la mejor luz al desarrollo de los combates, que tienen lugar, uno después del otro, y duran hasta la tarde. Ya “pasa el día y el atardecer vuelve” (v. 3560), en el momento final en que Carlos recibe un golpe “de gran vigor” de Baligán —“en los cortos cabellos [...] donde se lleva un buen palmo de carne” y le “queda el hueso completamente desnudo”¹¹²—, al cual sobrevive gracias a una nueva intervención (la tercera) de san Gabriel, porque “Dios no quiere que [el emperador] sea muerto ni vencido” (v. 3609). Así, le otorga la fuerza extraordinaria para el último golpe del *Cantar*, con el que “le abre la cabeza” a Baligán, “de modo que se le derraman los sesos, y todo el rostro hasta la barba blanca, y lo derriba muerto sin ninguna remisión” (vv. 3602-3607).

La batalla finaliza. Carlos ha ganado, con la ayuda de Dios, que transforma su historia en leyenda. “Grande es el calor y el polvo se levanta” (v.

¹¹² “Li amiralz est mult de grant vertut. / Fier Carlemagne sur l’elme d’acer brun, / Desur la teste li ad frait e fendut; / Met li l’espee sur les chevels menuz, / Prent de la carn grant pleine palme e plus: / Iloec endroit remeint li os tut nut” (vv. 3602-3607, p. 143).

3633) cuando huyen los ‘paganos’, cuya persecución “duró”, sin tardar, “desde aquí hasta Zaragoza”.¹¹³ Mueren todos los enemigos, con excepción de “algunos [que] han emprendido la huida” (v. 3648), sin repetir la escena del ahogamiento de las tropas de Marsil. Carlos toma la ciudad y pasa la noche en ella “por potestad de conquistador” (v. 3653). “Clara es la luna y las estrellas centellean” (v. 3659) mientras “registran” (saquean) las sinagogas y “las mahomerías”, y destruyen las imágenes para que no quedaran “ni sortilegio ni falsedad” (vv. 3664-3665). La violencia iconoclasta, acompañada por un bautismo de masas —cien mil personas, menos la reina, bautizada más tarde en Francia— es el último hecho referido esa noche, la quinta y sexta al mismo tiempo, la cual no se demora, para que aparezca el séptimo día: “Pasa la noche y amanece el día claro” (v. 3675).

En este último día, el domingo —según mi teoría—, se termina la acción principal. La venganza se ha llevado a cabo, los hechos son consumidos, la obra es realizada y la gesta, casi declinada. El tiempo que sobra se condensa en un día de duración épica, dominical. En 24 horas, el magno emperador, que ahora merece su nombre, sale de Zaragoza, pasa por Narbona “con fuerza y vigor” (v. 3683), llega a Burdeos, donde deposita el olifante de Roldán, cruza el estuario del Gironda, hace una pausa en Blaya, donde deja los sarcófagos, para seguir cabalgando “por valles y montañas”, porque “no quiere tomar reposo” (vv. 3695-3696), hasta Aquisgrán. Allí “sube al palacio” y encuentra a su hermana y ‘amiga’ Alda, quien le pregunta por su prometido Roldán. Respecto al tratamiento del tiempo, el poema termina como empezaba, con la indicación de una fecha simbólica. El proceso de Ganelón, cuya resolución a través de un duelo divino se narra en el anejo, está programado —según la “antigua gesta” (v. 3742), que se refiere a lo que “algunos dicen” (v. 3747)— para el día de San Silvestre, el primer día del año nuevo (ya desde el calendario juliano).

El *Cantar del Roldán* no se limita a orientarse en el tiempo histórico y cosmológico para estructurar la acción, sino que crea un tiempo propio, orientado por la épica clásica y medieval, que somete a su lógica poética. Un cambio eventual de duración en el trascurso previsible del tiempo mundano es resaltado como fenómeno extraordinario y sirve —a través de su referencia

¹¹³ “Li enchalz duret d’ici qu’en Sarraguce” (v. 3635, p. 144).

implícita al tópico de la epopeya— para mostrar la supremacía de Dios como actor supremo, que predetermina, en cuanto fundamento incuestionable de la ideología contemporánea, que engloba la época de la narración y de los hechos narrados, el *telos* de la historia y de su declinación poética. En cierto sentido, Turollo usa el conflicto entre el tiempo de la vida y el tiempo de la leyenda, que pone en escena, para efectuar una ‘prueba’ (casuística) de la presencia de Dios que corrige las mentiras humanas.

Este tratamiento artístico del tiempo —su sumisión a una lógica poética— se puede demostrar, casi en cada segundo verso, por la composición de los tiempos verbales. “Cuando el conde Roldán *ve* a Sansón muerto, *podéis* saber que *sintió* gran dolor”.¹¹⁴ “Grandonie *era* [*fut*] valiente y fuerte [...], *ha encontrado* a Roldán en el camino, [...] lo *conoció* con certeza [...] y *no puede* evitar sobrecogerse. *Quiere* huir de él [...]”,¹¹⁵ etc. A través de la alternancia casi permanente entre el presente y el pasado, el famoso *passé simple* de la lengua francesa, para el cual sirve el pretérito perfecto español de manera muy apropiada, el *Cantar* crea una ‘presencia’ épica capaz de englobar diferentes aspectos de acciones pasadas (o futuras).¹¹⁶ El arte lingüístico de los tiempos consiste en un juego con el aspecto imperfectivo de ciertas acciones perfectivas. La descripción —en pretérito perfecto— de los preparativos para armarse, por ejemplo, permite pensar la acción ya cumplida en el momento de su declaración. El golpe de la espada se realiza en el momento de la amenaza. También es posible que se alargue la ejecución de un hecho que está a punto de consumirse. En un golpe mortal preciso, repetido en todos los detalles esquemáticos —“le rompe el escudo, le descompone la loriga y le mete su gran azcona por medio del cuerpo” (vv. 1247-1249), etc.— se reserva el tiempo,

¹¹⁴ “Li quens Rollant, quant il veit Sansun mort, / Poez saveir que mult grant doel en out” (vv. 1580-1581, p. 89, traducción modificada).

¹¹⁵ “Grandonie fut e prozdom e vaillant / E vertuus e vassal cumbatant. / En mi sa veie ad encuntret Rollant. / Enceis nel vit, sil recunut veirement / Al fier visage e al cors qu’il out gent / E al reguart e al contenenent: / Ne poet müer qu’il ne s’en espaent. / Fuïr s’en voel, mais ne li valt nient” (vv. 1636-1643, p. 90).

¹¹⁶ Una lista de los tiempos verbales usados en el *Cantar* —y su repartición entre “los tiempos del locutor”, “los tiempos del narrador” y “los tiempos de la narración”— se encuentra en Lakshmanan-Minet 2017, pp. 88-182. Sobre la formación estilística de un “tiempo épico” en el *Cantar de Roldán*, cf. el viejo estudio, de valor intemporal, de Fellmann 1962.

como a Homero para el escudo de Aquiles, para describir la procedencia de las piedras preciosas o las reliquias que ornán las armas. De esta manera, el poema crea su propio e impactante ritmo entre escenas a ‘cámara lenta’ y a ‘cámara rápida’. Puede simplificar acciones, para resumirlas o aludirlas, como el movimiento ecuestre de un lugar a otro, o alargarlas, como los últimos movimientos de Roldán, que “va solo por el campo” (v. 2184) para guardar sus armas (que no puede destrozar), antes de morir.

La alternancia entre los tiempos verbales estructura la narración entretejida entre múltiples escenas y perspectivas dentro de los dos campos de líderes, consejeros, combatientes y mensajeros en movimiento. Pinta un vívido cuadro en el que los movimientos particulares se superponen y forman un equilibrio. El *telos* de este equilibrio se presenta en la ‘presencia épica’ de un tiempo presente —presencial— que acapara todos los demás tiempos verbales. Esta concentración del presente incluye al futuro. Se anuncia, por ejemplo, el proceso de Ganelón para el día de San Silvestre, y ya estamos en medio de las preparaciones del duelo:

Il est escrit en l'anciene geste
 Que Carles mandet humes de plusurs teres.
 Assemblez sunt ad Ais, a la capele.
 Halz est li jurz, mult par est grande la feste,
 Dient alquanz del baron seint Silvestre.
 Des ore cumencet le plait e les noveles
 De Guenelun, ki traïsun ad faite.
 Li emperere devant sei l'ad fait traire. AOI.

(Está escrito en la Gesta antigua que Carlos convocó a sus vasallos de varios países. Están reunidos en Aquisgrán, en la capilla. Es el gran día de una fiesta solemne, la del barón San Silvestre, al decir de algunos. Ahora empiezan el proceso y los debates de Ganelón, que ha hecho la traición. El emperador lo ha mandado traer ante sí [vv. 3742-3749].)

Dependiente de la temporalidad, la extensión del espacio es otra clave conceptual de la arquitectura turoladiana (amplificada). Desde el redescubrimiento del *Cantar*, se ha resaltado la gran erudición geográfica con que el supuesto autor se refiere al mundo de los pueblos europeos cristianizados a partir de la

época de Carlomagno, que conoce perfectamente por su propia lectura de la *Gesta francorum* y ordena alrededor de una región más recientemente cristianizada que es probablemente la suya: Normandía o la ‘Marca de Bretaña’. El mapamundi que dibuja Turoldo de la “Tere Mayor” (v. 600) cristiana, entre Irlanda y Constantinopla, ha proveído a los historiadores valiosas informaciones sobre las posibles relaciones políticas, en el período de 800 a 1100, entre los pueblos y países mencionados: Anjou, Bretaña, Poitou, Maine, Normandía, Provenza, Aquitania, Lombardía, Romania, Baviera, Flandes, Borgoña, Sajonia, Constantinopla, Escocia, Gales, Irlanda, Inglaterra, por mencionar solo las ‘conquistas’ de Roldán (cuyo orden de mención puede formar una cruz).

Menos conocido es el hecho más recientemente descubierto de que la geografía turoldiana reúne, también, toda la sabiduría contemporánea sobre los pueblos no cristianos. La extensión del mapamundi hacia el sur y el este, que va desde África central hasta la India y el mar del Norte, es menos tangible, pero no menos impactante. Implica el juego con unos nombres poco conocidos, desaparecidos con el tiempo, que *parecen* fantásticos. Como los enemigos de la fe no tienen la razón (*dreit*), según el principio trascendental de la filosofía contemporánea, el poema se toma el derecho de llamarlos ‘paganos’ o ‘sarracenos’, sin distinción, expresando el desprecio y la xenofobia ambiente con una naturalidad que choca a los modernos. La denominación étnica que normalmente se usa para confrontarlos con los ‘francos’, es ‘árabe’ (*Arabe*), nombre genérico que contiene a todos los demás pueblos, cuyas particularidades se prestan para los juegos de palabras.

Uno de los primeros oficiales ‘sarracenos’ que cabalga al lado de Marsil se llama “Abisme” (Abismo). Es “tan negro como la pez derretida” (“Issi est neirs cume peiz ki est demise”, v. 1474). La particularidad del ‘racismo’ medieval consiste en la connotación del color negro, que es el color del diablo. Quiere decir que Abisme “no cree en Dios, el hijo de Santa María” y que, por ende, “está lleno de vicios y de crímenes” (vv. 1472-1473). Al mismo tiempo, lo ajeno vicioso es temible por su fuerza exótica, extraordinaria. Otro “africano que ha llegado de África”¹¹⁷ se llama Malcuidant (Malquiant, v. 1594).

¹¹⁷ “D’Affrike i ad un Affrican venut, / Ço est Malquiant, le filz al rei Malcud” (vv. 1594-1595). La repetición tiene (también) razones prosódicas, como en “Alemons sunt e si sunt d’Alemaigne” (v. 3038).

Es hijo de un rey (Malcud), tiene armadura de “oro batido” que luce en el cielo y un caballo que tiene nombre, aunque irónico: Saltoperdido (Saltperdut). Abisme es tan fuerte que mata con toda la facilidad tópica —“le ha desgarrado las faldas de la loriga y mete en el cuerpo el hierro y el astil” (vv. 1601-1602)— a Anseís, uno de los doce pares, antes de ser muerto, a su vez, por el arzobispo Turpín.

Las enumeraciones ‘étnicas’ de los combatientes se condensan en una mezcla entre desprecio, temor, imaginario estereotípico y juego (malo, protoquevedesco)¹¹⁸ de palabras. Los “barones de Occián”, por ejemplo, un escuadrón especial que interviene al final de la batalla de Baligán, se componen de “turcos, enfrunos, árabes y gigantes” (“Turcs e Enfruns, Arabiz e Jaianz”, v. 3518).¹¹⁹ En este contexto se deben ver, también, los nombres expresivos y caricaturescos de muchos líderes ‘árabes’, que indican su procedencia ‘pecadora’, aluden a su destino ‘condenado’ o juegan con denominaciones relacionadas con los pecados mortales y la arquitectura del infierno: Climborín, Valdabrún, Espaneliz, Siglorel, Jurfaret, Grandonie, Falsarón, Corsablix, Dapamort, Malprimis, Escremiz, Estorganz, etc.

Sin embargo, más allá de los chistes gruesos y los nombres pseudogenéricos, la mayor parte de los topónimos, medio imaginarios y medio aludidos, revela un interés casi sistemático por ubicar a los otros temibles en la gran geografía humana. Se demuestra la lectura de Plinio (*Historia natural*), Solino (*De mirabilibus mundi*) e Isidoro de Sevilla (*Etymologiae*) —más todo lo que se encontró en las ‘bibliotecas’ en que trabajaba Turolde— en el arte de enumerar y ordenar, a bases geométricas posiblemente ‘pensadas’, todos los ‘pueblos’ que componen los escuadrones de Baligán, los cuales superan (entre tres y quince veces) al número de los combatientes de Carlos.

Baligán tiene “treinta escuadrones” (“trente escheles”, v. 3217) y “en el más pequeño hay cincuenta mil [caballeros]”. Su ejército se coloca en tres secciones de diez escuadrones cada uno. La sección de los primeros diez se

¹¹⁸ El chiste sobre las clases sociales débiles (moros, judíos, pobres, minusválidos, representantes de oficios impopulares, etc.) tiene una larga tradición en la Edad Media. El género del *fabliau* francés da los ejemplos más drásticos. Cf. Cailly 2008.

¹¹⁹ “Enfruno” (*enfrun*) quiere decir ‘voraz’. La palabra es relacionada con el pecado de la ‘gula’ y tiene connotaciones, desde la Antigüedad (Heródoto, Plinio), con la antropofagia. Cf. Beckmann 2017, pp. 126-127.

une por albanos de Butrinto (“Butentrot”) y milcenos (“Micenes as chefs gros”), por nubios y rumanos [valacos] (“de Nubles e de Bloss”), por rusos [de Kiev] y eslavos (“de Bruns e d’Esclavoz”), sorbios y serbios (“de Sorbres e de Sorz”), armenios y moros [bereberes] (“d’Ermines e de Mors”), africanos (“Nigres”) y georgianos (“Gros”), por “los de Jericó” y los de “Balide la fort”, que es la ciudad de Barbalisso, en el Éufrates, de donde salía la carretera hacia Antioquía del Orontes.¹²⁰ La composición étnica de los escuadrones no tiene sentido militar reconocible, sino que incorpora un juego poético versificado con la geografía periférica nororiental del planeta, cuyo centro era Jerusalén.

Los diez escuadrones de la segunda sección (v. 3238), que es la central, compuesta de los mejores combatientes, cita a cananeos, turcos, persas, pechenegos (del mar de Aral), ávaros caucásicos, selyuquies (de Úglich), búlgaros (del zar Samuel), prusianos, eslavos (rusos) y “gente del mar del Norte” (“d’Occian le desert”), que designa el límite diabólico del mapamundi contemporáneo.¹²¹ Los escuadrones de la tercera sección (v. 3252) representan la parte ‘oriental’ del emirato de Baligán. En esta parte se dificulta (aún más) la tarea de distinguir el elemento toponímico de los nombres onomatopéyicos que reciben los ‘barones’ enemigos de Carlomagno. Se distinguen los “hunos y húngaros”, la gente de Bagdad (“de Baldise la lunge”), de Marash (Anatolia), Arabán (Anatolia) y del río Estrimón, pero se mezclan con unos “barbez de Val Fronde” (‘barbudos del valle abundante’) o de “Val Penosa”, que puede ser una alusión a la Aisa central recorrido por Alejandro Magno,¹²² y están liderados, en el primer escuadrón, por unos “jaianz de Malprose” (‘gigantes de Malprosa’). En este último nombre se disuelven, de manera indiscernible, los “*Macrobbi* de la India”¹²³ —famosos por su longevidad, según Plinio— en un chiste poético sobre la ‘maldad de la prosa’, que es una escritura sin arte, desde una perspectiva medieval.

¹²⁰ Cf. Beckmann 2017, pp. 9-69 (*passim*). Las traducciones españolas corrientes no han visto la proveniencia toponímica de muchos nombres. Riquer, por ejemplo, escribe, en vez de “nubios y rumanos [...] rusos y eslavos [...] sorbios y serbios”, unas imágenes onomatopéyicas: “nublos y blosos [...] brunos y esclavones [...] sorbros y sores” (p. 133).

¹²¹ Cf. Beckmann 2017, pp. 71-123 (*passim*). El historiador admite sus dudas sobre la derivación de los “selyuquies de Úglich” (“d’Euglez”), pero presenta argumentos muy convincentes para el resto.

¹²² Cf. Beckmann 2017, p. 142.

¹²³ Beckmann 2017, p. 131.

La temporalidad y el espacio terrestre del *Cantar* se extienden a base de un simbolismo estructural propio, que es la tercera clave conceptual de la arquitectura literaria y el fundamento que revela el pensamiento ético de su poética. La herramienta técnica del simbolismo turoldiano es una matemática simple, de números naturales, fácilmente calculables —hasta en los errores ‘obvios’—, que se pueden disponer en una relación de conjuntos. El *telos* del simbolismo es la concordancia narratológica y musical de un mito cantado, que busca una formación detallada de equilibrios entre las partes nucleares de una narración ritmada por los versos y las estrofas.¹²⁴

Las cifras explícitas abundan en el cantar. Hay dos batallas, tres fuerzas en el campo cristiano (Carlos, Turpín, Roldán), cinco lazos (cortados en el yelmo de Naimón, cuando recibe un golpe de espada, no mortal, de Canabeu, el hermano del emir), siete años en el reino de España, diez mensajeros, doce pares, veinte rehenes, cincuenta carros, cuatrocientas mulas, setecientos camellos, mil clarines (que resuenan en el ejército mayor que no participa en la primera batalla), cien mil soldados francos, cuatrocientos mil soldados árabes, etc. Estas cifras desempeñan un papel narratológico que excede la mera “acumulación indiferenciada”.¹²⁵ Si uno pone las cifras en relación, las reparte entre los dos mundos —el de la leyenda y el de la narración— y mide esta relación como proporción de fuerza y de valor entre dos ‘campos bélicos’, se da cuenta de que el simbolismo matemático —entre potencias de conjuntos— no solo estructura las partes principales de la acción, sino que ritma también el desarrollo, la variación y la reanudación de los detalles objetivos.

¹²⁴ El hecho de que este ritmo se encuentra también, al nivel elemental, en la división de los mismos decasílabos, en dos partes (con cesura) de cuatro y de seis (dos veces tres) sílabas, demuestra la “dialéctica entre lo lírico y lo narrativo” (Zumthor 1972, p. 330) que surte efecto en el *Cantar*. “This is the fine art of the *Song of Roland*, its craftsmanship on the microstructural level, its effective use of formula, motif, exoticism, and accumulation, its spellbinding, cascading *laisses*” (Cook 1987, p. 236). Sobre la variación (calculada) y repartición de los acentos prosódicos entre los hemistiquios y los raros casos de encabalgamiento (*enjambement*) entre los versos, cf. Burger 1977, pp. 21-29.

¹²⁵ Pollmann 1966, p. 24. Este error de no ver la relación entre las cifras, ni buscar la proporción de valor entre las cantidades, se encuentra a menudo en la crítica roldaniana. Es equivalente al error de pensar que los nombres de los combatientes de Baligán no tienen otro papel que el de variar las pautas monótonas de la topología de los duelos heroicos.

El fundamento técnico del simbolismo tuoldiano es el dualismo, por principio, maniqueísta. El mundo representado en su totalidad planetaria (conocida) está dividido en dos. Hay dos civilizaciones, los cristianos y los musulmanes —con una división fundamental efectuada por derecho divino—, y dos reinos seculares, los francos y los árabes. Se narran dos partes de la batalla de Roncesvalles sobre la cual existen dos versiones, una contada y aludida, otra escrita en la *Geste francor*. Al final, hay dos juicios de Dios, uno a Baligán y otro a Ganelón. Estas divisiones principales se cristalizan en la confrontación entre los dos campos bélicos. Dentro de ellos, de manera análoga, se forman más pares —simpatéticos o antagónicos— y grupos de tres, siete, diez o doce personas, de cuya actuación depende el movimiento de las grandes masas hasta una proporción calculable. De esta manera, el poema crea una “estructura de resonancia” basada en un “paralelismo de contrastes”,¹²⁶ que se integra en el serialismo de la composición. Con una velocidad impactante, inmediata, el foco salta entre las asambleas reales, sigue los movimientos de los mensajeros, explica la trampa de Blancandrín y la traición de Ganelón, se sumerge en la sucesión de los combates, con la muerte de Roldán en el centro, prepara la transición del poder de Marsil a Baligán, con una multiplicación de las fuerzas militares, y lleva a cientos de miles de combatientes al mítico lugar de Roncesvalles, en el cual mueren la mayoría de ellos.

Dentro de cada campo y cada parte de la batalla, siguen las resonancias, reflexiones y reanudaciones. Se reflejan y se repercuten dos confrontaciones y nombramientos recíprocos entre Ganelón y Roldán, dos disputas sobre el uso del olifante entre Roldán y Oliveros, dos pares de sueño del emperador, dos cabalgadas fraternales de Blancandrín y Ganelón, dos huidas de Roncesvalles a Zaragoza, dos ahogamientos en masa en el Ebro, etc. La particularidad de este juego de resonancias literario consiste en un acercamiento entre los mundos contrarios. Muchas acciones de un lado tienen su equivalente o contraparte en el otro. Cada persona importante del campo cristiano tiene una pareja en el campo musulmán, algunos de los cuales se encuentran en un duelo mortal. Carlos está reflejado por Marsil en el primer combate y por Baligán en el segundo. Roldán tiene su equivalente en Aelroth (el sobrino

¹²⁶ Pollmann 1966, pp. 30-31.

de Marsil), Oliveros en Falsaron (el hermano de Marsil) y Naimón en Blancandrín (“juicioso por su valor, buen caballero por su nobleza”, v. 25). Los “doce barones” (v. 877) que Marsil elige para el mando del primer ejército son llamados, igual que los caballeros principales del emperador, “los doce pares” (“doze pers”, v. 990, v. 1305).¹²⁷ Incluso Turpín tiene su pareja en el ‘anti-arzobispo’ Abismo.

Con este procedimiento, el poema acerca el adversario a un nivel moral y civilizatorio casi igual. La verdad poética creada por el juego de los nombres y atributos seriales consiste —más allá de la presupuesta e incontestable jerarquía religiosa— en dar por cierto que los enemigos en la (mítica) batalla de Roncesvalles son “barones” honorables. Son reyes, duques o condes, capitanes y caballeros de mucha experiencia y fuerza individual. La admiración del narrador se dirige a ambos ejércitos: “son valientes los que reunieron las huestes” (v. 3562). Los gritos de guerra “¡Preciosa!” y “¡Monjoya!” suenan en concierto (vv. 3564-3565). Ya en la primera batalla, “los yelmos de dorada pedrería, los escudos y las cotas jaldes” (vv. 1453-1454) de los enemigos brillan y “lucen en el cielo” con una ostentación (casi) equivalente a las reliquias cristianas. Los guerreros más destacados poseen caballos y armas que gozan de un nombre propio, y son descritos de manera detallada, de forma parecida a los de los líderes francos.¹²⁸ Incluso pueden vencer en los duelos.

¹²⁷ “De los doce pares paganos, diez han sido muertos; sólo han quedado dos vivos: son Chernublo y el conde Margariz” (vv. 1308-1310, p. 82). Los doce pares —o “antipares” (Beckmann 2017, p. 313)— son también los personajes predilectos para el juego onomástico: Aelroth, Falsarón, Corsablix, Malprimis, el “amuraffe de Balaguer”, el “almaçor de Burriana”, Turgís de Tortosa, Escremiz de Valtierra, Estorganz, Estramariz, Magariz de Sevilla y Cádiz, y Chernubles de Montenegro.

¹²⁸ Hay diez caballos citados, seis por el lado cristiano —los de Carlos (Tencendur), Roldán (Veillantif), Gerín (Sorel), Gerer (Passecerf), Ganelón (Tachebrun), más el de Turpín (“robado del rey Grosaille de Dinamarca”, cuyo nombre no es citado)—, y cuatro por el lado musulmán —los de Malcuidant (Saltoperdido), Climborín (Barbamosca), Marsil (Gañón) y Valdabrún (Gramimón)—. Seis personas llevan una espada con nombre propio, los cinco líderes cristianos —Carlos (Joyosa), Roldán (Durandarte, Durendal), Oliveros (Altaclara), Turpín (Almace), Ganelón (Murgleis)— y el emir Baligán (Preciosa). El emir, además, es el único que tiene una “azcona”, denominada “Malter” (que puede ser “la única lanza con nombre de toda la literatura francesa medieval”, Beckmann 2017, p. 483). Dotar de un nombre a un arma que se rompe en el combate puede considerarse un acto de soberbia.

El rey Marsil mata a Bevón, señor de Beaune y de Dijon, a Ivoire, a Ivón y a Gerardo de Rosellón (vv. 1891-1896), antes de perder ‘solo’ una mano en el combate contra Roldán y convertirse en el único sobreviviente de la primera batalla. Marsil tiene todos los atributos de un héroe (caído). Lo único que le falta —sin ser culpable de ello, en un sentido secular y social— es la gracia de Dios.

3.5. LA VERDAD POÉTICA DEL CANTAR DE GESTA

“El problema de los problemas es el de la creación literaria”.

Pierre Le Gentil, Coloquio de Heidelberg, 1961

La relación simbólico-lúdica —narratológica, prosódica, musical— entre el mundo cristiano y el musulmán da la clave conceptual para entender el procedimiento poético del *Cantar*. Se revela liberándose de las pautas interpretativas tradicionales. El mundo turoliano es demasiado extenso y complejo en sus interrelaciones para reducirlo a la propaganda católica —primero cluniacense, después cisterciense y en favor del rito romano— ‘contra los sarracenos’. Tampoco tiene sentido tomarlo como mera fuente histórica. La concepción literaria de este mundo de ficción se aclara más si uno parte de la tesis de que el objeto profundo del cantar es la leyenda de Roncesvalles, es decir, la transformación memorial —con su conflicto mediático— de una derrota vergonzosa en una victoria sagrada.

Si fuera solo un texto de propaganda religiosa, el *Cantar de Roldán* no sería capaz de mostrar la perspectiva musulmana como nación agredida y expresar (literalmente) la razón santa de *su* guerra: “¡Ayúdanos, Mahoma! ¡Dioses nuestros, vengadnos de Carlos! Nos ha dejado a tales pérfidios en esta tierra que ni por muerte abandonarán el campo”.¹²⁹ Tampoco se podría explicar el hecho de que Ganelón, un barón honorable de la corte de Car-

¹²⁹ “Païen escript: ‘Aïe nos, Mahum! / Li nostre deu, vengez nos de Carlun! En ceste tere nus ad mis tels feluns; / Ja pur murir le camp ne guerpirunt.” (vv. 1906-1909, p. 89). El politeísmo implícito amortigua la perspectiva tomada y la relaciona con el principio de que ‘los paganos están equivocados y los cristianos tienen razón’ (v. 1015).

lomagno, fuera capaz de cometer el crimen herético de traicionar su propia religión. Ganelón y Blancandrín traban amistad, “conversan uno y otro con gran prudencia” (v. 369) y “se besaron en la boca y en el rostro” (v. 626), es decir: se prometen una lealtad de honor que perdura hasta el final de la historia. El drama de Ganelón no sería pensable sin partir de la consideración de que el caballero ofendido pueda encontrar, en el rey de Zaragoza, un aliado social y humanamente aceptable para buscar una alianza política contra una parte de su propia familia. De hecho, muy pocos críticos han podido bien explicar este fenómeno.

El enemigo de religión no es deshumanizado en su actuación social y política. El desprecio contra los ‘sarracenos’, omnipresente en el *Cantar*, como punto de partida del juego onomástico con los pueblos de la tierra, se suele explicar con el contexto de las Cruzadas, cuyo objetivo sagrado e incontestable sostendría. Al mismo tiempo, se debe admitir que la situación histórica, hasta finales del siglo xi, contradice de manera clara y distinta el término de la historia narrada. El oyente contemporáneo debe ser consciente, de igual manera que el declinador, de que la gran victoria cristiana en España es una leyenda —un mito histórico— y de que siglos después, todavía, los almorávides seguían estando presentes y dominaban al-Ándalus, al sur de la Marca Hispánica, la cual solo se había extendido hasta Toledo, conquistada por Alfonso VI de León, el Bravo, en 1085. A esta contradicción de la leyenda con la historia, callada y obvia, se alude al final del poema, cuando el emperador franco se presenta en un estado de cansancio y de preocupación. Aparece san Gabriel, por última vez, y recuerda a Carlos que tiene que librar más batallas: “los cristianos te invocan y te llaman” (v. 3998):

Li emperere n'i volsist aler mie:
 ‘Deus, dist li reis, si penuse est ma vie!’
 Pluret des oilz, sa barbe blanche tiret.
 Ci falt la geste que Tuoldus declinet.

(El emperador no quisiera ir: ‘¡Dios —dijo el rey—, ¡qué trabajosa es mi vida!’.
 Sus ojos lloran y se mesa su barba blanca.
 Aquí acaba la gesta que Tuoldus declina [Aquí termina la gesta que Tuoldo firma] [vv. 3999-4002].)

Cantidades de tinta se han gastado, durante ya casi 200 años, para interpretar y no terminar de entender bien este final abierto y contradictorio.¹³⁰ ¿Por qué el rey Carlos, “nuestro emperador magno” (v. 1), el gran vencedor (mítico) de Roncesvalles y salvador de la fe cristiana, ya no parece tan magno al final de la batalla —y del proceso de Ganelón—, sino abatido, triste y preocupado? A mi modo de ver, la causa consiste en la situación discursiva, en que el mundo literario refleja un conflicto mediático de historiografía entre una versión oficial (militar y misionera) de la ‘historia de Carlomagno’, muy colorida y llena de acontecimientos exagerados, y una sabiduría callada, pero obvia, sobre el hecho histórico de que a los francos y los demás cristianos les aguardaban muchas más batallas en la guerra santa tras la *derrota* de Roncesvalles.

La ambigüedad de Carlomagno como protagonista legendario —y personaje épico—, la debilidad de su carácter y la contrariedad consiguiente para el poder central de la corte franca son elementos de un problema crucial del poema con largas repercusiones narratológicas y estilísticas. El rey de los francos es el único protagonista que posee un perfil psicológico desarrollado. Esta particularidad resalta en comparación con el perfil más recto y esquemático de sus cortesanos, Ganelón y Roldán, cuyos motivos de odio y de pelea no son especificados, tal vez por ser demasiado conocidos. El interior humano del emperador se revela contradictorio. Por un lado, se presenta como conquistador seguro de sí mismo y de contar con el apoyo de Dios. “Se muestra alegre y contento” (v. 96), ostenta confiado las insignias del poder —la corona, el cetro y el guante—, sentado en un “trono hecho de oro” (v. 155), que reluce en “el sol claro”, y actúa, conforme a su posición trascendental, como héroe por principio.

Sus atributos son la fuerza y la sabiduría, expresada de manera tópica y repetida: “Blanca tiene la barba y la cabeza toda florida, gallardo tiene el cuerpo y el continente altivo” (vv. 117-118). Está en comunicación directa

¹³⁰ No puedo detallar los rasgos generales de las múltiples explicaciones críticas que, en su mayoría, tratan de defender al emperador cristiano. La discordia del carácter real, heroico por principio, se ha podido justificar, por ejemplo, por la teoría de los dos cuerpos del rey (cf. Kantorowicz 1992). A través de su “relación especial con Dios”, Carlos también representaría —e incorporaría— las “debilidades humanas” en general. Maurice 1992, p. 81.

con Dios, quien le asegura que va a ganar la batalla final. Al mismo tiempo, es esta misma comunicación con Dios la que le hace vacilar y tomar una posición (humilde) de duda: “El emperador tiende las manos hacia Dios, baja la cabeza y comienza a pensar.”¹³¹ El pensamiento de Carlos va en contra de su actuación que sigue —sin pensar— conforme a una confianza mayor. El líder cristiano comprende la trampa de Marsil, presentada por Blancandrín, y sabe que la retaguardia es vulnerable en el momento de dividir los ejércitos. Advertido por las pesadillas repetidas que le “atormentan” e invadido por una “extraña angustia (*merveilluse poür*”, v. 843), presiente la muerte de Roldán, su familiar más querido y especialmente lamentado. Cuando lo encuentra muerto en el campo de Roncesvalles, “se desvanece [...] y pierde el sentido”.¹³²

Repetidas veces, con poca variación estilística, el emperador muestra sus ojos augustos ‘llenos de lágrimas’ y ‘se mesa la barba blanca’ movida por el viento. En la noche entre las dos batallas, Carlos “duerme como hombre desazonado”.¹³³ En relación con estas características poco comunes de un rey legendario, la humildad humana delante de Dios parece más explicable que la debilidad política frente a su corte. ¿Por qué Carlos necesita la intervención explícita y repetida de san Gabriel para vencer al rey de los sarracenos? Para que luzca y prevalezca el poder soberano del Dios único cristiano. Sin embargo, ¿por qué el emperador no puede evitar la pelea dentro de su familia?, ¿por qué no toma sus propias decisiones en asuntos tan importantes como la elección de su representante diplomático o su comandante de retaguardia? Deja decidir a sus consejeros interesados, cuyas propuestas se limita a rechazar, antes de aprobar las opciones que se imponen según la lógica cortesana.¹³⁴ Carlos toma una actitud particularmente retraída, como ver-

¹³¹ “Li empereres tent ses mains vers Deu, / Baisset sun chef, si cumencet a penser” (vv. 137-138, p. 49).

¹³² “Carles se pasmet, ne s’en pout astenir” (v. 2891, p. 123).

¹³³ “Karles se dort cum hume traveillet” (v. 2525, p. 115).

¹³⁴ Este punto de la jerarquía palaciega ha sido resaltado a menudo. Si el embajador no puede ser uno de los doce pares, que son capitanes de escuadrones, ni el arzobispo, ni el consejero jurídico mayor (Naimón), es lógico que la elección recaiga en Ganelón, el más apto y ‘sensato’ que sigue en el grupo. También tiene mucho sentido dar el mando de la retaguardia al capitán más fuerte y experimentado, que había conquistado media Europa. Sin embargo,

gonzosa, mientras estalla la pelea interna, peligrosa para la corte y fatal para sus caballeros, entre Ganelón y Roldán.

Es obvio que algo va mal en el reino de los francos. La explicación más lógica del conflicto es, al mismo tiempo, la más controvertida y ocultada por la historiografía, incluida la moderna. Se puede evidenciar un poco, si uno parte de la tesis de que a través de la memoria oral —contada en una versión nuclear— existe, para el contexto contemporáneo, un saber preciso y una conciencia aguda relativo a la causa profunda del conflicto entre Carlos, Ganelón y Roldán. Este saber y esta conciencia consisten en un rumor vergonzoso, refutado y perseguido por la historiografía imperial y eclesiástica. Su contenido era difícil de recuperar, desde la perspectiva moderna, no solo confrontada con la imposibilidad de delimitar la leyenda de la historia, sino también con una sensación de vergüenza persistente, que, en cierto sentido, solo ha cambiado su forma desde la Edad Media. La explicación legendaria “en filigrana”,¹³⁵ que es “la hipótesis más comprensible”¹³⁶ para los historiadores, desarrolla el siguiente argumento.

Dado el caso de que la versión de Turolde presenta a san Gil como ‘autor de la gesta’ —según la ficción autorial literaria (cf. supra)—, se debe admitir que la leyenda de Carlomagno incluye la leyenda de este santo auxiliar, confesor del emperador.¹³⁷ En el *Cantar*, san Gil no solo es el confesor (oidor), sino también el escritor de los ‘hechos’ de Carlos en este episodio

no soluciona el problema de saber por qué, entonces, hay una pelea entre los familiares. Es seguramente falso —contradiendo la topología de la epopeya— considerar que Ganelón se sienta amenazado por el ‘peligro’ de la tarea. En cuanto barón cristiano, no puede tener miedo de morir, aún menos en una misión de guerra justa.

¹³⁵ Lejeune 1961, p. 361.

¹³⁶ Sholod 1966, pp. 27-28.

¹³⁷ El manuscrito de Oxford menciona el nombre una sola vez: “Ço dit la Geste e cil ki el camp fut: / Li ber Gilie, por qui Deus fait vertuz” (vv. 2095-2096). En otras versiones se pueden encontrar rasgos de “hacer desaparecer” —reemplazar o rayar— el nombre de este santo, que en relación con Carlomagno parecía peligroso. Cf. Lejeune 1961, pp. 368-370. Se podría imaginar que un monje francófono manipulara posteriormente el verso 2096 en la copia que llegó a Oxford, pero no lo creo. La mención del *ber Gilie*, bien defendida por la prosodia del entorno turoldeano, tiene demasiado sentido y da razón al pensamiento poético del *Cantar de Roldán*. De todos modos, la versión más católica de la ficción autorial, respetada por la mayoría de los seguidores, consiste en reemplazar a san Gil por el arzobispo Turpín.

mítico de Roncesvalles. Según esta leyenda, transmitida por la literatura y la iconografía medieval, Carlos habría cometido en su juventud un pecado tan grave que era *inconfesable* y que necesitaba una misa especial, celebrada por el propio san Gil, y la intervención de un ángel que portara una carta de origen divino, para ser perdonado de modo excepcional.¹³⁸ Considerando que el único pecado inconfesable, particularmente en el contexto de una corte conocida por el ‘liberalismo’ de sus costumbres —que resultó en una depuración de las mismas por el sucesor, Luis el Piadoso—, tenía que consistir en un incesto, si se excluye la hipótesis de la antropofagia. Se deduce, así, que hubo un fruto (por confesar) de una relación ilícita entre Carlos y su hermana: Roldán.

Una versión extranjera posterior, la *Karlamagnus Saga* noruega del siglo XIII, cuenta de manera detallada la historia del origen de Roldán, solamente aludida por el *Cantar* —a través de la autoría de san Gil— y claramente omitida, rechaza o corregida por las versiones más ‘católicas’, como la *Historia Karoli Magni et Rotholandi* (el Pseudo-Turpín) o el *Rolandslied* bávaro del cura Conrado (siglo XII). Tras la vuelta de su coronación como emperador en Roma, dice la *Karlamagnus Saga*, Carlos encuentra a su hermana Gisela y tiene con ella un “comercio culpable”.¹³⁹ Después de haber recibido

¹³⁸ Abundan las representaciones del ‘pecado de Carlomagno’ en la tradición medieval. Los *Miraculos* de san Goar (c. 820) refieren la escena en que Carlos, angustiado por una tormenta sobre el río, pidió ayuda a su confesor san Gil. El *Liber de visionibus Wettini* de Walafrido Strabo (c. 845) describe a Carlomagno en el Purgatorio por su pecado de ‘sensualidad’. La *Vita Aegidii* (siglo X) detalla una escena que explica la manera en que Carlos alcanza a confesar —y a ser perdonado— su ‘pecado vergonzoso’ a través de un pergamino enviado directamente a Dios, sin que el confesor, san Gil, llegue a enterarse de qué se trata. En la iconografía resaltan el *Vitral de Carlomagno* de la catedral de Chartres (siglo XII), que representa la misa de san Gil por encima de la batalla de Roncesvalles, y el *Relicario de Carlomagno* de la catedral de Aquisgrán (siglo XIII), que presenta a san Gil con la inscripción: “*Crimen mortale convertitur in veniale*”. Al final del siglo XIV, para Jean d’Outremeuse, en su crónica *Ly myreur des histours* (*El espejo de las historias*), el hecho referido de que Roldán era “hijo de Carlos” parece tan normal que la forma más prudente de referirlo es no hacer ningún comentario al respecto. Cf. Lejeune 1961, pp. 339-348.

¹³⁹ “Le roi Karlamagnus se rendit à Eiss y trouva sa sœur Gelein. Il la conduisit dans sa chambre à coucher et dormir près d’elle si bien qu’il éprouva un tel amour pour elle qu’ils s’unirent. Ensuite il alla à l’église et confessa à l’abbé Egidius tous ces péchés, à l’exception

el perdón de Dios, que convierte el pecado mortal en un pecado venial, casa a Gisela con Milon d'Angers —el Ganelón del *Cantar*— y “doce meses más tarde” nace un niño llamado Rollant (Roldán), adoptado y educado como si fuera sobrino, y no hijo de Carlos. El asunto del incesto se desarrolla fuera del reino franco, no solo al norte, sino también en la periferia sur, como en el *Roncesvalles* de Pamplona (siglo xiv)¹⁴⁰ o el *Ronsasvals* provenzal (siglo xiii o xiv). La lamentación de Carlos (sobre la muerte de Roldán), que este último cantar presenta, es la más explícita de todos:

Bel neps, yeu vos ac per lo mien peccat gran
De ma seror e per falhiment,
Qu'ieu soy tos payres, tos oncles eyssamant
E vos, car senher, mon neps e mon enfant.

(Bello sobrino, yo os tuve, por mi gran pecado / y por mi culpa, de mi hermana:
/ así que soy tu padre y tu tío al mismo tiempo, / y vos, querido señor, mi sobrino
y mi hijo.)¹⁴¹

Basándonos en esta suposición —la alusión a un posible saber común— se podrían explicar, por lo menos, dos problemas de la narración que se destacan por su falta de explicación: 1) la predilección de Roldán como héroe modélico, su aparición de la nada —con muy poca evidencia histórica— como líder político y militar de la Marca de Bretaña, y 2) la posición pasiva e indecisa de Carlos frente a Ganelón y la desavenencia dentro de su

de celui-là. Et Egidius le bénit et alla à la messe. Mais tandis qu'il célébrait la messe basse, Gabriel, l'ange de Dieu, vint déposer un écrit sur la patène. Dans l'écrit, il était dit que le roi Karlamagnus n'avait pas confessé tous ses péchés. 'Il a couché avec sa sœur et elle mettra au monde un fils qui s'appellera Rollant' [...]. Il maria sa sœur à Milun et le fit duc de Britannia" (*Karlamagnús saga* I, A, 33, 1980, p. 66). A continuación, la *Saga* cuenta de manera detallada la juventud de Roldán, sin que este llega a saber nunca su origen.

¹⁴⁰ “Nacjestes mj sobrnjo, a XVII aynos de idade, / Fjz uos cavayllero a un preço tan grande.” (“Naciste mi sobrino, y a los 17 años de edad, / te hice caballero a un precio muy grande”; *Roncesvalles*, fragmento de Pamplona, vv. 67-68 [Horrent 1951b, p. 22]).

¹⁴¹ *Ronsasvals*, vv. 1623-1626 (Horrent 1951b, p. 194, n. 1). Traducción de Ruiz Capellán/Aramburu Riera 1986, p. 23.

corte. Roldán, el héroe, puede considerarse inocente.¹⁴² Acepta a Ganelón como padrastro —y al hijo de este como hermano— pero no sabe quién es su padre natural. Muere joven y perdonado, y va al cielo. Ganelón, por el contrario, debe su posición especial en la corte, sin ser uno de los pares, a su disposición para reparar (socialmente) el pecado de Carlos. Se ha casado con Gisela,¹⁴³ con quien tiene otro hijo, Baldovino (v. 314), hermanastro de Roldán. Suponiendo esta situación, los problemas internos de la familia interferirían de tal manera con los asuntos de la guerra que se podría concebir una alianza transcultural y transreligiosa a fin de llevar a cabo una venganza de honor, —provocada por Roldán cuando trate a Ganelón de “hombre malvado de vil linaje” (“malvais hom de put’aire”, v. 763)— y una conmoción en la corte, en la que el emperador no tiene el poder de impedir una venganza que presiente segura tras su comunicación onírica con Dios.

No quiero sacar ninguna conclusión de las (posibles) alusiones poéticas implícitas para una (inalcanzable) ‘verdad histórica’ sobre Carlomagno. Es imposible decidir, desde una perspectiva moderna, si la acusación de incesto no es más que una difamación, proferida por los enemigos externos e internos de Carlomagno, que siguen peleando en coaliciones muy variables durante medio milenio. Puede provenir, también, de la intención de desbaratar las tendencias hagiográficas de la historiografía franca, que inventan sus propias leyendas, factualmente incorrectas, como la historia del viaje de Carlomagno a Jerusalén.¹⁴⁴ Sin embargo, la alusión al incesto, aunque este solo

¹⁴² La inocencia del héroe nunca ha podido ser vilipendiada y da, hasta hoy, una especie de razón principal a los críticos —como Robert Cook en *The Sense of the Song of Roland*— que quieren justificar los actos humanos y la psicología de Roldán.

¹⁴³ El incesto puede ser la razón, también, para la poca información histórica que existe sobre la hermana de Carlomagno. Se debería escribir un libro sobre ella, quizá, de ficción feminista. La versión oficial (moderna) consiste en presumir que Gisela —en ciertas tradiciones historiográficas es llamada Gertrude (o Gertraud)—, se hizo monja y se retiró al convento de la abadía de Chelles, donde murió hacia 810. Cf. Folz 1950, pp. 155-145 y 478-479. La historiografía menciona otras dos hermanas de Carlos, Adelheid y Rotheid, sin más datos. La promiscuidad de Carlos, por cierto, no pone problema aparente al biógrafo contemporáneo. La *Vita Karoli* nombra 17 hijos, cuatro esposas y cinco concubinas (cf. Eginardo 1996, pp. 40-42).

¹⁴⁴ El nacimiento de la leyenda sobre Carlomagno en Jerusalén es probablemente contemporáneo de la versión de Oxford y de la primera cruzada. Cf. Paris 1974, pp. 55-56.

existiera en cuanto leyenda negra, cabe perfectamente en el conjunto de los múltiples elementos implícitos, que resaltan, al contrario de la hagiografía, la *debilidad* del emperador cristiano.

Partiendo de la idea de que el pensamiento literario del *Cantar* consiste en una confrontación reflexiva entre la historia y la mitología, se disuelve la supuesta contradicción entre la imagen consagrada de Carlomagno como gran salvador de la fe cristiana y la caracterización literaria de un protagonista débil, pensativo y cansado, que vence al enemigo *in extremis*, con la ayuda de un *deus ex machina*. El arte de esta confrontación reflexiva consiste en una técnica alusiva. De manera casi sistemática, el poema alude, mientras narra la gran ‘victoria cristiana contra los sarracenos’, conforme a la versión oficial, a todos los detalles vergonzosos de la memoria reprimida, que los anales francos habían tratado de ocultar o cohonestar: la existencia de los embajadores árabes, la posible alianza política entre cristianos y musulmanes, la voluntad de Carlos de llegar a un acuerdo de paz, la trampa y la derrota sufrida por el ejército franco en Roncesvalles, la muerte de doce grandes áulicos conocidos y de 20.000 caballeros. Incluso en la escena final, en la que Carlos lamenta su ‘vida trabajosa’, resuena el provocador recuerdo del hecho histórico, vigente desde hace 300 años, de que los cristianos nunca han expulsado a los musulmanes de España, y no lo harán, definitivamente, hasta 1492.

El pensamiento artístico del *Cantar de Roldán* tiene su fundamento en una concepción ética. Se revela a través de la composición narratológica que divide y reúne, según el juego de resonancias simbólicas, dos mundos que se enfrentan: el de la tradición historiográfica y eclesiástica —la *Geste Francor*— que pretende que se cante la victoria, y el mundo la tradición oral, que transmite el núcleo memorial de un embrutecimiento de la corte imperial y de una derrota vergonzosa. Estos dos mundos se reflejan en la geografía planetaria extendida del *Cantar*, que incluye a los musulmanes como fuerza política importante. La batalla de Roncesvalles se libra “en el nombre de Carlos” (v. 3278). Con esta dedicación implementa el principio de la ficción épica: la elevación de los acontecimientos a una justicia divina. El hecho heroico, sin embargo, que es el *telos* del mito, en cuanto leyenda histórica, no corresponde a la actuación del emperador, sino a la de su vasallo, de cuya muerte tiene que responder, frente a Dios y al oyente de la canción.

La actitud contradictoria —dialéctica y crítica— del ‘emperador magno’ es rectificadora por la actitud heroica de Roldán.

No puedo resumir las múltiples especulaciones sobre la historicidad y el nombre de Roldán. Los estudiosos modernos han expresado sus dudas sobre la existencia histórica de este caballero de proveniencia genealógica desconocida, que era ‘conde’ —o ‘marqués’, según ciertas versiones— y ‘prefecto’ de la Marca de Bretaña, una federación de condados de incierta y controvertida situación en la frontera del reino de los francos con el de Bretaña. El nombre Roldán —Roland, Hruotland— parece casi no existir antes del *Cantar* y propagarse, sin embargo, fuertemente después. Se ha pensado que se trata de una invención onomástica por parte del *poeta* Turoldo, o de una adición posterior, para marcar algún asunto político concerniente a la Bretaña.¹⁴⁵ La invención puede consistir en una referencia a la raíz semántica del nombre germánico *Hrod*, que significa ‘gloria’. De todos modos, la pareja de letras *RO* resuena de manera insistente y jocosa en los nombres fundamentales y más misteriosos del *Cantar*: Roland, el héroe; Roncevaux, el lugar mítico; y Tu-Roldus, el declinador (copiador o creador), posible anagrama (atrofiado) de Rotulandus.

En un sentido histórico estricto, solo se pueden asegurar, con un poco de buena voluntad, tres datos básicos sobre Roldán: su nombre, su función —de la cual se deduce su estado privilegiado en la corte—, y el hecho de que murió joven en la batalla de Roncesvalles. La verdad de Roldán, como la de la batalla, no es histórica, sino literaria. Roldán —el “valiente absoluto”—¹⁴⁶

¹⁴⁵ La especulación se ha fomentado por la ausencia del nombre de Roldán en algunas versiones de la *Vita Karoli* de Eginardo. Ciertas páginas que contienen la frase de los áulicos muertos en Roncesvalles —“in quo proelio *Egghardus* regiae mensae praepositus, *Anselmus* comes palatii et *Hruodlandus* Brittannici limitis praefectus cum aliis compluribus interficiuntur”— parecen estar corregidas o manipuladas, para agregar o borrar el nombre de Roldán. La interpretación más original proviene de Gicquel, que piensa en un nacimiento textual —realmente de la nada— del nombre de Roland, en latín Rotolandus, que sería una mala lectura del verbo latín *rotulare*, en gerundio *rotulandus*, que significa ‘añadir’ (a una lista). El nombre provendría pues de la intervención de un copista o corrector que habría pedido que “se agregara el prefecto de la Marca de Bretaña” (*rotulandus praefectus britannici limitis*): “El nombre de Roldán, Rotolandus, es un parónimo del gerundio *rotulandus*, que significa ‘ser añadido a una lista’” (Gicquel 2003, p. 35).

¹⁴⁶ Horrent 1951, p. 280.

es el único de los doce pares cuyo nombre sobrevivió a los tiempos. Entró en la historia franca como protagonista ‘carolingio’ con las características que le presta el *Cantar*. Y entró en la historia literaria con las mismas características que convirtieron su figura en el modelo arquetípico del guerrero heroico. Durante siglos, ha servido como figura clave para la caracterización mítica de Carlomagno, tanto del lado de los partidarios como del de los detractores. Ha sido descrito como símbolo de la dulce Francia y de la fe católica. Incluso el contrapunto (legendario) del incesto no ha dañado la fama de Roldán, que muere sin conocer su origen. Ha sido atacado por su “desmesura”¹⁴⁷ —su soberbia, su arrogancia, su pulsión de muerte— o su temerario liderazgo. Y ha sido destituido y reemplazado por otros héroes, supuestamente más puros —o más adaptables a ciertas tendencias políticas o religiosas— como el español Bernardo del Carpio, que se opone a la integración de la España cristiana al reino de los francos.

Sin embargo, los reemplazos, los envilecimientos y la ironías ulteriores no han podido alterar la pauta seria, trascendental, que el *Cantar* da a la imagen original de Roldán. La versión de Turolfo (re)crea la quintaesencia de un héroe guerrero superior, que cae inocentemente, como Aquiles, involucrado en una situación fatal, dramática, transponiendo la escena griega en un contexto cristiano. En comparación con Sigfrido, más parecido a Aquiles, el Roldán del *Cantar* aún destaca porque el poema francés hace culminar la vieja tradición épica en la idea (católica) de que, tras la muerte, se confirma la actuación heroica del protagonista, por muy erróneos que hubieran sido sus hechos. El perdón de Dios es inmediato, igual que la subida de su alma “al paraíso” (v. 2396), supuestamente sin paso previo por el purgatorio.

Cuando llega el momento en que el héroe, herido por las lanzas, se prepara para morir, todos los lances de la batalla se detienen en un tiempo suspendido, divino. La acción y los gestos se detienen para proyectar todas las luces (y sonidos) hacia la imagen alegórica con la que el héroe es llevado a su destino trascendental. Veillantif, su caballo, es abatido por las lanzas (v. 2061), y Roldán deambula por el campo de batalla, sangrando por todo el cuerpo entre miles de muertos (amigos y enemigos) —mientras que no se

¹⁴⁷ Le Gentil 1968a, p. 203-209; Cook 1987, pp. 127-129.

hace mención alguna a los movimientos de Marsil, ni de los 40.000 caballeros árabes (v. 2072) que quedan en la reserva—. Recibe la bendición de Turpín, a quien acompaña hasta la muerte, de igual manera que a Oliveros, se desmaya y se despierte tres veces, busca la famosa piedra con que intenta (en vano) destruir sus armas, cuya historia describe (e invoca) más detalladamente que Homero el escudo de Aquiles, y termina acostándose sobre ellas, de cara a España:

Ço sent Rollant que la mort le tresprent,
 Devers la teste sur le quer li descent.
 Desuz un pin i est alet curant,
 Sur l'erbe verte s'i est culcet adenz,
 Desuz lui met s'espee e l'olifan,
 Turnat sa teste vers la paiene gent:
 Pur ço l'at fait que il voelt veirement
 Que Carles diet e trestute sa gent,
 Li gentilz quens, qu'il fut mort cunquerant.

(Siente Roldán que se apodera de él la muerte y que de la cabeza le descende al corazón. Ha ido corriendo bajo un pino y se ha echado de bruces en la hierba verde. Pone bajo él la espada y el olifante. Vuelve la cabeza hacia la gente pagana: lo ha hecho así porque quiere de veras que Carlos y toda su gente digan que el gallardo conde murió conquistando, vv. 2355-2363.)

El impacto trascendental de la muerte del héroe y su transformación en un mito (histórico) resuena por la gran tormenta “de truenos y de viento, lluvias y granizo” y el “terremoto” que ocurren en ese mismo momento —anunciado de antemano— en toda Francia, “desde San Miguel del Peligro hasta Sens, desde Besançon hasta el puerto de Wissant” (vv. 1423-1429).¹⁴⁸ La importancia —el significado— de Roldán consiste, según la lógica de mi interpretación, en esta muerte resaltada, que ocurre en la mitad de una historia que, desde el núcleo de su concepción, poseía dos partes. Con la figura del héroe ideal, no solamente mueren sus virtudes y rasgos, el honor

¹⁴⁸ Los cuatro lugares —el primero es el Monte Saint-Michel— representan los límites geográficos de la Neustria antigua. Cf. Cortés, “Introduction”, CR 1994, p. 272.

caballeresco, como siempre se ha dicho, sino también la verdad —la única verdad, escogida por Dios— de la historia narrada.

De esta manera, la figura central del *Cantar* no es el emperador magno, sino Roldán. El título moderno de *Cantar de Roldán* resalta esta verdad literaria. El destino del protagonista es una figura (alegorizada) legible dentro del pensamiento crítico presentado por el poema en relación con el conflicto mediático de la transmisión memorial. Por un lado, la muerte del héroe traicionado representa la derrota vergonzosa sufrida por la cristiandad europea en la batalla de Roncesvalles. Por otro, la recompensa de la subida inmediata al paraíso incorpora el recuerdo (eterno) a este acontecimiento nuclear, que se confronta —por medio de la mera alusión a su existencia— con las falsificaciones historiográficas trasladadas por la *Geste Francor* de los *Anales regios* y las transformaciones de la derrota de Roncesvalles en una victoria contundente. Esta lectura se justifica, desde mi perspectiva, por la vinculación explícita entre el héroe y su medio principal de comunicación.

La famosa escena (doble) del olifante, la más misteriosa y menos entendida de todas las escenas del *Cantar*, se resume en la gran cuestión, que invita a todas las interpretaciones para precisarse, de por qué Roldán, aunque apremiado insistentemente por su compañero Oliveros, no hace sonar su cuerno a tiempo para que el ejército de Carlos regrese, acuda en su auxilio y evite la catástrofe. El razonamiento tradicional se basa en argumentos sociales o psicológicos. Roldán se resiste por pundonor, por soberbia, por sobrestimar sus fuerzas, por querer defender la pureza de la ética caballeresca, por una pulsión de muerte, o una mezcla de algunos o todos estos motivos. En este contexto, sin embargo, casi nunca se resalta el hecho, aún menos entendible, de que el instrumento esté dotado de fuerza propia —como en un cuento maravilloso— y presente un peligro mayor para el que lo usa. Roldán no solo muere porque es herido por las lanzas, que hacen que su cuerpo acaba de desangrarse. El héroe ya empieza a morir cuando, por fin, se decide a soplar el olifante:

Li quens Rollant, par peïne e par ahans,
Par grant dulong sunet sun olifan.
Par mi la buche en salt fors li cler sancs.

De sun cervel le temple en est rumpant.
 Del corn qu'il tient l'oïe en est mult grant;
 Karles l'entent, ki est as porz passant.

(El conde Roldán con pena y con afán suena su olifante con gran dolor. Por la boca le brota la sangre clara y se están rompiendo las sienas del cerebro. Es muy grande la resonancia del cuerpo que sujeta; y Carlos, que está pasando por los desfiladeros, la percibió, vv. 1761-1766.)

Aparece aquí una razón fundamental para la hesitación de Roldán. Hay un impacto mortal del instrumento sobre el sujeto herido. Con esta vinculación entre la muerte del héroe y el medio que sirve para la comunicación entre las dos partes del ejército franco, el poema alude a su argumento implícito, que es la transmisión (comunicativa) de la gesta y las versiones contrarias sobre el resultado de la guerra. El instrumento tiene su propio “aliento largo” (v. 1789), percibido únicamente por el rey. Es “abollado” (v. 2295) en el último combate de Roldán, que lo usa para derribar al “infiel” que quiere quitarle las armas: “sujeta el olifante [...] y con él le golpea [...] le quiebra el acero, la cabeza y los huesos, le arranca los dos ojos de la cara y lo revuelca muerto a sus pies” (vv. 2287-2291). De esta manera, la ‘historia del olifante de Roldán’ simboliza el legado del héroe en peligro de ser apropiado por los falsificadores de la historia.¹⁴⁹

La técnica alusiva del simbolismo y la plenitud de detalles ritmados del *Cantar de Roldán*, aunque resuenan en cadencias graves y complicadas, no tiene nada de la lengua de madera en que están escritos muchos sucesos serios, particularmente los españoles. Consisten en un arte fino de elaboración mitológica que provoca una interpretación infinita, milenaria, en que se revela y se desarrolla su pensamiento. Con relación a

¹⁴⁹ De hecho, la significación misteriosa del olifante provoca las mistificaciones variadas que surgen desde la recepción contemporánea. Conforme a la lógica alusiva del poema, el instrumento desaparece paulatinamente, como la verdad sobre la batalla. El texto solo dice que Carlos entrega el olifante de Roldán a Guineman (vv. 3014, 3017), antes de depositarlo “repleto de oro y de monedas” sobre el altar de San Severino (vv. 3685-3686), en el regreso intemporal a Aquisgrán, al final de la historia. Así invita a su santificación como reliquia y a su reaparición en la literatura legendaria.

la historia narrada, los detalles simbólicos y alegóricos más misteriosos, que provocaron las variaciones más coloridas, están relacionados con Roldán: su proveniencia, su honor, su destino y sus principales instrumentos de comunicación y actuación, la espada Durandarte y el olifante, que se convierten, a través de su valoración como reliquias, en los medios de transmisión del destino de Roldán en cuanto protagonista ejemplar de una verdad literaria.¹⁵⁰

La revisión de la recepción medieval de la epopeya y de la persistencia del modelo en la formación de la novela caballeresca, antes del gran paso cervantino hacia la Modernidad, necesitaría un capítulo propio. En resumen, se podrían retener, sin que sean exclusivas, tres modos de la recepción roldaniana, que van más allá del mero modo referencial —de cita, alusión o desarrollo de detalle—, modo que no traspasan, tampoco, los cantares y poemas fragmentarios como el *Roncesvalles* de Pamplona o el *Ronsasvals* provenzal, aunque parecen difamatorios. Por un lado, hay un modo de rectificación (política o religiosa) en favor de Carlomagno y del imperio romano, que se incorpora a la historiografía y hagiografía franca: el *Pseudo-Turpín*, el *Rolandslied* del cura Conrado, el *Romance de Tebas*, el *Galien le Restoré*, el *Charlemagne* de Girard d'Amien, la *Crónica rimada* de Philippe Mouskés, etc., con una larga tradición hasta el siglo xvi (Jean d'Outremeuse, David Aubert). Por otro, hay un modo contrario de rectificación en contra de la leyenda franca, que puede expresarse de manera difamatoria (*Karlsmagnus Saga*) o caricaturesca (la *Gesta a don Meendo e a seus vassallos de mal diser*),¹⁵¹ y que toma, particularmente en España, el tono de una reivindicación política o religiosa propia: el *Cantar de Mio Cid*, el *Poema de Fernán González*, las *Mocedades de Rodrigo*, las leyendas alrededor del (perdido) *Cantar de Bernardo del Carpio*, con el cual surgió la historia alternativa de Roncesvalles, no continuada ya a partir del siglo xx, traspuesta al año 808.¹⁵²

¹⁵⁰ “El *Cantar de Roldán* quiere ser inolvidable y, como tal, busca alejarnos de nuestra realidad común” (Horrent 1951, p. 265).

¹⁵¹ Existe solo un fragmento de este curioso texto, en lengua portuguesa. Se cita, particularmente, porque contiene, al final de cada serie de monorrimas, el pneuma “EOY”, que parece citar el “AOP” (todavía inexplicado) del *Cantar*. Cf. Menéndez Pidal 1963.

¹⁵² Cf. González García 2007. La recepción de este modo se extiende hasta Lope de Vega y Bernardo de Balbuena en el siglo xvii.

Finalmente, existe también un modo genérico de referencialidad literaria al núcleo de un mito del que surge una parte de la formación de la novela moderna en lengua italiana (de Matteo Boiardo a Ludovico Ariosto), francesa (de Pierre de Ronsard a Charles Sorel) y española (del *Lazarillo* a Cervantes), que empieza a explicitar el pensamiento literario, con la crítica de la novela caballeresca, en el modo de la autorreflexión satírica. La referencia primera de este modo genérico es la verdad poética del *Cantar de Roldán*, que consiste en el momento —implícito, pero dialéctico— de la confrontación entre el mito de Roncesvalles y su memorización.

4. ¿CÓMO SE PIENSA LA PROSA? CERVANTES, QUEVEDO Y LA FORMACIÓN DEL PENSAMIENTO LITERARIO MODERNO

4.1. CERVANTES Y LA AUTORREFLEXIÓN DE LA NOVELA LITERARIA

“Primero te quiero rogar me digas, si es que lo sabes, qué quiere decir filosofía...”

Cervantes, *El coloquio de los perros*

Las dos novelas de Miguel de Cervantes —*Don Quijote de la Mancha* y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*— inauguran la manera moderna de pensar la prosa literaria. La prosa de Cervantes puede considerarse uno de los acontecimientos fundamentales que originó la transformación de la novela en el género principal —o el arte mayor— de la literatura. Este desarrollo es un proceso largo que empieza en el Siglo de Oro, pasa por las luces de la Ilustración francesa, donde resaltan las obras de Voltaire y Diderot, y se concreta en el Romanticismo decimonónico con autores como Honoré de Balzac y Fiódor Dostoyevski, para culminar en el comienzo del siglo xx con las obras de Marcel Proust y James Joyce. Desde hace no más de 150 años, la novela es el género principal de la literatura, con el mayor valor artístico y capital simbólico, particularmente en América Latina, donde alcanzó, a mitades del siglo xx, con las obras de Carlos Fuentes, José Lezama Lima, Alejo Carpentier o Gabriel García Márquez, la vanguardia de la literatura universal.

En la época del Siglo de Oro no existe la palabra ‘novela’ si no es para designar una narración corta de estilo italiano, como las *Novelas ejemplares* del mismo Cervantes. El contexto epistemológico para la escritura de textos en prosa de lengua española en el siglo xvi está dominado por los intereses de la ciencia que, en su mayoría, todavía se escribe en latín: la teología didáctica y la filosofía moral. En comparación con la prosa literaria que se ha escrito antes de 1605, es lícito sostener que con la publicación de la primera

parte de *Don Quijote* se produjo en el mundo literario un acontecimiento que cambió radicalmente la manera de pensar la literatura. Como símbolos de este acontecimiento figuran los protagonistas de la novela, don Quijote y Sancho Panza, que nacen —en cuanto figuras— sin la menor referencia a cualquier literatura anterior, para alcanzar inmortalidad no solo en el mundo de la fantasía literaria, sino en muchas de las demás artes cultas y populares.

Es sorprendente que el autor de este acontecimiento sea un viejo soldado minusválido, funcionario real empobrecido y autor de teatro fracasado por la presencia invencible del megalómano Lope de Vega. Este viejo de 60 años crea su mundo imaginario literalmente de la nada y lo localiza en el vacío de este mundo: en un pueblo perdido de la Mancha española, cuyo nombre su narrador no quiere recordar. Las famosas salidas de don Quijote, la lucha con los molinos de viento o con diversos rebaños de ganado, su aventura con los batanes, la liberación de los galeotes de la Santa Hermandad, su cena con los cabreros, los encuentros en la venta, las interminables disputas con Sancho Panza, que dan razón a su locura, los retornos al hogar, forzados por el cura y el barbero preocupados por su salud mental, que achacan a la lectura excesiva de malos libros de caballería... Todo este mundo fantástico, llano y frágil al mismo tiempo, relatado por el ‘moro’ ancestral e inconcebible Cide Hamete Benengeli, da vida a algo absolutamente inaudito. Somos testigos de una escena rara y valiosa en la cultura occidental: la creación de un mito, *ex nihilo*, que se basa en el designio supuestamente enloquecido, camuflado por el reto irónico, propuesto a la filosofía escolástica, de poder revivir los tiempos de la alta caballería: “El sueño que convierte a Alonso Quijano en don Quijote de la Mancha no consiste en reactualizar el pasado, sino en algo todavía mucho más ambicioso: realizar un mito, transformar la ficción en historia viva”.¹

Aunque Cervantes leyó casi todo lo escrito que existía en su tiempo, y no solo los libros, el universo mítico del *Don Quijote* no tiene modelos. O mejor dicho: Cervantes tiene únicamente modelos negativos, que trabaja de manera irónica. El escritor concibe su mundo prosaico en contra de los tratados estéticos, aristotélicos y escolásticos sobre el buen gusto y las bellas artes, que

¹ Mario Vargas Llosa, “Una novela para el siglo XXI”, en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española, 2004, p. XIV. Cito esta edición con la sigla DQ.

privilegian el arte escrito en verso o el teatro de imitación moral y de decencia bien reglamentada respecto a la prosa salvaje y sin reglas aparentes. Más allá de sus propias *Novelas ejemplares*, que presentan un diseño de maqueta para la encadenación narratológica de las aventuras del *Quijote*, los libros más cercanos a su invención novelística, a los cuales se refiere en su narración —en cuanto tema tratado o particularidad estilística— son los siguientes: 1) los libros de caballería, con su larga tradición de apropiación política y religiosa (intracatólica entre la Iglesia española y la francesa-romana) en la Europa medieval y renacentista, que formarán el gran conjunto para la crítica intertextual irónica que culmina en el famoso capítulo inquisitorial sobre “el donoso y grande escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la librería de nuestro ingenioso hidalgo” (DQ, p. 60); 2) la literatura épica, que hasta el siglo XVI todavía se escribía en verso, si bien de forma empobrecida, si es que se escribía, como el viejo género grecolatino ya empezaba a perder su atractivo intelectual y del que se realizan las prosificaciones del *Cid*, el *Fernán González* y los *Infantes de Lara*; 3) la literatura pastoril, que ya es un género moribundo hacia 1600, cuyo último ejemplar clásico en lengua española es, tal vez, *La Galatea* que el propio Cervantes publicó, sin ningún éxito, en 1585; 4) la sátira erasmista, corta, que es considerada un género no serio, disidente, útil para la pedagogía o la ética, lo que la excluye como género literario; y, finalmente, 5) la literatura picaresca, acontecimiento literario anterior iniciado con el *Lazarillo de Tormes*, escrito en 1554 por un autor desconocido, y que es el único género que se encuentra como referencia positiva en el *Quijote*, pues presenta la perspectiva de un antihéroe de clase social baja que intenta sobrevivir en un mundo que refleja la España contemporánea.

En este universo literario se desarrolla una ‘historia’² que en su concepción narratológica resulta muy simple. Es una antihistoria *irónica*, que se dirige contra el mundo arcaico y aristocrático de las historias heroicas y abre, así, una confrontación polémica y artística entre el mundo literario tradicional, en decadencia, y el mundo real representado por la literatura actual, por escribir. La relación entre ficción y realidad, entre lenguaje y mundo, es vehiculada en

² “Cervantes juega con la ambigüedad de la palabra *historia* como narración verdadera y narración ficticia. Por estos medios se equilibran lo poético y lo histórico” (Riley 1973, p. 317).

el *Quijote* por una confrontación entre vieja y nueva *literatura*. Visto en esta perspectiva, el razonamiento irónico de que Alonso Quijano habría enloquecido por haber leído demasiados malos “libros de caballería” —cuyas “intricadas razones” provocaron que se “le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio” (DQ, p. 28)—, resulta ser el gesto más serio de la escritura cervantina. La sencillez de la historia, su manera de ser contada, su riqueza de colores, tonos y estilos, la sucesión de sus episodios está regida por una ‘teoría literaria’ implícita y continua que hace que, al menos desde el siglo XVIII, los lectores críticos busquen, de igual manera que los escritores (de novela), elementos de un pensamiento cervantino sobre la política, la ciencia, el arte o el amor.

El hecho de que la filosofía cervantina, y su teoría literaria, se exprese de un modo irónico, no solo explica la tardanza en redescubrir el *Quijote* como novela mayor, sino también la complejidad hermenéutica de su comprensión, que requería la herramienta conceptual de la Ilustración del siglo XVIII. Los aspectos más importantes de la filosofía literaria cervantina, discutidos por la crítica, son el perspectivismo de la verdad, el problema de las realidades múltiples, el estatus lógico del mundo ficcional constituido por los libros, la representatividad del antihéroe, la insistencia en la pobreza social y económica, la ficcionalidad de la historiografía, la irracionalidad de la soberanía política, la casualidad cultural (y mundana) de la ética teológica, las interrelaciones y contradicciones entre las tres religiones monoteístas.³ No hay tema importante que don Quijote y Sancho Panza no traten en sus variados paseos a través de la dialéctica dinámica, burlesca y seria al mismo tiempo, entre la sensatez de la locura y la locura de la sensatez. Este modo genuinamente literario de construir un mundo y de contarlo a partir de una perspectiva soberana, serena y alegre, representa, a mi entender, el propio acontecimiento del *Quijote*.

Según la perspectiva del Siglo de Oro, el gran reto de Cervantes reside en algo que los contemporáneos solo presintieron durante el clasicismo, a

³ Es casi un error conceptual proponer una bibliografía cervantina. No obstante, cito una pequeña colección de trabajos, que, más allá de Riley 1973, me han servido para perfilar el pensamiento teórico de las obras de Cervantes: Castro (1925) 1972, Weinrich 1956, Neuschäfer 1963, Hatzfeld 1966, Stegmann 1971, Weich 1989, Endress 1991, De Toro 1994, Paz Gago 1995, Reichenberger/Ribas 2002, Strosetzki 2005.

mediados del siglo xvii español, cuando la presunta comedia de Cervantes empezó a caer en el olvido de la decadencia barroca para ser resucitada no antes de la década de 1730 por el trabajo filológico de Gregorio Mayans y Siscar. La narratología del mundo literario cervantino pretende ejercer un poder absoluto sobre la lógica y los acontecimientos de la historia, sobre el encadenamiento de los episodios y la posibilidad discursiva para la expresión, supuestamente loca, de ideas heréticas con respecto a la ética social y religiosa del humanista. De esta manera, en las obras de Cervantes se perfila una instancia narrativa que aspira a la posición de un demiurgo antiguo, considerado competidor de Dios, lo que supone un grave desafío a la teología escolástica. En el *Quijote*, por el medio de la ironía, Cervantes pone a prueba esta instancia, para después desarrollarla ‘seriamente’ en el *Persiles*.

El mito literario del *Quijote* es concluido y transmitido a la posteridad con la segunda parte del relato, publicada en 1615. En este libro, que es posiblemente un azar histórico, surgido de la reacción del escritor —enojado por la falta de calidad literaria (reflexiva)— a la continuación apócrifa del *Quijote* por Alonso Fernández de Avellaneda (1614), la narración de la historia se vuelve explícitamente autorreflexiva y consciente de sí misma. Al mismo tiempo, agudiza la ironía —supuestamente dirigida contra Avellaneda— de su autorreflexión literaria hasta burlarse de los ‘lectores’ presenciales, no ideales, que reciben la primera parte de las aventuras de don Quijote y Sancho Panza mientras se encuentran con los mismísimos protagonistas. El viaje ‘fantástico’ de la pareja mítica al gran teatro del castillo de los duques en esta segunda parte, que da lugar a los importantes episodios del ejercicio de gobernador de Sancho sobre su ínsula (II, cap. 45-54) y el vuelo hacia los cielos calientes en el caballo Clavileño (II, cap. 41), completa el acontecimiento literario de la primera parte.⁴

Por primera vez en la historia de la literatura europea, una obra literaria en prosa (‘sin reglas’) presenta, aunque sea todavía de manera irónica, lo que los franceses llamarán —con André Gide— “une mise en abyme”:⁵

⁴ “En el mundo de los duques, Don Quijote deja de ser un excéntrico, está como en su casa porque todo lo que lo rodea es ficción” (Vargas Llosa, “La ficción y la vida”, DQ, p. XVII).

⁵ El concepto de *mise en abyme*, desarrollado por André Gide en su novela *Los monederos falsos* —que cuenta la historia de un escritor que escribe la novela *Los monederos falsos*—

una consideración seguida y crítica de un texto literario puesta en escena dentro del mismo texto. El *Quijote* puede llamarse “novela de literatura” (*Literaturroman*)⁶, es decir, una ficción literaria que al mismo tiempo es una novela sobre la literatura que posibilita el entendimiento de su teoría (estética). En un momento de gran originalidad y de fina ironía, que describe la confrontación entre la ficción y sus figuras como una especie de choque, el autor busca integrar en la narración unas reflexiones teóricas sobre el momento de escribir el texto y la situación de su mundo inventado.

El episodio de la *mise en abyme* de DQ II es construido —como muchos episodios, ideas e imágenes, que reflejan la primera parte— en analogía con la famosa escena ‘del donoso y grande escrutinio’ de la librería de don Quijote y la quema de los ‘libros malos’ en el capítulo 6 de DQ I. No obstante, esta vez ya no es la mala literatura ajena, a causa de cuya lectura perdió la razón el protagonista principal, sino el propio libro de Cervantes, que ha cumplido ya diez años para el lector contemporáneo, el que se encuentra —con todas sus “faltas”, resaltadas irónicamente en el prólogo al lector (DQ, pp. 543-546)— bajo el escrutinio de las figuras de la novela. Y ya no son el cura y el barbero, tampoco, quienes ‘leen’, en su manera severa y restringida de ‘inquisidores’, sino el propio don Quijote, madurado y ‘sanchificado’,⁷ el filósofo de las virtudes y del amor —todavía un poco enloquecido, pero ya más cercano de Dios—,⁸ y Sancho Panza, la instancia infalible de la prueba realista.

Cuenta pues la historia, al comienzo de la segunda parte, que don Quijote —que “iba dando muestras de estar en su entero juicio” (DQ, p. 549)— estaba tranquilamente en su casa cuando entra Sancho Panza, dando voces a la sobrina y la ama, y le cuenta que la noche anterior había llegado Sansón Carrasco:

y definido en su diario (1893) como “la trasposición, en una obra de arte, al nivel de los protagonistas, del sujeto mismo de la obra” (Dällenbach 1977, p. 18), permite resaltar escenas paradigmáticas de prácticas de escritura literarias que explicitan su teoría. Cf. Ricardou 1973, pp. 90-92.

⁶ Krauss 1990, p. 119.

⁷ Madariaga 1967, p. 137.

⁸ Cervantes propone una versión cristianizada de la idea de Platón de que los poetas están amenazados de enloquecer por su ‘cercanía a los dioses’ (*Fedro* 244e).

[...] el hijo de Bartolomé Carrasco, que viene de estudiar de Salamanca, hecho bachiller, y yéndole yo a dar la bienvenida me dijo que andaba ya en libros la historia de vuestra merced, con nombre del *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*; y dice que me mientan⁹ a mí en ella con mi mismo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió.

—Yo te aseguro, Sancho —dijo don Quijote—, que debe de ser algún sabio encantador el autor de nuestra historia, que a los tales no se les encubre nada de lo que quieren escribir (DQ, p. 565).

El autor de esta confrontación literaria entre unos protagonistas y su narrador omnisciente —tres siglos antes de André Gide, Luigi Pirandello y Miguel de Unamuno— es seguramente un sabio encantador. La ‘recepción’ de la novela, en el nivel de la narración, se divide según la dialéctica estructural de los protagonistas. Hay una reacción inmediata e ingenua de Sancho Panza, que expresa su ‘espanto’ (*taumazein*) por el hecho de que alguien sepa lo que él ha pensado en secreto, poniendo así, de manera lógica, desde su perspectiva, el acto literario como referencia absoluta de ‘lo que es’ y de ‘lo que ha pasado’. Y hay una reacción reflejada, irónicamente filosófica de don Quijote, que analiza la correspondencia entre los hechos ocurridos, en su perspectiva, y la “historia del señor Berenjena” (DQ, p. 565), según los criterios éticos (serios) de su sistema de virtudes, y particularmente de su pensamiento del amor platónico:

Temíase no hubiese tratado sus amores con alguna indecencia que redundase en menoscabo y perjuicio de la honestidad de su señora Dulcinea del Toboso; deseaba que hubiese declarado su fidelidad y el decoro que siempre la había guardado, menospreciando reinas, emperatrices y doncellas de todas calidades, teniendo a raya los ímpetus de los naturales movimientos (DQ, pp. 566-567).

La tercera instancia que gestiona las dos recepciones es Sansón Carrasco. Representa, de manera maliciosa, el arsenal de figuras que acompañan a don

⁹ El uso irónico de la palabra ‘mentir’ para ‘representar’ (artísticamente) es otra burla del platonismo.

Quijote, los cuales, normalmente y de manera bien intencionada, tratan de sanar al caballero víctima de sus lecturas. Sansón tiene todos los atributos de un *pícaro*: “no muy grande de cuerpo, [...] socarrón; de color macilenta, [...] de nariz chata y de boca grande, señales todas de ser de condición maliciosa y amigo de donaires” (DQ, p. 565). En el modo de la *eironeia* mala y agresiva,¹⁰ desempeña el papel de mediador, que, en coalición implícita con el lector, crea la condición de distancia para reírse de los héroes fusionados en pareja cómica.¹¹ Sin poder saber que el chiste se convierte en realidad a través de la historia literaria, le dice a don Quijote “que es vuestra merced uno de los más famosos caballeros andantes que ha habido, ni aun habrá, en toda la redondez de la tierra” (DQ, p. 567).

En este entorno, el texto ofrece datos materiales sobre su propia historia, comprobables o corregibles, incluso para nosotros hoy, en un nivel de referencia común. Pretende que “están impresos más de doce mil libros” de DQ I y que salían de tres imprentas diferentes, “dígalo Portugal, Barcelona y Valencia”.¹² Y describe, de modo decentemente exagerado, el ambiente general de la primera acogida muy exitosa de los cuadernos impresos en 1605:

Los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran; [...] es tan trillada y tan leída y tan sabida de todo género de gentes, que apenas han visto algún rocín flaco, cuando dicen: ‘Allí va Rocinante’. Y los

¹⁰ Reinhardt 1927, pp. 33-34.

¹¹ De esta manera, al mismo tiempo, la figura de Sansón Carrasco pone el *telos* ideológico y estructural de la segunda parte. Los protagonistas acompañantes ya no se preocupan ingeniosamente por la salud de DQ, sino que se ríen de ambos y hacen cualquier cosa, como los duques, para crear un entorno (teatral) en el cual se aumente la risa.

¹² La primera parte fue impresa, en 1605, bajo el título *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, en la imprenta madrileña de Juan de la Cuesta, en el número 87 de la calle de Atocha, donde hoy se encuentra la Sociedad Cervantina. Los datos de Cervantes, puestas en la boca del bachiller burlesco, sirven como fuente histórica, para orientar nuestros conocimientos incompletos sobre la divulgación de la novela, antes de la continuación de Avellaneda. Se estima que la primera edición contaba 1.800 ejemplares, más una reimpresión de otros 1.000 ejemplares, que se vendían en Madrid y en Aragón, 28 de los cuales se han conservado. Se estima también que hubo una edición pirata en Portugal y otra en Valencia, sin números de difusión.

que más se han dado a su lectura son los pajes: no hay antecámara de señor donde no se halle un Don Quijote, unos le toman si otros le dejan, estos le embisten y aquellos le piden (DQ, p. 572).

En comparación con la disposición narrativa de la primera parte, la perspectiva meta-reflexiva, a partir de la *mise en abyme*, cambia radicalmente. En la primera parte, el juego narratológico es implícito y consiste en una ironía omnipresente que amenaza y vuelve absurda, potencialmente, cualquier aserción ‘histórica’ o ‘filosófica’ que emita el texto. La *historia* no puede ser seria por las circunstancias rocambolescas de su proveniencia —que se remite a la ficción autorial de la traducción desde el árabe, honorada por “dos arrobas de pasas y dos fanegas de trigo” (DQ, p. 86) en el Alcaná de Toledo—, y porque el historiador es un “moro mentiroso”, de estilo exaltado y exuberante, que trata el caso incomprensible de un loco que piensa vivir en siglos pasados de manera que choca con el mundo, la sociedad y la religión de su tiempo. Hasta el final de la primera parte se mantiene esta ostensible distancia de principio con el nivel de referencia inherente a la historia y a sus protagonistas. Así se posibilitaba la risa de los acompañantes y del lector gracias a la dialéctica un poco ruda de hacer decir al loco las cosas más sensatas sobre asuntos de armas, letras y amor. Siguiendo el principio de la sátira, el juego narrativo requiere que nunca se ponga en duda, en absoluto, que el supuesto narrador —“el filósofo mahomético” (DQ, p. 953)— *no* es como deben ser “los historiadores puntuales, verdaderos y nonada apasionados”, a los que “ni el interés ni el miedo, el rancor ni la afición” hace “torcer del camino de la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir...” (DQ, p. 88).

La primera parte contiene una filosofía literaria implícita. El “segundo autor” (DQ, p. 83), que se pone en escena en el prefacio al “desocupado lector” (DQ, pp. 7-14) se mantiene escondido, y su posición narrativa se debe ‘reconstruir’ —suponer o barruntar— a partir de la distancia irónica, omnipresente y demasiado ostentativa, hacia el “[primer] autor de esta historia” (DQ, p. 83), para recuperar el contenido factual, no irónico, del pensamiento. La instancia escondida defiende la literatura —como discurso o modo de cognición— solo por principio y en un medio irónico y destructivo, contra

la mala literatura, de la cual también se ríe, sin que haya remedio.¹³ La literatura parece crear un mundo que se inunda en la marea de la comicidad satírica exagerada. La ‘aventura’ que cuenta el texto se puede reducir a que “no es, en sí misma, una invención excepcional”.¹⁴

En la segunda parte, se agrega una instancia metanarrativa que ironiza la ironía (omnipresente) de la primera y alcanza, de esta manera, a ‘eliminar’ (*aufheben*), o a frenar por momentos la dialéctica insoluble que consiste en el problema de no saber nunca lo que se piensa en serio. La reflexión irónica de la ostentación cómica, que posibilita el encuentro, en un nivel de metafictionalidad, entre las tres figuras míticas que nacen al mismo tiempo —don Quijote, Sancho Panza y Cide Hamete Benengeli— permite aclarar la parte seria del pensamiento, que se expresa a través del recurso estilístico ahora deducible por el espejo que duplica la perspectiva.¹⁵ Con este juego sutil el entendimiento entre las figuras, que se hace a través de un acto de la lectura, es llevado a un nivel hermenéutico. De este modo, el autor llega a una defensa seria de la literatura como modo de pensar superior y verdaderamente preferible frente a la historiografía. Mediante la reducción irónica de la ironía, la instancia metanarrativa puede precisar lo que piensa y proponer una defensa seria de la máxima de Aristóteles, que vuelve contra los moralistas prescripti-

¹³ En este sentido hay una significación escondida y seria, dentro de la plenitud de detalles cómicos, que se refiere insistentemente a la situación (miserable) de la literatura y de los escritores hacia 1600, y que consiste profundamente en un anhelo de liberación de las letras de las cadenas de la historiografía ortodoxa. Este gesto de liberación —de no respetar ya la tradición por su mera pertenencia a un canon de textos— se refleja en muchos aspectos metaliterarios de la obra. Véase la técnica de la referencia oculta, ironizada por su supuesta irrelevancia, por ejemplo, que incluye citas de Zoilo de Anfípolis (DQ, p. 9), el orador cínico y sofista, vilipendiado por sus críticas a Homero.

¹⁴ Reichenberger/Ribas 2002, p. 28. En este sentido, se puede decir que se trata de una “perspectiva narrativa fiable” que “permite la constitución de un mundo ficticio unificado” por el cual el concepto de la novela “puede reclamar un estatus paradigmático” (Matzat 2005, p. 181).

¹⁵ El problema mayor de la ironía, en cuanto recurso estilístico —o *tropos*— ha sido, desde los griegos antiguos, y sigue siendo, la imposibilidad conceptual de una definición concreta. Lógicamente, solo se concibe de manera negativa: la ironía consiste en “decir lo contrario de lo que uno piensa” (Fontanier 1977, p. 145).

vos: “el poeta *puede* contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser” (DQ, p. 569).¹⁶

La *mise en abyme* permite, por un lado, insertar el elemento metatextual de la recepción de su libro en el nivel de la narración. De este modo, se mantiene una parte ostentativa de la ironía que sigue, por ejemplo, el juego de los comentarios críticos sobre los errores¹⁷ de su texto o, de manera análoga, de los autoelogios¹⁸ y posibles defensas, teológicas y sociales, contra la Inquisición y los murmuradores. El argumento serio consiste en sostener que su historia es “del más gustoso y menos perjudicial entretenimiento que hasta ahora se haya visto”, porque, como se comprobó en las tasas, aprobaciones y privilegios históricos, “en toda ella no se descubre ni por semejas una palabra deshonesta ni un pensamiento menos que católico” (DQ, p. 572). Por otro lado, se escinde una parte reflexiva de la ironía, eliminada en su parte negativa por la superposición autorreflexiva, que presenta, por fin, un pensamiento literario positivo —comprensible en cuanto es— sobre el valor y la fuerza del discurso de la letras frente a la historiografía, la filosofía y la crítica.

En este nivel, puesto en escena y reconocible, el escritor expone o vuelve a exponer su exigencia de realismo social y de verisimilitud, su liberalismo religioso interconfesional, su concepción humanística de la virtud, su crítica

¹⁶ Es tal vez una de las más terribles fortunas de la historia literaria europea: el hecho de que, durante 1500 años, los doctos latinos pensaran que Aristóteles hubiera dicho, en la *Poética*, no cómo “pueden ser” los géneros literarios, sino cómo *deben* ser. En ciertas edades, este error degeneró en la aberración de quemar a los autores que no cumplían tal deber.

¹⁷ “No hay historia humana en el mundo que no tenga sus altibajos” (DQ, p. 569). “A fe que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni tan prudente Ulises como le describe Homero” (*ibid.*).

¹⁸ Cf. por ejemplo la ‘pelea’ entre los protagonistas sobre la cuestión de saber, cuáles serían las “hazañas” mayores, “que más se ponderan en esta historia”, por parte del gallardo caballero alabado por “el ánimo grande en acometer los peligros, la paciencia en las adversidades y el sufrimiento, así en las desgracias como en las heridas” (DQ, p. 568). En eso hay diferentes opiniones: “unos se atienen a la aventura de los molinos de viento, que a vuestra merced le parecieron Briareos y gigantes; otros, a la de los batanes; éste, a la descripción de los dos ejércitos, que después parecieron ser dos manadas de carneros; aquél encarece la del muerto que llevaban a enterrar a Segovia; uno dice que a todas se aventaja la de la libertad de los galeotes; otro, que ninguna iguala a la de los dos gigantes benitos, con la pendencia del valeroso vizcaíno” (*ibid.*).

de la historiografía parcial, su relativismo de la perspectivas, su ética del amor individual, social y cristiano, y también su estética que, ya desde el inicio, busca la controversia con las demás maneras de crear un lugar en el mundo. “¿Qué estás pintando?”, le preguntó alguien a Orbaneja, pintor de Úbeda, que respondió al “ignorante hablador”, que confunde el arte mismo con la copia: “Lo que saliere” (DQ, p. 571). El *Quijote* proclama una lógica intrínseca y genérica, a partir de la literariedad de un lenguaje polifónico, que justifica la existencia y el estatus lógico de una historia que, en la segunda parte, realmente, ‘cuenta la historia que cuenta’ y crea su mundo propio que se mantiene como mito en el mundo histórico a causa de sus cualidades literarias. La fuerza extraordinaria proviene de la circunstancia de crear no solo el mito, sino también un lugar genérico donde pensarlo.

En este entorno, el segundo narrador va a defender más seriamente, también, las posiciones de los protagonistas principales, en lugar de ridiculizarlos. Don Quijote está integrado en un movimiento teleológico que le lleva a una reconciliación sincera con Dios, el cual, según el espiritualismo optimista de Cervantes, puede tener la libertad de darle el perdón pedido. Mientras tanto, Sancho Panza se convierte en el protagonista más importante, respecto a la innovación social de la literatura, al representar el sentido común del pueblo llano, el cual, más allá de la superstición y la distancia cómica, posee un razonamiento sobre la realidad, de cómo es, de cómo ha sido y de cómo debe ser, más profundo, quizá, que el de las sentencias clásicas copiadas por del narrador del primer prólogo. Según el Cervantes filósofo y teólogo, el ser humano se salva más por la fe que por las obras, que solo pueden realizarse según las condiciones sociales. De esta manera, el texto privilegia la perspectiva del antihéroe, anticipada por la novela picaresca, y la trasmite a la novela francesa del siglo XIX: “Mala me la dé Dios, Sancho, [...] no sois vos la segunda persona de la historia; y que hay tal que precia más oíros hablar a vos que al más pintado de toda [esta historia]” (DQ, p. 570).

La ética del pensador literario consiste en el ideal de la interacción humana y en una visión serena sobre el mundo narrado, que se sostiene por sus propias leyes. La existencia de un mundo creado de la nada, como un demiurgo herético, como han pensado algunos detractores contemporáneos, se declara sin culpa y se ve recompensado por la historia. Así reivindica su

propia verdad de contar y justificar una historia que “a escribir de otra suerte, no fuera escribir verdades, sino mentiras; y los historiadores que de mentiras se valen habían de ser quemados, como los que hacen moneda falsa [...]”. Si tal historia existiera, concluye don Quijote de manera lógica desde su perspectiva, leyendo a *Don Quijote*, el estilo de su escritura “por fuerza había de ser grandilocua, alta, insigne, magnífica y verdadera” (DQ, p. 566). El narrador de la segunda parte justifica la sabiduría del primero, la cual, oculta en la discusión entre el cura y el canónigo de Toledo sobre las ‘fábulas mentirosas’, parece muy sensata sin la ironía:

Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte, que facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan de modo, que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; [...] y siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lazos tejida, que después de acabada tal perfección y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente, como ya tengo dicho (DQ, pp. 490-492).

Las obras de Cervantes enlazan con la antigua pugna platónica entre la literatura y la filosofía. Al mismo tiempo, empieza con Cervantes una nueva historia de la literatura como discurso conflictivo y rival de los discursos filosóficos, en cuanto instancia de uso de la lengua para producir imágenes y pensamientos. Se plantea la cuestión de la función de la literatura como especificidad lingüística, con sus características formales e ideológicas, frente a las demás ciencias humanas: ¿cómo se diferencia la literatura de otras formas de pensamiento o de representación de ideas que tocan las cuestiones discursivas de cada época: la política, la religión, la sociedad, la historia, la didáctica, la moral, la ciencia, etc.?

De esta manera, el *Quijote* se convirtió en un modelo —y un reto— para tantos escritores modernos que reflexionan sobre las funciones y las significaciones de sus propios textos. En el nivel conceptual, desde una perspectiva filosófica de la literatura, la interconexión entre la teoría y la práctica del texto cervantino da lugar al auge de la prosa novelística con reglas no codificadas sino por referencia a la lógica de su propia verdad genérica.

4.1.1. *La verdad del Quijote y Los trabajos de Persiles y Sigismunda*

Escribir literatura, para Cervantes, es concebir ideas literarias y probarlas en la praxis. Este método probatorio, entendible para un literato moderno, acostumbrado a la racionalidad de la ciencia natural, es inaudito para la estética teológica del Siglo de Oro. El pensamiento literario de Cervantes, que crea una prosa de ficción autónoma, reflexiva e inventora de un universo propio, constituye un acontecimiento mayor para la concepción del arte de la escritura de ficción. La modernidad fundamental de su obra consiste en la manera de relacionar *inmediatamente* la escritura literaria con la praxis de la vida humana, sin la mediación de una filosofía preexistente que defina lo que es o tiene que ser la literatura. Cervantes lleva el discurso literario a un nivel tal que se encuentra en correspondencia con los demás discursos que apprehenden lo que significa vivir en el mundo de los seres humanos: la teología, la ética y la ciencia natural.

Las obras cervantinas en prosa —*Don Quijote*, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* y las *Novelas ejemplares*— citan y transforman una multitud de ideas filosóficas, modelos científicos y recursos literarios de su época anclados profundamente en las tradiciones culturales del Renacimiento y de la Antigüedad. Los cervantistas tienen toda la razón cuando insisten en este punto. Sin embargo, en ningún otro autor de la época, la confluencia de estos elementos da lugar a una manera comparable de pensar el mundo *a partir* de la literatura. Con respecto a la posibilidad histórica de reorientar el pensamiento literario, la teoría literaria de las obras en prosa de Cervantes representa una referencia fundacional.

No quiero refutar la caracterización de Cervantes como hijo de su época, ni exagerar el tópico de la genialidad del primer autor moderno, sino reorientar la topología erudita de los cervantistas a un pensamiento filosófico, más precisamente ontológico, de la literatura. La originalidad en Cervantes reside particularmente en las autorreflexiones poetológicas y mediológicas que presentan las novelas y los cuentos. El requisito de definir con exactitud y fijar ideológicamente la diferencia entre filosofía y ficción poética —que para los antiguos era un requisito importante para la consistencia del pensamiento— se perdió en las escuelas escolásticas de la primera edad moderna. En el Siglo de Oro, la diferencia entre la posición discursiva de un literato y la de un

filósofo parece evidente y bien desarrollada por los tratados respectivos, de tal manera que la poetología ni siquiera figuraba en los sectores importantes de la filosofía que se repartía entre teología, filosofía natural y ética. Al mismo tiempo, antes de Cervantes no se conoce texto literario que se defina por la desconstrucción irónica de los demás géneros.

Cuando se trata de ‘teoría literaria’ en las obras cervantinas, usualmente uno se refiere al *Quijote*, y particularmente a la segunda parte, que —por la dichosa casualidad histórica de que un autor original se veía obligado a criticar y corregir una continuación ajena de su propia obra— elabora un comentario extendido y autorreflexivo sobre la historia de la primera parte, en la cual ya había figurado una postura de crítica y corrección frente a la literatura contemporánea, caballeresca, bizantina y picaresca. A partir de esta constelación de un conjunto literario formado por dos partes en relación metaliteraria, se ha establecido, con razón, que Cervantes tiene un concepto definido del arte po(i)ético “como ciencia universal” y que revela una “preocupación por la naturaleza de la verdad en la literatura”.¹⁹ Según la tesis fundamental de esta ciencia, un texto de prosa de ficción “se contiene y cierra en los estrechos límites de la narración, teniendo habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar del todo universo” (DQ, p. 878), como dice el narrador al final de la segunda parte del *Quijote*.

La relación entre las dos novelas inauguró la manera moderna de concebir la prosa literaria. El *Persiles* es una consecuencia constructivista del reto deconstructivista, ejecutado por el *Quijote*, que consiste en concebir el mundo propio de una ‘comedia humana’, puesta en escena en la tierra, y de competir así, en cierta manera excusable, con el gran demiurgo en el cielo. El *Persiles* también contiene un “manifiesto de la tolerancia y de la libertad de pensamiento”²⁰ aplicable a la misma filosofía literaria de Cervantes. Aunque la posteridad, desde hace unos 200 años, prefiere el *Quijote* al *Persiles*, los lectores contemporáneos —y el autor mismo— consideraban el *Persiles* una obra de arte aún más lograda. En el prólogo de las *Novelas ejemplares*, que anuncia la publicación de un texto intitulado *Trabajos de Persiles*, Cervantes

¹⁹ Riley 1973, p. 297. “La verdad de la literatura está en la realidad, y es la razón humana quien hace que ambas sean interpretables e inteligibles” (González Maestro 2012, p. 195).

²⁰ Nerlich 2005, p. 697.

dice que será un libro que “se atreve a competir con Heliodoro”,²¹ en alusión al fundador y héroe lejano de la novela bizantina, que era muy influyente desde el redescubrimiento de su obra *Etiópicas* o *Tedágenes y Cariclea*. En la dedicatoria al conde de Lemos, en la segunda parte del *Quijote*, que da el título completo: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, lo califica como libro de entretenimiento que “ha de ser o el más malo o el mejor que en nuestra lengua se haya compuesto” (DQ, p. 547).

Aunque parecen muy diferentes, el *Quijote* y el *Persiles* están conectados en varios aspectos. El primero consiste en su contemporaneidad absoluta. Se puede dar por seguro que el primer libro del *Persiles* se había escrito antes de la primera parte del *Quijote* (hacia 1596); los libros segundo y tercero, entre la primera y la segunda parte del *Quijote* (hacia 1610); y el cuarto libro del *Persiles*, después de la segunda del *Quijote*.²² Un enlace intertextual entre ambas novelas reside, además, en la idea de la continuidad de las historias. Así como el *Quijote* consiste en una crítica o deconstrucción de la mala novela caballeresca, el *Persiles* se presenta como la versión seria de la burla, con la tarea de renovar el género positivamente. Su propósito es el de escribir una novela de caballerías ideal, despojada de las extravagancias del género, pero conservando todos sus atractivos, y ofreciendo al escritor un amplio campo para el desarrollo de su imaginación creadora. El hecho de que el *Persiles* sea concebido como contrapunto al *Quijote* es revelado en un esbozo de la primera parte del *Quijote*. Tal esbozo es formulado por el canónigo toledano, portavoz del escritor, cuando habla con el cura, quien le había contado la quema inquisidora de la biblioteca de Alonso Quijano:

Con todo cuanto mal había dicho de tales libros, hallaba en ellos una cosa buena, que era el sujeto [...], porque daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma, describiendo naufragios, tormentas, rencuentros y batallas, pintando un capitán valeroso con todas las partes [...] Ya puede mostrarse astrólogo, ya cosmógrafo excelente, ya músico, ya inteligente en las materias de estado, y tal vez le vendrá ocasión de mostrarse nigromante, si quisiere. [...] Porque la escritura desatada de estos libros da lugar

²¹ *Novelas ejemplares*, Cervantes 2007, t. 1, p. 53. Cito esta edición con la sigla NE.

²² Romero Muñoz, “Introducción”, a *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Cervantes 1997, pp. 17-31. Cito esta edición con la sigla TPS.

a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria: que la épica tan bien puede escribirse en prosa como en verso (DQ, pp. 491-492).

La 'escritura desatada' quiere decir la literatura no sujeta a reglas, es decir, no sujeta a reglas ajenas, o sea, una literatura en prosa que inventa unas normas intrínsecas para su propia dicción y pensamiento. Este es el punto fundamental de la vinculación entre el *Quijote* y el *Persiles*. Ambas novelas están relacionadas por una dialéctica entre la teoría y la práctica con respecto a las ideas conceptuales del género novelístico. Ambas son motivadas por el mismo espíritu creador y por una misma concepción de la relación entre el mundo de la vida humana y el mundo de la ficción.²³ La diferencia entre ambas es que la primera abre camino para su propia autonomía, y por esta razón toma una postura negativa, atacando a la literatura existente. Por el contrario, la segunda novela es la consecuencia literaria de la primera, que toma una postura positiva con la intención de crear una literatura buena en vez de criticar la mala. Mientras que el *Quijote*, en su segunda parte, es un libro ostensiblemente autorreflexivo, que trata los problemas teóricos del lenguaje, de la narración y de la ficcionalidad, el *Persiles* contiene una teoría literaria más implícita, envuelta en la práctica narrativa.²⁴ Tal vez el *Persiles* sea una novela demasiado perfecta y por eso no nos gusta tanto a los modernos y posmodernos, que preferimos la violencia salvaje de un mundo loco.

Se ha considerado el *Persiles* como una cristianización de la novela bizantina de Heliodoro.²⁵ Aunque esto es cierto, en cierta medida, quiero mostrar

²³ Cervantes sigue a Alonso López, el Pinciano, en la convicción de que el argumento fundamental de una novela, escrita en prosa, libre y abandonada de las reglas poéticas, tiene que ser desarrollado a través de un entendimiento de su pensamiento propio: "El que emprendiere hacer fábula cualquiera, debe primero formar en su entendimiento el argumento de ella" (*Philosophia antigua poética* III, cit. en Stegman 1971, p. 31). Apoyado por el Pinciano, Cervantes enlaza con la justificación aristotélica de la prosa literaria que no sufre desventaja ni en comparación con la poesía épica ni con la historiografía: no hay diferencia fundamental entre prosa y verso en cuanto a la necesidad de una verisimilitud de la fábula o historia contada.

²⁴ Cf. Stegmann 1971, p. 178.

²⁵ Cf. Boehlich 1956.

que se puede leer la última novela cervantina también de manera más inmanente y más compatible con la filosofía moderna del arte literario. Para hacerlo, he elegido el tema del amor, que es el asunto trascendental de la novela y figura como elemento importante de la cosmovisión humanista del autor. El *Persiles*, la última novela, compañera hasta la muerte, de Cervantes, que contiene también el credo con que el autor hizo las paces con la religión católica (tridentina), posiblemente ofendida por la locura de la novela anterior, es una novela autónoma, que se puede considerar sin ponerla en relación ni con Dios ni con el *Quijote*. En *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, “hallamos la experiencia completa y madura de la historia del hombre —la historia de la vida”.²⁶

Más allá del tratado sobre el amor, la verdad artística del *Persiles*, según el pensamiento de su idea estética, se puede demostrar en relación con otros temas humanos, como la ‘etnografía’²⁷ de los pueblos ajenos y la política del buen gobierno. La característica fundamental de la organización narrativa reside, respecto a todos los temas, en el poder demiúrgico, absoluto y soberano, de la instancia narrativa.²⁸ Aprovecha su posición de demiurgo

²⁶ Casaldueño 1975, p. 13.

²⁷ El verdadero interés protoetnográfico por los pueblos del norte se manifiesta a través de la correlación simétrica de los espacios y tiempos de la historia. A pesar de la supuesta desigualdad jerárquica entre los universos paganos y cristianos de la tierra, el uno relacionado con la oscuridad del infierno y el otro, con la claridad del cielo, respecto a la descripción metafórica de los espacios hay que tener en cuenta la igualdad casi absoluta del tiempo que pasan los protagonistas en las dos partes de su viaje, representada hasta en la materialidad del texto: dos libros (o 44 capítulos) para los periplos en el Septentrión y dos libros (o 35 capítulos, faltando nueve al final) para el trayecto por Europa. Además, se encuentra en el *Persiles* una “imaginación cartográfica” específica que está relacionada con los discursos geográficos y etnográficos de la época, en la que se acaba de descubrir todo un continente desconocido, y en la que surgen nuevas técnicas para cartografiar las líneas fronterizas de las regiones navegables, diferenciándolas de la literatura legendaria antigua o medieval. Cf. Dünne 2011, pp. 263-297.

²⁸ El poder absoluto de la instancia narrativa que rige el *Persiles* se hace perceptible desde el comienzo abrupto —*in medias res*— de la historia. La “profunda mazmorra” (TPS, p. 117) en cuya resonancia, provocada por las voces del ‘bárbaro’ Corsicurvo, nace la fábula, contradice a cualquier tratado poetológico, antiguo o moderno, a disposición del autor, que requieren una introducción, por lo menos conceptual, para orientar la acción narrada. La irrupción *ex nihilo*, violenta y herética, pone de relieve el punto extremo, disparador de los periplos, en la

incluso para gobernar los rodeos de los protagonistas, crear obstáculos y trabas, suertes o golpes del destino, reinar sobre los vientos, las nieves y las tormentas. Hay una instancia indiscutible, conocedora absoluta de la historia,²⁹ que manda sobre el poder discursivo, distribuyendo el tiempo y las oportunidades para todos los que cuentan sus respectivas historias. Imagina motivos y herramientas para los hombres mal intencionados que raptan, roban o traicionan a los protagonistas y corta la palabra, invocando a la imaginación del lector, cuando se trata de resaltar la belleza infinita de los héroes modelícos. Domina sobre los temas que se debaten —sicológicos, sociales, políticos y hasta teológicos— y que subyacen a la intriga de las acciones realizadas, sufridas o referidas. Esta instancia narratológica central, que al final de cada capítulo deja la ‘historia’ para pasar a su continuación en los comienzos del siguiente, es siempre la misma. No hay ningún engaño sobre la procedencia de la fábula o elucubración sobre un personaje loco, traductor de viejos papeles árabes encontrados en algún mercado toledano.

Desde mi punto de vista, el amor presenta el *telos* y la esencia de los ‘trabajos’ de la vida para Persiles y Sigismunda. El amor ya es el tema principal en algunas de las *Novelas ejemplares* —particularmente en *El amante liberal* y *La española inglesa*—, que presentan una suerte de casuística preparativa para el desarrollo de su concepción. De manera subliminal, ya es el tema mayor también en el *Quijote*, cuyo protagonista está loco fielmente por su adorada Dulcinea embellecida por la imaginación. Sin embargo, solo en el *Persiles* Cervantes alcanza una sistematización de este aspecto de su pensamiento filosófico (político, ético y antropológico), que ciertamente ha considerado como uno de los más importantes.

Clásicamente, el tema del amor en Cervantes es interpretado según la filosofía neoplatónica de la fe cristiana, típica del inicio de la Edad Moderna. El amor en el *Persiles*, representado por el devenir de una pareja arquetípica, se ha entendido como parte esencial de “una alegoría de la peregrinación de la humanidad desde los primitivos tiempos salvajes, hasta llegar [...] a la

profundidad de un lugar entre ‘prisión’ y ‘sepultura’ de donde se elevan los héroes, impulsados por el terror, para ser llevados por las aventuras septentrionales hacia su destino en el centro de Italia.

²⁹ Cf. Romero Muñoz, “Introducción” (TPS, p. 37).

cúspide de la luz”³⁰ en la santa ciudad de Roma. A primera vista, en efecto, esta idea parece justa. Un hombre y una mujer, descendientes de reyes, ricos, hermosísimos y ejemplares en sus conductas, se juran fidelidad indisoluble y recorren pura y castamente mundos lejanos, hasta un norte extremo desconocido, para conseguir, en el centro de la cristiandad, la legitimación —y el derecho a la realización— de su amor por el sacramento del matrimonio. El sentido alegórico de este excelso peregrinaje ha sido explicado en el siglo xx, sin abandonar la trascendencia católica, como un transcurso de perfeccionamiento ontológico a través de los diferentes niveles de una ‘cadena del ser’,³¹ idea filosófica que vincula la cosmología de Platón con la teología de san Agustín y la antropología ilustrada. El periplo —o las aventuras— de Periandro y Auristela, que consiguen su identidad propia bajo los nombres de Persiles y Sigismunda con el cumplimiento de su amor, se inserta así en el cuadro más amplio de una metafísica que ordena la vida de todos los humanos y el devenir de las sociedades. Ordena incluso la geografía del mundo, la cual es especial en esta novela, porque las tierras paganas del norte de Europa, descritas en las primeras dos partes, parecen tener el mismo peso y el mismo valor narrativo que las tierras cristianas de Portugal, España, Francia e Italia, descritas en las últimas dos partes.³²

Esta consideración neoplatónica, cristiana, se ha relacionado con la idea de una “misión paulina”³³ a través de la cual Cervantes presuntamente considera —o se imagina— los países bárbaros que describe en los límites septentrionales de la tierra, cuyos pueblos pueden ser conquistados, como todos los pueblos forasteros, por la gracia divina de Dios. De esta manera, los trabajos de los héroes en peregrinación representan alegóricamente los trabajos de la vida de cada hombre y mujer en sus diferentes caminos desde la cuna hasta la sepultura, descriptibles según una regla de conducta de perfectibilidad.

Esta interpretación está conforme con cierto aspecto de la filosofía cervantina. Cervantes es un pensador humanista, un gran teórico de las psicologías humanas y un escritor comprometido que observa agudamente los

³⁰ Díaz de Benjumea 1878, p. 333.

³¹ Cf. Lovejoy 1936.

³² Cf. Dünne 2011, pp. 245-250.

³³ Armstrong-Roche 2009, pp. 120-125.

acontecimientos políticos y las condiciones sociales de la vida terrenal. Y no cabe duda de que su fe católica, ferviente e innegable, acepta buena parte de ortodoxia teológica, como testifica el Credo tridentino en el capítulo quinto del cuarto libro del *Persiles*. Así, la enseñanza final que recibe Auristela por los penitenciaros en Roma, antes de cumplir la promesa del matrimonio, puede equivaler al mismo tiempo a una oración personal del autor que acompaña el momento en que escribe los últimos capítulos de la novela.

Sin embargo, estoy convencido de que este aspecto teológico constituye solamente una parte del pensamiento amoroso que Cervantes desarrolla en el *Persiles*. La otra parte de su teoría del amor concierne al nivel mundano e intrínsecamente artístico de la novela. De manera general, la literatura cervantina está vinculada con una concepción ontológica del arte como unidad trascendente de los discursos éticos o científicos que implica. La defensa de las leyes poéticas, pensadas a partir de los grandes debates neoaristotélicos de la época, es complementada por un pensamiento ético que toca los asuntos genuinamente humanos. Por esta razón, pienso que existe en la obra de Cervantes una posición epistemológica expresada por el arte de la escritura literaria que sigue siendo legible según una ontología filosófica moderna independiente de la metafísica escolástica. En este contexto, el pensamiento (literario) del amor, como experiencia fundamental de la vida humana, resulta de una convergencia conceptual entre cuestiones teológicas y éticas al mismo nivel de un arte autónomo.

Desde mi punto de vista, la idea filosófica (ética) del pensamiento literario que se desarrolla en el *Persiles* consiste en la validación de la tesis de que existe una *verdad* del amor. Esta hipótesis es representada —en cuanto *telos*— por la alegoría de la pareja ideal que describe una serie de aventuras de un hombre y una mujer, que pasan, con una confianza invencible en la fuerza de su amor, todas las pruebas posibles para conseguir una suerte dichosa, que la novela, después de numerosas adversidades, al final les ofrece efectivamente. El texto efectúa una ‘traslación’ de la novela bizantina de Heliodoro en la medida en que, transformando la estructura narrativa de la novela de aventuras clásica, el tema de amor ocupa el lugar de la guerra como principio básico de la narración. La aventura modélica de Perandro y Auristela demuestra que el amor se define como una promesa de su realización, siguiendo el ideal de una vida en humildad y honestidad que es recompensado por un matrimonio fe-

liz. Con respecto a la lógica poética de esta constelación, el poder demiúrgico de la ficción sobre la 'historia' se evidencia justamente en el último periplo de la narración, cuando Auristela, en Roma —siguiendo el modelo de la novela (ejemplar) de Marcela y Grisóstomo en el *Quijote* o del portugués Manuel de Sosa en el *Persiles*— decide sorpresivamente no casarse con Periandro. Casi destruye así todas las vicisitudes previas. Solo el ruego del amado la convence de cumplir su promesa. De tal forma, Auristela representa el ideal alternativo de una virgen que, finalmente, no opta por Jesús, sino por la vía mundana de su destino. Después de una hesitación, representa un sujeto que es fiel a su propio compromiso inmanente en cuanto ser humano.

Toda la novela consiste, en cierta medida, en una serie de desvíos y obstáculos que aplazan la suerte final de la pareja ejemplar. Periandro y Auristela son separados varias veces durante las peripecias navales y terrestres de su peregrinación y padecen fuertes dudas —causadas por fuerzas mágicas o motivos muy humanos— con respecto a la perseverancia de su compromiso. Al mismo tiempo, la vía áurea de los héroes es contrastada por los (contra) ejemplos de las figuras secundarias que acompañan a los héroes y cuentan en abundantes ocasiones, a pesar de las tormentas, del hielo y de la nieve de los parajes nortños, sus experiencias amorosas respectivas. En este sentido destaca, a través de la estructura narrativa, una casuística ética distintiva de las condiciones humanas que son necesarias para que el amor exista. En el *Persiles*, Cervantes analiza de manera sistemática las condiciones subjetivas (individuales y colectivas) de un amor 'verdadero' en contraposición a los amores 'falsos' o fracasados. En este sentido, la tesis general de la novela se basa en una concepción ontológica. El amor desempeña el papel de encarnar, más allá de la angustia cristiana de la sexualidad, la parte característica de una situación universal y antropológica que define al hombre en cuanto sujeto fiel a su propia verdad existencial.

Este es el punto conceptual de mi argumento. Si existe en el *Persiles* un pensamiento filosófico del amor que sobrepasa la ética de la *caritas* cristiana y completa la antropológica y humanista de Cervantes, la diferencia entre la verdad y la falsedad del amor, en el cual se basa la novela, tiene que comprobarse de manera inmanente. A mi modo de ver, esta comprobación del pensamiento literario puede efectuarse a través de la ontología moderna. Según el 'esquema ontológico' de Badiou, el amor consiste en el 'trabajo' (coti-

diano) de ser fiel a una esencia proyectada del mismo —y de la diferencia de los sexos— después de un acontecimiento amoroso.³⁴ Para Badiou, el amor pertenece al conjunto de los cuatro niveles existenciales donde se producen (posiblemente) los ‘acontecimientos’ en el entorno de sujetos humanos cuya verdad se constituye en el ‘procedimiento genérico de fidelidad’³⁵ a estos acontecimientos. Al contrario del arte, la ciencia y la política, en el nivel del amor, el procedimiento genérico de fidelidad se evidencia a través de su universalidad. El acontecimiento consta solo del encuentro de dos personas que se enamoran. La verdad del amor se consigue si estas personas se convierten en sujetos fieles a su propio compromiso, con el cual acuerdan (libremente) que quieren seguir viviendo una “vida de a dos”,³⁶ es decir, constituir una pareja ejemplar o símbolo de todas las parejas duraderas, aquí representadas por los trabajos de Persiles y Sigismunda.

La primera cualificación fundamental de un amor verdadero es su escasez, dentro de la universalidad. Todo ser humano conoce el sentimiento amoroso y comparte la admiración por los ejemplos de amor que duran y se confirman en el tiempo. El amor es un logro excepcional que se consigue con fortuna —acordada aquí por la fuerza poética de un autor demiúrgico— y mediante unos trabajos individuales largos y agotadores. La escasez resulta por un lado de que el amor corre unos peligros intrínsecos. Está amenazado por su propia potencia, puesto que se requieren fuerzas casi sobrehumanas para alcanzarlo, que incluso están a punto de sobrepasar a los protagonistas principales, los héroes sobresalientes por su fidelidad comprometida. Por consiguiente, es significativo que los obstáculos más inminentes del amor sean causados por las presiones sociales. El amor se muestra como un tesoro tan valioso que tiene que ser ocultado, hasta el momento en que se puede revelar como verdadero. Persiles y Sigismunda viajan con nombres falsos, Pericandro y Auristela, y pretenden ser, en alusión al concepto de la ‘hermandad

³⁴ Badiou 2009, pp. 44-45. El procedimiento es subjetivo. Los sujetos enamorados hacen una decisión fundamental sobre ‘lo que es’, para ellos, un amor verdadero.

³⁵ Badiou 1999, pp. 201-206. La ‘genericidad’, en el sentido ontológico, señala el hecho de que los acontecimientos históricos conciernen lo ‘propio’ del ser humano, de manera que la formación de los sujetos es regida por un ‘trascendental inmanente’ a las situaciones humanas. Badiou 2006, pp. 649-650.

³⁶ Badiou 2009, p. 59.

humana', hermanos en vez de amantes. Con esta mentira, más culpable que inocente, engañan a su entorno, a los compañeros de aventura e, incluso, a la persona socialmente más alta de los protagonistas, el príncipe Arnaldo, "hijo heredero del rey de Dinamarca" (TPS, p. 125). De la misma manera, la lógica social forma el contexto de las condiciones determinantes para la solución afortunada del trabajo amoroso en la última vuelta de la historia. El pretendiente legítimo a solicitar la mano de Sigismunda, Maximino, hermano mayor de Persiles, tiene que morir al final de la novela, poco después de haberse manifestado, y legitimar con su muerte el matrimonio de su sucesor. A nivel conceptual se destaca así, en el fondo de la aventura ejemplar, un combate abstracto entre la idea misma del amor y su contratación dinástica.

Este combate abstracto, potencialmente alegórico, engloba las demás manifestaciones de los peligros intrínsecos del amor, que son causados por la debilidad humana de los protagonistas principales, como el miedo ante el efecto de la hermosura o los ataques de celos. Por el otro lado, correspondiendo a estos peligros, la novela despliega de manera sistemática una especie de antología estructural de ejemplos negativos que detallan las condiciones con las cuales el amor no se puede vivir. Estos contraejemplos son desarrollados a través de los cuentos intercalados de los numerosos protagonistas secundarios. Entre estas historias una sola va en la dirección de la historia principal. Es el idilio de Renato y Eusebia (TPS II, cap. 19), que presenta a unos sujetos que consiguen ser fieles a un compromiso de amor, en cuanto que no deja de existir mientras que vivan. Los sujetos fieles a su amor representan, como la pareja principal, unos "limpios y verdaderos amantes en quien la fama ocupa sus lenguas, diciendo el bien que en ellos se encierra" (TPS, p. 402). Sin embargo, Renato y Eusebia pagan su logro excepcional con un destierro de muchos años y un aislamiento terrible, como eremitas muy pobres en una isla fría del norte, antes de ser recompensados, solamente en la vejez, con un regreso honrado a la luz de su patria, Francia.

Todas las demás historias intercaladas en el *Persiles* representan contraejemplos de amores impertinentes con sujetos reactivos que no alcanzan a crear una verdad de su amor. Reúnen unas cualificaciones negativas o condiciones humanas que impiden que el amor se consiga. De esta manera, la aventura amorosa de Persiles y Sigismunda se interrumpe a dos niveles, a un nivel intradiegetico, por las peripecias que representan alegóricamente las

fuerzas del mal que amenazan el amor, destacando así su rareza, y a un nivel extradiegético, por los cuentos de malos amores que ocupan gran parte de la novela para presentar argumentos humanos o históricos contra la concepción ideal. Sigue una lista sistemática, aunque no completa, de las condiciones negativas y faltas humanas que amenazan el amor en el *Persiles*.

Un amor ‘falso’ puede ser el resultado de la lascivia, que es una falta genuinamente humana y representa al mismo tiempo una figura alegórica muy extendida en el Siglo de Oro. La lascivia es ilustrada a través de las historias de Rutilio y la hechicera (TPS I, cap. 8 y 9), así como en las aventuras del joven Antonio con Rosamunda (TPS I, cap. 20) y Cenotia (TPS II, cap. 8 y 9), respectivamente. En estos episodios, los hombres sufren unos ataques violentos a sus sexos por parte de unas mujeres que están motivadas por un deseo de sensualidad desconectada de todo sentimiento amoroso. Las consecuencias catastróficas que resultan de esta disyunción entre el amor y la sensualidad son puestas de relieve en las conclusiones mortales de cada episodio. Rutilio mata a la hechicera, que aparece bajo la forma de una loba, después de la fuga extraordinaria de una cárcel italiana por medio de un “manto” volador, con “un cuchillo, que [...] con furia y rabia se le hin[có] por el pecho a la que pens[ó] ser loba, la cual, cayendo en el suelo, perdió aquella fea figura” (TPS, p. 179). El aspecto milagroso del episodio, en la medida en que rompe con el marco realista, tiene la función de resaltar la atrocidad impensable del concepto negativo.

De manera no menos maravillosa muere Rosamunda —‘la Rosa inmunda’, que representa la concubina del rey Enrique II de Inglaterra— después de confesar su asalto lascivo al joven Antonio. Este, a su vez, en el episodio de la “enamorada dama” Cenotia (TPS, p. 331) tira una flecha a la tentación encarnada, la cual no encuentra su meta, pero mata al “maldiciente Clodio”, el cual es otro lujurioso que, soñando con Auristela, representa un concepto erróneo del amor. El sentido alegórico de la condena a muerte de la Lascivia empeña un papel que se puede considerar, con respecto a una concepción más moderna de la antropología, como drama conceptual que destaca la diferencia entre el amor y la sexualidad, diferencia que, unos siglos más tarde, se convertirá en la base del psicoanálisis (lacaniano).

En relación con esta diferencia, la novela presenta otras condiciones negativas, desarrolladas en los cuentos intercalados, que se pueden ordenar temáticamente con referencia a la debilidad de los seres humanos que son ‘víc-

timas' del amor. Así, el amor puede fracasar por causa de los celos. Es el caso de Sinforosa, hija del rey Policarpo, que se muere de amor por Periandro, a quien ha visto como joven atleta victorioso, lo que provoca los celos de Auristela, que por poco sucumbe ante sus dudas (TPS I, cap. 23). El tema de los celos culmina en la cuestión fenomenológica, presentada por el narrador, de si existe un amor "sin que la rigurosa y desesperada flecha de los celos no les atravesase las almas" (TPS, p. 222). Se convierte en una cuestión científica que es tratada por la (supuestamente milanese) "Academia de los Entronados", en la que "se había de disputar [...] si podía haber amor sin celos" (TPS, pp. 616-617). Además, los celos funcionan estructuralmente en los episodios de Feliciano de la Voz y de Luisa la Talaverana, por ejemplo, como atributo suplementario en la descripción de los hombres —maridos, amantes, tíos o hermanos— que pretextan razones de honor para encerrar a las mujeres.

En el *Persiles*, el amor puede fracasar también a causa de la "necedad" (TPS, p. 316) de los sujetos afectados por un ideal que les supera. Sucede en el episodio de las cartas insolentes que escribe Rutilio a Policarpo y Clodio a Auristela (TPS II, cap. 7). La "desvergüenza" (TPS, p. 325) de esta acción cuesta la vida a Clodio, que se atreve a dar la carta a Auristela "por honra de [su] ingenio", y no se revela mortal para Rutilio por la única razón de que él se apercebe a tiempo de la impropiedad de su concepción, y prefiere echar la carta al fuego y "morderse la lengua" (TPS, p. 316). De manera análoga, el amor falso puede ser provocado por la embriaguez, como sucede en la escena violenta de doña Sulpicia, que viaja en un barco por el norte con doce amazonas que matan a unos cuarenta vasallos borrachos —ahorcándolos "unos, con las cabezas partidas y, otros, con las manos cortadas" (TPS, p. 371)— por tratar de violarlas. Así se demuestra que "la hermosura y el vino, que suelen trastornar los más vivos entendimientos, les borró las obligaciones de la memoria y en su lugar les puso los gustos de la lascivia" (TPS, p. 372). Las debilidades escogidas están puestas en el contexto del canon ético de los pecados capitales —lujuria, gula y envidia—, cuyos elementos restantes —la avaricia, la pereza, la ira y la soberbia— representan unas cualidades secundarias que complementan los diferentes personajes que fracasan en su amor.

Sin embargo, Cervantes no se limita a convocar los pecados canónicos para justificar la incapacidad amorosa de las débiles psicologías humanas. Según el concepto del *Persiles*, en cuanto tratado filosófico sobre el amor,

lo importante es que los sujetos afectados, hombres y mujeres, tienen que tomar decisiones con respecto a sus situaciones para ‘construir’ su amor. Este requisito para un verdadero procedimiento amoroso se hace visible a través de los contraejemplos del catálogo que tratan el problema del exceso. Un sujeto que ama demasiado no es fiel a la verdad del amor. Es el caso de Arnaldo, el príncipe engañado, que sigue ciegamente a su soñada Auristela, descuidando los asuntos políticos del reino. La versión satírica de esta ceguera excesiva representa el episodio del duque de Nemurs, que paga una fortuna y por poco pierda la vida por una simple copia de la imagen de su adorada. El exceso daña al proceso de fidelidad subjetiva que requiere el amor verdadero. Es también el caso en la historia de Isabela Castrucha (TPS III, cap. 20), que es poseída por su amor, porque sus “amorosos pensamientos son los demonios que [le] atormentan” (TPS, p. 626), y en la historia del polaco infortunado que emprende, loco de amor por su dudosa Talaverana, una peregrinación más picaresca que mesiánica.

Finalmente, el episodio de Manuel y Leonora (TPS I, cap. 10) demuestra que el amor puede fracasar también a causa de una exageración de la castidad. La renuncia espectacular de la mujer, que en medio de una fiesta general opta por un mejor partido en el cielo, es tan excesiva que no se puede ignorar que se trata también del incumplimiento de un compromiso mundano que se revela devastador para el concepto de amor. El hecho de que en Cervantes exista la idea de una traición religiosa del amor se revela especialmente en el final de la historia principal que corre, potencialmente, el mismo peligro. Cuando Persiles sale de Roma porque Sigismunda pretende preferir un matrimonio con Dios, le acusa de manera siguiente: “Quisiera que advirtieras que no sin escrúpulo de pecado puedes ponerte en el camino que deseas. Sin ser mi homicida [...]” (TPS, pp. 710-711). Por poco la pareja ideal destroza todo el trabajo de sus periplos.

De manera general, hay dos tipos de contraejemplos en el catálogo de las condiciones para el amor en el *Persiles*. Los ejemplos de la debilidad psicológica individual y aquellos que se refieren al matrimonio como institución social y religiosa. La parte socio-crítica del sistema conceptual cervantino, que demuestra en qué manera el amor falso puede resultar de un dilema de contratación, es visible a diferentes niveles. En la historia principal, el contrato real, que prevé un matrimonio entre Maximino y Sigismunda como

primeros herederos de sus reinos respectivos, coarta la libre elección de los enamorados que se comprometen en contra del interés dinástico, lo cual provoca la fuga. Asimismo, la idea de una suplantación política —dado que “son repugnantes entre sí el amor y la grandeza” (TPS, p. 271)— caracteriza las pretensiones falsas o soñadas que esgrimen los rivales ante los héroes ejemplares. Arnaldo, Policarpo y el duque de Nemurs creen disponer de un peso social que pueda merecer la belleza de Auristela. La princesa Sinforosa hace el mismo cálculo para soñar con el derecho de casarse con Periandro. La versión satírica de esta pretensión femenina es presentada en el episodio de Hipólita, la riquísima “dama cortesana” (TPS, p. 680) en el centro de Roma, que ya no respeta ninguna tradición cultural y pretende invertir su hermosura en contratos más liberales y esporádicos.

En los cuentos intercalados, los contratos matrimoniales estorban igualmente los compromisos elegidos por los sujetos afectados del proceso amoroso. Hay problemas que dan lugar a dramatizaciones fuertes, particularmente en la parte septentrional de la novela, cuando se trata de resaltar la violencia inherente a las tradiciones matrimoniales. El conjunto de los ejemplos va desde la práctica salvaje del robo de mujeres, que es “cosa inviolable y cierta [...] de un antiguo hechicero” (TPS, p. 127) y consta igualmente de un negocio de los corsarios en las islas del norte descritas en la primera parte, hasta la historia conmovedora de la “discreta”, “gallarda” y “hermosa” Transila que se escapa antes de ser violada por los hermanos y tíos de su marido, que se apoyan en un antiguo *ius primae noctis* (TPS I, cap. 12).

Según el sentido de la época, la violencia es un estado contrario al orden. En el *Persiles* la violencia se manifiesta bajo formas múltiples —como poder político, como presión social, como fuerza bruta o como exceso psicológico (en la ‘tormenta de los celos’, el ‘fuego de la pasión’ etc.)—, pero siempre como entidad que amenaza fundamentalmente el trabajo amoroso. Por el otro lado, el amor mismo, por la rareza de su acontecimiento, contiene en sí una violencia, dado que los sujetos verdaderamente afectados corren a menudo un peligro mortal. Este efecto violento se hace visible incluso al nivel estructural de la narración, en la medida en que hay protagonistas, como Rosamunda y Manuel de Sosa, que parecen vivir exclusivamente para tener tiempo de contar la historia de un fracaso amoroso. En el cuadro general de todas estas violencias, los protagonistas, en cuanto sujetos potenciales de

un proceso amoroso, tienen que tomar decisiones precisas, según sus condiciones sociales e individuales, para vivir, a través de su amor, de manera verdadera.

Concluimos el catálogo cervantino de las condiciones del amor expuestas en el *Persiles* con tres elementos analíticos compatibles con los requisitos de la ontología de Badiou. El primer elemento es el requisito de la universalidad. Este aspecto no solo está presente en la novela, sino que funda el concepto mismo del trabajo amoroso de la pareja ejemplar por las partes conocidas y desconocidas del mundo. El *Persiles* parte de la idea de que no hay lugar en el mundo ni condición subjetiva donde el amor pueda ser excluido por definición. En este sentido, el concepto del amor representa el corazón de la filosofía humanista cervantina, porque concierne potencialmente a todos los seres humanos en cualquier situación social o estado civilizador.

El segundo elemento es la idea de que el amor resulta de un acontecimiento. Con respecto a la pareja principal, el encuentro amoroso ocurre antes de la historia narrada, la cual empieza *en medias res*, de modo que la narración se limita a la descripción de los ‘trabajos’ como procedimientos subjetivos de fidelidad. Así, el aspecto acontecimental se manifiesta en el *Persiles*, antes que nada, por la excepcionalidad maravillosa del amor, o sea, por la desproporción (de número) entre la suerte excepcional del amor cumplido y el camino más usual hacia la catástrofe de los amores fracasados. Se manifiesta también por la violencia que sobrepasa las fuerzas de los sujetos afectados que casi siempre, si andan por un camino verdadero o erróneo, corren un peligro de muerte. En este contexto, la cuestión conceptual palpitante se revela como una competencia aguda, de gran importancia para el funcionamiento literario de esta filosofía, entre el principio cristiano de la gracia divina, responsable de la existencia misma de las aventuras del azar, y el poder demiúrgico de un autor que dispone las casualidades para los protagonistas de su historia.

El tercer elemento del catálogo cervantino, compatible con nuestra lectura ontológica, es la idea de que la verdad del amor debe conseguirse a través de un procedimiento subjetivo. Este aspecto representa el sentido profundo de los trabajos —o de la peregrinación de amor— que han de desempeñar Persiles y Sigismunda, así como los demás protagonistas secundarios, que tienen más desgracia y menos perseverancia que los héroes del concepto ideal.

El procedimiento de la fidelidad subjetiva consiste, a consecuencia de un compromiso que se basa en la declaración, en un arduo trabajo de amor que puede durar toda una vida y fracasar en cualquier momento. Más importante aún, porque “las condiciones de amor son tan diferentes como injustas, y sus leyes tan muchas como variables” (TPS, p. 269), como dice el sabio Mauricio, la figura de filósofo de la obra, los sujetos tienen que entregarse a sí mismos, para llevar a término su trabajo respectivo. Se requieren todas las fuerzas de que disponen los sujetos adentro del conjunto de sus condiciones, entre las competencias psicológicas por un lado y las fuerzas sociales por otro, para vivir, a través del amor, de manera verdadera. En este sentido, el procedimiento de fidelidad con el cual Persiles y Sigismunda consiguen su identidad como sujetos de un amor, consiste en unos trabajos muy humanos.

El tema de amor constituye un elemento fundamental de la filosofía humanista de Cervantes. Esta filosofía es, como se ve en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, una filosofía inmanente orientado hacia el ser humano y el poder autónomo de su ‘libre albedrío’, como se dijo en la época. Y es una filosofía universal: puede interesar a todos los seres humanos, en todas las épocas. En su última novela, Cervantes desarrolla la expresión artística de su pensamiento con un brío positivo, constructivista. A este efecto, el autor aprovecha del trabajo de deconstrucción y de liberación conceptual que hizo en la otra novela de amor, que presenta una versión más excéntrica del asunto, es decir, el *Don Quijote de la Mancha*.

4.1.2. *La autonomía de la ficción. Sobre la teoría literaria en las Novelas ejemplares*

Con respecto al pensamiento literario de Cervantes, el *Quijote* figura como “novela-modelo”³⁷ que sirve para deducir y explicitar la teoría implícita que rige los demás textos cervantinos en prosa, el *Persiles* particularmente, pero también las *Novelas ejemplares*, publicadas un año antes de la segunda parte del *Quijote*, en 1614. El título³⁸ de esta colección de novelas, que se reflejan entre ellas en muchos aspectos reveladores,

³⁷ Stegmann 1971, p. 176.

³⁸ “¿Por qué y cómo son ejemplares las *Novelas ejemplares*?” (Darnis 2013).

puede significar que “el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas, como de cada una por sí” (NE I, p. 52) —como dice el *Prólogo al lector*— también consiste en una ejemplificación de sus propios procedimientos literarios. El pensamiento literario que se distingue en las *Novelas ejemplares* es más implícito que en el *Quijote*, porque el autor se propone decir todas sus verdades “por señas”,³⁹ pero puede distinguirse de manera precisa porque se refiere al género preciso y condensado de la novela corta.

Ya desde siglo XIX se ha planteado la cuestión de la ‘idea fundamental’⁴⁰ de las *Novelas ejemplares*, que durante mucho tiempo se ha buscado en la filosofía moral o el culturalismo social de Cervantes. Con respecto a su filosofía literaria, en el siglo XX, se ha repetido la tesis de que se trata principalmente, en la composición temática, narratológica y estilística, de una aplicación de la teoría neoaristotélica elaborada por la *Philosophia antiqua poetica* (1596) de Alonso López, el Pinciano.⁴¹ Aunque es cierto que muchos conceptos teóricos de Cervantes están relacionados con el problema fundamental de la ‘inverosimilitud’ planteado por Aristóteles, y aunque persisten problemas de datación de casi todas las novelas, sin que sepamos ni siquiera si el autor tenía la intención de componerlas para un conjunto,⁴² el análisis de la reflexión metaliteraria de las *Novelas ejemplares* surge con la idea, elaborada más recientemente, de leer los doce cuentos como partes de “una sola novela”.⁴³ La constelación de las ‘novelas ejemplares’ como estructura básica de una multitud de referencias internas, reflejos temáticos y analogías estilísticas revela —más allá de la cuestión moral de si el hombre “alcanza su salvación con la

³⁹ “Será forzoso valerme por mi pico, que aunque tartamudo, no lo será para decir verdades, que, dichas por señas, suelen ser entendidas” (NE I, p. 51).

⁴⁰ Orellana y Rincón 1890, p. 7.

⁴¹ Atkinson 1948.

⁴² ¿Tenía Cervantes “el plan de un volumen de novelas?”, preguntó Casaldueiro y contestó asimismo con otra pregunta: “¿Porqué no?” (Casaldueiro 1969, p. 52). De hecho, la tesis que defiende implica que era así. Me imagino que al menos en el momento de reunir las novelas, el autor las trabajó de tal manera que tuvieran, una a una, elementos de comparación y de reflejo, y que poseyeran un orden epistemológico, según el problema literario que tratara.

⁴³ Parodi 2002.

ayuda de Dios y por medio de su propia virtud”⁴⁴ que el tema fundamental y recurrente de la prosa cervantina es el problema de la escritura misma: la relación entre ficción y verdad, entre el autor, el narrador y el protagonista, y la dificultad metafísica de la comunicación humana.⁴⁵

Sin entrar en el conjunto de todas las interrelaciones entre las *Novelas ejemplares*, restrinjo el análisis a la última de ellas, *El coloquio de los perros*, intercalada en la *Novela del casamiento engañoso*, con la cual forma una pareja conceptual ejemplar que pone de relieve su ‘habilidad, suficiencia y entendimiento’, para hacerse creíble según los parámetros de su propio universo. *El coloquio*, que concluye la colección de las novelas, es un cuento meta-literario por excelencia porque ejecuta la prueba de todo un conjunto de conceptos literarios. Los once episodios o ‘aventuras’ de Berganza no solo varían, resumen o especifican determinados detalles del gran *tour* de la literatura que representan las demás novelas: la literatura pastoril, la picaresca, la sátira moral, el diálogo filosófico, el ejemplo devocional, la confesión, el cuento de hada, el entremés de comedia —retomando los temas del amor, de la pobreza, del desengaño, de la virtud personal y de la libertad—, sino que forman también una especial *mise en abyme* de su propia ‘poética’⁴⁶ o situación literaria.

El coloquio de los perros contiene una tesis filosófica formulada —de manera artística y alusiva— en el contexto de una autorreflexión sobre los fundamentos de la comunicación literaria. Trata de un viejo problema que se encuentra en el punto de contacto entre la filosofía moral y la filosofía natural que dice que el ser humano, según la concordancia entre el cuerpo y el espíritu, se define, a diferencia de los animales, por su “capacidad de hablar”.⁴⁷ Para probar esta tesis, que se enfrenta al problema conceptual de definir lo que quiere decir ‘ser capaz de hablar’ ante el hecho de que el decir

⁴⁴ Casaldueño 1969, p. 50.

⁴⁵ Estos problemas de la escritura pueden relacionarse de manera inmediata con el fundamento moral de la vida humana contemporánea que reside, según los términos de la crítica angloamericana, en el “desire of the most humble to find a truth that will give meaning to the phantasmagoric appearances of life” (El Saffar 1976, p. 9).

⁴⁶ Parodi 2002, p. 37; Dürr 2010, p. 27.

⁴⁷ La triple definición antropológica del ser humano —la posición erguida, el uso de las manos y la capacidad de hablar— ya es canónica en la Antigüedad (Diógenes de Apolonia).

de los seres humanos puede ser falso o mentiroso, el *Coloquio* propone la antítesis irónica —es decir, sería en la suposición misma de lo contrario—, de considerar la posibilidad de que unos perros tengan la misma capacidad de hablar que los hombres. La noción de ‘perro’ en el contexto de la novela cervantina tiene un sentido metafórico —que es el procedimiento literario por excelencia—, así que me parece erróneo reivindicar alguna ‘ética poshumana’ en Cervantes como se ha hecho en la crítica posmoderna.⁴⁸ Los perros de la novela, Cipión y Berganza, son hombres metaforizados, tienen nombres emblemáticos —que aluden a una posible proveniencia de las culturas latina y portuguesa, respectivamente— y se destacan por su investigación autorreflexiva de las razones extraordinarias de su capacidad de hablar. El texto no trata de defender los derechos animales, sino de plantear la cuestión —transportando el asunto moral a un punto de contacto entre la filosofía y la literatura— de si la situación de los humanos es comparable a la de los perros y en qué aspectos la lengua humana se distingue del ladrido; pregunta que para Cervantes solo la literatura puede contestar verdaderamente. De este modo, el hecho de que haya dos perros que sí pueden “hablar y responder con discurso concertado” (NE II, p. 294) está desplazado desde el estatus de un “milagro” o “disparate” (p. 293) que “exceden a toda imaginación” (p. 292) hacia un análisis de lo que dicen.

La narratología del *Coloquio* es radicalmente híbrida. La novela tiene la forma de un “monstruo” cuya intención parece ser el “despedazamiento”⁴⁹ hipertrófico de casi todos los géneros literarios que existen en la época. No es una novela picaresca, ni un cuento pastoril, ni una sátira moral, ni un diálogo filosófico, ni una confesión, aunque posea elementos de todos estos modelos de prosa de ficción que está acumulando y desordenando. El argumento principal de la novela, difícil de divisar porque la historia no tiene desarrollo coherente, ni clímax, ni resolución —y anuncia una segunda parte que nunca llega a existir—, reside menos en los temas de la narración que en la manera de narrar. Por esta razón, el fundamento narrativo consiste en la exposición de su propia situación de comunicación. Están puestas en escena

⁴⁸ Beusterien 2013, p. 55. Es anacrónico pensar que en la época de Cervantes se pudiese proclamar un ‘derecho jurídico’ para los animales.

⁴⁹ Forcione 1984, p. 36.

tres constelaciones entre un remitente (escritor o narrador) y un receptor (oidor o lector): Campuzano y Peralta en *El casamiento*, Cipión y Berganza, al inicio del *Coloquio*, y Berganza y La Camacha en el sexto episodio del mismo, donde la bruja da al perro una razón ‘genealógica’ para su extraña capacidad de hablar. En todas estas situaciones, están problematizadas la función y la razón de ser de las historias narradas, particularmente con respecto a las causas que hacen que una historia sea creíble de manera intrínseca, a pesar del desengaño y de las maravillas.

Mientras que el narrador principal omnisciente es alusivo y se retira hacia atrás de la narración, para reaparecer solo cuando se trata de moderar las transiciones entre las instancias personales —dándoles posibilidad para actuar según su libre albedrío—,⁵⁰ la mayor parte del texto pretende constar de unos discursos directos supuestamente proferidos (oralmente o por escrito) por los protagonistas principales que se encuentran en unas situaciones interconectadas de ‘diálogo’. El diálogo central, el coloquio de los perros propiamente dicho, desarrolla la tesis filosófica correlacionada con la cuestión meta-literaria, poniendo en escena las figuras de Cipión y Berganza, que investigan la procedencia de su identidad como “perros que hablan”. Este diálogo está intercalado en otro, entre el licenciado Peralta y el alférez Campuzano, un soldado decaído y recién curado de una sífilis (con pelarela) que afirma ser el autor de *El coloquio* escrito en un “cartapacio” (NE II, p. 295) que le da a leer a Peralta mientras que se recuesta para dormir.

La situación comunicativa entre Campuzano y Peralta es altamente artificial. Forma una especie de ‘prólogo’ deconstructivo —similar al del *Quijote*, que también procede a una deconstrucción satírica de las formas tradicionales de introducir un texto— que sumerge la presentación del cuento de los perros en una atmósfera dudosa. El autor del cartapacio causa particularmente una impresión de poca confianza. Contrastando el honor del soldado con el vicio de la lujuria, el supuesto alférez sale del vallisoletano Hospital de la Resurrección —que mezcla una indicación deíctica precisa con un nombre emblemático para el protagonista— donde tenía que “sudar catorce cargas de bubas que [l]e echó a cuestras una mujer” (p. 282). El cuento (dentro del cuento) sobre su casamiento “por amores” y “por dolores” con doña Estefanía

⁵⁰ El Saffar 1976, p. 20.

de Caicedo, prostituta ladrona “de gentil parecer” (p. 283), que Campuzano presenta a Peralta antes de darle a leer la historia de los perros, alude al modelo tópico (petrarquista) del burlador burlado. Aquí, el narrador admite que sus insignias de soldado, por las cuales es conocido también por el licenciado, son falsas, confesión que va acompañada por la aparición de un bachiller “que se firma licenciado sin tener grado alguno” (p. 335) en el propio *Coloquio*, que hace pensar en la posibilidad de que Peralta sea tan poco licenciado como Campuzano alférez. El aspecto dudoso de la presentación del texto continua con la caracterización de su historia como “sucesos” que “van fuera de todos los términos de naturaleza” (p. 292), lo cual hace posible que el narrador, que pretende solo haber escrito lo que oyó decir, tenga “por cosa soñada lo que realmente estando despierto, con todos [sus] cinco sentidos” oyó, escuchó y escribió “sin faltar palabra” (p. 294). La posible confusión entre la vida y el sueño, gran tema de la fenomenología contemporánea, está materializada por la contigüidad entre el acto de lectura del receptor y el sueño reparador del emisor, dormido a su lado. Este marco se mantiene hasta el final del *Coloquio*, que reanuda la situación comunicativa: “El acabar el Coloquio el licenciado y el despertar el alférez fue todo a un tiempo” (p. 359).

Sin entrar en los detalles de los múltiples reflejos temáticos entre los dos cuentos, que tienen muchos tentáculos según la imagen del “pulpo” —cuyos apéndices “no se llaman colas” (p. 319)—, se puede considerar que el “caso de la historia” (p. 292) reside en la problematización de su credibilidad. *El coloquio* se engasta como una forma de confesión que dice verdades que “no son verdades de confesión” (p. 286), o sea, que no tienen que decirse. Se trata de un reto metaliterario a la posibilidad que posee el acto de comunicación artística para ser convincente, de manera intrínseca, sin que parezca creíble, ni por el tema maravilloso, ni por el narrador dudoso, ni por las palabras supuestamente recogidas de oídas. Por consiguiente, el texto de Cervantes pone en escena una apuesta entre las figuras del autor y del lector. Peralta está dispuesto a leer el cartapacio bajo la condición de que Campuzano “no se canse más en persuadir[le] que oyó hablar a los perros” (p. 294), y este último deja existir su texto por sí mismo, solo anunciándole a su lector que va a escribir una segunda parte —la segunda noche de las aventuras de Cipión que no existe—, “cuando viere, o que ésta se crea, o, a lo menos, no se desprecie” (p. 295).

El objeto de la apuesta se pierde en el transcurso del diálogo principal. Cipión y Berganza siguen estando asombrados de su “divino don de la habla” y tratan de “gozarle y aprovechar[s]e dél” (p. 301), lo cual implica una ética narrativa aplicable al género de la novela ejemplar: ir directo al asunto de la historia que se cuenta y no perder tiempo en divagaciones o murmuraciones. En la práctica de la narración, que tiene en cuenta la vida caótica de sirvientes pobres, los perros no obedecen a ninguna regla mejor que la de divagar y murmurar todo el tiempo. Sin embargo, cuando Berganza llega por fin a la razón que les interesa, el cuento de la Cañizares, que no sabe si es “bruja” o “hechicera”, se revela como el sueño más alterado de todos, lleno de “embeleclos, mentiras o apariencias del demonio” (p. 346). Considerando la posibilidad de que puedan hablar porque son “hijos” de hechicera “convertido[s] [...] en perros” (p. 338) por otra hechicera, “tan única en su oficio, que las Eritos, las Circes, las Medeias [...] no la igualaron” (p. 337), y considerando que la bruja que narra termina “en éxtasis”, “desfigurada” y con “espantosa catadura” (p. 344) en el patio del hospital —porque se fue a un “convite” (p. 340) con el diablo—, los perros llegan a la conclusión de que la sentencia (en versos) que contiene la “profecía” de su salvación —es decir, de convertirse en seres humanos— se ha “de tomar en un sentido que [...] se llama alegórico, el cual sentido no quiere decir lo que la letra suena, sino otra cosa que, aunque diferente, le haga semejanza” (p. 346).

La verdad fenomenológica de la capacidad lingüística de los perros, en cuanto antítesis irónica de la capacidad lingüística de los humanos, se disuelve en la desconstrucción general de las formas artísticas. La ‘genealogía’ de Cipión y Berganza solo se mantiene en el medio de la alusión a una solución posible, de la misma manera que el significado de sus vidas picarescas se diluye en la multiplicidad de aventuras más aludidas que contadas. En este panorama de temas y recursos literarios, se puede destacar, escondida como un adorno de detalle dentro de un juego de alusiones, la discusión que sostienen los perros sobre la filosofía del lenguaje. La filosofía, al contrario de los demás discursos implicados, es la única explícitamente nombrada. Les parece “buena cosa” a los perros porque tiene “razones que consisten en buena verdad y en buen entendimiento” (p. 320). Plantean la cuestión de su ‘*quididad*’ a través de su significado: “te quiero rogar me digas, si es que lo sabes, qué quiere decir filosofía” (p. 320).

La confrontación entre la filosofía y la literatura, en cuanto ética de bien contar un cuento en prosa, va más allá del simple juego de unos perros que saben traducir “nombres griegos” o pretenden ser “amadores de la ciencia”, como ciertos humanos que se comportan peor que sus perros. A partir del momento en que se dan permiso de “filosofar”, aunque el acto les parece “tentación del demonio” (p. 318), y aunque la mayoría de los filosofemas que pronuncian parecen chistes satíricos —“¿Al murmurar llamas filosofar?” (p. 319)—, los perros giran alrededor de un problema filosófico que es el punto de contacto metalingüístico entre todas las disciplinas que transmiten ideas por medio del lenguaje, es decir, el problema de “nombrar las cosas”:

Ese es el error que tuvo el que dijo que no era torpeza ni vicio nombrar las cosas por sus propios nombres, como si no fuese mejor, ya que sea forzoso nombrarlas, decirlas por circunloquios y rodeos que templen la asquerosidad que causa el oír las por sus mismos nombres. Las honestas palabras dan indicio de la honestidad del que las pronuncia o las escribe (p. 319).

En la filosofía de la época, el problema de la denominación y de la similitud entre el nombre, la frase, la cosa y el asunto, es crucial incluso para la teología y su ciencia homilética.⁵¹ Cervantes tiene una posición filosófico-literaria firme frente a la “hermenéutica desregulada”⁵² de su tiempo. Considerando la fragmentación y disolución del fundamento de las leyes de correspondencia —*convenientia*, *aemulatio*, *analogia*, *sympathia*⁵³— en un mundo caótico donde cualquier similitud vale como significante, el autor piensa, de manera original, que es el lenguaje literario el que tiene el papel y el deber de rellenar el vacío trascendental de los discursos humanos.⁵⁴ Las palabras,

⁵¹ Cf. Kamecke 2015, pp. 358-369.

⁵² Küpper 1992, p. 7.

⁵³ Foucault 1966, pp. 32-38.

⁵⁴ Es un aspecto importante del controvertido ‘liberalismo’ de Cervantes la idea de que cada individuo está representado por su lenguaje y que todos los individuos y sus lenguajes entran en “juego de circunstancias que definen la experiencia humana”: “Cervantes reminds his reader that the totality of human language contains with itself an infinite number of speech systems, including numerous literary languages, each with a problematic relationship to ‘normal’ or nonliterary discourse” (Forcione 1984, pp. 188-189).

que indican la honestidad del escritor, deben nombrar las cosas de tal manera que la denominación corresponda con la verdad (desengañada) de una perspectiva auténtica sobre el mundo. Esta posición de valor existencial —“vete a la lengua, que en ella consisten los mayores daños de la humana vida” (p. 304)— implica el “peligro” de hacer la competencia al poder demiúrgico de Dios, quien, según la filosofía de la época, está detrás de cada significación, que los humanos solo adivinan. Por esta razón, para no entrometerse con asuntos divinos o “mezcla[r] mil mentiras [...] con una verdad” (p. 339), el autor —detrás de todos los demás ‘autores’ de las novelas ejemplares— decide decir su verdad “por señas” (NE I, p. 51) convirtiendo su lenguaje literario, a través de la ironía, en teoría.

En el nivel temático, con la mayor ostentación del modo irónico, Cipión y Berganza formulan una conclusión de ética social. La tesis maravillosa de que los perros hablan como hombres conduce a la posibilidad de que los hombres hablen ‘como perros’, en el sentido figurado, cuando engañan su alrededor, por ejemplo, camuflando una posición auténtica. Se puede entender que los perros de “buen natural” son menos ‘perros’ que los hombres y merecen el nombre de “perros honrados” si “responde[n] a lo que a [sus] amo[s] debían”. Al mismo tiempo, los hombres se parecen más a perros si su honra consiste en estar “agradecidos” de pertenecer a “todos aquellos que sirven”.⁵⁵ Sin embargo, como la ética social también se pierde en el juego general de las alusiones inciertas y verdades implícitas, la mayor atención se fija en la *mise en abyme* del procedimiento de la figuración. Si Cipión diferencia entre los cuentos que “encierran y tienen la gracia en ellos mismos” y “otros en el modo de contarlos” (p. 304), el *Coloquio* claramente pertenece a esta última categoría, para dar lugar a otra gracia a partir de sí mismo.

El *Coloquio* contiene una cantidad de comentarios —autorreflexivos desde la perspectiva de los narradores protagonistas— que en su mayor parte se refieren a la ética teórica de la brevedad, la precisión y el bien hablar. Estos comentarios, que son elementos manifiestos de la teoría literaria, así como

⁵⁵ Dice Berganza: “Pero, en efeto, llevado de mi buen natural, quise responder a lo que a mi amo debía, pues tiraba sus gajes y comía su pan, como lo deben hacer no solo los perros honrados, a quien se les da renombre de agradecidos, sino todos aquellos que sirven”. Contesta Cipión: “Esto sí, Berganza, quiero que pase por filosofía” (NE II, p. 320).

todas las referencias explícitas a la literatura —con citas de las *Fábulas* de Esopo (p. 313), el *Asno de oro* de Apuleyo (p. 339), la *Poética* de Horacio (p. 355), *La Arcadia* de Lope de Vega y a *La Galatea* del propio Cervantes (p. 307)⁵⁶—, forman un contraste agudo con la burla satírica de los géneros literarios que los diálogos solo citan de manera implícita, para ‘murmurar’ en vez de ‘filosofar’.⁵⁷ La autoacusación irónica de usar mal el lenguaje, de “valerme por mi pico [...] aunque tartamudo” (NE I, p. 51), que satiriza el lugar clásico de la ‘captación de la benevolencia’,⁵⁸ esconde una posición particular e intrínseca respecto a la cuestión de la honestidad de las palabras, que implica un pensamiento tentativo, pero autosuficiente sobre la filosofía del lenguaje. “Me acuden palabras a la lengua como mosquitos al vino” (p. 315), dice Berganza a Cipión, mediado por el texto de Campuzano leído por Peralta, que son figuras alegóricas puestas en escena por Cervantes para su metacomunicación con el lector. Por esta razón, aunque uno puede llamar ‘perros’ a los que nombran las cosas por sus nombres, como escritor que está mediando y afinando las palabras ‘para la lengua’ no puede hacer otra cosa que nombrar, de su propia manera original, las cosas como son y partir de la lengua para dar existencia a las ideas.

Las *Novelas ejemplares*, especialmente la pareja formada por *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*, toman posición en los debates áureos sobre las leyes de la utilidad y el deleite de la literatura, que van dirigidos principalmente a la poesía y al teatro. Como inventor del género de la novela —o del cuento de prosa en el sentido moderno—, Cervantes está en una posición ambivalente respecto a la epistemología del discurso que funda.

⁵⁶ La primera parte del *Quijote* ya contiene —en el capítulo sobre “el donoso y grande escrutinio” de la biblioteca del “ingenioso hidalgo”— una autorreferencia irónica a la propia obra de Cervantes, que “tiene algo de buena invención” porque “propone algo, y no concluye nada” (DQ, p. 68).

⁵⁷ También hace burla, de manera alusiva, de los tratados poéticos, como en el encuentro absurdo del poeta y el matemático en el último episodio de las aventuras de Berganza. El libro del poeta “trata de lo que dejó de escribir el Arzobispo Turpín del Rey Artús de Inglaterra, con otro suplemento de la *Historia de la demanda del Santo Brial*, y todo en verso heroico, parte en octavas y parte en verso suelto; pero todo esdrújulamente, digo en esdrújulos de nombres sustantivos, sin admitir verbo alguno” (NE II, p. 355).

⁵⁸ Curtius 1998, pp. 582-590.

La praxis por la cual prueba su idea literaria corresponde a la ética de nombrar las cosas según una perspectiva individual auténtica. Preocupado por el alcance trascendental de su posición como escritor y creador de mundos, mezcla en sus últimas novelas la teoría y la praxis de su arte, probando la una por la otra. El problema teórico central, tratado irónicamente en el *Coloquio*, que gira alrededor del problema de la credibilidad en un contexto de máxima inverisimilitud, se puede resumir en una cuestión: ¿cómo hace el cuento para probar que en un sentido propio es cierto lo que cuenta?

Para la época, la autonomía literaria que Cervantes proclama en el “Prólogo al lector” —“éstas [novelas] son mías propias, no imitadas ni hurtadas, mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma” (NE I, p. 52)— es una posición peligrosa e incierta, de modo que le parece sensato esconder su teoría en una práctica que se confirma a través de la ironía (abundante) de su propia desconstrucción. Hoy en día, la indistinción entre literatura y teoría literaria que se instaura en el *Coloquio* de manera más cuidadosa que en la segunda parte del *Quijote*, nos orienta como punto de salida histórico para competir con la filosofía en el pensamiento literario de la literatura, cuya ‘ilusión’ reside en “una realidad perdurable que nos ayuda a corregir nuestras perspectivas cuando confrontamos las ilusiones mudables de la vida”.⁵⁹

4.2. SÁTIRA Y SINESTESIA. QUEVEDO, LA IRONÍA Y LA FILOSOFÍA DEL JUEGO DE LENGUAJE

“Ofrezco firmemente de no dar ni prestar ni prometer por palabra, obra ni pensamiento”.

Quevedo, *Cartas del caballero de la Tenaza*

4.2.1. *El pensamiento literario de Quevedo*

En la obra de Quevedo se mezclan, hasta confundirse, filosofías, ciencias e ideologías. Este es el reto de estudiar la literatura del autor más excéntrico

⁵⁹ Riley 1973, p. 322.

del Siglo de Oro español. Su manera de escribir es genuinamente artística, basada en el concepto de la ‘agudeza’ y el ‘juego de lenguaje’. Sin embargo, la intención de sus escritos nunca es gratuita, siempre queda orientada por unas preocupaciones éticas, políticas o teológicas. Quevedo crea su literatura en una época en que las reglas poéticas, procedentes del aristotelismo escolástico, vigente hasta el Renacimiento europeo, todavía estaban por definirse de nuevo, lo que ocurre de manera sistemática a partir de las obras de Baltasar Gracián sobre el *Arte de ingenio*,⁶⁰ publicadas en la misma década de la muerte de Quevedo.

Libre buscador de sus propias reglas literarias, Quevedo, como Cervantes y como Jean-Jacques Rousseau unos 150 años más tarde, piensa y desarrolla la función del arte a través de sus propias obras. Enganchado violentamente con el estado del español como lengua literaria, conquistada como alternativa al viejo latín científico, experimenta con todas las posibilidades prácticas y teóricas de un ‘nuevo lenguaje’. Por esta razón es un fundador de discurso de gran importancia, al lado de Cervantes, para las ciencias literarias basadas en su epistemología. Al mismo tiempo, el estudio de sus textos, de difícil acceso por la abundancia de las versiones corregidas o emendadas y de ediciones caóticas, es desafiado por la dificultad de que hay “pocas figuras [...] tan variadas y complejas, tan ricas de matices y contradicciones, como la de Quevedo”.⁶¹

Con relación a su posición ideológica —teológica, política y filosófica— se puede caracterizar a Quevedo alternativamente como moralista conservador, humanista escéptico o cristiano estoico. La complejidad de estas posiciones va acompañada de una diversidad textual muy extendida que abarca de manera casi sistemática el conjunto íntegro de los géneros literarios de la época. Al lado de la prosa satírica y la novela picaresca, se encuentran tratados morales, económicos, políticos e historiográficos, así como sermones, hagiografías, diálogos eruditos, guías de vida privada, ediciones literarias, traducciones de autores clásicos y cartas sobre los temas más diversos. Las piezas de prosa más conocidas, relacionadas de manera temática y estilística con los *Sueños*, son la novela picaresca *Historia de la vida del Buscón*, los tratados po-

⁶⁰ Baltasar Gracián (1648), *Agudeza y arte de ingenio* (Gracián 1987).

⁶¹ Alborg 1970, p. 591.

líticos *España defendida* y *Política de Dios*,⁶² así como los tratados “ascéticos y metafísicos” *La cuna y la sepultura*, *Virtud militante* y *Providencia de Dios*.⁶³ Se debe considerar también la obra poética,⁶⁴ no menos variada de Quevedo, que reúne sátiras literarias y políticas⁶⁵ con sonetos metafísicos sobre al amor sagrado (“Canta sola a Lisi”).⁶⁶

Quevedo es un explorador y un transgresor de fronteras en su camino hacia una autonomía discursiva de la escritura literaria. Propone una crítica metafísica de la “incompatibilidad epistemológica”⁶⁷ entre el ser divino de las cosas y su apariencia mundana, que corre repetidamente el riesgo de convertirse en una actitud destructiva, llena de rodeos furibundos, de contradicciones y de onomatopeyas sin sentido, contra cualquier forma de ‘engaño’, particularmente lingüístico.

La cuestión de cómo Quevedo concibió teóricamente su propia práctica literaria es uno de los problemas inconclusos del Siglo de Oro español. Dado que los pocos textos teóricos literarios del autor —como *Cuento de cuentos*, *La culta latiniparla* o *Perinola*— no van más allá del modo satírico de la crítica estilística, la filosofía literaria de Quevedo solo puede comprenderse

⁶² *España defendida* y *los tiempos de ahora* (1609), *Política de Dios y gobierno de Cristo* (1617-21/1626/1635), *Lince de Italia u zahorí español* (1628), *Grandes anales de quince días* (1621/1636), *El chitón de las tarabillas* (1631).

⁶³ *La cuna y la sepultura para el conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas* (1633/1634), *Virtud militante contra las cuatro pestes del mundo y cuatro fantasmas de la vida* (1636/1651), *Providencia de Dios. Padecida de los que la niegan y gozada de los que la confiesan* (1641/1713), *La caída para levantarse, el ciego para dar vista, el montante de la iglesia en la Vida de San Pablo Apóstol* (1643/1644).

⁶⁴ Según la clasificación de Felicidad Buendía, se divide en poesías laudatorias, morales, fúnebres, sagradas, amorosas, satíricas, burlescas, líricas. Son sonetos en su mayor parte, pero consisten también en octavas, quintillas, redondillas, décimas, romances, jácara, letrillas, madrigales, idilios, canciones, endechas (u otros). Quevedo 1960, t. 2, pp. 1455-1471.

⁶⁵ Cf. las sátiras literarias contra Juan Ruiz de Alarcón o Luis de Góngora, entre otros, y las sátiras políticas “contra las costumbres presentes de los castellanos”, “contra el patronato de Santa Teresa de Jesús”, “al cardenal de Richelieu” o “al mal gobierno de Felipe IV”, Quevedo 1960, t. 2, pp. 436-462.

⁶⁶ Quevedo, *Poesía metafísica y amorosa. Poemas metafísicos. Heráclito cristiano. Poemas amorosos. Canta sola a Lisi y la amorosa pasión de su amante* (Quevedo 1976).

⁶⁷ Küpper 1992, p. 7.

indirectamente a través del análisis. El lenguaje de Quevedo, tanto en prosa como en poesía, se caracteriza por un arte particular que, desde Baltasar Gracián, se ha denominado ‘conceptismo’, y que los literatos del siglo xx han contrapuesto al ‘culteranismo’ propugnado por el gran adversario de Quevedo, Luis de Góngora.⁶⁸ Mientras que este último se caracteriza por un estilo lingüístico erudito, enigmático e intencionadamente opaco, lleno de referencias a la cultura clásica grecolatina, el conceptismo de Quevedo se basa en una filosofía de la agudeza o ‘ingenio’, en la que un lenguaje actual, de la época, liberado de las antigüedades redescubiertas en el Renacimiento, se pone, de manera muy original, “al servicio de las relaciones entre las ideas”.⁶⁹

En esta disputa de posiciones, que se libró con vehemencia entre los grandes opositores del Siglo de Oro, Quevedo representa la postura de un artista mundano y pensador del lenguaje que lamenta la “cizaña” y el “estado de abandono” de la lengua española, para el cual el “ocultismo” y la “jerigonza” de Góngora es tan sintomático como la “charlatanería simplona” y la “tarabilla” de la chusma.⁷⁰ Quevedo analiza el estado de la lengua de manera teológica, como un signo de la pérdida de Dios por culpa de los humanos. La exigencia que deriva de ello para el buen estilo de un escritor contemporáneo es formulada más claramente en su prefacio a la edición de 1631 de las *Poesías* de Luis de León:

En todas lenguas aquellos solos merecieron aclamación universal que dieron luz a lo oscuro, y facilidad a lo dificultoso; que oscurecer lo claro es borrar, y no escribir; y quien habla lo que otros no entienden, primero confiesa que no entiende lo que habla.⁷¹

⁶⁸ Sería excesiva la literatura a citar para distinguir las particularidades estilísticas del conceptismo y del culteranismo. Sobre la pelea entre Góngora y Quevedo, cf. Collard 1967, Lázaro Carreter 1974 y Molho 1977.

⁶⁹ “El concepto es un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos” (*Agudeza y arte de ingenio*, Gracián 1987, t. 1, p. 55).

⁷⁰ Cf. la sátira de Quevedo sobre las *Soledades* de Góngora (1613): “Aguja de navegar cultos. Con la receta para hacer *Soledades* en un día”, OC II, pp. 465-477). Hay más “sátiras literarias” contra Góngora, que son contestadas por este último con la misma moneda. Cf. Roses Lozano 1994.

⁷¹ Quevedo, “Preliminares literarios a las *Poesías* de Fray Luis de León”, OC I, p. 129.

En el conjunto de las “obras crítico-literarias” de Quevedo —según el recuento, son entre cinco y diez—,⁷² destacan especialmente los “Preliminares literarios”. El elogio del estilo del poeta Luis de León es el único escrito teórico de Quevedo que describe positivamente un principio rector de su filosofía literaria, que reivindica la claridad lingüística como condición para la transmisibilidad de los pensamientos en palabras. La tarea es revelar las ideas ocultas en los conceptos del pensamiento, es decir, hacerlos ‘negociables’: “La locución esclarecida hace tratables los retiramientos de las ideas, y da luz a lo escondido y ciego de los conceptos”.⁷³ La referencia al padre Luis, agustino, absuelto por la Inquisición en 1576, consiste en un elogio de la ejemplaridad “justa y virtuosa” para los poetas, los historiadores y los teólogos.⁷⁴ Al mismo tiempo, contiene la expresión de un posicionamiento en la polémica poética.

Quevedo argumenta, usando el propio juego de los culteranistas, con una multitud de referencias literarias de la Antigüedad griega y de la Edad Media latina.⁷⁵ Refiriéndose a la *Poética* (1458a) de Aristóteles, rebate a los eruditos pomposos, que disfrazan sus pensamientos con una complicada red de convenciones retóricas, en lugar de hacerlos comprensibles, con una explicación de la mal entendida idea aristotélica, según la cual la expresión lingüística debe ser ‘sublime’ y ‘no banal’, lo que quiere decir, como demuestra

⁷² Alfonso Rey (OC I) enumera cinco: *Premáticas del desengaño contra los poetas güeros, Cuento de cuentos, La culta latiniparla, Preliminares literarios a las Poesías de Fray Luis de León* y *Preliminares literarios a las Obras del Bachiller Francisco de la Torre*. Felicidad Buendía llama a estos textos “discursos crítico-literarios” (Quevedo 1960, t. 1, p. 351) y añade los siguientes: *Comento contra setenta y tres estancias de Juan Ruiz de Alarcón, Respuesta al padre Juan de Pineda, Perinola al doctor Juan Pérez de Montalbán y Su espada por Santiago*. También añade una parte llamada “Juicios, prólogos y elogios a libros ajenos” (Quevedo 1960, t. 1, pp. 459-479) del *Epistolario*.

⁷³ Quevedo, “Preliminares literarios”, OC I, pp. 128-129.

⁷⁴ “Luis de León [...] dispuso tan apacibles a la memoria los tesoros de la verdad que con logro del entendimiento ocupa su recordación” (Quevedo, “Preliminares literarios”, OC I, pp. 127-128).

⁷⁵ Las referencias, que abarcan casi por completo el canon de la poética y retórica clásicas, van desde Píndaro y Antífanos de Rodas, pasando por Horacio, Virgilio, Quintiliano, Marcial y Tito Petronio, hasta Enrique de Villena, Erasmo de Róterdam, Vicente Espinel, Boscán, Garcilaso de la Vega, Francisco de Figueroa, Alonso de Ercilla y Francisco de Aldana. Cf. Martí 1972.

Quevedo concisamente, que una expresión no es sublime si no es al mismo tiempo ‘justa’ y comunicable. El buen lenguaje poético evita la repetición de lo ‘ordinario’ de igual manera que el deslizamiento hacia lo ‘enigmático’.⁷⁶

La controversia sobre este pasaje de Aristóteles es más que un detalle dentro de una polémica entre filólogos. Siguiendo al humanista Juan Luis Vives,⁷⁷ Quevedo considera que un examen crítico de la retórica y la doctrina estilística antigua no solo es posible, sino también necesaria. Es el punto de partida de su pensamiento literario, que remite, más allá de la ciencia aristotélica, a la teoría platónica de las formas. El lenguaje está vinculado al servicio conceptual de las verdaderas relaciones *entre* las ideas, y ocurre justamente cuando la apropiación de “todo lo que es ajeno de lo propio”⁷⁸ tiene sentido propio, a pesar de la “variedad de lenguas, la traducción, la extensión”. En esto consiste el *telos* del arte: “El arte es acomodar la locución al sujeto”.⁷⁹

Para Quevedo, en cuya época se pierde la serena inocencia del carnalesco “mundo al revés” de Rabelais,⁸⁰ la ironía se convierte en el epítome de una dialéctica fundamental del proceso creativo literario. Como fuerza inmanente que se nutre de sí misma y al mismo tiempo se orienta trascendentalmente, el juego de lenguaje sirve para atacar, exponer y preservar creativamente un medio en el que el *engaño* lingüístico es al mismo tiempo ‘desengañado’ u orientado hacia el sujeto humano. Por esta razón, en las vastas tierras bajas de la naturalidad, no hay tema, por inocente que sea, que no pueda ser captado trascendentalmente con la ayuda del lenguaje poético (en prosa), aunque sea,

⁷⁶ Cf. Aristóteles, *Poética* 1458a (1974, pp. 208-210).

⁷⁷ Juan Luis Vives, *De causis corruptarum artium* (Brujas, 1531), *De ratio dicendi* (Brujas, 1532).

⁷⁸ Quevedo, “Preliminares literarios”, OC I, p. 132.

⁷⁹ Quevedo, “Preliminares literarios”, OC I, p. 143. La dialéctica entre claridad y propiedad es el credo positivo de la concepción estilística de Quevedo, especialmente en los momentos en que la crítica de textos literarios se convierte en panegírico. Esto puede rastrearse como una constante conceptual en su obra posterior. Cf., por ejemplo, el prefacio a la obra *Arte de ballestería y montería* de Alonso Martínez de Espinar (1644): “El estilo es descansado de afectación y demasías sobradas; las palabras propias y decentes, que significan lo que tratan con decoro y claridad” (Quevedo, “Al que leyere este libro”, OC I, p. 478).

⁸⁰ Cf. Teuber 1989, p. 193.

en los extremos ocultos de la corporeidad humana, como, por ejemplo, las *Gracias y desgracias del ojo del culo* (OC II, pp. 503-525).

La risa se mira con recelo en la interpretación católica del Antiguo Testamento.⁸¹ Para el sentido quevediano del mundo abandonado, sin embargo, el placer jocosos es admisible, como el chiste, incluso en el trato con los asuntos divinos, como explica en el tratado tardío *La constancia y paciencia del santo Job*.⁸² El aspecto crítico-deconstructivo de la acción irónica del habla, que se inserta en una filosofía de tolerancia estoica de la falibilidad, puede en principio dirigirse también contra su propia acción creadora. Por cierto, la obra de Quevedo no carece de invectivas autoirónicas ni de momentos violentos de sátira contra los hábitos de su profesión. La burla de sí mismo, como parte de la casta incriminada de poetas, puede tomar la forma de una descalificación crítica de sus escritos, como en la dedicatoria “A los de la guarda”, de las *Cartas del caballero de la Tenaza*,⁸³ o el uso de seudónimos jocosos, como “Juan Lamas, el del camión cagado”.⁸⁴ También juega con las homofonías posibles de su nombre, como en la décima del “mal *que vedó*”.⁸⁵ Sin embargo, a caballo entre Dios y el mundo, como puntos exteriores de la dialéctica hermenéutica, en cuya estructura de designación se contornea el lugar del escritor como sujeto de una acción lingüística autónoma, la exageración irónica de la autocaracterización expresa también momentos serios de una autorreflexión estoica-escéptica.⁸⁶

La mayoría de los textos forma parte, como los *Sueños*, de un programa general de denuncia satírica o burlesca, al mismo tiempo seria y lúdica, de las

⁸¹ “A la risa dije: ‘Enloqueces’; y al placer: ‘¿De qué sirve esto?’” (Eclesiastés 2, 2).

⁸² Cf. Nider 2001, pp. 217-220.

⁸³ “Ofrezco firmemente de no dar, ni prestar ni prometer, por palabra, obra ni pensamiento” (Quevedo, *Cartas del caballero de la Tenaza, donde se hallan muchos y saludables consejos para guardar la mosca y gastar la prosa*, OC II, p. 226).

⁸⁴ Quevedo, *Gracias y desgracias del ojo del culo*, OC II, p. 503.

⁸⁵ “Aunque el bien ha deseado / y el mal desterrar procura, / es ya tal su desventura / que el mal Que-vedó ha quedado” (Quevedo, “De doña Raimunda Matilde” [Décima], en *Sueños y discursos*, OC I, p. 199).

⁸⁶ “Don Francisco de Quevedo, hijo de sus obras, padraastro de las ajenas; hombre de bien, nacido para mal; hijo de algo, señor de nada; [...] hombre dado al mundo, prestado al diablo y encomendado a la carne; ha tenido y tiene, así en la corte como fuera de ella, muy grandes cargos de conciencia [...]” (Quevedo, “Carta a la rectora del Colegio de las Vírgenes”, OC II, p. 287).

condiciones sociales, expresada en forma de una ostentación lo más agresiva posible. Del mismo modo que, en el ámbito de la filosofía moral, los pecados capitales —la avaricia, la soberbia, la lujuria, el egoísmo, la envidia— se presentan en las *Premáticas*, *Memoriales* y *Capitulaciones* (OC II) como parodia del estilo lingüístico de los decretos judiciales, el estado de la lengua de la sociedad y la literatura españolas es objeto de un despliegue denunciatorio que procede dejando que los objetos inculminados hablen por sí mismos.⁸⁷ Los trabajos de crítica literaria se caracterizan por la intención de una ostentación paródica en el medio de la sátira. Esta circunstancia es justificada por Quevedo a través de la necesidad de reaccionar ante una situación de crisis del lenguaje y del pensamiento.

En la obra de Quevedo se plantea de manera fundamental el problema del sentido irónico no solo de los enunciados metaliterarios. El principio lúdico lingüístico es una constante del estilo literario, cuyo momento (auto) deconstructivo afecta tanto a la seriedad de la instancia proposicional como a la consistencia de las ideas y su mediación comunicativa. El fundamento estético de la prosa, que en términos de historia del género sigue el principio aristotélico de la utilidad agradable transmitido por Horacio, se vincula en Quevedo con el principio de la exuberancia (*copiosidad*), que se remonta a la teoría erasmista de la mediación por acumulación y variación de palabras e ideas (*copia rerum et verbarum*).⁸⁸

Una de las características estilísticas básicas de la prosa literaria de Quevedo es la combinación de dos formas específicas del juego de lenguaje. Por un lado, está el principio reflexivo de un “juego verbal”⁸⁹ que utiliza las semejanzas fonéticas de las palabras para crear neologismos por paronomasia o transformaciones sintácticas por elipsis y zeugma, cuyo principio cómico se basa en el chiste sencillo y alegre de la constitución arbitraria del lenguaje.

⁸⁷ Esta forma de denuncia es llevada al extremo en el relato satírico *Cuento de cuentos* (OC I, pp. 35-77), que se apoya narratológicamente en una acumulación casi absurda de expresiones coloquiales que son sometidas a una deconstrucción jocosa, sin que el simple tema de la historia, un matrimonio aquejado de preocupaciones familiares, tenga especial relación con la constitución estilística del texto.

⁸⁸ Sobre la dialéctica retórica de la *copia rerum et verbarum* en cuanto estrategia de un *ars combinatoria*, cf. Cave 1979, pp. 3-6; Rico 2014, pp. 110-112.

⁸⁹ Schwartz 1983, p. 22.

Por otro, está el principio transformador de un “juego mental”⁹⁰ que explota esta constitución del lenguaje para crear asociaciones de ideas sorprendentes, más serias que lúdicas, mediante metáforas, metonimias y sinécdoques, apoyadas sintácticamente por antítesis, quiasmos y antimetábolos. En interacción dialéctica, estas técnicas dan como resultado el estilo típico e inimitable del autor más imaginativo del Siglo de Oro, cuyo trabajo irónicamente destructivo sobre la materia del lenguaje no perdona ni a su propio gremio de poetas.

El arte metafórico de Quevedo puede entenderse como expresión de la “discordia de una conciencia política y religiosa”⁹¹ o también, siguiendo la tradición antigua y medieval del “manierismo”,⁹² como impulso de un artista autónomo pionero que lleva la literariedad de la lengua española a un nivel de originalidad particular. En ambos casos, subsiste el problema conceptual, grave para el metafísico Quevedo, de que el propio principio del juego de lenguaje conlleva siempre una duda sobre la autoridad (disidente) de las instancias implicadas en una comunicación. Mediante el juego de lenguaje se crea un nivel alusivo que busca cuestionar incluso el discurso político-teológico de la época.

Quevedo resulta un ejemplo prototípico de la constitución de un sujeto literario (pre)moderno debido a su posición prominente y extravagante. En la época clásica, inmediatamente anterior a la de la reconstrucción sistemática de la poética como disciplina de las ciencias humanas, los textos de Quevedo destacan como experimentos de gran alcance para independizar el poder inmanente de la expresión figurada.

4.2.2. *Discursos sobre el más allá. La imagen del cuerpo en los Sueños*

Con los *Sueños*⁹³ solo considero una pequeña parte de la obra en prosa de Quevedo, la cual, sin embargo, es muy característica de su estilo, que se

⁹⁰ Schwartz 1983, p. 27.

⁹¹ Koppenfels 2003, p. 270.

⁹² Curtius 1998, pp. 384-422.

⁹³ Cito los *Sueños* según la edición de Ignacio Arellano, dentro de la edición general de Alfonso Rey (Quevedo 2003), OC I, pp. 185-467.

perfila durante mucho tiempo. Escribió el *Sueño del Juicio Final* hacia 1605, en la misma época, probablemente, que los primeros esbozos de *La vida del Buscón*. Este primer sueño constituye el modelo narrativo y estilístico para los demás cuentos oníricos: *El alguacil endemoniado* de 1607, el *Sueño del infierno* de 1608, *El mundo por de dentro* de 1612 y el *Sueño de la muerte* de 1621, determinando las fechas de composición de los primeros textos de forma aproximada. En 1627, los textos son reunidos y publicados en Barcelona (Esteban Libreros), Zaragoza (Pedro Cabarte) y Valencia (Juan Bautista Marzal) en tres ediciones simultáneas, de las que provienen otras ediciones piratas, bajo el barroco título de *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños, en todos los oficios y estados del mundo*. En 1631, todos ellos son ampliamente emendados por las demandas de la Inquisición —alarmada por la probable impiedad de la sátira y atenta a las obras de Quevedo desde la primera edición de *Política de Dios* en 1626— y publicados en Madrid, en la imprenta de la Viuda de Alonso Martín, bajo el título de *Juguete de la niñez y travesuras del ingenio*.⁹⁴ Si se añade el cuento satírico o “fantasía moral” *La fortuna con seso y la hora de todos* de 1635, se constata que el espacio de tiempo durante el cual Quevedo se ocupó con esta forma particular de prosa narrativa se extiende durante más de treinta años: desde la época de su temprana “vocación filológica”⁹⁵ (1606-1609) pasando por su oficio como secretario del duque de Osuna, virrey de Sicilia y de Nápoles, en la década de 1610, y su integración como intelectual de la corte de Felipe IV en la de 1620, hasta su ruptura con el conde-duque de Olivares y el gobierno de España en la década de 1630, que culmina en el destierro y la prisión al final de su vida.

Los *Sueños y discursos* se inscriben en la larga tradición literaria del cuento onírico, cuyas formas más antiguas se encuentran en Homero, Platón y la

⁹⁴ Esta edición contiene también las *Cartas del caballero de la Tenaza*, el *Libro de todas las cosas y otras muchas más*, *La culta latiniparla* y *Cuento de cuentos*. En la edición de 1631, los *Sueños* tienen los títulos siguientes: *El sueño de las calaveras*, *El alguacil alguacilado*, *Las zahurdas de Plutón*, *El mundo por de dentro* y *La visita de los chistes* (OC I, pp. 187-193). Los *Juguete de la niñez* contienen también el cuento *El entremetido, la dueña y el soplón*, que es la versión enmendada del *Discurso de todos los diablos* publicado en 1628 en Gerona (OC I, pp. 471-483).

⁹⁵ Jauralde Pou 1999, p. 163.

Biblia. Virgilio, Lucano y Boecio son otras fuentes para el género del ‘sueño literario’ con el cual enlazan los humanistas del Renacimiento Erasmo de Róterdam, Juan Luis Vives y Justo Lipsio, que mantuvo una erudita correspondencia en latín con el joven Quevedo.⁹⁶ Anclado profundamente en la literatura patrística cristiana, el autor se refiere también al Apocalipsis de san Juan, los sermones escatológicos de san Hipólito y a la tradición medieval de las ‘visiones y visitas’ —las excursiones al mundo de los muertos y la contemplación del más allá en cuanto paraíso o infierno—, cuyo punto culminante son la *Divina comedia* de Dante y, ya en el umbral de la Edad Moderna, la *Hypnerotomachia Poliphili* (el *Sueño de Polífilo*) de Francesco Colonna (1499). La originalidad de las visiones infernales de Quevedo consiste en el hecho de que constituyen el género nuevo de unos cuentos oníricos que son orientados, a través de la mezcla misma entre la meditación edificante, el auto sacramental y la danza macabra, hacia la sátira menipea. Esta decisión poética, que no solo es original, sino arriesgada y peligrosa, porque se necesitan razones teológicas especiales para burlarse de asuntos divinos, pone de manifiesto una “actitud social y estética”.⁹⁷

La etiqueta ‘sátira moral’, bajo la cual se clasifica hoy un cierto conjunto de textos que reúne los *Sueños y discursos* con el *Buscón*, no se usaba en vida del autor para especificar el género de los textos quevedescos publicados; solo se impondrá a partir del siglo XVIII. En el Siglo de Oro, la palabra neolatina ‘*satira*’, derivada de latín ‘*lanx satura*’ (‘plato de muchas viandas’) es, antes de todo, una categoría estética que abarca una constelación genérica, situada entre la sátira clásica en verso, en la tradición de Lucilio, Horacio y Juvenal, por un lado, y la sátira menipea, por el otro. La sátira menipea, por su lado, designa formalmente una mezcla de prosa y verso que se utilizó en la poesía latina de la Antigüedad tardía cuando empezó a desarrollarse en formas narrativas específicas como el cuento fantástico —*El asno de oro* o *Las metamorfosis* de Apuleyo—, el coloquio erudito —siguiendo a Erasmo y a Vives— o el diálogo de los muertos (*Diálogo de Mercurio y Carón* de Alfonso

⁹⁶ Lipsio es el autor de una *Satyra menippaea* o *Somnium* que tiene como subtítulo *Lusus in nostri aevi criticos* (Antwerpen: Christophe Plantin, 1581). En torno a 1600, Quevedo y Lipsio mantuvieron correspondencia sobre el tema del estoicismo.

⁹⁷ Brummack 1971.

de Valdés o el *Crotalón* de Cristóbal de Villalón). El referente onomástico de la sátira menipea es Menipo de Gadara, el poeta cínico hedonista que vivió en el siglo III a.C. y cuya obra, completamente perdida en su versión original, fue utilizada por Luciano de Samosata en el siglo II d.C. Las sátiras menipeas de Luciano, que describen peleas entre Dioses y visitas al submundo de los muertos —desconocidas por Dante—, fueron traducidas del griego al latín por Erasmo en el siglo XVI, lo que promueve la divulgación de la sátira menipea en el Siglo de Oro.⁹⁸

De la conjunción de estas tradiciones particulares, la entrada de Lucilio y Juvenal así como de Menipo y Luciano en la literatura italiana y española del siglo XVI, resulta la formación de un concepto genérico de la sátira que enlaza la fantasía, la lengua y la moral para poner de manifiesto la intención de un desengaño burlón y la crítica de posiciones ideológicas, como escribe Northrop Frye, el filólogo canadiense e inventor de la simetría arquetípica de la poesía renacentista. De esta manera se puede definir el aspecto satírico de los *Sueños* de Quevedo, como la confrontación lingüística de una constelación de posiciones ideológicas. La tensión particular de sus cuentos fantásticos y satíricos consiste en la desproporcionalidad entre la seriedad de un tema religioso y su tratamiento jocoso e irónico. Las citas explícitas de la Biblia, aun proviniendo del Libro de Job o de las Revelaciones, contrastan de manera inaudita con la cita implícita del género de la sátira menipea. En esto consiste la originalidad fundamental de Quevedo: no hay modelo para la sátira moral del Juicio Final.⁹⁹

Hipólito de Roma fue un erudito de la Iglesia cristiana primitiva, discípulo de Ireneo y primer antipapa tras el cisma del año 217. Su sermón apocalíptico sobre “el fin del mundo y segunda venida de Cristo”,¹⁰⁰ es el objeto del cuadro narrativo al inicio del primer sueño. El narrador en primera persona, que acaba de firmar “Don Francisco Quevedo Villegas” la dedicatoria del

⁹⁸ Cf. Frye 1957, pp. 311-312.

⁹⁹ En este punto coinciden la especialista quevediana Nolting-Hauff: “No había absolutamente ningún modelo para una representación satírica del Juicio Fina” (1968, p. 14) y el historiador de la sátira Brummack: “El cristianismo y la sátira nunca se habían enfrentado antes” (1971, p. 295).

¹⁰⁰ Quevedo se refiere al opúsculo *De consummatione mundi et Antichristo et secundo Christi adventu* (París, 1557) que es apócrifo. OC I, 210-211, n. 49.

relato al conde de Lemos, “Presidente de Indias”,¹⁰¹ cuenta cómo se duerme leyendo la *Oratio de consummatione mundi*, “lo cual fue causa de soñar que veía el Juicio Final” (OC I, pp. 210-211). Con el fin de explicar la fisiología de este procedimiento onírico, se refiere al poeta romano Propertio, quien en las *Elegías* afirma la proveniencia divina de los sueños y así atestigua la sabiduría ya difundida entre los antiguos de que los sueños nocturnos consisten en transformaciones de las experiencias vividas durante el día.¹⁰² Sin embargo, la cita erudita, con la que cumple su deber frente al lector contemporáneo, no deja de estar acompañada de un equivalente irónico, procedente del *Satiricón* de Tito Petronio, quien sostiene la inocencia del soñador: “Et canis in somnis leporis vestigia latrat”,¹⁰³

Después de estas preparatorias, el sueño mismo, enmarcado, empieza de manera abrupta con un verdadero golpe de clarín. Suena la “trompeta” que convoca, según proclaman los Evangelios de Mateo, Marcos y Lucas, el Día del Juicio Final. Introduciendo desde el comienzo un juego de sinestesia, el soñador no oye la trompeta, sino que da la impresión como si pudiera ver el sonido: “Pareciome, pues, que veía un mancebo que discurriendo por el aire daba voz de su aliento a una trompeta, afeando con su fuerza en parte su hermosura” (OC I, p. 212). Las mejillas infladas del ángel anunciador aluden, desde Miguel Ángel y la bóveda de la Capilla Sixtina hasta Francisco Pacheco, al registro de las representaciones pictóricas del Día de la Ira. A su vez, la onda sonora no queda sin resultado acústico, puesto que “halló el son obediencia en los mármoles y oído en los muertos” (p. 212). En combinación con el aliento divino que lo alienta, el sonido provoca, en un entorno pintoresco, una especie de movimiento cinematográfico que recordará al lector actual más a una película de zombis que a la revelación bíblica.

¹⁰¹ Pedro Fernández de Castro, Andrade y Portugal, VII conde de Lemos, fue presidente del Consejo de Indias entre 1603 y 1608, cuando fue nombrado virrey de Nápoles. El hecho justifica la datación de la composición del primer *Sueño* en este periodo.

¹⁰² “Nec tu sperne piis venientia somnia portis: / Cum pia venerunt somnia, pondus habent” (*Elegías* IV, 7, v. 87-88; “Y no desprecies los sueños que lleguen por las puertas piadosas: / cuando los sueños llegan piadosos, tienen peso”, OC I, 210, n. 48).

¹⁰³ *Fragmenta Petronii* XXX (“El perro en sueños sigue ladrando el rastro de la liebre”, OC I, 211, n. 52).

La tierra empieza a temblar y, de entre las grietas abiertas, sale una multitud de huesos humanos que van corriendo con mucha prisa, “unos en busca de otros”, para recomponerse en los mismos esqueletos que habían formado durante la vida (natural) de los seres. En muy poco tiempo, que pasa como en un sueño, a partir de los retales de muertos se componen unas figuras que terminan por representar cuerpos humanos reconocibles hasta los atributos de pertenencia a sus capas sociales respectivas. El yo soñador, que se encuentra en la cumbre de una “cuesta muy alta” (p. 214), tiene buena vista sobre la escena y observa, con gusto y terror a la vez, la animación de las masas en proliferación. El hecho de que cada hueso se ajuste tan prestamente con su correspondiente, provoca el respeto del narrador, quien admira la fuerza de la Divina Providencia: “diome risa ver la diversidad de figuras y admirome la providencia de Dios en que, estando barajados unos con otros, nadie por yerro de cuenta se ponía las piernas ni los miembros de los vecinos” (pp. 212-213). Al mismo tiempo, la fuerza providencial se desbarata por unos errores de la recomposición: le falta un brazo a uno y un ojo a otro; se confunden unas cabezas de hombres en un cementerio; un alma no cabe bien en el cuerpo de un escribano; y unos mercaderes, que tienen la intención de engañar a los jueces —presentándose como son— “habían calzado las almas al revés y tenían todos los cinco sentidos en las uñas de la mano derecha” (p. 214).

Esta escena, que aventura una explicación original, bíblica, para la posibilidad misma de la sinestesia —en cuanto error que puede ocurrir por la responsabilidad del ser humano, terrenal y débil— se da a entender como una interpretación literal del pasaje sobre la transformación del “cuerpo animal” en un “cuerpo espiritual” en el momento de la resurrección que describe Pablo en su primera epístola a los corintios.¹⁰⁴ El efecto dramático de este cuadro en movimiento resulta de la confrontación del tema ortodoxo y profundo de la fe católica con la cómica burlesca de los detalles que cita, de manera explícita, la pintura herética del artista holandés El Bosco, particularmente *El infierno musical*, panel derecho del tríptico *El jardín de las*

¹⁰⁴ “No todos dormiremos; pero todos seremos transformados, en un momento, en un abrir y cerrar de ojos, a la final trompeta; porque se tocará la trompeta, y los muertos serán resucitados incorruptibles” (1 Corintios 15, 51-52).

delicias (1500-1505).¹⁰⁵ La agudeza de la prosa quevediana se arriesga, como de hecho sostuvo la Inquisición, a poner en duda el poder absoluto de la Divina Providencia. El uso de palabras como ‘cuenta’, ‘puntos’ o ‘barajar’, que aluden al juego de naipes, parece indicar que pueden existir errores en la trascendencia. Para evitar el peligro que esto supone, convierte el hecho en una máxima ética. Así, se revela al observador dormido que los seres humanos que en el proceso de la resurrección se conforman como figuras grotescas de sí mismos, se comportan exactamente de igual manera que antes de la muerte. Son pecadores incorregibles que esperan, según el catálogo eclesiástico de los pecados capitales, su justo castigo en cuanto avaros, perezosos, iracundos, envidiosos, voraces, soberbios y lascivos.

Por consiguiente, hay figuras cuyas máscaras alegóricas apenas se cicatrizan en sus cráneos y pretenden malentender el sonido que anuncia que ha llegado la hora. Aparecen soldados que creen que se trata de una “seña de guerra” y hedonistas que se trata de una invitación al baile. Otros esperan justamente la falibilidad del proceso de recomposición o tratan desesperadamente de retrasar su comparecencia ante el tribunal: “los lujuriosos no querían que los hallasen sus ojos por no llevar al tribunal testigos contra sí, los maldicientes las lenguas, los ladrones y matadores gastaban los pies en huir de sus mismas manos” (pp. 213-214). Cada persona sigue, tan pronto como reaparece del polvo, la lógica intrínseca de los vicios que acostumbraba cometer en vida. Por ello, hay “algunas almas con asco, y otras con miedo” que tratan de huir “de sus antiguos cuerpos”. Pero es inútil. Con pocas excepciones, todos los protagonistas que aparecen el *Sueño del Juicio Final*, así como en el *Sueño del infierno* y en el *Sueño de la muerte*, son condenados al averno.

Las sentencias correspondientes al juicio al que nadie escapa son dictadas sin falta. Con escalofrío creciente —“rié[ndose] si no se lastimara”—, el soñador observa a la muchedumbre de condenados avanzar por un paisaje de colinas, a un valle (el de Josafat), la ribera de un río y un cementerio, hasta el sitio

¹⁰⁵ Quevedo cita a Jheronimus Bosch en el *Alguacil endemoniado*, donde lo sitúa, de manera (auto)irónica, en el infierno: “Remediad esto, que poco ha que fue Jerónimo Bosco allá, y preguntándole por qué había hecho tantos guisados de nosotros en sus sueños, dijo: ‘Porque no había creído nunca que había demonios de veras’” (OC I, p. 263). En el *Buscón*, el narrador entra en competencia con El Bosco apostando que “no pintó tan extrañas posturas como yo vi” (Quevedo 2007, p. 162).

donde se halla el tribunal. Este lugar al que son atraídas invariablemente todos los resucitados es descrito, de manera más plástica que en los demás *Sueños y discursos*, como el sitio donde tiene lugar el Juicio Final, conforme al segundo mandamiento,¹⁰⁶ con la vaguedad de una escena primitiva. En el centro domina, sentado en un “trono”, Dios “vestido de sí mismo, hermoso para los santos y enojado para los perdidos” (p. 220). A su derecha hay sillas donde están sentados los apóstoles y papas, a su izquierda están de pie los verdugos de Cristo, los judíos y los filósofos, acompañados por “las Desgracias, Peste y Pesadumbres”. Detrás del trono adornan la escena, en cuanto presencias alegóricas, el milagro, lo omnipotencia y los ángeles custodios “todos en general pensativos”. Alrededor se aplican procuradores, sacristanes y escribanos, acompañados por una multitud de ángeles y demonios que, ojeando papeles y “repasando sus tachas y procesos”, conducen a las masas de condenados por una “puerta angosta” (p. 221) vigilada por los Diez Mandamientos.

A pesar de la plasticidad de la escena, sostenida por la cita del imaginario pintoresco de El Bosco, el lugar del Juicio Final es sublimado de una manera particular. En la boca de Dios cuelgan “el sol y las estrellas”, “el viento quedo y mudo” y “el agua recostada en sus orillas, suspensa la tierra temerosa en sus hijos”. La puerta angosta que separa este mundo del más allá resulta ser tan estrecha que ni siquiera los píos más flacos —por su mucho ayunar— pueden pasar sin poner en peligro a su propia carne: “Estaban los Diez Mandamientos por guarda a una puerta tan angosta, que los que estaban a puros ayunos flacos aún tenían algo que dejar en la estrechura”. Este pasaje alude a la puerta angosta mencionado en el Evangelio de Mateo, donde se define la igualdad de trato como ética fundamental del cristianismo:

Todas las cosas que quieren que los hombres les hagan, también ustedes de igual manera tienen que hacérselas a ellos; esto, de hecho, es lo que significan la Ley y los Profetas. Entren por la puerta angosta; porque ancho y espacioso es el camino que conduce a la destrucción, y muchos son los que entran por él; mientras que angosta es la puerta y estrecho el camino que conduce a la vida, y pocos son los que la hallan.¹⁰⁷

¹⁰⁶ “No te harás ninguna imagen ni ninguna semejanza de lo que esté arriba en el cielo, ni abajo en la tierra, ni en las aguas debajo de la tierra” (Éxodo 20, v. 4).

¹⁰⁷ Mateo 7, vv. 12-14.

Quevedo utiliza el sentido bíblico del ‘pasaje’ para justificar el espectáculo de la condenación, en la que un grupo muy pequeño de elegidos se confronta al número grotescamente exagerado de los que son lanzados, a través de la misma estrechura, hacia un “más abajo” (p. 217) ardiente y vocinglero.

La agudeza estilística de la alegoría consiste, como siempre en Quevedo, en un juego conceptual en el que el sentido de las palabras se utiliza en contextos diferentes. En la descripción topográfica analizada, los flacos, que representan de manera figurativa los conceptos de la estrechez y de la carencia, reanudan con el concierto de los esqueletos al comienzo del sueño y aluden, con la imagen de la separación entre carne y huesos, al tópico de la hambre —tan fuerte que suenan los huesos— en la novela picaresca desde el *Lazarillo* hasta el *Buscón*.¹⁰⁸ Al mismo tiempo, el juego de lenguaje, la interacción entre ‘juego verbal’ y ‘juego mental’,¹⁰⁹ estorba la orientación espacial en el lugar del cruce de este mundo hacia el más allá. En el punto de la “universal residencia” (p. 216) termina la elaboración visual del *Sueño del Juicio Final*, que se transforma más adelante en la construcción conceptual de una sátira de las profesiones y capas sociales. Por este motivo, las sentencias son dictadas de tal manera que las leyes de la percepción sensorial quedan suspendidas y parecen depender únicamente de la fuerza expresiva de la lengua. Herodes, por ejemplo, va al infierno porque se le impide ir al “limbo” (p. 224), lugar de los muertos sin bautismo, ya que los niños que mandó matar después del nacimiento de Cristo no lo quieren allí. A los pasteleros se les “probaba” que sus pasteles contienen más animales que el arca de Noé “porque en ella no hubo ratones ni moscas” (p. 230):

Y llegaron unos dispenseros a cuentas (y no rezándolas) y en el ruido con que venía la trulla dijo un ministro:

—Dispenseros son—. Y otros dijeron:

—No son—. Y otros:

—Sí son—, y dioles tanta pesadumbre la palabra ‘sisón’, que se turbaron mucho (pp. 227-228).

¹⁰⁸ Véase el capítulo del escudero (“pobre de mi amo”) en el tratado tercero del *Lazarillo de Tormes*, así como el episodio del Licenciado Cabra (“en poder de la hambre viva”) en el *Buscón*, capítulo tercero de la primera parte.

¹⁰⁹ Schwartz 1983, pp. 22-27.

Muchos de los juicios individuales son dictados por la única razón de que un condenado posee una cualidad típica atribuible a un refrán procedente del folclore medieval o a un prejuicio con cuyo sentido equívoco se puede hacer el chiste. Así, en un orden aparentemente arbitrario, que alude a la serie topológica de las *Visiones* medievales, Quevedo presenta al estereotipo representativo de las capas y profesiones destinadas a la condenación. Representados por las alegorías personificadas de la necedad, la desgracia y la pena, que atestiguan contra sus defensas, reciben su sentencia inevitable —y arbitraria por la única fuerza de la lengua— los taberneros, los sastres, los libreros, los zapateros, los barberos, los pasteleros y otros ladrones —como salteadores y capeadores—, los judíos y los filósofos, los médicos y boticarios, los avarientos y adúlteros, los vagabundos, prostitutas y falsos gentilhombres, los astrólogos y alquimistas. No faltan tampoco los escribanos, abogados y “genoveses ricos”, así como los colegas poetas, músicos, enamorados y valientes —los “cuatro costados de la Locura”— y algunas personas mítico-históricas como Mahoma, Lutero y Judas, Diocleciano o Nerón, quien encarnan el concepto del crimen y de su responsabilidad humana.

El proceso de la condenación conoce pocas excepciones a la fatalidad: “todos fueron despachados como siempre se esperaba” (p. 237). Solamente se salvan de ir al infierno los pobres, porque no tienen atributos que les puedan perjudicar, y los curas cuyas “coronas” son más humildes que las de los príncipes. Como excepción dentro de las excepciones se salvan también los ahorcados, porque han pagado ya en el mundo, sabiendo cuando murieran para arrepentirse a tiempo.¹¹⁰ Todos los demás son condenados con unas pocas palabras, de agudeza arbitraria, y desaparecen de la vista hacia un lugar simplemente denominado “allí” (p. 234), situado “abajo”, a la “izquierda”. Al final, el narrador puede echar un vistazo breve a través de la grieta horrorosa cuando presencia la caída de un poeta güero “revolviendo no tanto leyes como caldos” —que representa a Luis de Góngora— y de un “médico penando en un urinal” (p. 243), que le da tanta risa que despierta de su sueño.

¹¹⁰ Con este chiste alude al problema teológico, muy discutido en la literatura patristica desde Agustino, de cómo pensar la salvación de los muertos que no han recibido los sacramentos del bautismo o de la absolución, por haber nacido antes de Cristo o por haber muerto accidentalmente, sin tener tiempo para confesar.

La dificultad de interpretar estos pasajes consiste en el hecho de que la exageración grotesca de lo ineludible del proceso y la reducción caricaturesca de los argumentos en el dictamen de los juicios no parecen dar por resultado una imagen coherente.¹¹¹ La agresividad de la sátira no conduce directamente ni a una ética social, llevada más a cabo en los tratados políticos, ni a una teología de su posición neoestoica, que desarrolla en sus escritos ascéticos y metafísicos. El aspecto predominante de la sátira en estos cuentos cortos y densos se revela como una ‘agresión lingüística’, según la definición de Brummack, la confrontación de las posiciones ideológicas a través del lenguaje. La intensidad y la frecuencia de los juegos de palabras, presentes en cada frase, forman lo característico del estilo quevediano. El juego verbal saca provecho de las semejanzas fonéticas para crear neologismos por paronomasia o sentidos originales por las transformaciones sintácticas de la elipsis y el zeugma, cuyo funcionamiento cómico reside en la aparente arbitrariedad del lenguaje. Esto se completa con el juego mental que saca provecho de esta arbitrariedad para crear, a través de metáforas, metonimias y sinécdoques, combinadas en el nivel sintáctico por la antítesis, el quiasmo o el retruécano, unas originales asociaciones entre ideas.

Se manifiesta que el juego de palabras es el motivo principal que propulsa las descripciones grotescas que reúnen los elementos simbólicos y emblemáticos de los textos científicos y literarios muy diseminados de la época. Un ejemplo famoso del juego emblemático es el tratamiento de los médicos y boticarios, víctimas favoritas de la sátira quevediana. En el *Sueño de la muerte*, los médicos actúan sobre el alma del soñador, la cual “se vio ociosa sin traba de los sentidos exteriores”, cuando este se duerme mientras lee el *De rerum natura* de Lucrecio, puesto en cuestión por las sentencias más pesimistas sobre la vanidad de la vida que se encuentren en el libro de Job:

Fueron entrando unos médicos a caballo en unas mulas que con gualdrapas negras parecían tumbas con orejas. El paso era divertido, torpe y desigual, de manera que los dueños iban encima en mareta y algunos vaivenes de serradores.

¹¹¹ La incoherencia de los procedimientos (de lenguaje) es el problema fundamental de Quevedo, según Borges: “Quevedo no es inferior a nadie, pero no ha dado con un símbolo que se apodere de la imaginación de la gente” (“Quevedo”, Borges 1960, p. 55).

La vista asquerosa de puro pasear los ojos por orinales y servicios; las bocas emboscadas en barbas, que apenas se las hallara un braco; sayos con resabios de vaqueros; guantes en infusión, doblados como los que curan; sortijón en el pulgar, con piedra tan grande que cuando toma el pulso pronostica al enfermo la losa (OC I, pp. 391-392).

A lomo de mulas, símbolo de la esterilidad, los médicos aparecen proveídos de manera tan extremadamente densa con los atributos de la morbilidad que hasta sus percepciones sensoriales connotan la muerte. Como las miradas, que se han acostumbrado a la vista de los excrementos, se funden con estos a través de la metonimia, los movimientos de los cuerpos provocan en el paciente, a través de la sinécdoque, el mismo resultado que las “espátulas desenvainadas y jeringas en ristre, armados de cala en parche como de punta en blanco” con que son comparados los instrumentos de la “gran chusma y caterva” de los boticarios. La desintegración de las sensaciones culmina, antes de que los sentidos del narrador sean restituidos por el juego de la sinestesia, en el círculo vicioso de unos sonidos que reanudan con el toque de difuntos: “El clamor del que muere empieza en el almirez del boticario, va al pasacalles del barbero, paséase por el tablado de los guantes del dotor y acábase en las campanas de la iglesia” (pp. 393-394).

Existen maneras diferentes de interpretar la relación extraña entre “veras y burlas”¹¹² en los *Sueños* de Quevedo. Desde una perspectiva arqueológica, se puede sostener que la sátira de las costumbres y la sátira lingüística consisten en estrategias textuales paralelas cuyo sustrato epistemológico reside en la cultura poscarnavalesca del trato lúdico de asuntos religiosos, permitido en ciertos momentos del calendario eclesiástico, y de la contigüidad entre la abundancia y la escasez, la dicha y el dolor, la vida y la muerte etc. A diferencia de Rabelais en el siglo anterior, cuya risa sobre el “mundo al revés” y la vanidad de la vida es serena, la burla más agresiva de Quevedo da lugar a “un mundo que está arruinado en sí mismo”.¹¹³ De manera análoga, se puede resolver el problema de “la hibridación de la sátira y del infierno” con referencia a una práctica discursiva particular del Renacimiento tardío que

¹¹² Quevedo, “A los que han leído y leyeren”, en *Juguete de la niñez* (1631), OC IV, p. 413.

¹¹³ Teuber 1989, p. 193.

consta de una “hermenéutica desarticulada” que permite pensar unas correspondencias cuyo sistema de similitud o de contagio —basado en la *conventia*, la *aemulatio*, la *analogia* y la *sympathia*— se perdió en los tiempos modernos, cuando se empezó a permitir una “indiscernibilidad entre sensatez e insensatez”.¹¹⁴ Quevedo tenía una idea cristiana ortodoxa, con huellas platónicas, de la signatura de Dios en todas las cosas. La exageración de su estilo representa la expresión de un lamento contra la corrupción mundana —tanto entre el pueblo como en la Iglesia— de una lengua que es sustancial en cuanto don divino.

Pienso que esta postura teológica de la ética social se puede entender de una manera más genuinamente estética. Dado que escribe en una época en la cual tiene que inventar las reglas de la prosa literaria, suspendida entre la tradición literaria, que no es de prosa, y la tradición de los textos escritos en prosa, que no son literarios, el autor experimenta con la fuerza inherente de una lengua sustancial, que no tiene otras reglas, según la concepción de Hermógenes en el *Crátilo* platónico, que las que se establecieron por las convenciones arbitrarias de la denominación. Quevedo comprueba en sus *Sueños* la medida en que puede usurpar, en cuanto demiurgo artístico, la dimensión significativa de las palabras para constituirse como sujeto de su pensamiento. Esto implica una posición estética soberana con respecto al poder de la instancia narrativa y a la consistencia de los objetos de ficción literaria.

El problema de la transformación de los cuerpos animales en cuerpos espirituales, con el cual se inmiscuye, de manera estoica, en el discurso teológico de la resurrección, es relevante para el vínculo conceptual problemático entre el juego de palabras, la sátira de costumbres y la visión trascendental del mundo. En este contexto, el principio de la sinestesia, como asimilación o interferencia de varios tipos de percepción sensorial, reúne las partes genéricas del texto con el *leitmotiv* temático del destino del cuerpo humano. La técnica de la descomposición y recomposición de las sensaciones, que corresponde en los *Sueños y discursos* con el proceso de la muerte, la resurrección y la condenación, es característica del estilo literario de la prosa de Quevedo.

¹¹⁴ Küpper 1992, p. 5. Sobre el sistema de las semejanzas en los discursos científicos del siglo áureo, véase Foucault 1966, pp. 32-49.

Quevedo es un maestro de la combinación y superposición de las impresiones sensoriales. En las descripciones de individuos o grupos de seres humanos, trata a menudo los cinco sentidos de manera sucesiva. Trata las impresiones del observador, y describe los aspectos posibles de las figuras — cómo se dan a ver, a oír o a oler, sin olvidar el tacto y el sabor—, pero trata también los órganos sensoriales de las figuras mismas, los ojos, las orejas, la nariz, la boca y las manos que dan lugar a transustanciaciones orgánicas en los mundos trascendentales de los sueños. Los juegos de palabras tienen el papel de crear correspondencias sinestéticas, que hacen que el narrador vea algo que pertenece al ámbito del oído, como el toque de la trompeta en el comienzo del *Sueño del Juicio Final*.

La visión y el oído se superponen a menudo, cambian su lugar, se liberan de sus puestos o se encarnan en figuras alegóricas, como las orejas cortadas o los ojos arrancados que erran, símbolos de los pecados que se han cometido con ellos en el mundo de los cuerpos mortales. Con el lamento del autoengaño humano que es el gran tema de la ética quevediana, las figuras —acompañadas por “el llanto”, “el dolor”, “la Envidia”, “la Discordia”, “la Ingratitud” (OC I, pp. 407-408) etc.—, representadas como “cabezas, brazos y bultos extraordinarios” (p. 412), se torturan a sí mismas, dado que, como dice “la Muerte”, “sois vosotros mismos vuestra muerte” (p. 404). Los hombres y las mujeres son insensibles a su destino, ciegos y sordos al mismo tiempo, de modo que pasan por sus lenguas necedades, mentiras, lisonjas e hipocresías. De este modo, los sentidos engañosos forman el mayor contraste posible con la percepción absoluta de los “ojos eternos” (p. 282) que en el *Sueño del infierno* vigilan la encrucijada entre el cielo y el averno.

El aspecto moderno del concierto dialéctico de los sentidos en Quevedo, que parece anticipar el surrealismo francés del siglo xx,¹¹⁵ reside en el hecho de que las descripciones drásticas y detalladas predominan en la percepción del dolor. La piel de los condenados tiene que tocar la brasa del fuego infernal, de igual manera que las aperturas del cuerpo habían sido torturadas por las “pinzas, tientas y cauterios, navajas, sierras, limas, tenazas y lancetones” (p. 398) de los médicos, boticarios y barberos. El infierno tampoco ofrece nada agradable al olfato. Donde se amontonan los sastres, porque para ellos

¹¹⁵ Cf. Spitzer 1927, pp. 525-526.

no hay excepción, “hedía a chinches que no se podía sufrir” (p. 294). Los mosquitos atraídos por el aliento del vino indican el lugar de los soldados (pp. 283-284), que tienen la fama de beber mucho, de modo que sus cuerpos tienen tan poca agua que los huesos secos dan buena leña para el fuego. El olor de carne quemada se superpone al crujido de los huesos que se desmoronan como haces de leña. El sentido del gusto en este pasaje es más imperceptible, dado que los golosos no se dan cuenta de que están envenenados. Y mientras que los condenados esperan en vano con las bocas abiertas el placer de la satisfacción, solo pueden disfrutar los diablos que se aprovechan, como dueños del albergue infernal, de los muchos pecadores. Su comida preferida es explicitada en el *Alguacil endemoniado*: “Los jueces son nuestros faisanes, nuestros platos regalados” (OC I, p. 267). Los mercaderes, sin embargo, son tan numerosos en el infierno que aun a los diablos gomosos les producen indigestiones: “Manjar es que nos tiene ya empalagados a los diablos, y ahítos, y aun los vomitamos” (p. 266).

A diferencia del surrealismo, que insiste en lo absurdo de las imágenes, cuya potencia poética depende de que las realidades comparadas se hallen lo más alejadas posibles,¹¹⁶ la idea de la sinestesia muestra que los pasajes diabólicos de Quevedo van más allá de una estética lúdica. Al confrontar el sistema metafísico de las semejanzas absolutas, y tomar posición en él, la parte de la deconstrucción está acompañado por una tentativa de reconstrucción vehiculada por las mismas potencias del lenguaje. A través de la superposición sinestética, los procesos de descomposición y de despedazamiento de las percepciones sensoriales, a las cuales los cuerpos de Quevedo tienen que someterse, desembocan en procesos análogos de recomposición. Esta dialéctica se puede observar hasta el nivel más agresivo de la sátira, que parodia el movimiento espiritual de la Eucaristía, cuando los muertos, después de su ejecución por los médicos y el tratamiento posterior por los pasteleros, se reintroduzcan en un ciclo biológico de reciclaje, o bien por incorporación a través de los estómagos de los pobres comedores de pasteles o bien en cuanto abastamiento de materia prima para el fuego infernal. Este ciclo forma también el fundamento de la disposición narrativa en la medida en que la mayoría de las percepciones sensoriales se concentra en la persona del soñador,

¹¹⁶ Breton 1985, p. 31.

que siempre se despierta al final de sus pesadillas para traer del más allá cierta lección moral para este mundo.

De este modo, la tortura de los cuerpos se puede entender como exposición (exagerada) de una repugnancia física que se refiere al tópico clásico de la literatura estoica y ascética sobre el mundo y la carne como “enemigos del alma” (p. 406). La recomposición burlesca a través de los juegos de palabras representaría así un modo meditativo, un ejercicio espiritual de contemplación de las pasiones de Cristo —el pecado, la muerte, el juicio— que sostiene la esperanza de la resurrección, así como en las meditaciones de Luis de Granada o García Jiménez de Cisneros.

No cabe duda de que Quevedo esperaba la Gracia Divina. La Gracia es el motivo y el *telos* de la cosmovisión neoestoica que lamenta el *contemptus mundi* de la manera más violenta y ruidosa posible. El mundo ha caído en el mal hasta que los seres humanos tomen conciencia de la vanidad de su existencia. Así, la llamada a la presentación espiritual del carácter transitorio de una vida inherente a la muerte no puede ser exagerada. Su moral para la acción en el mundo consiste en una ética de la “constancia y paciencia” que puede ayudar, hasta que se manifieste realmente la Gracia, incluso en las situaciones más desesperadas, como las desdichas de Job.¹¹⁷

Al mismo tiempo, destaca la posición soberana en el nivel de la estética. A través del juego de las descomposiciones y recomposiciones, Quevedo imagina una instancia que decide, por el único medio de lenguaje, sobre el estado de su propio cuerpo (textual) en el momento del fin de los tiempos. Presuponiendo que este estado sea el mejor posible, el narrador imita artísticamente, aunque solo en sueño, el proceso de un espíritu infinito. De esta manera afirma una teoría que retomarán los románticos Emanuel Swedenborg y Charles Baudelaire: la correspondencia entre las cosas y el entendimiento es serena y sublime, porque funda de manera inmanente la posibilidad de un sujeto literario.

¹¹⁷ Quevedo: *La constancia y paciencia del santo Job*.

5. DEL CARTESIANISMO A LA ILUSTRACIÓN. EL LENGUAJE COMO EXPERIENCIA DEL PENSAMIENTO

5.1. DESCARTES, NARRADOR LITERARIO

“¿En qué siglo nevado apareció este plan, rígidamente pintado con los dedos sobre discos escarchados, para calcular las almas?”.

Durs Grünbein, *Vom Schnee oder Descartes in Deutschland*

René Descartes es considerado el fundador del racionalismo moderno. Como inventor de una nueva forma de pensar, transformó la vieja física aristotélica e inauguró, así, la relación fundamental entre el pensamiento filosófico y las ciencias naturales. Esta relación perdura hasta nuestros días. El cartesianismo, como origen de la fenomenología trascendental y las filosofías analíticas, debe situarse, por tanto, más en el campo de la lógica matemática que en el de la literatura francesa. Aunque a finales del siglo XIX y ya en el XX, unos tratados de lingüística y literatura han destacado, ocasionalmente, el estilo literario de las obras de Descartes,¹ con un enfoque particular en el *Discurso del método* y las *Meditaciones metafísicas*, el nombre del autor representa más bien una forma de discurso cuyas ideas consisten en sí mismas, sin depender de la forma lingüística en que se expresan. El racionalismo cartesiano es opuesto a las corrientes poéticas y hermenéuticas de la filosofía que, en época posterior, van de Nietzsche a Derrida, pasando por la ontología de Heidegger.

Con el título de este apartado, un tanto provocador para los filósofos —“Descartes, narrador literario”— no pretendo reducir el discurso metó-

¹ Krantz 1882 (1970), Lanson 1896, Tornau 1900, Brunschvicg 1945, Hensch 1949, Spoerri 1957, Cahné 1980, Caldicott 2000, Blanchard 2005, Kambouchner 2013.

dico del filósofo al estatus de una obra literaria. Sin embargo, quiero insistir en el hecho indiscutible de que el estilo ‘claro y distinto’ de la escritura cartesiana desempeña un papel mayor que un mero añadido decorativo a un texto de pensamiento puro. Descartes piensa *en* los lenguajes que escribe, el latín y el francés, y traduce entre ellos, de manera comparable a Leibniz. Por ende, puede permitirse leer la filosofía cartesiana *literariamente*; es decir, orientarla hacia los intereses de un pensamiento literario, en los límites discursivos del pensamiento racional, que surtió efecto en la teoría y la práctica de las letras modernas (no solo francesas). Al hacerlo, me refiero al problema fundamental de la relación entre la literatura y la filosofía, y su distinción como artes —o disciplinas de ciencias humanas— que se condicionan mutua e imperceptiblemente en sus modos de formar y concebir el lenguaje.

Estamos en la época de la Modernidad temprana, durante la cual las condiciones discursivas para una separación académica estricta entre textos de literatura y de filosofía todavía no se han evidenciado completamente. La cuestión de una posible diferencia de cognición o de modo de pensar entre textos filosóficos y literarios no se plantea, de manera sistemática, antes del idealismo estético, a finales del siglo XVIII. En las universidades europeas antiguas, antes de la reforma de 1800, la filosofía seguía vinculada vaga e imprescindiblemente, en cuanto materia propedéutica o cumbre de carrera, a las demás artes liberales: la gramática, la retórica, la dialéctica, por un lado; y la música, la aritmética la astronomía y la geometría, por el otro. En este entorno, el cartesianismo, instancia fundadora de la Modernidad, desempeña también un papel clave para el desarrollo de los discursos científicos modernos acerca de formas específicamente literarias de pensar.²

En consecuencia, puede considerarse a Descartes como punto de referencia en el desarrollo no solo de la lengua francesa, sino también de las ciencias literarias modernas.³ Gracias a su método de adquisición de conocimientos y su modo de exposición del pensamiento, a la vez subjetivo

² Cf. Macherey 2003, Nancy 2016.

³ Sobre el papel particular de Descartes para la ‘racionalidad’ del discurso literario (positivista), cf. Vietta 1981, pp. 7-8; Schildknecht 1990, pp. 54-84.

y sistemático, la filosofía cartesiana se impone como condición necesaria para concebir, por una parte, la posibilidad conceptual de una teoría literaria metódica, y, por otra, una forma genérica de autorreflexión en la práctica literaria. Además, Descartes, que escribe en la época clásica de la literatura francesa —lo que tiene un papel importante en la elección de la lengua de sus textos—, es un escritor de excelente calidad literaria. Por estas razones, vale la pena considerar el pensamiento literario (implícito) de este autor que, desde una perspectiva histórica, pertenece indudablemente al canon de la filosofía. De los muchos textos que escribió entre 1628 y 1649, me limitaré a las dos obras más famosas, que tienen la ventaja analítica, también, de ser completas y existir en una versión francesa autorizada por el autor: el *Discurso del método*, escrito en francés por Descartes y publicado en Leiden en 1637, y las *Meditaciones metafísicas*, escritas primero en latín y publicadas en París en 1647,⁴ en la traducción de Claude Clerselier revisada por Descartes.⁵

Dentro del campo de la filosofía, la consideración de las características lingüísticas de las ideas cartesianas no desempeña un papel predominante. Para Descartes, la situación primaria del acto de pensar, que es el punto de partida del *Discurso* y de las *Meditaciones*, consiste en una reducción radical del momento original del pensamiento a un fundamento intuitivo, *prelingüístico*. El único propósito de poner por escrito este pensamiento, que el autor admitió haber retrasado durante varios años, es describir un principio fundamental: la posibilidad común para cualquier sujeto, sometido a las revoluciones del Renacimiento, de expresar una duda absoluta. Se trata de la famosa máxima de la cuarta parte del *Discurso*: “Cogito ergo sum” (“Pienso, por lo tanto existo”),⁶ que representa el resultado de una

⁴ El primer título latín de la obra escrita en 1641 es *Meditationes de prima philosophia in qua Dei existentia et animae immortalitas demonstratur* (“Meditaciones acerca de la filosofía primera en la cual se demuestra la existencia de Dios y la inmortalidad del alma”, Descartes 2008, pp. 36-195).

⁵ Cito los textos de Descartes según la edición de André Bridoux: *Œuvres et Lettres* (Descartes 1953). Uso la sigla OL. Si la proveniencia no está indicada, la traducción es mía.

⁶ OL, p. 147 (“Pienso, luego soy”, Descartes 1987, p. 69). “Je pense, donc je suis”. “Ich denke, also bin ich”. “I think, therefore I am”. La tradición española reciente, de traducir ‘sum’ —de ‘esse’ (‘ser’)— por ‘existo’, implica una interpretación ontológica del *cogito* en la medida en que connota el momento existencial del ser que resulta del pensamiento. La referencia es

búsqueda *metafísica* y, al mismo tiempo, la expresión de un sujeto trascendental.

Lo único que queda cuando una persona pensante duda radicalmente de todo lo que sabe, siente o recuerda, argumenta Descartes, es la propia actividad del pensamiento, que incluye una primera forma de percepción e imaginación. De esta constatación, posible para todo ser humano, en la teoría ideal, de saber que uno se piensa a sí mismo, cuando el movimiento fundamental de su pensamiento consiste en imaginar la posibilidad de que nada exista, se sigue, necesariamente, que este ser humano *es* —existe—, lo que constituye un punto de partida ‘claro y distinto’⁷ para negar la duda inicial. Y, puesto que la posibilidad de existir está, así, asegurada, la prueba filosófica puede, entonces, extenderse progresivamente a otras cosas más o menos ciertas; como los hechos que *son*, posiblemente, del mundo físico y espiritual, así como las intuiciones del más allá.⁸

La frase “Cogito ergo sum” representa pues el ‘punto arquimédico’ de la filosofía de Descartes: designa y hace existir al ser humano que percibe,

el mismo Descartes que explica en latín: “Ego sum, ego existo [...]” (*Segunda meditación*, versión latina, Descartes 2008, p. 82).

⁷ Es una doble condición: una idea, para que sea verdadera, debe ser clara y distinta: “La connaissance sur laquelle on peut établir un jugement indubitable doit être non seulement claire, mais aussi distincte [...] J’appelle claire celle qui est présente et manifeste à un esprit attentif [...] et distincte, celle qui est tellement précise et différente de toutes les autres, qu’elle ne comprend en soi que ce qui paraît manifestement à celui qui la considère comme il faut” (Descartes, *Principes de la Philosophie* I, 45 [OL, 591], “El conocimiento en el que puede basarse un juicio incuestionable no solo debe ser claro, sino también distinto [...] Llamo clara a la idea que está presente y manifiesta para una mente atenta [...] y distinta a la que es tan precisa y diferente de todas las demás que incluye en sí solo lo que parece manifiesto a quien la considera como debe ser”).

⁸ En la teoría de Descartes, la primera postulación de existencia se completa con la prueba de existencia de Dios. Sobre las posibilidades de defender, hoy en día, el principio de prueba del *cogito*, tras 350 años de crítica filosófica, cf. Sarkar 2003.

⁹ “Archimède, pour retirer le globe terrestre de sa place et le transporter en un autre lieu, ne demandait rien qu’un point qui fût fixe et assuré” (*Segunda meditación*, OL, p. 274, “Arquímedes, para sacar el Globo terráqueo de su lugar y transportarlo a otro, no pedía más que un punto que fuera fijo y seguro”, Descartes 2008, p. 247). Cf. Rombach 1965, t. I, pp. 344-346.

seguro de sí mismo, como “sujeto en el mundo”.¹⁰ Esta situación fundamental, el *cogito*, que el propio autor, según la confesión que hizo en 1619, ‘descubrió’ y, solo tras varios años de reflexión, transformó en escritura, dio lugar a un nuevo tipo de pensamiento filosófico, considerado herético y revolucionario por la filosofía escolástica. La duda absolutamente radical de un ser humano individual, que impugna hipotéticamente la existencia del propio mundo, junto con todo lo demás que existe en él o lo hace existir —aparte de Dios, que, como esencia de la prueba metafísica, es el único presupuesto *a priori*—, se sitúa en el contexto histórico de la “génesis del mundo copernicano”.¹¹ Este contexto consiste en una triple desilusión, que sigue de la nueva certeza de que la experiencia sensorial puede ser ilusoria, de que el viejo continente europeo empieza a competir con otros continentes y de que, además, la Tierra no es ya un globo inmóvil y central del universo.

Las reglas (*règles*) básicas del método orientado a la razón, denominado racionalista desde la Ilustración, son bien conocidas. Se enumeran en la segunda parte del *Discurso* bajo el título “Reglas principales del método”,¹² así como en el apéndice a los *Principios de filosofía* (1647).¹³ Partiendo de la posibilidad de un (nuevo) comienzo del pensamiento filosófico enraizado en el sujeto humano, las ciencias escolásticas, aparentemente contradictorias, son sustituidas por una ciencia única y sistemática denominada “sabiduría humana” (*sagesse humaine*).¹⁴ Esta sabiduría es el resultado de un método cuyo funcionamiento es el objeto del texto. Se trata, por recordar esquemáticamente el proceso en cuatro etapas, 1) de considerar como *verdadero*

¹⁰ “Con su interpretación del hombre como *sujeto*, Descartes crea el prerrequisito metafísico para la futura antropología de todo tipo y dirección” (“Die Zeit des Weltbildes”, Heidegger 2003, p. 99).

¹¹ Blumenberg 1981.

¹² OL, pp. 132-140 (Descartes 1987, pp 42-54).

¹³ Descartes, “Table des principes de la philosophie” (OL, pp. 671-690). El primer esbozo del ‘método’ se encuentra en las *Règles pour la direction de l’esprit* (*Reglas para la dirección de la mente*) de 1628 (OL, pp. 37-119).

¹⁴ “Toutes les sciences ne sont rien d’autre que la sagesse humaine, qui demeure toujours la même” (Descartes, *Règle I*, OL, p. 37, “Todas las ciencias no son otra cosa que la sabiduría humana, que siempre sigue siendo la misma”).

solo aquello que es cierto sin ninguna duda y que, por tanto, puede reconocerse clara y distintamente; 2) de dividir cada problema en sus partes para reducirlas a cuestiones simples que puedan resolverse con certeza; 3) de comenzar la investigación de cada situación por las partes más simples y más fácilmente identificables, y llegar por deducción, según un buen orden, al conocimiento de las partes más complejas, y finalmente; 4) de verificar lo aprendido resumiendo las etapas del pensamiento sin descuidar ningún aspecto del problema.

En esta estructura fundamental, que contiene *in nuce* el principio del lenguaje formal de la filosofía analítica, el pensamiento filosófico admite dos formas de conocimiento:¹⁵ en primer lugar, la experiencia inmediata, en forma de intuición prelingüística y basada en puros acontecimientos; a continuación, la derivación de esta experiencia inmediata, en forma de deducción por mediación lógica, que, en la medida de lo posible, se mantiene independiente de su constitución lingüística.¹⁶ Según la interpretación filosófica, las mayores conquistas del cartesianismo que resultan de esta división son las siguientes: la reducción de la diversidad aristotélica a solo dos *sustancias*, a

¹⁵ “Nous parvenons à la *connaissance* des choses par deux chemins, à savoir, par l’expérience ou par la *déduction*” (Descartes, *Règle* II, OL, p. 41, “Llegamos al conocimiento de las cosas por dos vías, a saber, por experiencia o por deducción”). “Or, par méthode j’entends des règles certaines et faciles, grâce auxquelles tous ceux qui les observent exactement ne supposeront jamais vrai ce qui est faux, et parviendront, sans se fatiguer en efforts inutiles mais en accroissant progressivement leur science, à la *connaissance* vraie de tout ce qu’ils peuvent attendre” (*Règle* III, OL, p. 46, “Por método entiendo reglas ciertas y fáciles, gracias a las cuales todos aquellos que las observen exactamente nunca supondrán verdadero lo que es falso, y llegarán, sin fatigarse con esfuerzos inútiles sino aumentando gradualmente sus conocimientos, a un conocimiento verdadero de todo lo que pueden esperar”).

¹⁶ “Par *intuition* j’entends [...] la conception d’un esprit pur et attentif, conception si facile et si distincte qu’aucun doute ne reste sur ce que nous comprenons” (*Règle* III, OL, p. 43, “Por *intuición* entiendo [...] la concepción de una mente pura y atenta, una concepción tan fácil y tan distinta que no queda duda de lo que entendemos”). “Par *déduction*, [...] nous entendons tout ce qui se conclut nécessairement d’autres choses connues avec certitude” (*Règle* III, OL, p. 44, “Por *deducción* entendemos todo aquello que se concluye necesariamente a partir de otras cosas conocidas con certeza”). “Les premiers principes ne peuvent être connus que par intuition [...] les conséquences éloignées ne peuvent l’être que par *déduction*” (OL, p. 45, “Los primeros principios solo pueden conocerse por intuición [...] las consecuencias lejanas solo pueden conocerse por deducción”).

saber, el pensamiento (*res cogitans*) y la materia (*res extensa*); la desmitologización del cielo y la mecanización del mundo como resultado (por obra de Dios) de movimientos matemáticamente calculables; el carácter absoluto de la razón humana, más allá de la cual no son concebibles, humanamente, ni el mundo ni el ser, ni el estar en el mundo. A lo anterior, se deben añadir: la justificación del sujeto humano como fundamento de la autoconciencia y de un conocimiento pensante, que sigue las reglas de su propio método sistemático; y, por último, la analogía epistemológica entre los conceptos de esencia, existencia, verdad y realidad, garantizados por Dios, o sea, el presupuesto metafísico del mundo y primer conocimiento inmediato que resulta del análisis del ser.

Según el nuevo método de pensar, la teoría y la práctica, la vida y el pensamiento, ya no son ámbitos separados. Todo 'lo que es' se considera, respecto a una estructura básica que predetermina la totalidad de los fenómenos particulares, como algo que puede sujetarse a un orden y una medida. La filosofía cartesiana, escribe Cassirer, "es la ciencia general de las relaciones existentes, en la medida en que son susceptibles de expresión exacta".¹⁷ Esta característica lógica y matemática restringida de las máximas ha sido criticada también por parte de la filosofía. Se ha considerado el método de Descartes, por ejemplo, como la hipóstasis de un pensamiento lógico formal que realiza una "igualación dogmática del saber matemático con el saber en general"¹⁸ y, de esta manera, forma un círculo lógico en el que la verdad de los acontecimientos se afirma sin contradicciones y el sujeto humano se descompone en una "extensión sin mundo".¹⁹ Por esta razón, el cartesianismo presenta, según Heidegger, una "ontología del mundo en búsqueda de

¹⁷ Cassirer 1995, p. 20.

¹⁸ Vietta 1981, p. 32. La noción de 'réification' (*Verdinglichung*) viene de Georg Lukács, que se refiere a la *Fenomenología del espíritu* de Hegel. Hegel, el gran defensor de la filosofía sistemática, tomó a mal el fundamento matemático de la metafísica cartesiana, que veía como "la evidencia de un conocimiento ingenuo y defectuoso" (Hegel 1970, p. 44).

¹⁹ Husserl 1996, p. 84. Husserl critica fuertemente a Descartes en este sentido. Ve un círculo lógico en el cual la verdad de los acontecimientos se afirma como construcción sin contradicciones posibles. De esta manera, "Descartes persevera en el objetivismo puro, a pesar del razonamiento subjetivo" (*ibid.*, p. 90). Cf. Husserl 1977, pp. 20-27 (*Cartesianische Meditationen* § 8-10).

una hermenéutica”.²⁰ Las interpretaciones contradictorias sobre la ‘claridad’ cartesiana forman un contexto que invita, por ende, a destacar ciertas características lingüísticas de los textos fundadores del logicismo con el fin de problematizar la dialéctica entre la cualidad filosófica y la cualidad literaria dentro de la formación lingüística de los pensamientos.

Al principio, se debe señalar que la condición fundamental del *cogito* cartesiano —la situación de un sujeto humano en absoluta soledad que somete el mundo circundante de objetos y fenómenos a la duda fundamental y universal— puede servir también de telón de fondo a la “experiencia existencial de la modernidad literaria”.²¹ La experiencia de un acto de creación soberano y autoconstituyente es un rasgo común, desde Cervantes, de cierta literatura europea moderna.²² El poeta de Mallarmé y el narrador de Proust, por ejemplo, reconocen la grandeza y la gravedad ontológica de la página en blanco como punto de partida absoluto de un acto existencial y creativo de escritura. En este contexto, es importante considerar que el punto arquimédico de la filosofía de Descartes, a saber, la seguridad de la certeza absoluta del propio ser que precede a cualquier acto de verbalización se revela a través de una hipótesis fundada en una *ficción* de la mente. En efecto, el sujeto cartesiano, para afirmarse como primer recurso frente a la duda universal, debe comenzar por *imaginar* que el mundo de las percepciones sensoriales es una ilusión. El sujeto moderno proyecta su pensamiento a partir de una situación que se asemeja a un sueño, según la versión oral,²³ o a un acto de ficción, según la versión escrita.

En el *Discurso*, Descartes cuenta cómo llegó a tener una experiencia que todo ser humano debería tener al menos una vez en la vida:²⁴ “Je me réso-

²⁰ Heidegger 1986, p. 95.

²¹ Vietta 1981, p. 21.

²² Cf. Blanchot 1988, pp. 313-333 (“La littérature et l’expérience originelle”).

²³ Véanse los tres sueños que acompañaron al descubrimiento de ‘los fundamentos de una ciencia admirable’, según Adrien Baillet (1691), *Vie de Monsieur Descartes*, Baillet 1992, t. 1, pp. 81-83.

²⁴ Cf. el primero de los “principios de la filosofía” (*Principes de la Philosophie*): “Pour examiner la vérité, il est besoin, une fois en sa vie, de mettre toutes choses en doute, autant qu’il se peut” (OL, p. 671, “Para examinar la verdad, es necesario, una vez en la vida, poner todas las cosas en duda, en la medida de lo posible”).

lus de *feindre* que toutes les choses qui m'étaient jamais entrées en l'esprit n'étaient non plus vraies que les illusions de mes songes".²⁵ Es la proposición que precede a la famosa introducción a la verdad del *cogito*: "Mais, aussitôt après, je pris garde que, pendant que je voulais ainsi penser que tout était faux, il fallait nécessairement que moi, qui le pensait, fusse quelque chose".²⁶ En este momento preciso de la implementación textual del punto arquimédico, queda claro que el yo del *cogito* no es exclusivamente un yo trascendental, en el sentido de Kant o de Husserl, asimilable a un nosotros impersonal, como en la fórmula "se piensa, luego se es".²⁷ Es también un narrador personal en primera persona del singular, que define una situación literaria —con intención pedagógica— y se refiere a un mundo autoficcional o protoautobiográfico. De esta manera, comparable a la de Søren Kierkegaard en el siglo XIX, Descartes presenta el origen personal de su pensamiento como un "extraordinario drama intelectual".²⁸

A la experiencia intelectual dramatizada, se incorpora una "ficción epistemológica" de un "mundo posible solo gracias a las leyes del movimiento".²⁹ La finalidad filosófica de la "referencia ambigua al yo"³⁰ es crear una constelación comunicativa en la que el lector es invitado a captar, en la práctica, una "experiencia personalizada universal".³¹ Como explica Descartes en su "respuesta a las segundas objeciones"³² a las *Meditaciones*, el componente personal, individual, ejemplar, del sujeto ideal es la razón por la que recurrió al género de las 'meditaciones', inspirándose en los *Soliloquios* de Agustín, el cual había encomiado, también, un cierto tipo de subjetividad universal,

²⁵ OL, p. 147 ("Resolví *fingir* que todas las cosas que hasta entonces habían entrado por mi espíritu no eran más verdaderas que las ilusiones de mis sueños", Descartes 1987, p. 69).

²⁶ OL, p. 147 ("Pero inmediatamente después advertí que, mientras quería pensar así que todo era falso, era preciso necesariamente que yo, que lo pensaba, fuese alguna cosa", Descartes 1987, p. 69).

²⁷ Badiou 2017, p. 28.

²⁸ "L'ensemble de ce jour du 10 novembre et de la nuit qui le suivit constitue un drame intellectuel extraordinaire" ("Une vue de Descartes", Valéry 1957, t. 1, p. 814).

²⁹ Binoche/Dumouchel 2013, p. 8.

³⁰ Caldicott 2000, p. 35.

³¹ "La filosofía de Descartes es una [...] filosofía de la subjetividad que quiere ser objetivamente tal, en el sentido de que pretende aplicarse a toda subjetividad" (Pariente 1999, p. 37).

³² OL, pp. 366-389 (Descartes 2008, pp. 411-446).

cristiana. Por ende, ni el *Discurso* ni las *Meditaciones* deben entenderse en el sentido tradicional de un tratado erudito.³³ No se trata de una proclamación de resultados científicos, sino de la creación de una situación comunicativa, la más directa posible, con el fin de facilitar la comprensión de una formación ejemplar del conocimiento:

Je me suis efforcé de rendre [les vérités que je dirai] également utiles à tous les hommes; et pour cet effet, je n'ai point trouvé de style plus commode, que celui de ces conversations honnêtes, où chacun découvre familièrement à ses amis ce qu'il a de meilleur en sa pensée.³⁴

¿Debemos suponer, entonces, que la disposición narrativa del texto no es externa a la presentación y la mediación de la filosofía, sino que “refleja sistemáticamente la comprensión de la filosofía de Descartes y su método”?³⁵ Como mínimo, la interacción entre la comunicación de una cierta forma de subjetividad y la exposición ejemplar del conocimiento objetivo, según las reglas del método filosófico, atestigua un vínculo fundamental entre la forma y el contenido en el *Discurso* y las *Meditaciones*. ¿Existen, pues, si se aplica la distinción preconizada por la filosofía analítica, unas ‘formas de conocimiento no proposicionales’ en una filosofía que representa precisamente el paradigma del modo de ‘argumentación proposicional’³⁶ en la primera época moderna? ¿Y por qué el fundador del racionalismo piensa que la literariedad de su texto consiste en una máscara?

La integración de las secuencias sistemáticas del pensamiento a una narración estilizada con rasgos autobiográficos puede explicarse, por un lado, por el hecho de que el nuevo modo de autocomprensión meditativa tenía que desarrollar su propia forma genérica.³⁷ Desde un punto de vista for-

³³ Cf. Oksenberg Rorty 1983, p. 548.

³⁴ *Recherche de la vérité*, OL, p. 881 (“He procurado que [las verdades que diré] sean igualmente útiles a todos los hombres; y para ello no he encontrado estilo más conveniente que el de la conversación honesta, en la que cada hombre revela familiarmente a sus amigos lo que es mejor en su propia mente”).

³⁵ Schildknecht 1990, p. 54.

³⁶ Schildknecht 1990, p. 55.

³⁷ Es el “acontecimiento filosófico de Descartes” (Badiou 1999, p. 473).

mal, el narrador en primera persona que describe, al principio de la segunda parte del *Discurso*, cómo experimentó la iluminación por una *Scientia mirabilis*, la noche del 11 de noviembre de 1619 en la región de Ulm, en el sur de Alemania, difiere poco de los criterios técnicos de la autobiografía secularizada moderna, que se desarrolló, en referencia a Descartes y Agustín, en el siglo XVIII, con Giambattista Vico, Diego de Torres Villarroel y Jean-Jacques Rousseau:

J'étais alors en Allemagne, où l'occasion des guerres qui n'y sont pas encore finies m'avait appelé; et, comme je retournais du couronnement de l'empereur vers l'armée, le commencement de l'hiver m'arrêta en un quartier où, ne trouvant aucune conversation qui me divertît, et n'ayant d'ailleurs, par bonheur, aucuns soins ni passions qui me troublassent, je demeurais tout le jour enfermé seul dans un poêle, où j'avais tout loisir de m'entretenir de mes pensées.³⁸

¿Cuáles son los criterios formalizables que distinguen a este yo, que en el resto del mismo relato es absorbido por la fórmula universal “pienso, por lo tanto existo”, de aquel otro precursor —no filosófico, sino literario— de la autoficción moderna, a saber, el yo del protagonista de *Don Quijote de la Mancha*, que, con su no menos célebre frase “Yo sé quién soy” (DQ, p. 58), dio su expresión prototípica a la novela moderna europea, solo unos años antes? El propio Descartes, en la quinta parte del *Discurso*, expresa una postura crítica, incluso escolástica, ante la ‘ficción poética’, que pertenece al mundo de la ilusión y, por tanto, debe separarse de la realidad. Descartes imagina el mundo creado por Dios como un mundo de orden claro y calculable, y no como “un caos tan confuso como puedan fingirlo los poetas”.³⁹ Y puesto que la esencia del ser divino prevalece sobre la dudosa existencia de los seres en el mundo, la composición ontológica de las distintas partes de tal orden debe

³⁸ OL, p. 132 (“Me encontraba por entonces en Alemania, donde me había embarcado en unas guerras que aún no han terminado; y volviendo de la coronación del emperador hacia el ejército, me retuvo el comienzo del invierno en un cuartel donde, no encontrando conversación alguna que me distrajera y no teniendo, de otra parte, por fortuna, preocupaciones que me turbasen, permanecía todo el día encerrado solo junto a una estufa, donde disponía de todo el tiempo libre para entregarme a mis pensamientos”, Descartes 1987, p. 42).

³⁹ OL, p. 155 (Descartes 1987, p. 84).

ser, en principio, superior a su “representación” producida, por ejemplo, por un pintor “en un cuadro plano”.⁴⁰

Esta posición está ligada a la opinión, también escolástica, expresada en la primera *Meditación*, según la cual la percepción de las cosas por medio de colores, formas o palabras tiene el estatuto de una realidad puramente mediadora y, por tanto, debe situarse en el mismo nivel de existencia que las ideas de un sueño: “Il faut au moins avouer que les choses qui nous sont représentées dans le sommeil, sont comme des tableaux et des peintures, qui ne peuvent être formées qu’à la ressemblance de quelque chose de réel et de véritable”.⁴¹ La paradoja de la creación filosófica de Descartes consiste, por ende, en que los ‘sueños’ forman parte precisamente de la situación básica en la que se funda una ciencia que, en una segunda etapa, debe conjurar esos mismos sueños. Tal vez por esta razón, los sueños descritos, que rodean el relato del descubrimiento del *cogito*, desaparecen en la versión final del texto.

Los colores y las formas, así como las palabras, pueden ser tan precisos y fieles a la realidad que el hecho representado puede coincidir realmente con el mundo en que vivimos; sin embargo, la verificación de esta concordancia corresponde al entendimiento inmediato (*intuitu*), mediante el pensamiento puro. Esto explica que la poesía —o la ficción literaria— teóricamente no tenga cabida, en cuanto tema u objeto filosófico, en el sistema de Descartes. Hay un poder intrínseco en la expresión ‘clara y distinta’ de los hechos, sin recurrir a palabras exactas ni a un lenguaje particular:

J’estimais fort l’éloquence, et j’étais amoureux de la poésie; mais je pensais que l’une et l’autre étaient des dons de l’esprit, plutôt que des fruits de l’étude. Ceux qui ont le raisonnement le plus fort, et qui digèrent le mieux leurs pensées, afin de les rendre claires et intelligibles, peuvent toujours le mieux persuader ce qu’ils proposent, encore qu’ils ne parlissent que bas-breton, et qu’ils n’eussent jamais appris de rhétorique.⁴²

⁴⁰ OL, p. 154 (Descartes 1987, p. 84).

⁴¹ OL, p. 269 (“Hay que confesar al menos que las cosas que se nos representan en el sueño son como cuadros o pinturas que no pueden estar formadas sino a semejanza de algo real y verdadero”, Descartes 2008, p. 239).

⁴² OL, p. 129 (“Estimaba en mucho la elocuencia y estaba prendado de la poesía; pero pensaba que una y otra eran dones del espíritu más que frutos del estudio. Aquellos que

El rigor de esta posición se explica por el escepticismo de Descartes respecto a la percepción sensorial que, según su famosa contemplación del trozo de cera calentado por el fuego de una vela, no puede proporcionar ninguna certeza absoluta al pensamiento: “A proprement parler nous ne concevons les corps que par la faculté d’entendre qui est en nous, et non point par l’imagination ni par les sens”.⁴³ A diferencia de Platón, en quien las representaciones lingüísticas como fenómenos sensoriales ‘participan’ en el mundo de las formas puras y de las ideas, el “nuevo lenguaje”⁴⁴ de Descartes, visto como medio ideal del pensamiento, se disuelve en el acontecimiento mismo del conocimiento: “*On ne peut déduire que des choses des mots*, la cause de l’effet, l’effet de la cause, le même du même, les parties ou le tout lui-même des parties...”.⁴⁵ En teoría, la cuestión de la transposición literaria del pensamiento es, según el filósofo, un problema secundario, ya que puede entenderse como una cuestión fenomenológica que, en principio, puede resolverse por el nuevo método. El dilema consiste entonces en lo siguiente: aunque para Descartes la poesía envuelve la realidad bajo la apariencia de una ‘fábula’ y representa, por tanto, “un peligro constante para el conocimiento filosófico”,⁴⁶ es necesario que la comunicación del pensamiento —oral o escrita— se base en ciertas formas literarias.

poseen el razonamiento más poderoso y asimilan mejor sus pensamientos para hacerlos más claros e inteligibles, pueden persuadir siempre mejor de lo que se proponen, aunque hablen el bajo bretón y no hayan aprendido nunca retórica”, Descartes 1987, p. 36).

⁴³ *Segunda meditación*, OL, p. 283 (“Hablando con propiedad, no concebimos los cuerpos sino por la facultad de conocer que hay en nosotros, y no por la imaginación, ni por los sentidos”, Descartes 2008, p. 265).

⁴⁴ Descartes, Carta a Mersenne, 20 de noviembre 1629 (OL, p. 911). En principio, Descartes está de acuerdo con el proyecto de Galileo de construir un lenguaje abstracto y matemático para dar cuenta de los asuntos de la naturaleza, pero “mirándolo bien”, el proyecto no le parece importante, “porque solo hay dos cosas que aprender en todas las lenguas, a saber, el significado de las palabras y la gramática” (OL, p. 911, “Il n’y a que deux choses à apprendre en toutes les langues, à savoir la signification des mots, et la grammaire”).

⁴⁵ *Règle XII*, OL, p. 88 (“Solo se pueden deducir cosas de las palabras, la causa del efecto, el efecto de la causa, lo mismo de lo mismo, las partes o el todo mismo de las partes...”).

⁴⁶ Cassirer 1995, p. 76.

5.1.1. *El pensamiento estilístico de Descartes*

“Descartes no nos ha engañado [...]. El informe que nos da es tan verdadero como puede ser un recuerdo que incluya sueños”.

Paul Valéry, *Las páginas inmortales de Descartes*

La fábula del descubrimiento de la ciencia maravillosa puede considerarse, entonces, como parte de un “proceso de autoconfirmación”⁴⁷ del pensamiento que se desarrolla a través de la escritura de los textos. Además de la elección genérica de la narración biográfica, el filósofo utiliza todo un arsenal de imágenes y metáforas seleccionadas, escogidas a propósito, que se repiten regularmente en sus obras. Los conceptos metafóricos del *Discurso* son, por citar solo los más importantes: el camino recto del viajero (*rectum iter*), la visión arquitectónica del urbanista, el plano de construcción de una ciudad y el hilo de Teseo que guía por el ‘laberinto’ (OL, p. 52) del conocimiento. El escritor también suele usar términos de la esfera de la Ilustración, el *lumen naturale*, la luminosidad, la iluminación y la claridad, así como las “imágenes relacionadas con el ojo y la perspectiva”⁴⁸ que, en el sentido de la óptica geométrica, forman la “base fisiológica”⁴⁹ de la filosofía cartesiana. Todas estas imágenes sirven como expresiones comparativas para dar cuenta del enfoque metódico del conocimiento de una manera aprehensible. Como han señalado los analistas del estilo cartesiano, el uso de imágenes y metáforas en el propio *Discurso* incluso demuestra cierta “proporcionalidad”, ya que “el nivel de abstracción del pensamiento aumenta en la misma medida que la intensidad de experiencia del autor”.⁵⁰

Sin embargo, desde la perspectiva de la relación entre el pensamiento y el lenguaje en la filosofía de Descartes, el uso de imágenes poéticas no sirve únicamente para aclarar, con más o menos éxito didáctico, un acceso al conocimiento metódico. La fuerza dialéctica de la relación reside sobre

⁴⁷ Hildesheimer 2010, pp. 227-228.

⁴⁸ Hensch 1949, p. 40. El poder poético de Descartes “aparece a menudo en las conexiones que establece entre el mundo visible y el mundo espiritual” (Cahné 1980, p. 113).

⁴⁹ Schildknecht 1990, p. 73.

⁵⁰ Hensch 1949, p. 26.

todo en el hecho de que Descartes, indeciso entre un deseo de permanecer incógnito y un deseo creciente de reconocimiento, eligió también el recurso literario de la narración meditativa para *ocultar* ciertos resultados de su filosofía.⁵¹ El *Discurso del método* que, en principio, no es más que una introducción metódica a los tratados científicos *La dióptrica* (sobre la refracción de la luz), *Los meteoros* (sobre el arcoíris y las estrellas fugaces) y *La geometría* (sobre el cálculo de las líneas curvas y el sistema cartesiano de coordenadas), sustituye al *Traité du monde et de la lumière*,⁵² que Descartes conservó ante la condena de Galileo en 1633. Sabiendo que su física se oponía diametralmente a la concepción escolástica de la naturaleza,⁵³ Descartes intentó —por prudencia y también por lealtad a la fe católica, a la que nunca renunció ni durante su largo exilio en la Holanda reformada— obtener el plácet de la Iglesia y de “los decanos y doctores de la sagrada facultad de teología de París”.⁵⁴

El autor explica este camuflaje de su pensamiento por el hecho de que, debido al rechazo dogmático de la Iglesia católica, tuvo que restringir los descubrimientos en física resultantes del nuevo método. Si bien este último podía parecer atractivo para la metafísica ortodoxa, gracias a la prueba ontológica de la existencia de Dios, era sin embargo peligroso contradecir la física aristotélica (según la interpretación de la Iglesia). Este juego del escondite, que nace de la contradicción entre la física inaceptable y la metafísica posiblemente aceptable, también se expone en las cartas de Descartes a su confidente Marin Mersenne:

⁵¹ Sobre la ‘preocupación’ de Descartes respecto a los efectos de la duda radical en al alma de los creyentes y las posibles reservas sobre ciertos aspectos metafísicos desarrollos en sus textos escritos en latín, véase su carta a Mersenne de marzo de 1637: “He omitido deliberadamente y por consideración la explicación de la falsedad o incertidumbre de todas las sentencias [...], principalmente porque he escrito en lengua vernácula, no sea que las mentes débiles, que al principio abrazaron con avidez las dudas y escrúpulos que tenía que exponer, no comprendieran después de la misma manera las razones por las que había tratado de disiparlas, y así las hubiera conducido a una mala situación, sin quizá sacarlas de ella” (OL, pp. 960-961).

⁵² *El mundo. Tratado de la luz* (Descartes 1989).

⁵³ El problema metafísico del mecanicismo consiste en que Dios, después de la creación, ya no puede obrar milagros en la naturaleza, que es sometida a las leyes materiales y cinéticas.

⁵⁴ OL, p. 257 (Descartes 2008, p. 217).

Je vous dirai, entre nous, que ces six *Méditations* contiennent tous les fondements de ma physique. Mais il ne faut pas le dire, s'il vous plaît; car ceux qui favorisent Aristote feraient peut-être plus de difficulté de les approuver.⁵⁵

Para Descartes, la figuración lingüística cumple una función de camuflaje estratégico que también puede expresarse en el famoso lema “hoc mundi theatrum [...] larvatus prodeo”.⁵⁶ Se trata de un proceso casi metódico, por el que opta el filósofo de la claridad, de camuflar su pensamiento cuando se trata de tocar puntos delicados, no solo de teología, sino también de moral o política. A Descartes no le gustaba nombrar a los pensadores que habían influido en su pensamiento: Isaac Beeckman, François Viète, Michel de Montaigne, etc.⁵⁷ Se resistía a extraer las consecuencias de la matematización de la concepción del mundo por temor a una “pérdida de la metafísica” (*Metaphysikverlust*).⁵⁸ Trata la política de manera indirecta, a través de la metáfora del ‘legislador prudente’,⁵⁹ la cual, con la fuerza comparativa del modelo del buen método, parece implicar la idea de una utopía racionalista. En cierto sentido, solo a través del análisis de los registros estilísticos, podemos identificar algunas posiciones de Descartes, apenas aludidas, sobre la política que está oficialmente excluida de las ciencias y sigue siendo “un dominio reservado, envuelto en el secreto

⁵⁵ Descartes, Carta a Mersenne, 28 de enero de 1641, OL, p. 1114 (“Entre nosotros, os diré que estas seis *Meditaciones* contienen todos los fundamentos de mi física. Pero, por favor, no lo digáis, porque los partidarios de Aristóteles quizá tendrían más dificultades para aprobarlas”). Sin embargo, desde el punto de vista teológico, el filósofo no ve ninguna razón para rechazar su pensamiento: “Il n’y aura, ce me semble, aucune difficulté d’accommoder la théologie à ma façon de philosopher” (OL, p. 1112, “Me parece que no habrá ninguna dificultad en adaptar la teología a mi manera de filosofar”).

⁵⁶ “En este teatro del mundo [...] me adelanto enmascarado” (*Cogitationes privatae*, Descartes 1975, t. 10, p. 213). Cf. la carta a Mersenne, de abril de 1634, donde varía el tema en referencia a un verso de Ovidio (*Tristiae* III 4, 25): “Le désir que j’ai de vivre en repos et de continuer la vie que j’ai commencée en prenant pour ma devise: *bene vixit, bene qui latuit* [...]” (OL, p. 951, “Las ganas que tengo de vivir en reposo y de continuar la vida que empecé, tomando como lema: *bien vive quien pasa desapercibido*”). Cf. Nancy 2016, pp. 39-64.

⁵⁷ Cf. Schildknecht 1990, p. 72.

⁵⁸ Vieta 1981, p. 8.

⁵⁹ OL, p. 133 (Descartes 1987, p. 43).

del Estado, fuera del alcance del juicio privado y fuera del alcance de la filosofía".⁶⁰

La relación entre el contenido puro del pensamiento y su mediación lingüística resulta ser una dialéctica específica, entre intenciones de clarificación y disimulación, entre mascarada estratégica y estilización didáctica. Ambos procedimientos pueden desempeñar un papel en la misma intención, por parte del filósofo, de sustituir la situación comunicativa clásica de una 'presentación de hechos' por una comunicación hermenéutica de 'explicación de hechos', verificables según el modelo de la experiencia subjetiva. El autor no plantea explícitamente el problema de la contradicción epistemológica entre el conocimiento puro y las distintas formas de representación del pensamiento por el lenguaje. Sin embargo, bajo el conflicto de las representaciones, plano entre esclarecimiento y mascarada, hay una dialéctica implícita que remite al problema fundamental de la distinción discursiva y epistemológica entre la literatura y la filosofía.

Esta dialéctica implícita se vuelve más evidente si examinamos el alcance de la noción de 'pensamiento'. En términos de Descartes, el acto de pensar —el pensamiento (la *pensée*)— es el concepto de la única circunstancia, o del único movimiento, que es 'indudable'. Esto se expresa en la relación de equivalencia fundamental del *cogito*, en que fusiona, ontológicamente, el ser y el existir (por medio del estar en el mundo): el sujeto solo existe en la medida en que piensa; y porque piensa, sabe que existe; aunque, de hecho, no se ha asegurado verdaderamente de nada, salvo de la impresión de que existe, gracias a Dios. De ello se deduce, sin embargo, de manera teórica, que todos los movimientos de la existencia humana están comprendidos en este término del 'pensar'; es decir, en primer lugar, la voluntad, la duda y el entendimiento, pero también, en segundo lugar, la imaginación y la sensación y, finalmente, la capacidad lingüística. Esta extensión del término 'pensar' se hace explícita en las 'definiciones' que se encuentran en las segundas respuestas a las objeciones a las *Meditaciones*:

Mais qu'est-ce donc que je suis? Une chose qui pense. Qu'est-ce qu'une chose qui pense? C'est-à-dire une chose qui doute, qui conçoit, qui affirme, qui nie, qui veut, qui ne veut pas, qui imagine aussi, et qui sent. [...] Par le nom de *pensée*, je comprends tout ce qui est tellement en nous, que nous en sommes

⁶⁰ Cavaillé 1986, p. 20.

immédiatement connaissants. Ainsi toutes les opérations de la volonté, de l'entendement, de l'imagination et des sens, sont des pensées.⁶¹

Visto desde este ángulo, el acto de pensar como tal, aislado y basado en la noción de una intuición primera, subyace a cualquier idea de contenido transmitida por el lenguaje:

Par le nom d'*idée*, j'entends cette forme de chacune de nos pensées, par la perception immédiate de laquelle nous avons connaissance de ces mêmes pensées. En telle sorte que je ne puis rien exprimer par des paroles, lorsque j'entends ce que je dis, que de cela même il ne soit certain que j'ai en moi l'*idée* de la chose qui est signifiée par mes paroles.⁶²

Lo que se dice en términos de 'idea' y 'pensamiento' es un fenómeno autoconstituyente impulsado por un acontecimiento. Por ende, es ultimadamente 'intuitivo', de tal manera que no hay instancia de corroboración trascendental, fuera del sujeto pensante individual, para llegar al término de cualquier investigación en torno a lo que es claro y distinto. Esta 'falta' crítica del cartesianismo de no llegar a una verdad intersubjetiva ha provocado el surgimiento y desarrollo de filosofías tan diferentes como la fenomenología (de Kant a Husserl), la filosofía analítica (de Frege a Wittgenstein) y la ontología moderna (de Heidegger a Badiou). No obstante, también tendrá su correspondencia hermenéutica, por otro lado, en las ciencias estéticas del idealismo

⁶¹ OL, pp. 278 y 390 ("Pero entonces ¿qué soy? Una cosa que piensa. ¿Qué es una cosa que piensa? Es decir una cosa que duda, que concibe, que afirma, que niega, que quiere, que no quiere, que también imagina, y que siente. [...] Con el nombre de *pensamiento* comprendo todo lo que está de tal manera en nosotros que somos conocedores de ello de manera inmediata. Así, todas las operaciones de la voluntad, del entendimiento, de la imaginación y de los sentidos son pensamientos", Descartes 2008, pp. 255 y 437). En este proceso de 'subjetivación', Descartes sigue el fundamento ontológico, parmenídeo, de la equivalencia entre el pensamiento (humano) y el ser (humano). Cf. Badiou 1999, p. 51.

⁶² OL, p. 390 ("Con el nombre de *idea* entiendo esta forma de cada uno de nuestros pensamientos por cuya percepción inmediata tenemos conocimiento de estos mismos pensamientos. De tal manera que no puedo expresar nada con palabras, cuando entiendo lo que digo, sin que por ello sea cierto que tengo en mí la idea de la cosa significada por mis palabras", Descartes 2008, p. 437).

romántico, que conoce y defiende teóricamente el proceso de verbalización progresiva de pensamientos creados originariamente por el acontecimiento de una inspiración intuitiva e inmediatamente convincente.⁶³ Así, el *cogito* se revela como un *pre-texto* para la ‘situación deslumbrante’ relatada por Jean-Jacques Rousseau en el relato autobiográfico de sus *Confesiones*, cuando, a finales del verano de 1749, de camino a la prisión de Vincennes para visitar a Denis Diderot, comprendió, de repente, el fundamento de toda su teoría social.⁶⁴

Por un lado, el lenguaje, como acto de transformación de pensamientos en palabras, se ve desafiado por el acontecimiento inicial de las ideas, de tal manera que debe esforzarse, aunque solo sea aproximadamente, por capturar la idea original. Por otra parte, los actos lingüísticos —y, por tanto, todas las facultades asociadas a ellos, a saber, la ideación, la imaginación, la percepción sensorial y la memoria— forman parte de la *actividad pensante* como experiencia existencial humana. Respecto a esta argumentación circular, que es también la forma de la prueba ontológica de la existencia de Dios,⁶⁵ debemos admitir que para Descartes existe, también, una especie de efecto retroactivo sobre las cosas por parte del poder inherente a las palabras de una lengua. Existe una fuerza intrínseca en los fenómenos del lenguaje que exige, por parte del pensador, una forma artística elaborada y basada en la experiencia. Descartes asume este punto cuando declara que el sujeto, a través de su pura voluntad, no puede forzar la existencia de cosas que están fuera de él. “Ma pensée n’impose aucune nécessité aux choses”,⁶⁶ escribe Descartes en la quinta *Meditación*, que concluye sus argumentos sobre la existencia de Dios. Esto, al mismo tiempo, implica que, sin las palabras que dan al sujeto

⁶³ Es una concepción que comparten, por ejemplo, la estética de la genialidad de Goethe y la poesía universal de Schlegel.

⁶⁴ Cf. cap. 5.3.

⁶⁵ “Par le nom de Dieu j’entends une substance infinie, éternelle, immuable, indépendante, toute-connaissante, toute-puissante, et par laquelle moi-même, et toutes les choses qui sont —s’il est vrai qu’il y en ait qui existent— ont été créées et produites” (OL, p. 294, “Con el nombre de Dios entiendo una sustancia infinita, eterna, inmutable, independiente, omnisciente, todopoderosa, y por la que yo mismo, y todas las demás cosas que existen —si es verdad que hay algunas que existen—, han sido creadas y producidas”, Descartes 2008, p. 285).

⁶⁶ OL, p. 313 (“Mi pensamiento no impone ninguna necesidad a las cosas”).

pensante una cierta idea de las cosas que existen fuera de él, el pensamiento se derrumbaría.⁶⁷

Podemos concluir que las palabras y las cosas *son* (existen) por sí mismas hasta cierto punto, como creaciones de Dios y que, en la medida en que son captadas por la percepción engañosa de los sentidos, pueden ser consideradas como conocimiento verificable según las reglas del método ‘para bien dirigir la mente’. El problema del lenguaje poético, por tanto, no afecta a la existencia de las coordenadas básicas del pensamiento que, a pesar de las dudas fundamentales, pueden reclamar una validez general, al igual que las nociones de espacio, movimiento y expansión e, independientemente de estas, las ideas de situación, medida y proporcionalidad.⁶⁸ Sin embargo, cuando las ideas surgen de las imágenes de las cosas, su veracidad o la correspondencia entre la idea y el ser deben ser verificadas por la razón subjetiva.⁶⁹ Al respecto de este dilema, la inalcanzable autonomía lingüística ideal de las ideas filosóficas, no hay, por cierto, ninguna diferencia entre un concepto explícitamente metafórico, como el buen camino o la sociedad planificada, y un concepto técnico, supuestamente intuitivo, como los mismos epítetos extrañamente oscuros de la claridad y la distinción.⁷⁰

⁶⁷ Es el punto de partida, también, de la interpretación de Descartes en el psicoanálisis. Jacques Lacan (“La science et la vérité”, 1966, p. 864) entiende el *cogito* como descubrimiento de un “pacto original del sujeto con el lenguaje”. Deneys-Tunney 1992, p. 37. Cf. Pellion 2014, pp. 47-61.

⁶⁸ Este será el punto fundamental de la crítica kantiana. El sujeto no puede estar seguro de que está pensando sin considerar de antemano el tiempo y el espacio en que se sitúa.

⁶⁹ “Entre mes pensées, quelques-unes sont comme les images des choses, et c’est à celles-là seules que convient proprement le nom d’idée [...] Or la principale erreur et la plus ordinaire qui s’y puisse rencontrer, consiste en ce que je juge que les idées qui sont en moi sont semblables, ou conformes à des choses qui sont hors de moi” (OL, pp. 286-287, “Entre mis pensamientos, algunos son como las imágenes de las cosas, y solo a éstos les conviene con propiedad el nombre de idea [...] Ahora bien, el error principal y el más ordinario que se puede cometer con ellos consiste en que juzgo que las ideas que están en mí son semejantes o conformes a cosas que están fuera de mí”, Descartes 2008, pp. 271-273).

⁷⁰ “Debemos tener en cuenta que en toda interpretación de un pensamiento cartesiano tenemos que contar con un doble uso del lenguaje y del pensamiento” (Cassirer 1995, p. 11). Tal vez por esta razón, el estilo de Descartes, desde la perspectiva de un poeta moderno, parece limpio y eficiente: “Il n’y est pas de mot qui n’y soit inévitable” (Valéry 1957, t. 1, p. 827, “No hay palabra [en Descartes] que no sea inevitable”).

El impacto implícito de los conceptos sobre la (re)cognición de los hechos, es un hecho que se convertirá en una condición fundamental de la teoría estética moderna. En el texto de Descartes, se analiza a través del arte paulatino de ordenar sus conceptos (técnicos o metafóricos) según el método. La idea fundamental sobre el arte poético de las palabras consiste en la necesidad de reconocer la metaforicidad inicial (original) de cualquier sustantivo o ‘palabra sustancial’. En efecto, mientras que el procedimiento para tratar las cosas sencillas consiste en dejar que la observación pura guíe la idea, cuanto más complicadas (compuestas) son las cosas, más decisivos son la función y el poder de la imaginación en la cognición.⁷¹ Por otra parte, las cosas más complicadas se caracterizan por las contradicciones que deben superarse, como señala Descartes, con el procedimiento metódico de “bien reconocer” el significado correcto de las palabras y frases o, si es necesario, de “cambiar el lenguaje” para que se aplique mejor al “significado de las cosas”.⁷² En este contexto, por cierto, no es contradictorio afirmar, como hace Descartes en sus *Cogitationes privatae*, escritas en latín, que, de vez en cuando, “los pensamientos más significativos se encuentran en los escritos de los poetas más que en los de los filósofos”. La razón es que los poetas escriben con *entusiasmo e imaginación*: “Tenemos dentro de nosotros la chispa del conocimiento, como en un pedernal: los filósofos la encienden con la razón, los poetas con la imaginación, para que brille más”.⁷³

⁷¹ “La méthode, dans les choses de moindre importance, n’est généralement que l’observation constante de l’ordre qui existe dans la chose elle-même, ou de celui qu’on a ingénieusement imaginé” (*Règle X*, OL, p. 70, “El método, en cosas de menor importancia, generalmente no es más que la observación constante del orden que existe en la cosa misma, o del orden que se ha ideado ingeniosamente”).

⁷² Cf. por ejemplo, la explicación del “nuevo uso de la palabra *intuición*” según la tercera *Regla*: “Je déclare ici d’une façon générale que je ne m’occupe pas du tout de quelle manière ces expressions ont été employées ces derniers temps dans les écoles, parce qu’il serait très difficile de se servir des mêmes noms en ayant des idées très différentes” (OL, p. 44, “Quisiera decir aquí, de manera general, que no me preocupa en absoluto la forma en que se han utilizado estas expresiones en los últimos tiempos en las escuelas, porque sería muy difícil utilizar los mismos nombres con ideas muy diferentes”).

⁷³ “Mirum videri possit, quare graves sententiae in scriptis poetarum, magis quam philosophorum. Ratio est quod poetae per entusiasmum et vim imaginationis scripsere: sunt in nobis semina scientiae, ut in silice, quae per rationem a philosophis educuntur per imaginationem a poetis excutiuntur magisque elucet” (*Cogitationes privatae*, Descartes 1975, t. 10, p. 217).

¿Estamos leyendo al fundador de la filosofía racional al revés, entonces, si entendemos la constitución lingüística de los textos, las imágenes estilizadas, así como la disposición meditativa y autoficcional de la narración, como parte integrante de la explicación de la filosofía moderna y de su sujeto reflexivo? Pienso que no. Si consideramos la relación entre los aspectos de aclaración y enmascaramiento en la representación conceptual del pensamiento como un problema fenoménico coherente, se presentan dos caminos para resolver la cuestión ontológica. Pues ontológicamente, desde una perspectiva moderna más desarrollada, el *cogito* implica nombrar el lugar desde donde el sujeto pensante piensa que es: “ubi cogito, ibi sum”.⁷⁴ Entonces, o bien el lenguaje literario de los escritos cartesianos tiene la tarea de ilustrar las etapas de los acontecimientos que siguen a la inspiración inmediata, es decir, de expresar lo que significa cuando algo es ‘clara y distintamente’ reconocible en un mundo; o bien tiene la tarea de resolver, mediante el poder significativo inherente a las palabras, las contradicciones inherentes a los pensamientos que no consiguen orientarse exactamente en el mundo. En muchos casos, estos dos aspectos no son más que las dos caras de una misma moneda.

Al nivel del estilo ‘claro y distinto’ de la escritura cartesiana, siento que esta dialéctica, más allá de las metáforas evidentes de la iluminación y el camino recto, puede encontrarse incluso en la construcción sintáctica de las frases cartesianas y su predilección por la figura del quiasmo.⁷⁵ Hay un aspecto sintáctico del pensamiento filosófico que se manifiesta en el orden de los conceptos, las imágenes y las tópicas narratológicas. En efecto, el quiasmo de Descartes, el cruce de antítesis, es un principio dinámico del movimiento de retroalimentación de las contradicciones conceptuales que parte de los extremos respectivos y desemboca en un centro figurado, que puede entenderse como un *espacio vacío* (acontecimental) en el que el lenguaje, revestido de la fuerza contrastante del pensamiento, reacciona ante la representación del contenido y le proporciona una cierta energía expresiva. Esto es lo que leo en la ‘narración’ del *cogito*. La implementación narratológica abre la posibilidad de una comprensión inmediata, que está en espera de las hermenéuticas modernas.

⁷⁴ “La conexión del ser y del lugar funda la radical existencia de la enunciación como sujeto” (“Descartes/Lacan”, Badiou 1999, p. 473).

⁷⁵ Cf. *infra*, cap. 5.3.2.

Con respecto a la perspectiva histórica, podemos entonces sostener, conforme con unos críticos canónicos, que los momentos fundamentales del método cartesiano forman la base conceptual de unos ideales del clasicismo francés, como, por ejemplo, la primacía de la reflexión sobre las pasiones, el ideal de la sinceridad y la perseverancia, o el rigor de las leyes estéticas basadas en la búsqueda de una perfección exacta.⁷⁶ Por ende, la legislación de la poesía clasicista —*El arte poética* de Nicolas Boileau— se remonta a la concepción cartesiana de la razón, del mismo modo que los grandes proyectos teatrales de Pierre Corneille⁷⁷ o la prosa literaria de La Rochefoucauld, La Bruyère y Fontenelle.⁷⁸ En la época de la Ilustración, sin embargo, a partir de Montesquieu, que también fue un gran lector de Descartes, se inició una época que retomó la cara oculta de la filosofía y del pensamiento científico cartesianos, al poner de relieve el poder específico del lenguaje inherente a la autoconcepción de la escritura soberana, la cual, en el origen más remoto, se remite a la formación subjetiva de un pensamiento que parte de una página en blanco como punto de duda existencial.

Desde este punto de vista, el pensamiento literario moderno, incluso después de la Ilustración, resulta ser una proyección cartesiana. Con la práctica de escribir palabras y frases que se hacen eco de un acontecimiento —para nombrar el lugar de una proyección inicial—, se desarrolló la literatura moderna y posmoderna. Como veremos en el apartado 5.3., el escritor-filósofo Jean-Jacques Rousseau será una instancia autoral en que se materializa la huella proyectada del pensamiento literario cartesiano.

5.2. LA TOPOLOGÍA DE LA FICCIÓN EN LA OBRA DE DIEGO DE TORRES VILLARROEL

“El estilista es el público”.

Jean Paul, *Parvulario de estética*

Se considera comúnmente que la Ilustración española reside en su particularidad de establecer una versión católica y absolutista del pen-

⁷⁶ “Todas las grandes construcciones metódicas se construyen según las reglas cartesianas” (Lanson 1896, p. 538). “El género clásico francés puede explicarse como una *expresión estética de la doctrina cartesiana*” (Krantz 1970, pp. III-IV).

⁷⁷ Cassirer 1995, pp. 71-117.

⁷⁸ Borghero 2017, pp. 6-15.

samiento ilustrado europeo. Se acierta que “España [era] caja de resonancia, no madre del pensamiento de las Luces”.⁷⁹ El predominio de las influencias extranjeras, francesas particularmente, explica también la discreción de los autores españoles de la época con respecto al pensamiento filosófico de la literatura y especialmente de la prosa, considerada como un estilo de arte sin regla aparente. Mientras que el gusto contemporáneo queda vinculado al teatro y la poesía, (neo)clasicistas, la prosa literaria se destaca por una precariedad ideológica y una precaución estilística sujetas a una vieja filosofía ético-religiosa, una nueva ciencia humanística y un discurso crítico nacionalista. Por esta razón, los grandes prosistas de la Ilustración española son raros y producen una literatura sutilmente revolucionaria.

En la primera mitad del siglo, la época de la prosa ensayística y enciclopédica de Benito Gerónimo Feijoo y los novatores valencianos, hay un solo nombre que sobresale en el área de la prosa literaria: Diego de Torres Villarroel. A este autor, sin embargo, durante mucho tiempo se le ha negado la entrada en el canon de los clásicos castellanos porque es considerado el *enfant terrible*⁸⁰ de su era: un escritor semiprofesional, autodidacta, de capa social baja, envuelto en disputas y polémicas interminables con los intelectuales contemporáneos y que, además, sostiene una gran afición por la ciencia popular, antiilustrada, de la astrología, a la cual contribuye con sus almanaques y pronósticos. Mientras que la prosa de ficción de Torres, variadísima, es desatendida por la crítica, hasta hoy día casi solo se lee una obra suya: la *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras del doctor Diego de Torres Villarroel*.⁸¹

Considerando el desprestigio de la ‘decadencia’ española, que durante siglos los historiadores han querido suponer entre el Siglo de Oro y la época romántica, se entiende que la figura del gran Piscator de Salamanca haya podido aparecer como la “de un extraño escritor situado

⁷⁹ Aguilar Piñal 2005, p. 20.

⁸⁰ Ertler 2003, p. 87.

⁸¹ Torres Villarroel 2005. Cito las obras de Torres, en las ediciones indicadas, con su título abreviado.

anacrónicamente en una época que no le corresponde”.⁸² Sin embargo, la prosa narrativa de Torres Villarroel, bien anclada en la tradición de la literatura áurea, en la sátira quevedesca y el conceptismo de Gracián, prefigura claramente unos rasgos de la ficción autónoma que desarrollarán los novelistas del siglo XIX. Por este motivo, me propongo ubicar el juego dialéctico de la autorreflexión literaria de Torres en el contexto del pensamiento conceptual de su prosa narrativa, y con ello ajustar la significación histórica que puede adquirir la literatura en esta época supuestamente oscura.

La *Vida* de Torres Villarroel se conoce como la primera autobiografía en lengua española.⁸³ Sin embargo, este conocimiento histórico resulta dudoso, paradójicamente, por el hecho de que no se puede afirmar decididamente que se trate en realidad de una autobiografía. Si se consideran las características intrépidas y los aspectos multiformes de las ‘profesiones’ secundarias de Torres, como médico, torero, soldado, actor, bailarín, ermitaño o vagabundo, las cuales adornan —como elementos costumbristas de una época decadente— los primeros tramos de su vida, se puede sospechar que la *Vida*, en lugar de una autobiografía, resulta ser más bien una ‘autoficción’.⁸⁴ La relación problemática entre ambas categorías, que tiene que ser evaluada en consideración de los demás relatos personales autobiográficos o autoficcionales de Torres —del *Correo del otro mundo*, de las *Visiones y visitas*, de *Barca de Aqueronte*, de *El ermitaño y Torres* y otros más— conduce a una innovación genérica que se refiere a las tradiciones de la novela picaresca y de la biografía de igual modo que representa la transición histórica hacia las formas modernas de la prosa literaria.

⁸² Martínez Mata 1990, p. 11.

⁸³ Así, Torres Villarroel se relaciona con el italiano Giambattista Vico (*Vita di Giambattista Vico scritta da se medesimo*, 1725-1731) y el francés Jean-Jacques Rousseau (*Les confessions*, 1765-1770) para completar un triángulo del Siglo de las Luces europeas como origen del género de la autobiografía moderna. Cf. Loureiro 1992.

⁸⁴ La ‘autoficción’ se define como “una práctica literaria por la cual un escritor se transforma en personaje imaginario” (Colonna 1989, p. 3). Para diferenciar formalmente esta práctica de un ‘pacto autobiográfico’ (Lejeune, 1975) tradicional, se analiza la falta de “adhesión seria del autor a un relato cuya veracidad asume” (Genette 1991, p. 85).

5.2.1. *Una locura diagnosticada. La Vida como prueba del sujeto literario*

La idea narratológica de la *Vida* está regida por una indecidibilidad (mensurable) con respecto a las pertenencias posibles a los géneros literarios aludidos. El título, de índole barroca, indica la composición genérica del texto, cuya ironía se revela en la incompatibilidad entre dos situaciones de comunicación originales: el elemento novedoso de la citación de la novela picaresca como transferencia de una situación ficcional al nivel de la vida real de un autor; y el elemento novedoso de la autobiografía, que proviene de los géneros clásicos de la hagiografía y del elogio panegírico, como transferencia (picaresca) de la vida narrada al mundo social de la (nueva) burguesía. Así, el funcionamiento irónico de la autoficción dentro de la autobiografía crea la situación polivalente de un autor-narrador que somete las instancias de comunicación a un concepto de libertad artística que se desprende de las distinciones entre ficcionalidad e historicidad.

El discurso de la indeterminación entre la autobiografía de Torres y la autoficción de 'Torres' se expone de manera explícita desde el comienzo del texto. Ya en el primer paratexto, la dedicatoria a la duquesa de Alba, el contraste de las supuestas "melancólicas desaventuras de mi miserable vida" con el "patrocinio", "honor" y las "seguridades", que el escritor desea obtener "en el delicioso sagrado" de la "excelentísima Señora" (*Vida*, pp. 47-48), introduce al juego de la indecidibilidad entre situaciones de comunicación contrarias. La diferencia de valores entre el honor de un grande y la desventura de un miserable es infranqueable si no es considerada al nivel estilístico de un contraste literario. Por lo tanto, el "Prólogo al lector", acompañado por una "Introducción", presenta un contrato de lectura que se ancla de manera irónica en el discurso barroco (neoaristotélico) sobre el engaño de la ficción. El principio de la dialéctica entre la realidad y la imaginación, ya usado e ironizado en el *Quijote* de Cervantes, es retomado a través de la indicación de una autenticidad narrativa cuyo argumento se expone en la afirmación de que el lector tiene razón si pretende que el autor dice mentiras:

Tú dirás (como si lo oyera), luego que agarres en tu mano este papel, que en Torres no es virtud, humildad ni entretenimiento escribir su vida, [...] que ha hecho negocio en burlarse de sí mismo, y gracia estar haciendo zumba y gresca

de todas las gentes del mundo. Y yo diré que tienes razón, como soy cristiano (*Vida*, p. 51).

La verdad se afirma por una mentira cuya revelación necesita un consentimiento entre contratantes en plano de igualdad.⁸⁵ Por este motivo, el autor, la instancia enunciativa de los paratextos introductorios, compromete al lector en la intimidad de una confesión que se basa en un fingimiento. El juego narratológico corresponde a la puesta en escena de una *división de personalidad* entre Torres, el autor de un relato metatextual, histórico e irónico, sobre sí mismo, es decir ‘Torres’, el sujeto de esta carrera controvertida e improbable. Por esta razón, el narrador de los trozos, refiriéndose implícitamente al yo de la explicación metatextual, puede sostener unas conjeturas contrarias sobre sus propias cualidades y características. Puede pretender con la misma fuerza de persuasión el desprecio: “yo soy un mal hombre” (*Vida*, p. 57) o bien la alabanza: “soy hombre claro y verdadero” (*Vida*, p. 64). Con el fin de mantener la consistencia de la narración, intercalada entre una veracidad indecible y una falacia incompleta, el texto rige, a los diferentes niveles de la acción, de la focalización y del estilo, todo un juego de contrastes que remiten, respectivamente, a las partes antagonistas de la misma persona.

Por el lado del ‘mal hombre’ del autorretrato, se presenta una figura que oscila entre la autoagresión y la vergüenza de sí mismo por su carácter repugnante e insociable: “Interiormente hallaba yo en mí muchas disposiciones para ser malo, revoltoso y atrevido [...] sé de mí que gozo un vulgar ingenio, desnudo de la enseñanza (*Vida*, pp. 86, 92). Coquetea con el rol del perdedor inútil y vago —“un mucho holgazán [...] perdulario incorregible” (*Vida*, p. 58)—, cuya vida indigna no merece ningún recuerdo por escrito: “Mi vida, ni en su vida ni en su muerte, merece más honras ni más epitafios que el olvido [...] estoy bien seguro que es una culpable majadería poner en crónica las sandezes de un sujeto tan vulgar” (*Vida*, pp. 55, 60). Por el otro lado de esta suerte de automortificación deshonrosa —o “self-uglification”—,⁸⁶ que es una inversión irónica del principio topológico picaresco de legitimar una

⁸⁵ Así, el contrato de lectura puede considerarse como un aspecto del “ahínco del escritor en declararse igual a cuantos lo leen” (“Torres Villarroel”, Borges 1994, p. 11).

⁸⁶ McClelland 1976, p. 49.

conducta asocial por una lógica de honor,⁸⁷ se presenta “el hombre claro y verdadero”, que esconde “el hediondo nombre de astrólogo con el apreciable apellido de catedrático” (*Vida*, p. 155) y vacila, afianzado en su ingenio, que “tiene bastante claridad, mañosa penetración y una aptitud generalmente proporcionada al conocimiento de lo liberal y lo mecánico” (*Vida*, p. 125), entre la presunción y una exagerada seguridad en sí mismo:

Tengo de ver que saben ellos [mis mayores émulos, contrarios y enemigos] que soy, en esta Universidad y en todas las de España, el doctor más rico, el más famoso, el más libre, el más extravagante, el más requebrado de las primeras jerarquías y vulgaridades de este siglo, el más contento con su fortuna (*Vida*, p. 268).

Las cualidades morales contradictorias corresponden a la descripción física del autorretrato que, al mismo tiempo, se parece y no se parece a “la cara del mamarracho que se imprime en la primera hoja de mis almanaques” (*Vida*, p. 115).⁸⁸ Por el lado del malo, asociado con la fealdad del alma oscura, se notan unas “corcovas [...] chichones, tiznes, mugres y lagañas” aunque las más sean, plantadas en la figura, “sobrepuestas y mentirosas” (*Vida*, p. 111). Por el lado del bueno, que comunica con un brillo no menos exaltado, el narrador se pinta de manera “galana, vistosa y posible” como “un hombrón alto [...] blanco, rubio, con más catadura de alemán que de castellano”, que se halla “felizmente gustoso entre toda especie, sexo y destino de personas” (*Vida*, pp. 113-117). Manifiestamente, la idea dialéctica de estos contrastes físicos y morales funciona por medio de una exageración de los extremos,

⁸⁷ Al nivel de la sátira, pues, el concepto de la autobiografía ficcional encuentra la topología de la novela picaresca clásica en la medida en que esta se considera como “parodia de la confesión cristiana” (Jauss 1957, p. 310).

⁸⁸ El autorretrato físico del autor de la *Vida* es una ampliación estilística de la imagen irónica que Cervantes pintó de sí mismo en el “Prólogo al lector” de las *Novelas ejemplares* (NE I, p. 51). El juego irónico, más allá de la incompatibilidad de las ‘personas’ de Torres, va dirigido a la defensa cervantina de la idea de que la creación artística justifica la autoconfirmación de cualquier sujeto humano: “Tengo, como todos los hijos de Adán, hígado, bazo, corazón, tripas, hipocondrios, mesenterio y toda la caterva de rincones y escondrijos que asegura y demuestra la docta Anatomía. Éstos son (según aseguran los filósofos naturales) los nidos y las chozas donde se esconden y retiran los apetitos revoltosos, los afectos inescrutables y las pasiones altaneras [...]” (*Vida*, pp. 115-116).

los cuales se encuentran en la verdad de su razón de ser un recurso estilístico que engaña (jocosamente) el hecho de que no existe pureza en las cualidades humanas.

Entonces, ¿es Torres Villarroel, como se ha pensado a causa del uso hiperbólico de la contradicción irónica, no más que un fanfarrón, ‘exhibicionista’ que juega el papel del “Diablo madrileño”⁸⁹ del siglo xviii? Efectivamente existe un carácter hiperbólico en la dinámica dialéctica de Torres y ‘Torres’ por la imposibilidad de equilibrar la balanza entre el autoelogio y la autoofensa exagerados respectivamente. La consistencia conceptual de contradicción resulta de una contigüidad entre los mundos del narrador dividido. Hay una afinidad profesional que hace que la mayoría de las características personales al nivel de la apariencia, de la acción y de la expresión puedan corresponder, bajo el mismo ‘yo’, tanto al narrador metatextual que explica sus recursos literarios, como al narrador héroe puesto en escena como escritor que entretiene con sus transformaciones camaleónicas a un público en espera de diversión. En esta perspectiva, la originalidad del texto reside en la *mise en abyme* de un ensayo de creación literaria autónoma en medio de un contexto discursivo ecléctico.

La consistencia conceptual del narrador polifónico de la *Vida* puede resultar también de una concepción restringida —psico-patológica— de la situación narrativa, si se considera la posibilidad, sugerida por el narrador, de que la figura que relata su vida “está loca”. De manera general, la topología de la ‘locura’ pertenece al repertorio estilístico de la autoofensa que se utiliza para señalar el carácter aventurero de un “maestro rudo, loco, ridículamente infame, de extraordinario genio” (*Vida*, p. 162) que ocupa la cátedra de Matemáticas en la Universidad de Salamanca. El epíteto ‘loco’, usado muy a menudo en el texto, también desempeña el papel ornamental de resaltar el elemento lúdico del transformismo por parte del viajero o del actor que actúa como si padeciera una perturbación mental: “volvíme loco rematado y festivo, pero nada perjudicial” (*Vida*, p. 136) La explicación intuitiva de esta locura fingida puede basarse en una experiencia humana general, expresada de manera irónica, de que “todos somos locos, grado más o menos” (*Vida*, p. 116), “los unos por adentro y los otros por afuera” (*Vida*, p. 137).

⁸⁹ Di Pinto 1962, p. 198.

En la *Vida* de Torres, sin embargo, la ‘locura’ es igualmente el objeto de una investigación protocientífica sobre los síntomas de una enfermedad mental. Desde esta perspectiva, se puede leer el texto como un autoanálisis psicológico. Se presenta a un sujeto que oscila entre períodos de abatimiento y resignación con un malestar y momentos lúcidos con observaciones finas de sí mismo. Observa los efectos de sus “repetidas exaltaciones del ánimo” (*Vida*, p. 116), las manifestaciones de su “antojadiza imaginación” (*Vida*, p. 127), así como “las negras aflicciones, las tristísimas congojas y la imponderable flojedad” (*Vida*, p. 229) de su espíritu. Comprueba que pasa por fases de “maniático triste y mesurado” y por otras de “delirante de gresca y tararira” (*Vida*, p. 137), y diagnostica estos síntomas a través de un proceso de reflexiones como una enfermedad que denomina, sin disponer de términos técnicos adecuados y escogiendo entre otros contemporáneos: “melancolía morbo”, “hipocondría” o “pasión del alma” (*Vida*, p. 233). La técnica del diagnóstico y las dudas en relación a la nomenclatura epistemológica corresponden a una posición médico-científica que el autor adopta en contra del escepticismo del ‘preilustrado’ madrileño Martín Martínez, con quien había disputado en los años 1726 y 1727. Esta posición representa también el contexto privilegiado de la sátira típica, más aguda que la de los abogados y los periodistas, que conocen las figuras de los médicos en la prosa de Torres:

Encaramaron mis males los médicos a la clase de exquisitos, rebeldes, difíciles y de los más sordos a los llamamientos de la medicina; y sin saber el nombre, el apellido, la casta ni el genio de las dolencias, las curaban y perseguían, a costa de mi pellejo, con todos los disparates y frioleras que se venden en las boticas (*Vida*, p. 232).

El aspecto ‘clínico’ del texto se manifiesta en el hecho de que algunos de estos episodios cómico-satíricos, dentro de la organización de las voces narrativas, se presentan especialmente como relatos de un ‘paciente’, expuestos para que sean analizados unos síntomas psico-patológicos que se describirían hoy en términos de trastorno histriónico o síndrome maniaco depresivo. Torres demuestra, alegando el relato de ‘Torres’ como prueba, el aspecto verdadero de su “limitación” (*Vida*, p. 229) mental, con lo cual aboga por su inocencia acerca de las acusaciones de sus lectores enemigos. En este sentido,

hay partes de la *Vida* que son realmente ‘cuentos de locura’ —similares a los ‘sueños’ de la obra novelesca del autor— que desempeñan, 150 años antes de la psicología freudiana, el papel de un autoanálisis *avant la lettre*.⁹⁰

En la perspectiva narratológica, la oscilación entre los diferentes estados de ánimo justifica igualmente el hecho de que varía la profundidad analítica de la autoobservación. Las descripciones pueden ser muy ingenuas —“en un mismo día me siento con inclinación a llorar y a reír a dar y a retener, a holgar y a padecer, y siempre ignoro la causa de estas contrariedades”—, así como las explicaciones pueden carecer de todo conocimiento o tentativa onomástica: “a esta alternativa de movimientos contrarios he oído llamar locura” (*Vida*, p. 116). Cuanto más ingenua la expresión, tanto más llama a la comicidad, o a lo grotesco (corporal), como si se esperara un efecto terapéutico de la risa: “Lo cierto es que, salga del hígado, del bazo o del corazón, yo tengo ira, miedo, piedad, alegría, tristeza, codicia, largueza, furia, manse-dumbre” (*ibid.*); y como si esta risa aspirara —por la verdad de la ironía— a un efecto de ‘normalización’ de la patología: “[tengo] todos los buenos y malos afectos, y loables y reprensibles ejercicios, que se pueden encontrar en todos los hombres juntos y separados” (*ibid.*).

Las observaciones serias están ocultas tras la ironía omnipresente de los efectos contrastantes que se superponen en la polifonía de la narración. En este sentido, el aspecto filosófico general de la confesión particular de exagerar los recursos desengañosos de la ficción reside en la idea básica, antropológica, de que cada ánimo siempre depende de un movimiento dialéctico. Pone de manifiesto la conciencia —en la cual deben convenir el autor, el narrador y el lector a través de su pacto— de que el ser humano existe “solo en tanto contradicción”.⁹¹ Sin embargo, la fuerza analítica de la confrontación creativa entre los momentos eufóricos y disfóricos de la narración resalta mejor si la consideración del funcionamiento general no se limita al nivel de la figura, ya sea histórica o ficticia, sino que se integra al análisis de

⁹⁰ Sigmund Freud describirá el ‘autoanálisis’ como elemento central de la psicología moderna que se basa en el momento ‘autobiográfico’ del recuerdo de la infancia y se estructura por los registros de los sueños que delimitan al mismo tiempo la línea fronteriza entre la normalidad y la patología.

⁹¹ Sebold, “Introducción”, en *Visiones y visitas*, p. XXV.

la constelación de los demás movimientos dialécticos entre la apología y la crítica, entre la verdad histórica y la ficción, entre el mundo del pícaro y el del profesor de universidad, etc. Así, la citación del discurso psicopatológico se intercala —de la misma manera que los discursos matemáticos, astrológicos, políticos y éticos— en un texto literario jocoso y embaucador, que es serio a través de su ironía.

5.2.2. *El concepto de la prosa de ficción en Torres Villarroel*

“En Torres Villarroel, el infierno es [...] una mera oportunidad de metáforas”.

Jorge Luis Borges, “La duración del infierno”

Para los lectores contemporáneos de Torres, acostumbrados al éxito de los almanaques astrológicos, tal vez haya sido más fácil percibir el aspecto literario y autoficcional de la *Vida* que para los lectores de hoy, que consideran el texto como acontecimiento aislado en el desarrollo conceptual del discurso autobiográfico. En la época, por lo menos, era evidente que la *Vida* solo representaba una parte pequeña, aunque importante y conclusiva, de la obra completa que se publicó en 14 volúmenes en 1752.⁹² El concepto literario común de estos *Libros* va más allá de la investigación sobre la sensatez psicológica de un sujeto de enunciación literaria. El conjunto de las obras representa un gran campo de experimentación poetológica, narratológica y estilística con los modelos literarios disponibles en la época, ávida de ensayos eclécticos, en el cual confluyen los componentes de una investigación general sobre lo que puede ser la prosa literaria.

⁹² Torres 1752. La *Vida* constituye el último eslabón de una estructura que responde al orden siguiente: I) *Anatomía de todo lo visible e invisible*, II) *Sueños morales* (incl. *Visiones y visitas*), III) *Los desahuciados del mundo*, IV) *Vida natural y católica* (seguida por textos de medicina), V) *Tratado de los temblores* (seguido por textos sobre ciencias naturales), VI) *El ermitaño y Torres*, VII-VIII) *Juguete de Talía* (la colección de poemas y piezas teatrales), IX-X) los *Extractos de los pronósticos* (1725-1753 incl. unos “textos polémicos”), XI-XII) las *Vidas ejemplares*, y XIII) *Cátedra de morir*. Se constata asimismo que el orden de las obras completas no obedece a una lógica genérica —aunque se pongan aparte los ‘librillos anodinos’ que no son textos de prosa—, sino temática y cronológica.

El aspecto poetológico de la experimentación consiste en la transformación genérica de las condiciones de posibilidad —científicas o literarias— de un texto en prosa, cuyo concepto filosófico no había sido desarrollado desde el *conceptismo* erudito de Baltasar Gracián.⁹³ El aspecto narratológico se revela en la superposición de los niveles del discurso generada por las técnicas de disimulación —la locura, el sueño, el estilo indirecto, etc.— que producen un entramado enunciativo que posibilita la afirmación (a modo de prueba) de posiciones radicales satíricas o críticas. El aspecto estilístico, aunque se pueda considerar a Torres un “escritor castizo muy clásico”,⁹⁴ se manifiesta por una gran variedad de registros lingüísticos, así como una “extraordinaria capacidad simbólica del arte expresionista”⁹⁵ para crear metáforas fantásticas y generar, asimismo, una topología de fingimiento original.

Sin entrar en los detalles de las diferentes obras de ficción de Torres, voy a resaltar tres momentos conceptuales del conjunto de los *Libros* para poner en contexto los procedimientos literarios que han dificultado la interpretación de la *Vida*. Estos momentos, que constituyen unas características comunes de la mayoría de las novelas y los pequeños textos narrativos, conciernen a las instancias de la enunciación y la recepción, y a la reunión de ambas en la complicidad de una comunicación secreta. El primer momento, que concierne a la instancia de la enunciación, consta de una investigación continuada sobre la consistencia conceptual del sujeto literario y sus condiciones de posibilidad. Con respecto al problema filosófico que tiene la época para pensar la verdad del arte —es decir, considerar que un discurso escrito pueda ser auténtico (histórico) y creativo (ficcional) al mismo tiempo—, Torres trata de crear un sujeto de enunciación fragmentado que resulta de una pluralidad de voces y focalizaciones. Así, la diferenciación entre las figuras de Torres y de ‘Torres’, que solo se insinúa de manera implícita en el contexto

⁹³ Este motivo de la soledad conceptual en que se encuentra Torres Villarreal a comienzos del siglo XVIII explica también su “actitud de rebeldía hacia los libros” observada por O’Byrne Curtis (1997, p. 29). En la *Vida* de Torres existe una suerte de ofensa general a los libros que es amortiguada por la locura pretendida del escritor: “Yo confieso que para mí perdieron el crédito y la estimación los libros después que vi que se vendían y apreciaban los míos, siendo hechuras de un hombre loco” (*Vida*, p. 81).

⁹⁴ Mathías 1971, p. 21.

⁹⁵ Alborg 1975, p. 335.

autoficcional de la *Vida* —de modo que se podría sostener justamente que no hay correspondencia entre ambos si no es en los momentos de locura—, se manifiesta más claramente en los demás textos en prosa, ya sean sueños, tratados científicos o almanaques. En casi todos los textos de importancia aparece una figura con el nombre de ‘Torres’ que es presentada de antemano por una serie de paratextos preliminares dentro de los cuales el autor Torres toma la palabra para explicar el contexto de su personaje (como extrapolación de una parte de sí mismo) y asignarle una función narrativa como soñador, observador, visitante o paciente, según el propósito de la investigación literaria concerniente.⁹⁶

Cada ‘libro’ —ya se trate de un relato de viaje (*El ermitaño y Torres*), de un sueño en el reino de los muertos (*Barca de Aqueronte*, *Correo del otro mundo*), de un retrato costumbrista de la sociedad (*Visiones y visitas*) o de una reflexión sobre la vida natural (*Los desahuciados del mundo*)— empieza con un nivel explicativo donde aparece un narrador en primera persona que conduce al lector, incluyéndolo en la ‘intimidad’ de una justificación meta-textual, a un segundo nivel (o un tercero en caso necesario), donde aparece la figura de ‘Torres’, quien continúa, hablando igualmente en primera persona, determinados hilos de la narración. De esta manera se crea, entre cada texto, una constelación narrativa compleja, polifónica, diferenciada por niveles de focalización que interactúan con retrospectivas o inserciones de discursos en estilo directo, sobre los objetos y acontecimientos de la historia relatada.

El pasaje de Torres a ‘Torres’ se efectúa con predilección a través de una estructuración onírica. Torres anuncia en el prólogo de un texto, o lo revela en una posdata, que se durmió y soñó lo que le sucedió a ‘Torres’, quien lo

⁹⁶ Por esta razón se entiende que la estructuración narrativa de los textos sigue cada vez, según la lógica temática del entorno respectivo, un acercamiento al mundo de la figura del narrador, que desempeña el rol de observador en el hospital, de visitante por la corte, de acusado delante del juez u otras funciones más, como explica el “Prólogo general” de los *Libros*: “Las separaciones que se hacen para que respire el lector y para hermosura de la obra, no van como ordinariamente se van en los demás autores [...]: en *Anatomía de todo lo visible* van por jornadas, en los *Desahuciados del mundo* por camas, en las *Visiones con Quevedo* por visitas; en *La Barca de Aqueronte* por juicios; y así variamente, porque he querido que tengan esta extravagancia mis tomos” (Torres [1752], “Prólogo general, sin perjuicio de los particulares, que contienen las piezas de estos tomos [...]”, en *Libros*, vol. 1, p. 46).

relata enseguida. Esta confrontación dialéctica, clásica, entre el sueño y la realidad, que posibilita el punto de ataque de la sátira, para llevar la crítica al campo de la experimentación literaria, caracteriza casi todas las novelas. En *Visiones y visitas*, la sátira más aguda de la Villa y Corte de la época, el traspaso al mundo de los sueños —“a la hécica llama de un viudo candil [...] acostada el alma, y ligados los sentidos a escondidas de las potencias”—⁹⁷ se efectúa a través de unas fases de duermevela hasta que surge una posibilidad de ‘invocación’ —“sin susto de cosa de esta vida, llamé al sueño”—, la cual termina por imponerse “en el éxtasis del sueño”, cuando una voz “entre aullido y tiple desagradablemente desentonada” penetra en el oído del durmiente y le “repitió tres o cuatro veces el campanudo apellido de *Torres, Torres*” con lo cual este piensa haber despertado para vivir lo que sigue (*Visiones y visitas*, pp. 14-17).⁹⁸

En el *Correo del otro mundo*, el cuento onírico está enlazado con una suerte de novela epistolar que remite al género del diálogo erudito del Siglo de Oro. El mundo del sueño, que solo se manifiesta en la escena final —“suspense y fuera de mí estaba padeciendo las molestas suspensiones de mi fantasía [...] cuando [...] desperté en mi cama fatigado, la ropa en el suelo”—,⁹⁹ consiste en la doble estructura enmarcada de un sueño dentro del sueño. Así, ‘Torres’ es llevado a un reino de indiscernibilidad entre vivos y muertos (“¡malísimo debo ser, cuando me persiguen los vivos y los muertos!”, *Correo*, p. 106),

⁹⁷ Torres, *Visiones y visitas*, (“Preámbulo al sueño”), p. 14.

⁹⁸ Un procedimiento parecido caracteriza la novela *Los desahuciados del mundo*, donde el narrador “sobre los pajizos céspedes del sucio Zurguén, negro borron del purísimo cristal del Tormes” cae, “deseoso de sorber algún viento que [...] serenase el tumultuoso círculo que produjo en mi sangre la imaginada fatiga de conducirme a su ribera” (*Los desahuciados*, p. 64), en un sueño profundo que lleva a la pesadilla de una visita muy realista por los hospitales de Madrid donde ‘Torres’ se ve confrontado con una multitud de sufrimientos atroces que diagnostica, según la ciencia médica del tiempo, —como “tísicos”, “apoplécticos”, “gálicos”, “nefréticos”, “epilépticos” etc.— antes de transformarlos en juicios morales sobre “la vida natural”.

⁹⁹ La versión original de 1725 ni menciona de antemano el género del texto ni advierte su modo como ‘cuento onírico’. Sin embargo, en la versión de 1743, Torres añade un segundo prólogo, “A los lectores regañones o apacibles”, que implementa una advertencia en la última frase: “*El Sueño es el que sigue; y yo, el que siempre; y lo dicho, dicho*” (*Correo*, p. 105).

donde es confrontado con un ‘diablo’ de aspecto mítico-astrológico¹⁰⁰ que lleva unas cartas críticas de su obra, escritas en el más allá soñado por unos ‘impugnadores’ históricos que son Aristóteles, Hipócrates y el jurista romano Papiniano, así como el antecesor de Torres, el “Gran Piscator Sarrabal de Milán”.¹⁰¹ Estas cartas se materializan en el segundo nivel del sueño, donde ‘Torres’, ya despierto del primer sueño, discute la crítica de los ilustres muertos con un amigo y contesta escribiendo unas cartas justificadoras que retorna al cartero trascendente —con “cara en triángulo, que parecía aceitera al revés o manga de colar bebidas” (*Correo*, p. 189)—, antes de despertarse de veras y decidir al final del texto que lo soñado vale la pena ser escrito “por dar gusto a mis amigos y divertirme yo” (*Correo*, p. 191).

Para un lector familiarizado con las obras de Torres, todos estos juegos de trasposos entre niveles —de perspectiva, de conciencia y de realidad— se convierten en un esquema narrativo tan evidente que hay textos que se remiten a él de manera implícita o solo por medio de una citación. Es el caso, por ejemplo, de la novela *Barca de Aqueronte*, que se refiere al modelo de los *Sueños* de Quevedo, donde la escena onírica no es inducida por el relato de un durmiente, sino que se determina simplemente por los subtítulos de la parte metatextual: “Introducción al sueño” (*Barca*, p. 28) y textual: “Sueño” (*Barca*, p. 32).¹⁰² Visito de este modo, el juego dialéctico entre niveles narrativos se revela como un modelo general que caracteriza la constelación narrativa implícita de la *Vida*.

El segundo momento del campo de experimentación narratológica y estilística que representan los *Libros* para generar un concepto propio de prosa

¹⁰⁰ “La cabeza era de Aries, el ceño de Tauro, las narices de Cáncer, la boca de Escorpión; y todo el Virgo, pues nadie sino otro diablo nefando se atrevería a su maldita traza” (*Correo*, p. 111).

¹⁰¹ Los autores escogidos representan, en la modalidad de la autopolémica irónica, las facultades e instituciones científicas —la filosofía, la medicina, la jurisprudencia y la astrología (matemática)— que son los objetos serios de la prosa de Torres y de donde provienen las críticas contemporáneas más severas del “Piscator de Salamanca”.

¹⁰² El soñador implícito, sin nombre, pero apostrofado “señor astrólogo” percibe cierta transmisión del más allá, “algún demonio incubo empreña a la diabla de mi fantasía, pues la hace parir tamañas monstruosidades”, y añade reflexiones teóricas sobre las relaciones entre la imaginación y los sueños que “nacen de la revoltosa agitación de los humores y espíritus animales que residen en el cerebro” (*Barca*, p. 28), antes de ‘vivir’ a continuación su bajada al infierno, donde será condenado al fuego eterno por ser “escritor de libros inútiles y mordaces invectivas” (*Barca*, p. 98).

literaria concierne a la instancia de la recepción. El concepto de lector (implícito) que vehicula la prosa narrativa de Torres se manifiesta por un juego no menos original que la investigación sobre el sujeto de la enunciación literaria. El lugar privilegiado de la mayoría de los textos, en que la dialéctica narrativa está conectada con el direccionamiento al lector, es el prólogo. Este tipo de paratexto muy anclado en la tradición erudita del Siglo de Oro es convertido por Torres en un género artístico propio, tal vez nunca igualado en toda la literatura en lengua española.¹⁰³ No solo cada texto contiene por lo menos un prólogo, pues en la mayoría de los casos son dos, y a veces tres, flanqueados por otros textos ‘introdutorios’, sino que también estos prólogos, numerados ya a partir de las publicaciones sueltas de la década de 1730, se relacionan entre sí de tal manera que forman un metatexto separado. En cierto modo, según la autoindicación del ‘metaprólogo’ general de los *Libros* de 1752, estos prólogos son más importantes que los textos mismos:

Solo te pido que, si te determinares a leer algún obraje de éstos, leas antes el prólogo, pues en él te doy el motivo de escribir, y otras advertencias con que te aproveches, me disculpes, y se te haga menos empalagosa la lección.¹⁰⁴

Topológicamente, en cuanto función textual, la primera instancia receptiva es el ‘lector ideal’ —el que recrea el texto— que es llamado por Torres “lector amigo” o “lector de mi alma” y del que acostumbra despedirse, al final de cada texto, con un saludo conciliador: “Adiós, amigo”.¹⁰⁵ Esta instancia cumple idealmente con el contrato de lectura, emitido por la instancia metatextual del autor, que se diferencia del narrador homónimo, cuya situación de confesión es aludida por la intimidad de la extravagancia: “Anímate a comprar las *Cartas*, para que yo pueda cumplirte lo que ofrezco” (*Correo*, p. 101). La interacción entre el texto y el lector se configura a través de una correspondencia ‘comercial’, donde las partes contratantes tienen que aportar lo suyo para que valga el contrato: “Si no cambiamos con igualdad tus cuartos por mis libros, cesará nuestra amistad y corres-

¹⁰³ “Ningún otro escritor, en toda nuestra historia literaria, ha cultivado el prólogo con la tenacidad de Torres” (Alborg 1975, p. 345).

¹⁰⁴ Torres, “Prologo general”, en *Libros*, vol. 1, p. 48.

¹⁰⁵ Estas fórmulas se encuentran en casi todas las novelas y relatos breves.

pondencia” (*ibid.*) Así existe, frente al lector ideal, un lector contrario, ‘enemigo’, que no quiere comprometerse y al cual el escritor se dirige por medio de ofensas e injurias, tan irónicas como las alabanzas de los ‘amigos’. Esto se evidencia por el hecho de que hay dos modalidades de prólogos que obedecen a una serie de contraposiciones topológicas de tipo “Prólogo a los lectores honrados, cortesés y piadosos”¹⁰⁶ o bien de tipo “Prólogo a los impertinentes enfadosos”.¹⁰⁷

El esquema básico del concepto de lector, que es o bien amigo o bien enemigo, conoce variaciones muy marcadas a través de un tratamiento por contrastes hiperbólicos, hasta el punto de que estos representan un juego estilístico por sí mismo. Se intensifican sobre todo los insultos a los lectores malos, como en el prólogo “a los lectores crédulos, mentecatos y malignos”¹⁰⁸ o bien, más agudo en su ironía, en el prólogo “a los insolentes, bergantes, pícaros, tontos, murmuradores de cuanto no saben hacer, prólogo malo, pero mejor que ellos merecen”.¹⁰⁹ Se crean contrastes entre ambas partes en un mismo prólogo: “a todo lector u oyente, bueno o malo”¹¹⁰ o bien “al lector como Dios me lo enviare [...], justo o pecador, sano o moribundo, que no soy asqueroso de cuerpos ni conciencias ajenas” (*Visiones y visitas*, p. 9), donde las metáforas pueden liberarse fácilmente para constituir prólogos “a los lectores regañones o apacibles, curiosos o puercos, dulces o amargos, píos, alazanes o tordillos, vengan como quisieren, que yo no distingo de colores” (*Correo*, p. 103). En este contexto, el prólogo del *Quinto trozo* de la *Vida*, publicada igualmente en 1752, presenta un buen ejemplo para el principio de la ampliación estilística, puesto que se llama, en vez de ‘prólogo’:

Sartenazo con hijos, porque lleva sus arremetimientos, moquetes y sornavirones de prólogo; mosqueo ochenta y cinco, particular y general, hacia los cigarrones porfiados que no cesan de dar zumbidos a mis orejas y encontrones a mis

¹⁰⁶ Torres, *La librería del rey* (almanaque para 1742), en *Libros*, vol. 9, p. 271.

¹⁰⁷ Torres, *El coche de la diligencia* (almanaque para 1744), en *Libros*, vol. 9, p. 299.

¹⁰⁸ Torres, *Los ciegos de Madrid* (almanaque para 1732), en *Libros*, vol. 9, p. 133.

¹⁰⁹ Torres, *Visiones y visitas* (prólogo de las “Segundas visitas”), p. 103.

¹¹⁰ Torres, *El mundi novi* (almanaque para 1730), en *Libros*, vol. 9, p. 98. El título (satírico) alude a la mojiganga de Francisco de Avellaneda de 1675.

costillares; y, finalmente, aparejo que debe echarse encima el lector antes de meterse en el berenjenal de esta historia, para resistir el turbión de mis aventuras y sucesos [...] (*Vida*, p. 199).¹¹¹

Se puede preguntar quiénes fueron los lectores manifiestamente numerosos de las novelas y almanaques que recibieron con gusto estos ‘aparejos’ o ‘golpes’ metatextuales, explicativos y comprometedores. En la crítica se ha considerado que provienen de un conjunto social heterogéneo, de la élite y del pueblo, no muy eruditos por aceptar el “eclectico dinamismo”¹¹² o la “erudición fragmentaria y mal dirigida”¹¹³ de Torres. Se podría refutar fácilmente esta posición por las pruebas de la erudición científica que se esconde detrás de la sátira del vulgo.¹¹⁴ Más importante, para el desarrollo del pensamiento literario de la época, me parece resaltar el concepto de lector, en cuanto función textual moderna, que sale del juego de las instancias narrativas. El lector de Torres ciertamente demuestra un aspecto de compromiso socio-político o un “afán democrático de llegar al pueblo”.¹¹⁵ Sin embargo, el papel primordial que desempeña la instancia del lector es una función inmanentemente literaria, con la cual el escritor se dirige a la comunidad de los demás escritores literarios, íntimos de la *mise en abyme* del funcionamiento general de los textos: “Amigos escritores, estimémonos más y creamos que, para lograr los santos fines que nos mueven a tomar la pluma, nos son inútiles todos los lectores del mundo” (*Correo*, p. 104).

¹¹¹ El modelo de este juego hiperbólico es también el gran ídolo Quevedo, que ya intitulaba sus *Prólogos* de manera irónica según unos direccionamientos antitéticos “al lector, como Dios me lo deparare, cándido o purpúreo, pío o cruel, benigno o sin sarna” (*El mundo por de dentro*, Quevedo 2008, p. 177). Sobre la tradición formal del prólogo en la literatura española, cf. Porqueras Mayo 1957.

¹¹² Berenguer Carisomo 1965, p. 24.

¹¹³ Alborg 1975, p. 327.

¹¹⁴ *El ermitaño y Torres* muestra que Torres no solo conocía muy bien a Aristóteles, Bacon, Descartes, Malebranche y Pierre Bayle, sino también a los clásicos españoles, desde Vives a Gracián, y a sus contemporáneos Tosca y Feijoo. Pienso efectivamente que se puede clasificar a Torres en cierta medida como “aristotélico” y “baconiano” de la ciencia literaria. Cf. Sebold 1975, pp. 35 y 81.

¹¹⁵ Abellán 1993, t. 4, p. 65. “Tú no eres nadie y eres muchos”. Torres, “Memorial del Doctor Don Diego de Torres al Santo Tribunal de la Inquisición”, Mercadier 1978, p. 120.

La imaginación del lector ideal como miembro de una comunidad (venidera) de los escritores literarios forma parte de la despedida irónica del lector malintencionado. Al mismo tiempo, más allá de la mascarada estilística, resulta de una investigación teórica muy original sobre “lo que sucede entre los que leen y escriben” (*Visiones y visitas*, p. 11). De este modo, Torres llega a una concepción autónoma de la literatura, que se libera de la opinión pública y de la polémica erudita —“no siempre hemos de estar los escribientes debajo del gusto de los lectores” (“Prólogo general”, p. 147)— y que se concibe como medio de comunicación potencialmente abierto a todo sujeto humano: “El público (Señores míos) es la primera y más desnuda comunidad del mundo”.¹¹⁶ De esta manera, también, es posible para cada lector considerarse, a través de un proceso de recreación adecuada del texto, como destinatario de un generalizado “prólogo a todo el género humano”.¹¹⁷

Las características narratológicas comunes de las obras en prosa de Torres, las instancias de enunciación y de recepción, concebidas de manera dialéctica, se reúnen finalmente en la idea de una comunicación secreta. De manera tentativa, esta comunicación posibilita la expresión, ecléctica y experimental, de unas aseveraciones radicales al nivel de la filosofía política, ética y teológica que el Neoclasicismo prohibirá a la literatura, cada vez más severamente, en el desarrollo del siglo de la Ilustración. La posición realista y naturalista de la filosofía de Torres —para quien la filosofía finalmente “no es otra cosa que un conocimiento de las cosas naturales”¹¹⁸— asigna a la literatura una función crítica que en su inocencia experimental, bien protegida por la ironía, llega a unos juicios muy severos, proto-rousseauianos¹¹⁹ sobre la vida de los hombres depravados y hambrientos y de sus ociosas sociedades en exceso de corrupción:

¹¹⁶ Torres, “Noticia de las virtudes medicinales de la Fuente del Caño de la villa de Babilafuente”, en *Libros*, vol. 5, p. 292. La idea de dedicar la escritura a los escritores se manifiesta también, de manera explícita, por los textos teóricos de Torres que explican cómo se han escrito los textos literarios con mayor éxito económico. Véase, por ejemplo, su *Arte de hacer Calendarios de veras, y Prognosticos de burlas* (1738).

¹¹⁷ Torres, *La boda de aldeanos* (almanaque para 1743), en: *Libros*, vol. 9, p. 282.

¹¹⁸ Torres, *Viaje fantástico*, p. 56.

¹¹⁹ “Nos parece oír la gran voz de J.-J. Rousseau” (Mercadier, “Introduction”, en Torres, *Barca de Aqueronte* (1731), pp. 40-41). “El Vicario Saboyano es el hermano espiritual de Diego” (Mercadier 1976, t. 1, p. 322).

Ningún siglo ha rebosado más embustes [...] Mal haya el siglo en que es política la necedad y condición de bien criado la ignorancia [...] Mal haya la edad tan bruta, siglo irracional (*Visiones y visitas*, pp. 31, 36-37).

En este contexto, el aspecto autobiográfico no es más que un detalle en la topología de los sueños. El juego narratológico de la diferencia entre la vida gozada y la *Vida* escrita no solo concierne a la figura del escritor en cuanto “hombre de novela” (*Vida*, p. 60) que escribe *en el modo literario sobre la literatura*. Incumbe también a la concepción filosófica de toda la literatura de la época que consta, a través del cambio antropológico contemporáneo, de un “fenómeno puramente humano”.¹²⁰ Así el (auto)análisis literario de Torres representa el prototipo de un ‘hombre natural’ anclado de manera experimental en el intermedio discursivo entre la prosa científica y la literaria. Por consiguiente, no importa decidir sobre si los engaños de la vida del ‘hombre de novela’ resultan de un gusto marcado por el adorno estilístico o de una denunciada falacia de principio inherente a toda ficción. Estos engaños se inscriben más bien en la constelación genérica de una novela literaria que juega con las posibilidades de su propia concepción y demuestra así, sutilmente, lo que puede ser la literatura en el siglo XVIII español: un campo de experimentación con la idea de la soberanía del sujeto humano.

5.3. EN BÚSQUEDA DEL ORIGEN DE LAS LENGUAS. LA FILOSOFÍA LITERARIA DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU

“Rousseau fue el primero que escribió con aburrimiento, con mala conciencia y con un sentimiento de culpa que tenía que agravar constantemente para escapar de ella”.

Maurice Blanchot, “Jean-Jacques y la literatura”

Jean-Jacques Rousseau es el primer pensador de la Modernidad que nunca resolvió la cuestión de saber si era escritor o filósofo. Precursor de Jean-Paul Sartre, en este sentido, el pensamiento de Rousseau que se desarrolla en su escritura es tan radical y consecuente que sus resultados se imponen a la

¹²⁰ Cassirer 2007, pp. 328-329.

práctica de la vida. Como la pobreza (o la necesidad) representa una fuerza original para el surgimiento de la sociedad humana, y como la riqueza (o la plenitud) es la razón por la cual la sociedad cae en decadencia, la conclusión, según la observación inductiva que Rousseau emprendió de la sociedad parisense del siglo XVIII, conlleva escoger la primera como ideal bueno, justo y humilde para su filosofía. La pobreza se convierte en una máxima ética —de tradición agustiniana—¹²¹ que refleja la realidad social de la vida humana, acercándose a la Revolución francesa, y conduce al autor, a partir de 1762, desde las mesas ricamente dispuestas de la aristocracia francesa, italiana y suiza, hacia una vida solitaria como recolector de hierbas silvestres.

La variedad de sus obras —desde *La nueva Eloísa* y el *Emilio*, el *Contrato social* y los dos *Discursos*, hasta las *Confesiones* y las *Ensoñaciones de un paseante solitario*— se basa en una dialéctica profunda entre dos modos de pensamiento conceptual cuyo objetivo común, infinito e inalcanzable es llegar al “origen de las lenguas”.¹²² Las lenguas son las fuentes de todas las disciplinas y materias de la civilización humana y de las ideas que pueden producir verdades, en un sentido ético: la música, las ciencias y la política.¹²³ Por esta razón, el pensamiento de Rousseau depende totalmente de su lenguaje, a través del cual se mantiene y ‘es transportado’.¹²⁴ El afinamiento del estilo literario es un trabajo de prueba ontológica para sus argumentos. Al escribir

¹²¹ La diferencia con las *Confesiones* de Agustín de Hipona reside en la particularidad de que Rousseau no se consagra por razones teológicas a una vida de pobreza, sino por razones genéricas y empíricas, inductivamente buscadas y explicadas. En este sentido, vincula a Aristóteles con una idea que, después de Kant, desarrolla Henri Bergson: el motor conceptual del *élan* (ímpetu) de la vida consiste en la moderación (comunicativa) entre las fuerzas naturales.

¹²² Cf. Rousseau (1761/1781), *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale* (*Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Rousseau 2008). Es un ensayo menos conocido —menos que el *Tratado sobre el origen de las lenguas* de Herder (1772), por ejemplo—, no publicado durante la vida de Rousseau, pero capital para realizar un vínculo entre sus obras. Cito los textos de Rousseau según la edición de Bernard Gagnebin y Marcel Raymond, Rousseau 1959-1995, sigla OC. Mantengo la vieja ortografía original del francés.

¹²³ “La parole étant la première institution sociale ne doit sa forme qu'à des causes naturelles” (*Essai sur l'origine des langues*, OC V, p. 375, “El habla, al ser la primera institución social, debe su forma únicamente a causas naturales”, Rousseau 2008, p. 19, traducción modificada).

¹²⁴ Cf. Starobinski 1971, p. 378.

siempre ha tratado, frente a la imposibilidad lamentada de restituir el lenguaje de la naturaleza, de acercarse, por lo menos, al espíritu de una ley natural primaria, de la cual hereda la idea de una ‘armonía’ que reina sobre la vida y se entreeva entre algunas imágenes verbales.

El lenguaje, en sus aspectos filosóficos, literarios y didácticos, es para Rousseau el primer objeto de consideración autorreflexiva sobre ‘lo que es’ y sobre cómo procede el pensamiento. Al mismo tiempo, es el medio necesario de la concreción comunicativa de sus motivos particulares —científicos, políticos, músicos, etc.— así como de su implementación artística y epistemológica en discursos que requieren marcas apologeticas. El escritor-filósofo busca las fuerzas genuinas de la poeticidad *potencial* del lenguaje que acerque su pensamiento a la originalidad poética de la civilización. Por esta razón, el estilo de Rousseau en ciertas ocasiones parece oscuro. Hay una ley hermenéutica fundamental sujeta al contrato de lectura que presentan los textos de Rousseau: cada vez que la cuestión de la relación mutua entre la idea y la expresión lingüística queda en suspenso, o conlleva a un dilema teórico, los argumentos buscan ayuda en el estilo, cuya dialéctica, marcada en el tropo del *quiasmo*, sigue el objetivo de conservar sugestivamente el acontecimiento desencadenante de un pensamiento.

A pesar de todas las adversidades políticas que surgieron de sus luchas (proto)revolucionarias y sus compromisos internacionales —como legislador constituyente de naciones como Polonia y Córcega—,¹²⁵ Rousseau mantiene la idea de que la verdadera riqueza, disponible potencialmente a todos los seres humanos, proviene de la naturaleza, a saber, del planeta Tierra, que, en el siglo XVIII, aún permitía un lugar para todos los seres vivos, cuyos recursos solo tendrían que repartirse equitativamente entre ellos. En términos abstractos, la pobreza de espíritu, siguiendo una máxima de la ética estoica, es en sí misma una forma de riqueza, siempre que el alma se nutra de la riqueza natural de la simple y pura humanidad. Por esta razón, la dialéctica de la pobreza y la riqueza también puede remontarse al nivel fundamental de la relación genuinamente humana entre el pensamiento —la condición de la formación de las sociedades— y el lenguaje.

¹²⁵ Rousseau (1766), *Projet de constitution pour la Corse*, OC III, pp. 899-950; Rousseau (1782), *Considérations sur le gouvernement de Pologne*, OC III, pp. 951-1041.

5.3.1. *La fuerza del estilo. Sobre el poder de soportar y transportar contradicciones*

“El *Crítico* de Platón no es tan ridículo como parece”.

Jean-Jacques Rousseau, *Ensayo sobre el origen
de las lenguas*

Para los modernos, el nombre de Rousseau representa una nueva forma experimental del pensamiento que juega con las *doxas* aporéticas, pero que, en su núcleo, es racional y “misteriosamente constructiva”.¹²⁶ Buena parte del misterio constructivo reside en el tratamiento que el escritor da al material verbal. La complejidad de los conceptos ‘bicéfalos’¹²⁷ se une a la originalidad de un pensamiento que reúne una antropología lingüística y una teoría social en una ciencia política que sigue siendo interpretada de manera casi ininterrumpida desde hace 250 años. La orientación abierta e inductiva del pensamiento hizo surgir, dentro de las disputas entre adversarios y partidarios del escritor filósofo, la idea de una indecidibilidad de principio, por parte del autor, de una “pasión errante”.¹²⁸ Partiendo de la primera indecisión, entre ser escritor o filósofo, de hecho, se puede preguntar todavía si era principalmente un científico natural, un sociólogo o un politólogo; un educador, un jurista o un musicólogo. ¿Era racionalista o moralista, empirista o sistemático, individualista o socialista, totalitario o liberal? Se declaró ‘teólogo civil’, rechazado por el protestantismo y el catolicismo, pero en esto, ¿era ateo, agnóstico o seguidor de un cristianismo primitivo? Las diversas facetas de su obra parecen justificar casi todas las denominaciones de su pensamiento:

El énfasis en el genio de Rousseau conduce a dos interpretaciones opuestas entre las que se nos invita a elegir. Según la primera, toda su obra no es más que un suntuoso síntoma patológico; manifiesta el quijotismo de una mente desequilibrada, deliberadamente alejada de la realidad, entregada a los sueños y a la utopía. Este ‘pastor extravagante’, como él mismo se llama, se define por su orgullo desmedido, inmotivado y grotesco, y el prestigio de su arte perverso le convierte en el más péfido de los destructores, en el despreciador de la razón y

¹²⁶ Chevallier 1953, p. 12.

¹²⁷ Starobinski 1971, p. 74.

¹²⁸ Blanchot 1986, p. 61.

del orden social, en definitiva, de toda disciplina. Según la segunda, Rousseau supo discernir los signos de los tiempos y restaurar, o establecer, los valores que su siglo había dejado secar en las almas contemporáneas. Este enfermo tenía la mente más concreta y penetrante. Cuando devolvió a la razón el lugar que le correspondía señalando los vínculos que la unen a la conciencia moral, al hombre en su totalidad, detectó las fuentes de las que beberían las generaciones posteriores, mató el carácter artificial de la sociedad barroca y devolvió al hombre a su estado natural, al tiempo que proponía la política y la pedagogía del futuro.¹²⁹

Frente a las características diferentes, que surgen de la historia de la recepción, el autor polivalente subraya la *unidad* de su obra. En una carta a Malesherbes de 1762, Rousseau describe sus *Discursos* —el *Discurso sobre las ciencias y las artes* (1750) y el *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres* (1754)—, así como su novela sobre la educación, *Emilio*, como “tres obras inseparables que forman un mismo conjunto”.¹³⁰ En sus *Confesiones*, Rousseau remonta el *Emilio* a la misma “idea fundamental” que la *Nueva Eloísa* y el *Contrato social*, como posibilidades coherentes de una continuación práctica del tratado teórico sobre la desigualdad.¹³¹ Al final, las autoconversaciones dialogadas *Rousseau, juez de Jean-Jacques*, representante de la obra tardía, también confirman la idea de que todas sus obras mayores se basaron en un “sistema común”.¹³²

¹²⁹ Burgelin 1952, p. 39.

¹³⁰ Rousseau, “Quatre Lettres à M. le Président de Malesherbes contenant le vrai tableau de mon caractère et les vrais motifs de toute ma conduite”, OC I, p. 1136.

¹³¹ “Tous ce qu’il y a de hardi dans le *Contrat social* étoit auparavant dans le *Discours sur l’inégalité*; tout ce qu’il y a de hardi dans l’*Emile* étoit auparavant dans la *Julie*” (*Confessions* [libro IX], OC I, p. 407, “Todo lo que hay de atrevido en el *Contrato social* se hallaba ya en el *Discurso acerca de la desigualdad*; todo lo que hay de atrevido en el *Emilio* se hallaba igualmente en la *Julia*”, Rousseau 1925, t. 2, p. 97). Sobre la “idea fundamental”, OC I, p. 409 (p. 99).

¹³² *Rousseau juge de Jean Jacques*, OC I, p. 935. La coherencia de la obra de Rousseau es un tópico crítico, desde siempre. Cf. Hubert 1928, Schinz 1929, Cassirer 1932 (1975), Gouhier 1970, Goldschmidt 1974, Eigeldinger 1978. El primer filósofo que vio que las “afirmaciones aparentemente contradictorias del célebre J.-J. Rousseau están en armonía entre sí y con la razón” fue Immanuel Kant, *Mutmaßlicher Anfang der Menschengeschichte*, Kant 1996, t. 11, p. 93. Cf. Starobinski 1971, pp. 46-47.

La unidad filosófica de la obra de Rousseau es el resultado de una larga elaboración de coherencia ficticia. Esta elaboración es movida por una cosmovisión que subyace al pensamiento, lo mantiene en movimiento y, después de 1762, está ligada a un determinado modo de vida retraído y meditativo. La idea básica del gran sueño de una sociedad autodeterminada de personas libres que viven en paz, según el orden de una naturaleza primaria, requiere la concepción por *figuración* de un mundo ideal.¹³³ La coherencia de esta concepción se establece, fundamentalmente, a través del poder figurativo del lenguaje. El lenguaje primordial, poético, como objeto predilecto de investigación científica ocupa el lugar sistemático dentro de una plenitud de concepciones que corresponden al espíritu experimental de sus inducciones ontológicas y estilísticas.

Para Rousseau, el lenguaje es más que un instrumento particular del pensamiento. Constituye el principio originario de la civilización humana. En cuanto característica humana, el lenguaje está vinculado al azaroso y laborioso desarrollo de su formación, desde el (silencioso) estado de naturaleza, pasando por la (melódica) onomatopeya, hasta la (corruptible) capacidad de formular un contrato social. Al mismo tiempo, con relación a la escritura, y la implementación estilística de esta particularidad resistente de la 'linguisticidad' (*Sprachlichkeit*),¹³⁴ el lenguaje también tiene la tarea concreta de tender puentes significantes o compensar aquellos momentos del pensamiento que enredan al autor de forma evidente o palpable en sus autocontradicciones de exposición apologética. Rousseau es tanto un filósofo literario como un filósofo de las letras y, como tal, el creador de una 'escritura pensadora' (*écriture pensante*), que va más allá de los géneros para encontrar la manera de producir su propia forma (autónoma). En este sentido, Rousseau es también un precursor de los escritores literarios modernos. Es el creador de una escritura que busca una forma particular y reflexiona estilísticamente en cuanto conciencia de acercamiento al poder primordial de la *musicalidad* lingüística.

¹³³ Rousseau *juge de Jean Jacques*, OC I, p. 668 ("Imagínese pues un mundo ideal similar al nuestro, pero completamente diferente"). Esta 'figuración' de Rousseau corresponde a la 'ficción mental' en el comienzo del nuevo método de Descartes.

¹³⁴ Gadamer 1990, p. 399.

Para llegar a una concepción lingüística reflejada, el ‘estilo pensador’ de Jean-Jacques tenía que afinarse dentro de un largo proceso de formación, cuya cesura es el año 1762.¹³⁵ Piensa y escribe, durante 20 años —desde la *Dissertation sur la musique moderne*—, antes de encontrar la conexión entre el objeto y el medio de su búsqueda. Para el primer Rousseau, es decir, el autor público de los años 1750 a 1762, el lenguaje es un mero instrumento y sirve ante todo como arma en la lucha por el pensamiento político. Durante este periodo, el arsenal lingüístico se abastece de todos los instrumentos disponibles para ejecutar y defender las ideas de la filosofía natural y social, cada vez más condenadas al ostracismo. Solo para el Rousseau tardío, el analista retraído de su propia vida y obra, el lenguaje se convierte en el objeto autorreflexivo predilecto del pensamiento puro. En la transición de estas épocas, el arte literario reflexivo de Rousseau tiende a convertirse en una propia filosofía del lenguaje.

En todas épocas, las recriminaciones (políticas) de la radicalidad de Rousseau y las críticas a la dificultad de sus conceptos fueron acompañados por una admiración (verdadera o altanera) de un estilo literario poderoso y eficiente. Hasta mediados del siglo xx, el poder del lenguaje literario de Rousseau se ha descrito en términos de su impacto retórico general, pero raras veces se ha estudiado sistemáticamente en términos de su técnica estilística.¹³⁶ La perfección modélica del estilo de Rousseau se consideraba más bien como causa particular de su ‘impacto peligroso’:

¹³⁵ Rousseau comenta la gran decisión de su vida de manera siguiente: “Il faut avouer que la destinée de cet homme [Rousseau] a des singularités bien frappantes: sa vie est coupée en deux parties qui semblent appartenir à deux individus différens, dont l’époque qui les sépare, c’est-à-dire le tems où il a publié des livres marque la mort de l’un et la naissance de l’autre” (*Rousseau juge de Jean Jacques* [primer diálogo], OC I, p. 676, “Hay que admitir que el destino de este hombre [Rousseau] presenta singularidades muy llamativas: su vida está cortada en dos partes que parecen pertenecer a dos individuos diferentes, cuyo tiempo que las separa, es decir, el tiempo en que publicó libros, marca la muerte de uno y el nacimiento del otro”).

¹³⁶ Los escasos estudios lingüísticos analíticos sobre Rousseau se refieren en particular a los textos más fácilmente calificables de ‘literarios’, como *La nueva Eloísa* y el *Emilio*. Cf. Schütte 1910, Faguet 1912, Ellrich 1969, Lecercle 1969. Desde la década de 1980, la crítica empieza a focalizar el lenguaje como objeto y medio del pensamiento de Rousseau: Wyss 1988, Aricò 1994, Crogiez 1997, Calas/Garagnon 2020.

Rousseau, ese gran nombre que arrojó una luz tan luminosa sobre la historia política, social y literaria del siglo XVIII, puede ser considerado el escritor más elocuente de ese gran siglo. [...] Sin embargo, como hoy reconocemos, las teorías de J.-J. Rousseau no eran más peligrosas que las que la prensa de todos los países civilizados desarrolla a diario, pero su peligro residía en su encanto persuasivo, en la melancolía de su pensamiento y en la exquisitez de su descripción.¹³⁷

La vieja perspectiva crítica no tiene nada contradictorio y refleja una concepción clásica de la ciencia lingüística. La separación epistemológica entre una secuencia de pensamientos filosóficos y su implementación persuasiva a través del lenguaje, que en el espíritu de la filosofía contemporánea se subsume en el concepto de la *elocuencia*, se puede atribuir a la ciencia de la retórica recién reestablecida. El joven Rousseau comparte esta convicción, mientras que reconoce irónicamente que su lenguaje es alabado de la misma manera que sus ideas son condenadas.¹³⁸ En un pequeño texto titulado *Idea de método para la composición de un libro*, que data de la época de sus primeros contactos con el público parisino —y sus primeros encuentros con Rameau y Voltaire— en 1745, Rousseau describe la secuencia técnica y heurística de la concepción y la producción gradual de sus pensamientos: “Quand on entreprend d’écrire un ouvrage, on a déjà trouvé le sujet et une partie au moins de la matière, ainsi il n’est question que de l’amplifier et de lui donner

¹³⁷ Meylan 1878, p. III. Es poco controvertido, a nivel internacional y en todas las épocas, que Rousseau era “one of the greatest writers of prose in the French literary tradition” (Aricò 1994, p. XIII). La alabanza del estilo de Rousseau se encuentra incluso en los juicios de la Inquisición: “Croyez-moi, Messieurs, la censure du livre que je requiers ne sera ni longue ni difficile; son Auteur s’est bien moins appliqué à couvrir ses erreurs du voile de la vérité, qu’à les revêtir et les orner de l’élégance et de la beauté du style” (Gervaise, Censura de la Facultad de Teología de París contra el *Emilio*, “Créanme, Señores, que la censura del libro que solicito no será ni larga ni difícil; su autor se ha aplicado mucho menos a cubrir sus errores con el velo de la verdad, que a revestirlos y adornarlos con la elegancia y belleza del estilo”).

¹³⁸ “Je prie les Lecteurs de vouloir bien mettre à part mon beau style, et d’examiner seulement si je raisonne bien ou mal” (Rousseau, *Lettres écrites de la montagne* [Avertissement], OC III, p. 686, “Ruego a los Lectores que tengan la amabilidad de dejar de lado mi fino estilo, y examinen solo si razono bien o mal”).

l'arrangement le plus propre à convaincre et à plaire".¹³⁹ Esta concepción de la escritura se basa en una distinción fundamental —platónica— entre la inspiración, como momento de surgimiento de una idea, y un cierto estilo del lenguaje en cuanto medio de 'transporte' (*metaphorein*) adecuado.

De hecho, algunos textos de la primera época (hasta 1762) funcionan así. Surge, al principio, un concepto que proviene (*ex nihilo*) de una 'idea pura' o una inspiración sin forma fija, y que, en un segundo paso, busca su aprehensión por el lenguaje, cuya literariedad consiste en la creación y el afinamiento (exacto y armónico) de esta forma. El ejemplo más conocido de este origen acontecimental de la escritura, como proceso de verbalización de un pensamiento, es el relato sobre la génesis del primer *Discurso sobre las ciencias y las artes*. Demarca también el momento desencadenante de la autorreflexión sistemática. Una tarde de finales del verano de 1749, de camino a visitar a Diderot en la prisión de Vincennes, le cae en las manos aquel ejemplar del *Mercure de France* en el que se planteaba la cuestión académica de saber "si el restablecimiento de las ciencias y las artes contribuyó a la purificación de las costumbres" (OC III, p. 1). La idea inspirada, disidente e inesperadamente premiada, de contestar que no se considera el punto de partida de la teoría social de Rousseau.

En la carta a Malesherbes, escrita en enero de 1762, el escritor maduro pone en escena este momento como un desbordamiento (dramático), cuyos síntomas analiza con la gravedad de un patólogo, mientras manda un saludo irónico al acontecimiento hibernar de Descartes: por causa de una "inspiración repentina",¹⁴⁰ la idea del discurso epónimo se pone ante sus ojos, de forma compacta y con una claridad que obliga al pensador, abrumado por la inspiración, a mantener con fuerza el flujo propio de sus pensamientos

¹³⁹ Rousseau, "Idée de la méthode dans la composition d'un livre", OC I, p. 1242 ("Cuando uno se propone escribir un libro, ya ha encontrado el tema y al menos parte del material, así que lo único que tiene que hacer es ampliarlo y darle la disposición más convincente y atractiva").

¹⁴⁰ "Si jamais quelque chose a ressemblé à une inspiration subite, c'est le mouvement qui se fit en moi à cette lecture; tout à coup je me sens l'esprit ébloüi de mille lumières [...]" (*Lettres à Malesherbes*, OC I, p. 1135, "Si jamás alguna cosa se asemejó a una inspiración repentina, es el movimiento que se produjo en mí en esta lectura; de repente siento mi mente deslumbrada por mil luces").

(mientras que interrumpe su caminata). El lenguaje, el posterior aderezo de los pensamientos en palabras, se ve tan desafiado por el acontecimiento inicial que se esfuerza vanamente en alcanzar el ideal de la idea original:

Oh Monsieur si j'avois jamais pû écrire le quart de ce que j'ai vû et senti sous cet arbre, avec quelle clarté j'aurois fait voir toutes les contradictions du systeme social, avec quelle force j'aurois exposé tous les abus de nos institutions, avec quelle simplicité j'aurois démontré que l'homme est bon naturellement et que c'est par ces institutions seules que les hommes deviennent méchants.¹⁴¹

En esta secuencia ordenada de la inspiración a la expresión, pasando por una búsqueda de concepto, el lenguaje tiene esencialmente una función instrumental, para recordar —o fijar por escrito— la forma de unas ideas que ya existen. Un efecto decisivo de este platonismo consiste en el hecho de que Rousseau reduce, en consecuencia, la “justa elocuencia” a la mera “pasión humana”,¹⁴² que le ayuda —en cuanto sujeto de la pasión— a mantener el flujo de la memoria a través del corazón. El efecto es decisivo para el desarrollo autorreflexivo del pensamiento de Rousseau, porque, una vez identificada la fuente universal para la presencia de una idea, el escritor-pensador empieza a preguntarse si una concepción lingüístico-filosófica del lenguaje literario se puede basar en una primacía ideal, que sigue siendo portadora de la inspiración original, incluso cuando se plasma en los tropos de una retórica. De esta manera, Rousseau es llevado a situar el momento creativo de su escritura en una sensibilidad general, receptiva de la insistencia y de la perdurabilidad (psíquica) de sus ideas.¹⁴³

¹⁴¹ “Oh Monsieur, si alguna vez hubiera podido escribir una cuarta parte de lo que vi y sentí bajo aquel árbol, con qué claridad habría mostrado todas las contradicciones del sistema social, con qué fuerza habría expuesto todos los abusos de nuestras instituciones, con qué sencillez habría demostrado que el hombre es naturalmente bueno y que solo a través de estas mismas instituciones, los hombres se vuelven malos” (OC I, pp. 1135-1136).

¹⁴² “Une vive passion m'a toujours tenu lieu d'éloquence” (OC I, p. 1136, “Siempre he cultivado una fuerte pasión en lugar de la elocuencia”). Cf. *Confessions* (libro I): “Je sens mon cœur et je connois les hommes” (OC I, p. 5, “Siento mi corazón y conozco a los hombres”, Rousseau 1925, t. 1, p. 5).

¹⁴³ “Tout mon talent ne venoit que d'une certaine chaleur d'ame sur les matières que j'avois à traiter” (Rousseau, *Confessions* [libro X], OC I, p. 513, “Todo mi talento consistía en cierto entusiasmo por las materias que había tratar”, Rousseau 1925, t. 2, p. 262).

De todos modos, antes del *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, los rasgos de la filosofía del lenguaje de Rousseau deben ser destacados a partir del mero trabajo estilístico que atestiguan sus textos. Uno de estos rasgos técnicos característicos del estilo de Rousseau es la transferencia de una concepción abstracta del estilo al nivel de una argumentación técnica, particularmente cuando se trate de amortiguar reacciones previsibles contra sus proposiciones radicales. Sus textos políticos, por ejemplo, describen un movimiento de dependencia del acontecimiento inspirador —o la idea fundamental— del que es portadora la expresión argumentada. Suelen empezar por una especie de “frase incendiaria”¹⁴⁴ para sacudir al lector, que levanta, desde el principio, la mayor “provocación” posible, a partir de la cual el resto del texto tiene la tarea de ‘soportar’ el desafío, es decir, de discutir, justificar y defender una posición supuestamente abstrusa. Algunas de las provocaciones más célebres a las que Rousseau se vio reducido (con intención) en la recepción contemporánea son frases iniciales particularmente expuestas, por ejemplo en el *Discurso sobre las ciencias y las artes*: “C’est un grand et beau spectacle de voir l’homme sortir en quelque manière du néant par ses propres efforts”;¹⁴⁵ el *Discurso sobre el origen de la desigualdad*: “La plus utile et la moins avancée de toutes les connoissances humaines me paroît être celle de l’homme”;¹⁴⁶ *La nueva Eloísa*: “Il faut des spectacles dans les grandes villes, et des Romans aux peuples corrompus”;¹⁴⁷ el *Emilio*: “Tout est bien, sortant des mains de l’auteur des choses: tout dégénère entre les mains de l’homme”¹⁴⁸ y, por supuesto, el *Contrato social*: “L’homme est né libre, et par-tout il est dans les fers [...]”.¹⁴⁹

¹⁴⁴ Goldschmidt 1974, p. 11.

¹⁴⁵ Rousseau *Discours sur les Sciences et les Arts*, OC III, p. 6 (“Grande y hermoso espectáculo es ver salir al hombre por su propio esfuerzos de la nada”, Rousseau 1995, p. 45).

¹⁴⁶ Rousseau, *Discours sur l’origine, et les fondemens de l’inégalité parmi les hommes*, OC III, p. 122 (“El más útil y menos adelantado de todos los conocimientos humanos me parece que es el del hombre”, Rousseau 1995, p. 93).

¹⁴⁷ Rousseau, *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, OC II, p. 5 (“Es indispensable que haya teatros en las ciudades populosas, y novelas en los pueblos corrompidos”, Rousseau 1820, t. 1, p. I).

¹⁴⁸ Rousseau, *Emile, ou de l’éducation*, OC IV, p. 245 (“Todo sale perfecto de manos del autor de la Naturaleza; en las del hombre todo degenera”, Rousseau 1989, p. 1).

¹⁴⁹ Rousseau, *Du contrat social*, OC III, p. 351 (“El hombre nació libre, y en todas partes se le encuentra encadenado”, Rousseau 1995, p. 242).

El blanco de la provocación no solo es el lector, sino también la figura del propio autor.¹⁵⁰ Ambas instancias de la comunicación textual confluyen conceptualmente en ese sujeto particular que está teóricamente en cuestión en los textos políticos.¹⁵¹ Desde la observación retrospectiva, Rousseau se muestra conmovido por la lectura de sus propios textos y por la manera en que el desafío radical —teológico, ontológico y protosociológico— de los “discursos” oculta el hecho de que, por detrás de la relación entre el pensamiento y el lenguaje, se plantea la cuestión, de cómo está constituida la naturaleza humana y de qué manera puede ser modelada para el bien.

Junto al contenido original de los presupuestos antropológicos de Rousseau, se debe resaltar la particularidad de los argumentos que impactan por su forma estilística, la fuerza numinosa con que es llevado adelante por el efecto de un acontecimiento inspirador. Sin embargo, la belleza terrenal del lenguaje de Rousseau solo puede ser inferior a la belleza ideal de esa visión primera que, en su quintaesencia, representa la coexistencia pacífica de personas libres en sociedades autodeterminadas, con una cultura que sigue las leyes de la naturaleza, posibilita una religión civil y tolerante, un derecho liberal, unas leyes justas, un lenguaje inclusivo, etc., y cuyo *telos* constituye la unidad (oscura) de la obra. Con la falta de una autoridad trascendental, la realización de esta visión ideal tiene su punto inicial en una referencia al sujeto humano que escucha la voz del corazón y habla en el espíritu del sentido común. Para Rousseau, el ‘bello espectáculo’ es el hecho de “volver sobre sí mismo, para estudiar al hombre y conocer su naturaleza, sus deberes y su finalidad”.¹⁵² Por esta razón, el proceso de escritura, como ‘suplemento’

¹⁵⁰ “Mientras Rousseau se adhiera a la noción de sí mismo como un mesías con la capacidad infalible de convencer al mundo de su verdad, creará para sí mismo una figura-lector tan convincente y maleable como el propio interlocutor de Sócrates” (Ellrich 1969, p. 26).

¹⁵¹ El desarrollo de las situaciones de comunicación entre Rousseau y su lector, en los escritos políticos, se efectúa precisamente sobre esta base teórica: “La hiperconciencia de Rousseau de la relación con su lector es una manifestación literaria de su obsesión por la distinción entre el yo y el otro, y por los problemas concomitantes de identidad, autodefinición y conflicto de mentes y voluntades” (Ellrich 1969, pp. 17-18).

¹⁵² Rousseau 1995, p. 45 (“... [de] rentrer en soi pour y étudier l’homme et connoître sa nature, ses devoirs et sa fin”, Rousseau, *Discours sur les Sciences et les Arts*, OC III, p. 6). De

instrumental de una remisión a la constitución psíquica de una idea original, está plagado de resistencias existenciales:

Mes idées s'arrangent dans ma tête avec la plus incroyable difficulté. Elles y circulent sourdement; elles y fermentent jusqu'à m'émouvoir, m'échauffer, me donner des palpitations, et au milieu de toute cette émotion je ne vois rien nettement; je ne saurois écrire un seul mot, il faut que j'attende. Insensiblement ce grand mouvement s'apaise, ce cahos se débrouille; chaque chose vient se mettre à sa place, mais lentement et après une longue et confuse agitation.¹⁵³

La traducción al lenguaje (escrito) de la visión primera de una coexistencia ideal entre los seres humanos, mientras que se no se haya convertido, todavía, en un objeto autorreflexivo, puede describirse como movimiento de afecto y de fidelidad continua a un acontecimiento prediscursivo. El estilo de los escritos políticos se basa en una técnica de anhelo, de dejarse llevar por esta fuerza numinosa de ideas iniciales. Por lo tanto, el arsenal de figuras retóricas que caracteriza el estilo de Rousseau favorece aquellos instrumentos que sirven al propósito de equilibrar las contradicciones lógicas que surgen de la unidad sugerida de la psique —o del sueño dorado— en el medio prelingüístico. En consecuencia, el principio operativo del estilo del primer Rousseau preautorreflexivo vuelve a concretarse en una de sus figuras predilectas, el quiasmo, el 'contraste de los contrarios'.¹⁵⁴ El lenguaje se esfuerza con todos los medios artísticos a su alcance por expresar la contradicción in-

ahí surge la posibilidad conceptual de que la soberanía política se piense de manera "completamente interior, inmanente y narcisista" (Critchley 2012, p. 36).

¹⁵³ Rousseau, *Confessions* (libro III), OC I, pp. 113-114 ("Mis ideas se ordenan en mi cabeza con la más increíble dificultad. Circulan sordamente; fermentan hasta conmoverme, calentarme, darme palpitaciones, y en medio de toda esta emoción no puedo ver nada con claridad; no puedo escribir una sola palabra, tengo que esperar. Poco a poco este gran movimiento se calma, este caos se desenreda; toda cosa va a ponerse en su lugar, pero, lentamente y después de una larga y confusa agitación").

¹⁵⁴ "Rousseau heredó sus ideas de los moralistas clásicos, que desde Montaigne se esforzaron por refinar el pensamiento y el lenguaje enmarcando los conceptos y rodeándolos de términos que constituyeran sus límites. Puesto que la realidad es demasiado delicada y sutil para ser definida por una sola palabra, se enmarca entre dos límites opuestos. [...] El principio de esta elocuencia es el contraste" (Lecercle 1969, pp. 232-233).

herente a la naturaleza (inmanente) de los seres humanos. Los instrumentos retóricos implementan ese movimiento contrario que, en la consideración filosófica de la historia, abarca al hombre como sujeto social y lo mantiene teleológicamente en suspenso.

Un ejemplo particular para la criticada “doble cara de Jano” (*Janusköpfigkeit*) de los conceptos de Rousseau, es la noción de “perfectibilité”.¹⁵⁵ Este neologismo (gramatical) francés contiene el origen y el *telos* de un movimiento contradictorio fundamental, subyacente a la formación de la sociedad humana, que se convierte en una cuestión decisiva y provoca una decisión a cualquiera que se la plantea: el desarrollo de los seres humanos desde la pérdida trascendente y autoinfligida del estado de naturaleza ¿se inscribe en una historia de decadencia o de progreso?, ¿actúan las convenciones de la sociedad moderna como fuerzas enriquecedoras o corruptoras de la virtud y la sociabilidad humanas?, ¿han contribuido las artes y las ciencias a corromper las costumbres y a encerrar al ser humano en la construcción de una mentira tan efímera como hipócrita, destinada a blanquear la pérdida de la inocencia de su ser natural; o son, en manos de individuos escogidos, expresiones del refinamiento de las costumbres y de la expansión creativa de nuevas fronteras de las pretensiones espirituales, cada vez más sutiles, de un ser social?

Durante el resto de su vida, Rousseau no se cansa de afirmar con todos los medios lingüísticos disponibles que ambas hipótesis son correctas, en su medida respectiva, y que representan los momentos de movimientos contrarios, pero interrelacionados e incluso constitutivos del ser y el devenir social.¹⁵⁶ Por otro lado, la descripción de este desarrollo de la sociedad humana, contradictorio y teleológicamente autónomo —que, en teoría, parece resolver el viejo ‘problema de la teodicea’¹⁵⁷— requiere instrumentos lingüísticos

¹⁵⁵ Rousseau, *Discours sur l'inégalité*, OC III, p. 142 (Rousseau 1995, p. 116). Sobre el neologismo de la *perfectibilidad* como ‘concepto clave’ de Rousseau, cf. Labussière 2004.

¹⁵⁶ Por esta razón es injusta la crítica que solo resalta la parte negativa de la dialéctica de Rousseau, aunque es más espectacular.

¹⁵⁷ “Rousseau descubrió, ante todo, la naturaleza profundamente oculta del ser humano y la ley oculta según la cual la Providencia se justifica por sus observaciones. [...] Según Newton y Rousseau, Dios está justificado” (Kant, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, cit. en Cassirer 1975, p. 29).

particulares, capaces de soportar la contradicción fundamental y, al mismo tiempo, señalar posibilidades de su resolución.

5.3.2. *El quiasmo. Sintaxis y semántica dialéctica de un pensamiento paradoxal*

“La filosofía [...] siempre crea el mundo a su imagen,
no puede actuar de otro modo”.

Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*

Desde el punto de vista estilístico, la transposición, la tensión y la resistencia de los contrastes se basan ante todo en el principio de la antífrasis, que afecta tanto a la semántica de los términos utilizados como a la sintaxis de las frases. El lenguaje de Rousseau consiste en el arte de crear los contrastes más fuertes posibles. Los opuestos extremos de significado se reúnen en el espacio más estrecho de las construcciones oracionales antitéticas. Esta constatación vale para la reflexión analítica de una presentación —“ce n’est point la Science que je maltraite, me suis-je dit; c’est la Vertu que je défends devant des hommes vertueux”—¹⁵⁸ de igual manera que para las situaciones y los objetos representados: “L’esprit a ses besoins, ainsi que le corps. Ceux-ci font les fondements de la société, les autres en font l’agrément” o: “nos ames se sont corrompuës a mesure que nos Sciences et nos Arts se sont avancés à la perfection” o: “les hommes sont pervers; ils seroient pires encore, s’ils avoient eu le malheur de naître savans”.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Rousseau, *Discours sur les Sciences et les Arts*, OC III, p. 5 (“No es que impugne la ciencia, me he dicho; es que defiendo la virtud delante de hombres virtuosos”, Rousseau 1995, p. 44). “Mais pourquoi chercher dans des tems reculés des preuves d’une vérité dont nous avons sous nos yeux des témoignages subsistans” (p. 11, “Pero por qué buscar en tiempos remotos pruebas de una verdad de la que tenemos muestras subsistentes delante de nuestros ojos”, Rousseau 1995, p. 50). La forma estricta de los quiasmos en Rousseau no se logra siempre de igual manera en la traducción española.

¹⁵⁹ *Discours sur les Sciences et les Arts*, OC III, pp. 6, 9 y 15 (“El espíritu tiene sus necesidades, lo mismo que el cuerpo. Éstas son los fundamentos de la sociedad, las otras son su atavío [...]. Nuestras almas se han corrompido a medida que nuestras ciencias y nuestras artes se han acercado a la perfección [...]. Los hombres son perversos; serían peores aún, si hubieran tenido la desgracia de nacer sabios”, Rousseau 1995, pp. 45, 48-49 y 56).

La misma observación se puede hacer en relación al *Discurso sobre el origen de la desigualdad*. La provocación inicial consiste en relacionar la escritura con la fuerza natural de los sucesos históricos: “Plus les événemens étoient lents à se succéder, plus ils sont prompts à décrire”.¹⁶⁰ Los ejemplos concisos respecto a la desigualdad, la fuente de todos los males que, en el segundo *Discurso*, abarcan el problema básico de la perfectibilidad se implementan estilísticamente en el mismo juego de los quiasmos: “Quel peut être le genre de misère d’un être libre, dont le cœur est en paix, et le corps en santé” o: “vous êtes perdu, si vous oubliez que les fruits sont à tous, et que la Terre n’est à personne” o: “pour le Poète, c’est l’or et l’argent, mais pour le Philosophe ce sont le fer et le bled qui ont civilisé les hommes, et perdu le Genre-humain”.¹⁶¹

Podríamos extender los ejemplos, y no solo de los tratados teóricos. La creación de fuertes contrastes y la canalización a través de la figura del quiasmo describen un principio retórico básico que recorre, también, las obras posteriores, desde el *Contrato social* y el *Emilio*, hasta las *Confesiones* y las *Enseñanzas*, pasando por el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Al mismo tiempo, la antífrasis es una característica estilística que perdura por encima de las diferencias de género y reúne las maneras de escribir un tratado, un discurso, así como una novela epistolar (*Julia*), una novela ensayística (*Emilio*) o las cartas apologéticas a Raynal, Grimm, Voltaire, Bonnet, Diderot, d’Alembert y muchos más, en una forma genérica de producción literaria general. El impacto estilístico de la antífrasis se mide tanto al nivel de las palabras —sustantivos (nombres), adjetivos y verbos— como al nivel de las frases. Desde un punto de vista lingüístico, el quiasmo efectúa la interacción de ambos niveles a partir del momento determinado de establecer una “contigüidad sintáctica entre las diferencias semánticas”.¹⁶² El efecto se aumenta,

¹⁶⁰ Rousseau, *Discours sur l’inégalité*, OC III, p. 167 (“Cuanto más lentos en sucederse eran los hechos, más prestamente se relatan”, Rousseau 1995, p. 144).

¹⁶¹ *Discours sur l’inégalité*, OC III, pp. 152, 164 y 171 (“¿Qué clase de miseria puede ser la de un ser libre que tiene en paz el alma y en perfecta salud el cuerpo? [...] Estáis perdidos, si olvidáis que los frutos son de todos y la tierra no es de nadie [...]. Para el poeta fueron el oro y la plata, pero para el filósofo fueron el hierro y el trigo los que civilizaron a los hombres y perdieron al género humano”, Rousseau 1995, pp. 128, 141 y 149).

¹⁶² Jakobson 1975, p. 382; Jakobson 1987, p. 85.

de manera espectacular, si las diferencias semánticas atañen a conceptos profundos de larga tradición que implican la interferencia entre sus límites indeterminados de significación: “le moment où le Droit succédant à la Violence, la Nature fut soumise à la Loi [...] l’homme barbare ne plie point sa tête au joug que l’homme civilisé porte sans murmure, et il préfère la plus orageuse liberté à un assujettissement tranquille”.¹⁶³

Conforme al sentido de la tropología clásica, el quiasmo, en Rousseau, es una figura de pensamiento orientada hacia la filosofía del lenguaje poético. Es también, para él, la figura privilegiada del pensamiento genérico de la escritura. Implementado sintácticamente en una cierta forma de comparación entre términos antitéticos, el quiasmo funciona como un principio particular de inversión lógica. El resalte (natural) de las partes en antítesis a través de la forma de una cruz o de la letra X —llamativa hasta para las empresas de tecnología de hoy en día— se puede describir como principio dinámico o movimiento de alimentación energética de los contrastes conceptuales que conduce, desde los extremos contradictorios respectivos, hacia un punto medio generado por el procedimiento figurativo. Este punto medio, el encuentro o contacto central en la cruz, o la X, puede entenderse como un *espacio vacío* particular en el que el lenguaje o el instrumento estilístico que se encuentra bajo la presión contrastante de la transmisión actúa de vuelta sobre la representación del contenido y suministra al pensamiento la energía expresiva que lo lleva adelante.¹⁶⁴ En este sentido, el concepto aristotélico del ‘justo medio’ (*juste milieu*) recibe en Rousseau un significado original. Se implica y se cita explícitamente en el momento de la transición del pensamiento social hacia la forma lingüística y autorreflexiva de la sociedad:

Ainsi quoique les hommes fussent devenus moins endurans, et que la pitié naturelle eût déjà souffert quelque altération, cette période du développement

¹⁶³ *Discours sur l’inégalité*, OC III, pp. 132 y 181 (“[...] cuando el derecho sucedió a la violencia, la naturaleza fue sometida a la ley [...]; tampoco el hombre bárbaro humilla la cabeza bajo el yugo que el civilizado lleva sin rechistar, y prefiere la más borrascosa libertad a un sometimiento tranquilo”, Rousseau 1995, pp. 104 y 160, traducción modificada).

¹⁶⁴ En el punto vacío se ubica, posiblemente, el acontecimiento, que ha provocado el pensamiento. Sobre el *tópico* de la ‘energía estilística’ en la época de la ilustración, cf. Delon 1988, pp. 320-349.

des facultés humaines, tenant un *juste milieu* entre l'indolence de l'état primitif et la pétulante activité de notre amour propre, dut être l'époque la plus heureuse, et la plus durable.¹⁶⁵

El quiasmo caracteriza de diversas maneras el estilo de los textos de Rousseau. En los puntos centrales de la intensificación reflexiva de los teoremas contradictorios más provocadores —especialmente sobre el propio lenguaje—, la figura se presenta en perfecta pureza: “si les Hommes ont eu besoin de la parole pour apprendre à penser, ils ont eu bien plus besoin encore de savoir penser pour trouver l'art de la parole”;¹⁶⁶ “l'analyse de la pensée se fait par la parole, et l'analyse de la parole par l'écriture”.¹⁶⁷ O en el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*: “la reflexion naît des idées comparées, et c'est la pluralité des idées qui porte à les comparer”;¹⁶⁸ “ce n'est pas tant l'oreille qui porte le plaisir au cœur que le cœur qui le porte à l'oreille”.¹⁶⁹ Es posible, también, hallar quiasmos ocultos en la figura sintáctica del paralelismo, cuya resolución solo se hace patente a través del análisis de unos contrastes semánticos que no son evidentes en un primer momento: “les égards ne l'emportent sur les devoirs que pour ceux dont toute la morale consiste en apparences”;¹⁷⁰ “en disant tout comme on l'écriroit on ne fait plus que lire en

¹⁶⁵ *Discours sur l'inégalité*, OC III, p. 171 (“Así, aunque los hombres se hubieran vuelto menos sufridos, y la piedad natural hubiera experimentado ya alguna alteración, este período del desarrollo de las facultades humanas, manteniendo un *justo medio* entre la indolencia del estado primitivo y la impetuosa actividad de nuestro amor propio, debió de ser la época más feliz y la más duradera”, Rousseau 1995, p. 148).

¹⁶⁶ *Discours sur l'inégalité*, OC III, p. 147 (“Si los hombres tuvieron necesidad de la palabra para aprender a pensar, mucho más aún necesitaban saber pensar para encontrar el arte de la palabra”, Rousseau 1995, p. 123, traducción modificada).

¹⁶⁷ *Prononciation*, OC II, p. 1249 (“El pensamiento se analiza a través de la palabra, y la palabra se analiza a través de la escritura”). Este quiasmo enfrenta el pensamiento a la escritura, mediante la palabra.

¹⁶⁸ *Essai sur l'origine des langues*, OC V, p. 396 (“La reflexión nace de las ideas comparadas y es la pluralidad de las ideas lo que lleva a compararlas”, Rousseau 2008, p. 54).

¹⁶⁹ *Essai sur l'origine des langues*, OC V, p. 419 (“No es tanto el oído el que lleva el placer al corazón, sino el corazón quien lo lleva al oído”, Rousseau 2008, p. 91).

¹⁷⁰ *Lettre à d'Alembert*, OC V, p. 3 (“La consideración prevalece sobre el deber solo para aquellos cuya moral se basa en las apariencias”).

parlant”;¹⁷¹ “c’est un fatal présent du ciel qu’une âme sensible”,¹⁷² etc. En el nivel sintáctico, por ejemplo, la forma cruzada puede convertirse en un paralelo (en la oración subordinada condicional o consecutiva) —“le plus fort n’est jamais assez fort pour être toujours le maître, s’il ne transforme sa force en droit et l’obéissance en devoir”¹⁷³— o disolverse en una falsa oposición o pregunta retórica: “On dira que le despote assure à ses sujets la tranquillité civile. Soit; mais qu’y gagnent-ils, [...] si cette tranquillité-même est une de leurs misères? On vit tranquille aussi dans les cachots; en est-ce assez pour s’y trouver bien?”¹⁷⁴

El arte de los contrastes de Rousseau consiste, sobre todo, en las extensiones y ramificaciones de los componentes del quiasmo que alcanzan, a veces, unos grados considerables de complejidad. Con frecuencia, en las cuatro líneas reflejadas, dispersas y unidas, en la intersección, por un argumento básico, se encuentran otras figuras contrastantes que, a su vez, arrastran ciertos elementos antitéticos del argumento: el oxímoron, el zeugma, la silepsis y la reiteración tautológica.¹⁷⁵ En una antífrasis pueden entretejerse elementos que forman otras antífrasis entre sí. Hay formas de multiplicación contrastiva que pueden describirse estructuralmente como figuras de metaquiasmo o *epanodos*. Apuntan en su núcleo —es decir, su intersección sintáctica y argumentativa— a conceptos a priori indeterminables y no aprehensibles empíricamente, como los que conciernen a la “esencia” de los humanos. Como ejemplo central, podemos citar aquí el amor, que se debate entre la necesidad y la pasión, así como entre la preservación de la especie y su amenaza existencial: “Parmi les passions qui agitent le cœur de l’homme, il en

¹⁷¹ *Essai sur l’origine des langues*, OC V, p. 388 (“Al decirlo todo como lo escribiríamos, nos limitaríamos a leer mientras hablamos”, Rousseau 2008, p. 42, traducción modificada).

¹⁷² *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, OC II, p. 89 (“Un alma sensible es un fatal regalo del cielo”).

¹⁷³ *Du contrat social*, OC III, p. 354 (“El más fuerte no lo es nunca bastante para ser siempre el amo, si no transforma su fuerza en derecho y la obediencia en deber”, Rousseau 1995, p. 246).

¹⁷⁴ *Du contrat social*, OC III, p. 355 (“Se dirá que el déspota asegura a sus vasallos la tranquilidad civil. Sea. Pero ¿qué ganan con ello [...] si esta tranquilidad misma es una de sus miserias? También se vive tranquilo en las mazmorras; ¿basta con esto para encontrarse bien en ellas?”, Rousseau 1995, pp. 248-249).

¹⁷⁵ Cf. Crogiez 1997, pp. 184-197.

est une ardente, impétueuse, qui rend un sexe nécessaire à l'autre, passion terrible qui brave tous les dangers, renverse tous les obstacles, et qui dans ses fureurs semble propre à détruire le Genre-humain qu'elle est destinée à conserver".¹⁷⁶

Incluso la descripción del estado de naturaleza, en todas las ramificaciones de sus contradicciones conceptuales, cabe en el sugestivo lecho de una frase que resuelve (aproximadamente) los múltiples vericuetos de la resistencia perceptiva, que sopesa los "impulsos de la naturaleza" frente a las ventajas e inconvenientes de las virtudes y los males de la civilización, de tal manera que, al mismo tiempo, se sondan los límites de la multiplicación a través de unos quiasmos en un quiasmo:

Mais sans nous écarter du sens ordinaire, il est à propos de suspendre le jugement que nous pourrions porter sur une telle situation, et de nous défier de nos Préjugés, jusqu'à ce que, la Balance à la main, on ait examiné s'il y a plus de vertus que de vices parmi les hommes civilisés, ou si leurs vertus sont plus avantageuses que leurs vices ne sont funestes, ou si le progrès de leurs connoissances est un dédommagement suffisant des maux qu'ils se font mutuellement, à mesure qu'ils s'instruisent du bien qu'ils devraient se faire, ou s'ils ne seroient pas, à tout prendre, dans une situation plus heureuse de n'avoir ni mal à craindre ni bien à espérer de personne que de s'être soumis à une dépendance universelle, et de s'obliger à tout recevoir de ceux qui ne s'obligent à leur rien donner.¹⁷⁷

¹⁷⁶ *Discours sur l'inégalité*, OC III, p. 157 ("Entre las pasiones que agitan el corazón del hombre, hay una ardiente, impetuosa, que hace necesario un sexo para el otro, pasión terrible que desafía todos los peligros, allana todos los obstáculos, y en sus furores parece capaz de destruir el género humano que está destinada a conservar", Rousseau 1995, p. 134).

¹⁷⁷ *Discours sur l'inégalité*, OC III, pp. 152-153 ("Pero sin apartarnos del sentido ordinario, procede suspender el juicio que pudiéramos formular acerca de una situación semejante y no fiarnos de nuestros prejuicios hasta que, con la balanza en la mano, hayamos averiguado si hay más virtudes que vicios entre los hombres civilizados, o si sus virtudes son más provechosas que funestos sus vicios, o si el progreso de sus conocimientos es compensación suficiente de los males que mutuamente se inferen a medida que se instruyen acerca del bien que debieran hacerse, o si, mirándolo bien, no se hallarían en situación más dichosa sin mal que temer ni bien que esperar de nadie que sometidos a una dependencia universal en la que se obligan a recibirlo todo de aquellos que se obligan a darles nada", Rousseau 1995, pp. 128-129).

Hay proposiciones en Rousseau que parecen equilibrar el vasto conjunto de los elementos contradictorios inherentes al catálogo de las virtudes civilizadas de la sociedad parisense del siglo XVIII en un armonía tropológica de un solo paréntesis. Sin entrar en las especificidades técnicas de los quiasmos, ni explicar sus funciones con respecto a los modos de discurso —descriptivo, argumentativo, metafórico, etc.— en los textos plurimodales de Rousseau, basta resaltar la relación epistemológica entre el pensamiento y el lenguaje literario que se apoya a su vez en la figura del quiasmo como argumentación antitética transversal. El centro de un quiasmo, que atraviesa tanto el pensamiento como la materia de su expresión, forma una *adiáfora*, que da el concepto de una indivisibilidad lingüística-filosófica original. El lugar puntiforme (vacío) de indivisibilidad permite el paso del objeto a la expresión, así como la repercusión de la expresión al objeto. Ahí ubica los acontecimientos que muevan el *élan* ‘perfectible’ del desarrollo social y de la escritura (indecisa genéricamente). Por esta razón, la X (*chi*) del quiasmo representa también, para el escritor-filósofo, el momento de la proyección original de una figura básica, movida por una idea incandescente, que motiva la escritura del proceso de pensamiento.

El quiasmo es una la figura de pensamiento que se puede ver como el epítome estilístico-instrumental del movimiento contradictorio y antitético general del ser humano y de sus sociedades, sin excluir las cuestiones de teodicea y perfectibilidad. Abarca un doble movimiento dialéctico que continúa persiguiendo el problema teórico de la comparabilidad de ventajas y desventajas —virtudes y males— entre los humanos naturales y los civilizados en dos direcciones: una vez hacia el pasado, hacia los acontecimientos imprevisibles que desencadenaron los desarrollos de la moral humana en la lucha de los humanos con y contra la naturaleza, y otra vez hacia el futuro, hacia el orden utópico que diseña legítimamente una coexistencia pacífica de los humanos civilizados en sociedades tolerantes.¹⁷⁸ El lugar de la *adiáfora* en

¹⁷⁸ “Je veux chercher si dans l’ordre civil il peut y avoir quelque regle d’administration légitime et sûre, en prenant les hommes tels qu’ils sont, et les lois telles qu’elles peuvent être” (*Du contrat social*, OC III, p. 351, “Quiero ver si en el orden civil puede existir alguna regla de administración legítima y segura tomando a los hombres como son y las leyes como pueden ser”, Rousseau 1995, p. 241). Sobre la analogía entre la visión histórica (del estado de naturaleza) y la visión de futuro (de la sociedad ideal) en Rousseau, cf. Rawls 2007, p. 214: “In

el centro puede interpretarse, pues, como el lugar del sujeto (soñador) que, bajo el hechizo de una idea original, en medio del deseo sin palabras, trata de captar las paradojas que se despliegan a partir de ella con todos los registros del lenguaje y, finalmente, fracasa en esta manía.¹⁷⁹

Sin embargo, también se podría sustituir la *adiáfora* por el “nuevo sujeto de la sociedad”, que ha de ser descrito analíticamente y optimizado proyectivamente; y que, estructuralmente, consiste en la conjunción estilística entre la escenificación retórica de una contradicción y la declaración paradójica de una esencia. En el núcleo de la teoría de la sociedad ideal, que siempre debe emularse debido a la naturaleza irrepetible del ideal, los medios reales y disponibles —es decir, por ejemplo, las “condiciones previas para el establecimiento y los medios para el mantenimiento de la república”¹⁸⁰— pueden describirse como un procedimiento de interpretación antropológica y moral-filosófica de conceptos ambiguos o a priori indeterminados.

Estos conceptos son, principalmente, la existencia (entre ser natural y ser moral), el hombre (como ser pensante y sintiente), la virtud (entre preocupación natural por uno mismo y preocupación civil por la comunidad), el amor (como amor a uno mismo, amor al prójimo y amor a la patria), la voluntad (como interés privado y voluntad común), la educación (entre directiva formativa y respeto por el potencial del propio devenir), la ley (como expresión de la voluntad común y autoridad de la voluntad propia suspendida en la comunidad), la libertad (entre la obligación autoimpuesta y el ideal de igualdad a través de la compasión y la responsabilidad), y la religión (entre la trascendencia de la validez universal y una tolerancia incorruptible de la esfera privada). Estructuralmente, puede decirse que el propio contrato social

the *Second Discourse* he diagnoses what he sees as the deep-rooted evils of society and depicts the vices and miseries it arouses in its members. He hopes to explain why these evils and vices come about, and to describe in the *Social Contract* the basic framework of a political and social world in which they would not be present”.

¹⁷⁹ En este sentido, la estilística de Rousseau también puede interpretarse como una prueba existencial del sujeto escritor: “Al rechazar obstinadamente este módulo binario [entre el hombre y el ciudadano], que adquirió la intensidad de una estructura obsesiva en su pensamiento, Rousseau se condenó a sí mismo a una fractura interior” (Touchefeu 1999, p. 649).

¹⁸⁰ Fetscher 1975, pp. 172-173.

obliga a jugar con todos los registros quiásmicos del lenguaje: “La sociedad del *Contrato* requiere la fuerza más elocuente del lenguaje”.¹⁸¹

5.3.3. *El giro lingüístico de la reforma de Rousseau*

Si se lee el *Contrato social* como texto central de la obra de Rousseau, que lucha por su unidad (no sistemática), da la impresión de que la insinuación estilística funciona. El lenguaje, la escritura literaria, resulta ser de una potencia tan clara y contundente, y la guía de los pensamientos antitéticamente estructurados es consciente de sus contradicciones de una manera tan precisa, que la idea resulta a veces de un impacto acontecimental, de manera que el progreso de sus frases explicativas se confía en las secuelas de su primera inspiración conmocionada. Las palabras, se cree sospechar, describen el pasado del estado de naturaleza de tal modo que apuntan, en el medio de alusión, al futuro de la sociedad ideal. A través de la interacción entre los elementos semánticos y sintácticos de la antífrasis ingeniosa —al ritmo de una ‘energía’ de expresión estratégica que se recarga constantemente—, las paradojas quedan bajo el hechizo de una sugerencia de posibilidad.

Si los objetos representados fueran capaces de soportar las paradojas, es decir, de seguir hasta el final las contradicciones de su representación, la idea básica —así como la solución a la cuestión de la unidad de la obra— surgiría como por sí misma: como un proyecto autorrealizador de una *constitución*, en la que un pueblo estaría de acuerdo con el soberano, cada individuo —y sus contradicciones— con la comunidad, la voluntad del bien con la coacción de la autoridad, la libertad con la igualdad, la lección de la naturaleza con la ciencia de la historia, etc. Esta correspondencia ha sido, y sería, formalmente aquella en la que el lenguaje del escritor-artista alcanza la idea del pensador filosófico.

¹⁸¹ Starobinski 1971, p. 364. La expectativa de Rousseau ante el arte no puede ser más grande: “Ce seroit une grande erreur, d’espérer que cet état violent pût jamais changer par la seule force des choses, et sans le secours de l’art” (Rousseau, *Projet de Paix universelle*, OC III, pp. 569-570, “Sería un gran error esperar que este estado violento pudiera cambiar alguna vez por la mera fuerza de las cosas y sin la ayuda del arte”).

Sin embargo, los momentos de certeza de esta sugerencia son raros —si no imposibles o soñados— como los propios acontecimientos. En el momento de la *reforma* de Rousseau, es decir, el paso de los escritos políticos a la fase reflexiva y autobiográfica tardía —de las *Confesiones*, los *Diálogos* y las *Ensoñaciones*—, se intensifica, dentro de la autoconcepción del escritor, una contradicción existencial que no puede resolverse mediante ninguna antífrasis o adiafóra, ni por un meta-*epanodos*. Por un lado, el autor siente el efecto de su lenguaje, alabado y temido por sus contemporáneos, y se ve en el derecho de su buena conciencia a haberse esforzado siempre, como enemigo de toda complicidad, durante los años de aislamiento —como autor condenado al ostracismo público cuyos escritos se queman en las plazas de los mercados de París y Ginebra—, a “hablar siempre el lenguaje más dulce, más puro y más enérgico de la virtud”.¹⁸² Por otra parte, el autor se muestra extremadamente crítico con su lenguaje en muchos lugares, pidiendo indulgencia al lector, por “el estilo enfático y llano” y por “los pensamientos comunes expresados en términos acartonados”.¹⁸³ Describe las resistencias de la escritura como una lucha diaria con su “perezosa costumbre de trabajar a ratos perdidos”¹⁸⁴ y llega a calificar abiertamente sus textos de mayor envergadura como “grandes fracasos”.¹⁸⁵ Más pesadamente se hace sentir la

¹⁸² “[...] à parler toujours le plus doux, le plus pur, le plus énergique langage de la vertu” (*Rousseau juge de Jean Jacques* [diálogo primero], OC I, p. 687).

¹⁸³ “[...] sur le stile emphatique et plat [...] sur les pensées communes rendues en termes empoulés” (*La Nouvelle Héloïse* [prefacio], OC II, p. 6). En página anterior advierte: “Ce livre n’est point fait pour circuler dans le monde, et convient à très peu de lecteurs. Le stile rebutera les gens de goût; la matiere allarmera les gens severes” (OC II, p. 5, “Este libro no está hecho para circular por el mundo, y es apto para muy pocos lectores. El estilo repelerá a la gente de buen gusto, el tema alarmará a los severos”).

¹⁸⁴ “[...] la coutume paresseuse de travailler à bâton rompu” (*Discours sur l’inégalité*, OC III, p. 128, Advertencia [Rousseau 1995, p. 101]). “Delà vient l’extrême difficulté que je trouve à écrire. Mes manuscrits raturés, barbouillés, mêlés, indéchiffrables attestent la peine qu’ils m’ont coûtée” (*Confessions* [libro III], OC I, p. 114, “Por eso me cuesta tanto escribir. Mis manuscritos tachados, emborronados, revueltos e indescifrables dan fe de las fuerzas que me han costado”).

¹⁸⁵ “Je me citerois moi-même avec plus de douleur, si j’y étois moins inutile” (*Lettre à d’Alembert*, OC V, p. 121, “Me citaría a mí mismo con más dolor, si fuera menos inútil [en mi patria]”). En algunos prefacios, a sus escritos menores, el menosprecio de sus propios textos se

labor de la escritura cuando el análisis se orienta hacia el objeto particular de la autorreflexión.

La “revolución”¹⁸⁶ —que se produjo, para Rousseau, a raíz del *Emilio*, después de que la publicación de este libro pusiera su vida en peligro y puso término a la filosofía política— consiste en un cambio fundamental de todo su pensamiento, que se vuelve más exclusivamente literario en ese momento. La ruptura con la concepción estilística de los primeros trabajos, esbozada en la “Idea del método” de 1745, se evidencia en la transformación de su concepción respecto a las funciones de la comunicación textual. La instancia autorial siempre le había parecido problemática, en la medida en que está relacionada con la función social de una ‘ocupación’ económicamente cuantificable que menoscaba la libertad absoluta necesaria para el escritor: “J’ai toujours senti que l’état d’Auteur n’étoit, ne pouvoit être illustre et respectable qu’autant qu’il n’étoit pas un métier”.¹⁸⁷

En 1762, Rousseau decide renunciar por completo al prestigio social del autor público y dejar de tener en cuenta al lector ‘civilizado’. Se ve incapaz, de acuerdo con su idea original de la mejora moral del mundo —“as a prophet aware of his mission”—,¹⁸⁸ de mostrar a los demás un camino para su redención (inmanente): “compadecer la miseria humana”, “mostrarles el camino de la verdadera felicidad” o “enseñarles a mirar en su propio

intensifica para formar una especie de tópico de humildad exagerado: “Rien de plus plat que cette pièce”, opinó sobre su comedia *L’engagement téméraire* (OC II, p. 876, “Nada más banal que esta pieza”), o “cette Pièce est très mauvaise”, sobre su *Discours sur la vertu la plus nécessaire au héros* (OC II, p. 1262, “esta pieza es muy mala”). Sobre su ballet *Les muses galantes* escribió: “cet ouvrage est si médiocre en son genre, et le genre en est si mauvais, que pour comprendre comment il m’a pu plaire, il faut sentir toute la force de l’habitude et des préjugés” (OC II, p. 1051, “Esta obra es tan mediocre en su género, y el género es tan malo, que, para entender cómo me ha podido gustar, hay que sentir toda la fuerza de la costumbre y los prejuicios”). Los ejemplos podrían ampliarse fácilmente.

¹⁸⁶ *Les Réveries* (tercer paseo), OC I, p. 1015.

¹⁸⁷ *Confessions* (libro IX), OC I, pp. 402-403 (“Siempre he creído que la condición de autor no podía ser ilustre y respetable sino estando lejos de ser un oficio”, Rousseau 1925, t. 2, p. 90). “Si j’avois suivi ma première vocation et que je n’eusse ni lu ni écrit, j’en aurois sans doute été plus heureux” (*Lettre à Voltaire*, 10 de septiembre 1755, OC III, p. 227, “Si hubiera seguido mi primera vocación y no hubiera leído ni escrito, sin duda habría sido más feliz”).

¹⁸⁸ Ellrich 1969, p. 17.

corazón”.¹⁸⁹ Anuncia que, en el futuro, solo escribirá para sí mismo: “Je començois à sentir l’absurdité, le besoin toujours croissant d’un autre bien que la gloriole littéraire dont à peine la vapeur m’avoit atteint que j’en étois déjà dégoûté”.¹⁹⁰

Esta transformación de la situación de comunicación, de la relación fundamental entre el escritor y su texto, va acompañada de un cambio que debe buscarse en la concepción filosófica de un pensamiento literario. En el curso de la creciente autorreferencialidad de la reflexión literaria —desde las *Confesiones* apologéticas, que transforman la vida del autor en una gran fábula, pasando por los *Diálogos* autocríticos, en los que el autor se pone en escena como su propio juez, hasta las *Ensoñaciones*, en las cuales, en arrebatado desprendimiento, se entrega a una cadencia de lenguaje modelada únicamente por el paseo y crea así su propio género literario—, se desarrolla, dentro de la práctica de la escritura, una concepción lingüístico-filosófica que describe una separación de la secuencia anteriormente establecida entre inspiración y desarrollo, idea y estilo, sensación y expresión. En las *Ensoñaciones*, que Rousseau comienza dos años antes de su muerte, en el verano del 1776 —y que han sido consideradas, de igual manera, como la última obra filosófica, así como la obra literaria más lograda—,¹⁹¹ esta separación vuelve a expresarse en el modo particular de un problema existencial:

Tous les jugemens des hommes étant désormais nuls pour moi, la sagesse même veut qu’en ce qui reste à ma portée je fasse tous ce qui me flate, soit en public

¹⁸⁹ “[...] à plaindre les misères humaines, [...] à leur tracer la route du vrai bonheur, à leur apprendre à rentrer dans leurs propres cœurs” (*Rousseau juge de Jean Jacques* [primer diálogo], OC I, p. 687).

¹⁹⁰ *Les Réveries* (tercer paseo), OC I, p. 1015 (“Empezaba a sentir lo absurdo, la necesidad cada vez mayor de algo que no fuera la gloria literaria, cuyo vapor apenas me había llegado cuando ya me daba asco”). El solipsismo entra aquí, por cierto, en una continuidad (dialéctica) con el ensayismo, que había entrado en la República de la letras francesas con Montaigne: “Je fais la même entreprise que Montagne, mais avec un but tout contraire du sien: car il n’écrivoit ses essais que pour les autres, et je n’écris mes rêveries que pour moi” (*Les Réveries* [tercer paseo], OC I, p. 1001, “Hago lo mismo que Montaigne, pero con un objetivo totalmente opuesto al suyo: él escribía sus ensayos solo para los demás, y yo escribo mis reflexiones solo para mí”).

¹⁹¹ Cf. Raymond 1986, p. 199.

soit à-part-moi, sans autre règle que ma fantaisie, et sans autre mesure que le peu de force qui m'est resté [...]; la rêverie me delasse et m'amuse, la reflexion me fatigue et m'attriste; penser fut toujours pour moi une occupation pénible et sans charme. Quelquefois mes rêveries finissent par la méditation, mais plus souvent mes méditations finissent par la rêverie, et durant ces égaremens mon ame erre et plâne dans l'univers sur les ailes de l'imagination dans des extases qui passent toute autre jouissance.¹⁹²

Es evidente que, también en las *Ensoñaciones*, el quiasmo es una figura estilística central que estructura la progresión de los sueños, de igual manera como los paseos, y da ritmo a la narración del texto, así como a la secuencia de pensamientos, con especial atención a las frases incendiarias que tematizan la antítesis existencial de la vida y la muerte: “J'étois fait pour vivre, et je meurs sans avoir vécu”.¹⁹³ O “Est-il tems au moment qu'il faut mourir d'apprendre comment on aurait dû vivre?”.¹⁹⁴ O, en la forma de un *epanodos*, “Je n'ai appris à mieux connoître les hommes que pour mieux sentir la misère où il m'ont plongé, sans que cette connoissance en me découvrant tous leurs pièges m'en ait pu faire éviter aucun”.¹⁹⁵ El desarrollo funcional de los tropos en la obra tardía permite destacar diferentes niveles en los que se manifiesta el cambio del pensamiento lingüístico de Rousseau. En el plano filosófico, se

¹⁹² *Les Rêveries* (séptimo paseo), OC I, pp. 1060-1062 (“Como todos los juicios de los hombres, en adelante, serán nulos para mí, la sabiduría misma exige que, en lo que me queda a mi alcance, haga todo lo que me halaga —ya sea en público o a solas—, sin otra regla que mi fantasía y sin otra medida que las pocas fuerzas que me quedan [...]; soñar despierto me fatiga y me divierte, reflexionar me cansa y me entristece; pensar ha sido siempre para mí una ocupación penosa y sin encanto. A veces mis ensueños terminan en meditación, pero más a menudo mis meditaciones terminan en ensueño y, durante estos vagabundeos, mi alma vaga y se desliza por el universo en alas de la imaginación en éxtasis que superan cualquier otro goce”).

¹⁹³ *Les Rêveries*, segundo paseo, OC I, p. 1004 (“Fui hecho para vivir y muero sin haber vivido”).

¹⁹⁴ *Les Rêveries*, p. 1011 (“Cuando llega la hora de morir, ¿es el momento de aprender cómo deberíamos haber vivido?”).

¹⁹⁵ *Ibid.* (“Solo he aprendido a conocer mejor a los hombres para sentir mejor la miseria en la que me han sumido, sin que este conocimiento, al revelarme todas sus trampas, haya podido evitar ninguna de ellas”).

corroborar la tesis de la imposibilidad principal de representar con exactitud —o alcanzar por completo— las ideas a través del lenguaje. Sin embargo, queda la forma artística para acercarse, lo más posible, al acontecimiento de las ideas. En este lugar, el pensamiento literario moderno se autoproclama y se reafirma en cuanto posibilidad discursiva y epistemológica. Al mismo tiempo, como la pobreza nos ‘ahueca’, siempre existe la necesidad de afinamiento (metafórico), exactitud (sensible) o ficcionalización (ideal), que pueden consistir en la intención o el deseo infinito de ‘transportar’ una verdad, sin ‘coincidir’ con ella.¹⁹⁶ Esta idea, de vigor en las ensoñaciones posmodernas, sobre los universos paralelos, por ejemplo, es analizada por Rousseau en su *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, que puede leerse como un texto clave para la transición de la obra temprana a la tardía.¹⁹⁷

Concebido como una respuesta a Rameau sobre un problema musical de armonía, el *Ensayo* reescribe la historia del desarrollo humano entre el estado de naturaleza y el contrato social, desde la perspectiva de una historia del lenguaje. En este texto, el desarrollo de las lenguas humanas se describe como movimiento general que conduce de una hipotética lengua original de gestos insonoros, signos y señales privadas, pasa por diversas variantes de una imitación onomatopéyica de las necesidades y modos de expresión presintácticos, en los cuales cada palabra tiene el significado de una frase completa, a lenguas gramaticalmente sofisticadas de sociedades fijadas por complicados sistemas de legislación y de escritura: “D’abord on ne parla qu’en pœsie; on ne s’avisa de raisonner que longtems après [...] le mot figuré nait avant le mot propre”.¹⁹⁸ Al final del movimiento, que coincide con la decadencia moral de una sociedad, las lenguas afinadas y sofisticadas vuelven a perder su fuerza

¹⁹⁶ En esencia, se trata de la paradójica situación de que un “sistema de ficciones sociales laboriosamente construido [...] puede servir a la verdad” (Cassirer 1975, p. 42). La posible necesidad de una alteración para la expresión de la verdad constituye la propiedad sospechosa del lenguaje: “El *lenguaje engañoso* es uno de los principales elementos del trasfondo oscuro que Rousseau cree percibir detrás de cada uno de los abusos del momento presente” (Starobinski 1971, p. 364).

¹⁹⁷ Cf. Derrida 1967, pp. 283-457.

¹⁹⁸ *Essai sur l'origine des langues*, OC V, p. 381 (“Al principio solo se hablaba de manera poética; pasó mucho tiempo antes de que se pensara en razonar [...] la palabra figurada nace antes que la palabra propia”, Rousseau 2008, pp. 29-30).

expresiva con el proceso de civilización a través del cual se funden en el mundo moderno del habla hipertrófica y sin sentido: “Al igual que el nacimiento corresponde a la aparición del lenguaje, el declive social corresponde a la depravación lingüística”.¹⁹⁹

La paradoja central que encuentra Rousseau en esta reflexión sobre el desarrollo lingüístico reside en lo ineludible del lenguaje como medio (e instrumento) para la existencia misma de la cuestión del origen de la sociedad o del diseño de una polis natural. El problema de la preexistencia del lenguaje o de la sociedad, que Rousseau presenta en forma de quiasmo, aparece así absolutamente indecidible:

Effrayé des difficultés qui se multiplient, et convaincu de l'impossibilité presque démontrée que les Langues aient pû naître, et s'établir par des moyens purement humains, je laisse à qui voudra l'entreprendre, la discussion de ce difficile Problème, lequel a été le plus nécessaire, de la Société déjà liée, à l'institution des Langues, ou des Langues déjà inventées, à l'établissement de la Société.²⁰⁰

Más allá de este movimiento natural, surge un segundo nivel en el que puede establecerse la transformación del pensamiento lingüístico de Rousseau. El escritor-filósofo postula una necesidad histórica y social para el concepto de un lenguaje literariamente independiente, desligado de toda idea, que desarrolla en cuanto problema epistemológico. En teoría, este concepto resulta, en cuanto consecuencia lógica, del estado primitivo del lenguaje onomatopéyico puro que se había nutrido del poder original, cuando las necesidades de las personas, antes de la institución social, aún se designaban a través de los desvíos de la metáfora, la melodía del lenguaje oía a la música de los signos y la voz era la letra de la ley natural. Por un lado, la figuración

¹⁹⁹ Starobinski 1971, pp. 364. “La historia del lenguaje, según Rousseau, comienza con un silencio inicial y termina con un vano rumor que equivale a un silencio final” (*ibid.*, p. 366).

²⁰⁰ *Discours sur l'inégalité*, OC III, p. 151 (“Asustado por las dificultades que se multiplican, y convencido de la imposibilidad casi demostrada de que las lenguas pudieran nacer y establecerse por medios puramente humanos, dejo al que quiera emprenderla la discusión de este difícil problema: ¿qué fue más necesario, una sociedad ya constituida para la institución de las lenguas, o unas lenguas ya inventadas para el establecimiento de la sociedad?”, Rousseau 1995, p. 127).

produce el significado de las palabra propias —y de los verbos—, porque la poesía, desde los orígenes, es la fuente de la elocuencia: “Le mot figuré nait avant le mot propre [...] la poésie est la source de l'éloquence”.²⁰¹ Por otro lado, en comparación con la poesía temprana, la escritura literaria, en cuanto término genérico de la escritura poética, no es más que un (peligroso) ‘suplemento’: “L'écriture, qui semble devoir fixer la langue est précisément ce qui l'altère”.²⁰²

En la práctica de la escritura, este conflicto es insoluble para el escritor del siglo XVIII. Rousseau no puede ponerse ni en el lugar del hombre silencioso de la naturaleza, ni en el del poeta-músico del Siglo de Oro, ni en el del orador popular de una sociedad virtuosa. Solo puede soñar tras el sonido de su autorrealización y dejar al lector la esperanza de la refundación de una *comunidad* literaria ‘inconfesable’.²⁰³ Confiesa pues lo inconfesable y trasmite a los que quieran leerlo unos elementos ineludibles de la poetología moderna y posmoderna.

²⁰¹ *Essai sur l'origine des langues*, OC V, pp. 381 y 411 (“La palabra figurada nace antes que la palabra propia [...] la poesía es la fuente de la elocuencia”, Rousseau 2008, pp. 30 y 78).

²⁰² *Essai sur l'origine des langues*, OC V, p. 388 (“La escritura, que parece tener que fijar el lenguaje, es precisamente la que lo altera”, Rousseau 2008, p. 41, traducción modificada). Sobre el concepto (bicéfalo) de “supplément” (OC V, p. 417), un *Ersatz* que se convierte *ex post* en una técnica original, cf. Derrida 1967, pp. 207-208.

²⁰³ Cf. Blanchot 1983.

6. SOBRE LA CONJUNCIÓN ENTRE FILOSOFÍA Y LITERATURA EN EL SIGLO XX Y SUS CONSECUENCIAS PARA LA EPISTEMOLOGÍA DE LAS HUMANIDADES

6.1. POETOLOGÍA DE LOS NOMBRES PUROS. METAFÍSICA Y ONOMÁSTICA EN MALLARMÉ

“Las páginas de Mallarmé y el murmullo de sus
timbres serán algún día alzados, como en un facistol
poliédrico, para ser leídos por los dioses”.

José Lezama Lima, Prólogo a la antología
Nuevo Mallarmé

El siglo XIX es decisivo para la reorientación de la vieja desavenencia entre la filosofía y la ‘literatura’; palabra que, a partir del idealismo estético del siglo XVIII, pasó a constituir el nombre genérico que engloba los demás géneros de la escritura artística. En el XIX, se terminó el gran proyecto de la Ilustración que provocó el Romanticismo y el historicismo, los cuales, a su vez, reabrieron las puertas de la Edad Media, oculta y aristotélica. Se confrontaron las exageraciones del idealismo científico. Fracasó la utopía de Schlegel, que consistía en una estética trascendental, o ‘nueva mitología’, en la que se resume el programa sistemático del idealismo alemán, y que proponía una ‘poesía universal progresiva’,¹ reflexiva y potencialmente infinita, que tiende puentes entre la sensualidad y la razón, la inclinación y el deber, la ética y la estética, lo natural y lo social, para presentar un sistema completo de la vida humana y enlazar con la filosofía trascendental

¹ *Athenäums-Fragmente*, n.º 116, Schlegel 1967, pp. 182-183.

de todas las ideas pensadas e imaginables.² Como consecuencia de este fracaso —que puede considerarse la primera ‘crisis trascendental’³ de las ciencias humanas europeas—, nacen los institutos de filología moderna dentro de las facultades de humanidades de las universidades reformadas. Al mismo tiempo, la novela se impone como género mayor de la literatura y su variante realista se convierte en una fuente para los comienzos de la sociología.⁴ Los hegelianos, tanto de derechas como de izquierdas, se dedican a implementar la nueva filosofía sistemática —la teleología del tiempo histórico— en los niveles inmanentes de la ‘realidad’, lo que provocaría el surgimiento del realismo, el marxismo, el positivismo analítico y las ciencias sociales del siglo xx.

En este contexto, se resaltan dos movimientos congruentes con respecto al pensamiento literario y las filosofías del lenguaje. Por un lado, resurge la idea de la autonomía literaria, con autosuficiencia discursiva y epistemológica, desarrollada por el nuevo género de la novela realista —particularmente en Francia, con Honoré de Balzac, Victor Hugo, Stendhal, Gustave Flaubert, Émile Zola, Guy de Maupassant—, que se refiere al gran proyecto cervantino con el que empezó la modernidad de la literatura. Estos autores reaniman, en cierto sentido, el sueño ilustrado de un lenguaje poético universal, al cual aportan, o del cual se inspiran, en sus proyectos de escritura individuales.⁵ En el desarrollo de este concepto de autonomía, también participa la obra filosófica de Nietzsche, quien se sitúa en rebeldía posromántica contra el racionalismo ilustrado, al que consideró un ‘oscurecimiento socrático’ que había aniquilado el es-

² “La estética trascendental [...] se basa en una equivocada esperanza concebida por el destacado crítico Baumgarten, que consistía en reducir la consideración crítica de lo bello a principios racionales y elevar al rango de ciencia las reglas de dicha crítica. No obstante, este esfuerzo es vano” (*Crítica de la razón pura*, Kant 1996, t. 3, p. 70 [Kant 2017, p. 43]). Sobre la decadencia de este primer movimiento de lo ‘literario absoluto’, cf. Lacoue-Labarthe/Nancy 1978, pp. 397-400.

³ Husserl 1996, pp. 19-22 (Husserl 2008, pp. 63-65).

⁴ Cf. Auguste Comte, *Cours de philosophie positive* (1830-1842).

⁵ El mayor estilista de los realistas, Gustave Flaubert, llevó la literariedad de la prosa al interés del gran público y de la inquisición (política) con *Madame Bovary*, en 1857.

píritu de la tragedia griega e impuesto una ‘moral de siervos’.⁶ Nietzsche establece el lenguaje como objeto de excelencia de la filosofía. La verdad, escribió en su tratado *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, ‘es un tropel de metáforas’,⁷ una sentencia que abre el camino a filosofías tan diferentes como las de Heidegger, Wittgenstein y Blumenberg, y a pensamientos de escrituras literarias tan afinadas como las de Valéry, D’Annunzio o Borges.

Por otro lado, surgen dos pensadores del ser absoluto del lenguaje, un poeta (Mallarmé) y un novelista (Proust), que llevan las condiciones de posibilidad conceptual y las técnicas de la meta-reflexión literaria a niveles nunca antes alcanzados en la historia literaria, mientras que proclaman una ‘crisis del lenguaje’⁸ que provoca la reacción de la nascente filosofía analítica. Un nuevo escepticismo científico respecto al lenguaje llega a un punto álgido hacia 1900, de tal manera que la vieja cuestión sobre la relación entre las palabras y las cosas, los signos y el mundo, vuelve a ser declarada irresoluble, esta vez con argumentos histórico-empíricos y lógico-positivistas. Ambas líneas confluyen en la obra del semiólogo estructuralista Ferdinand de Saussure, cuyo *Curso de lingüística general* se publica en 1916.

La crisis del lenguaje, que en el transcurso del siglo xix al xx creó unos obstáculos reflexivos que hicieron fructificar el ‘misterio en la literatura’⁹ como problema existencial, no habría sido posible —como tampoco su comprobación epistemológica por la filosofía lingüístico-analítica en el período de 1880-1930— sin la necesidad general que se sentía entonces de encontrar una respuesta a la cuestión metafísica de la relación entre el lenguaje y la ‘realidad’, concepto en que se aglutinan las viejas ideas

⁶ *Más allá del bien y del mal*, Nietzsche 1988, pp. 208-212.

⁷ “¿Qué es, entonces, la verdad? Un dinámico tropel de metáforas, metonimias y antropomorfismos; en suma, un conjunto de relaciones humanas que, realizadas, plasmadas y adornadas por la poesía y la retórica, y tras un largo uso, un pueblo considera sólidas, canónicas y obligatorias” (*Verdad y mentira en sentido extramoral* Nietzsche 2001, p. 231).

⁸ Bouillaguet/Rogers 2004, p. 69. Sobre la importancia de Mallarmé para el desarrollo del género de la novela cf. “Mallarmé et l’art du roman”, Blanchot 1975, pp. 189-196. Sobre la pareja conceptual entre el poeta Mallarmé y el prosador Proust, cf. Barde 2023.

⁹ Mallarmé (1896), “Le Mystère dans les lettres”, OC, pp. 382-387.

(platónico-kantianas) del ser, la vida y el mundo. Este medio siglo, durante el cual se leía ávidamente a Platón, puede entenderse como un período histórico del arte y de la filosofía del lenguaje cuyo ‘trascendental’¹⁰ ha recibido el nombre de ‘cratilismo’,¹¹ en significativa alusión a la Antigüedad.

En la época de la crisis del lenguaje, las posiciones antagónicas del *Crátilo* vuelven a encontrarse en la cuestión fundamental de la conexión lingüística entre el pensamiento y sus conceptos. En el ámbito de la filosofía analítica, se dividen las opiniones frente al problema. Una de las facciones afirma: “Toda la filosofía es ‘crítica del lenguaje’”,¹² de lo que se deduce que la “fuente principal de nuestra falta de comprensión” viene dada por el hecho de que “no entendemos el uso exacto de nuestras palabras”.¹³ La otra fracción afirma que la filosofía, si pretende ocuparse de la verdad ontológica, debe distanciarse lo más posible de la vaguedad del lenguaje (normal) y especialmente de los nombres propios, cuyos significados ni siquiera permiten la referencia a una existencia segura: “No debemos precipitarnos a la conclusión de que lo que hay depende de las palabras”.¹⁴ En el campo de la literatura, en cambio, la línea argumental se desplaza hacia un antagonismo dentro de la defensa de la tesis de Crátilo, que supone una verdad propia e intrínseca de las palabras, la cual se efectúa a través de su forma artística. Mallarmé formula el credo en 1868: “El sentido, si hay uno [...], está evocado por un espejismo

¹⁰ Badiou 2006, p. 618. Pienso en el valor trascendental —transhistórico (de intensidad variable)— de la discusión del *Crátilo* para el pensamiento moderno, en cuanto “capacité constitutive de tout monde d’attribuer à ce qui tient là, dans ce monde, des intensités variables d’identité” (*ibid.*).

¹¹ Genette 1976, pp. 16-17. Cf. Genette 1973.

¹² “Alle Philosophie ist ‘Sprachkritik’”. Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*, 4.0031. En el primer Wittgenstein, la confianza primordial en la onomástica (del *Crátilo*) se encuentra en toda su pureza: “Un nombre está en lugar de una cosa, otro en lugar de otra y entre sí están unidos; así representa el todo —como una figura viva— el estado de las cosas”, proposición 4.0311, Wittgenstein 2009, p. 41.

¹³ *Philosophische Untersuchungen* § 122, Wittgenstein 1988, p. 302 (Wittgenstein 2009, p. 265).

¹⁴ *On What There Is*, Quine 1980, pp. 15-16.

interno de las palabras mismas”.¹⁵ Esta concepción reanuda la tradición poética de Baudelaire, quien justifica la esencia creadora e innovadora del arte poético con la ‘banalidad’ o ‘trivialidad’ ingenua en que reside el *telos* de la explicación simplificadora del lenguaje filosófico: “Cuanto más filosóficamente claro quiera ser el arte, más se degradará y volverá a jergológicos infantiles; cuanto más se desprenderá de la enseñanza, más se elevará hacia la belleza pura y desinteresada”.¹⁶ En el siglo xx, a más tardar desde el acontecimiento de la investigación proustiana, cabe preguntarse, como escribe Barthes, si todavía es posible ser escritor, del todo, sin estar convencido de una cierta relación natural entre las palabras y las esencias: “La función poética, en el sentido más amplio del término, se definiría así por una conciencia cratileana de los signos y el escritor sería el recitador de este viejo mito que quiere que el lenguaje imite las ideas”.¹⁷

En la práctica artística, el autor literario que más ha perseguido la reflexión analítica del lenguaje a finales del siglo xix es el poeta simbolista Stéphane Mallarmé. Su búsqueda de la “síntesis perfecta entre las cosas”, que se entiende como la condensación del mundo en el medio del lenguaje, se ha descrito con razón como una *filosofía* que combina la teoría del lenguaje y la práctica poética en una totalidad estética, que refleja los tres conceptos de la expresión, el significado y el conocimiento.¹⁸ La tesis de partida de Mallarmé es una suposición básica —posteriormente interpretada en términos psicológicos y fenomenológicos—, según la cual toda experiencia humana es, en última instancia, una experiencia artística reflexiva que está esencialmente ligada al arte de la escritura: “Le Langage est le dévelop-

¹⁵ Carta a Henri Cazalis, 18 de julio de 1868, Mallarmé 2002, p. 70 (“Le sens, s’il en a un [...], est évoqué par un mirage interne des mots mêmes”, Mallarmé 1985, p. 102).

¹⁶ “El arte filosófico”, Baudelaire 2000, p. 269.

¹⁷ “Proust et les noms”, Barthes 1972, p. 134.

¹⁸ “La poésie comme vision philosophique du monde”, Champion 1994, pp. 117-126. La interpretación de la poesía de Mallarmé como ‘filosofía del lenguaje’ tiene una larga tradición en el siglo xx: Thibaudet (1926) 2006, Soula 1931, Blanchot 1946, Scherer 1947, Davies 1959, Kristeva 1985, Davies 1988, Champion 1994. En el siglo xxi: Frangne 2018. Parte de la interpretación filosófica de Mallarmé es también la composición de los *Fragmentos sobre el libro* (*Ecrits sur le livre*), ed. Henri Meschonnic, Mallarmé 1985 (Mallarmé 2002).

pement du Verbe, son idée, dans l'Être, le Temps devenu son mode".¹⁹ Mallarmé piensa "el lenguaje como diseño estético del universo".²⁰ Le corresponde entonces a la poesía ocupar el lugar de la filosofía y reflejar su propia herramienta —es decir, el 'lenguaje ideal', más allá de las lenguas vivas—²¹ a partir de sí misma como materia prima del pensamiento y de las sensaciones. De esta manera, la poesía es también el "lugar de la invención" de un nuevo lenguaje:

J'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots: *Peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit*. Le vers ne doit donc pas, là, se composer de mots, mais d'intentions, et toutes les paroles s'effacer devant les sensations...²²

La intención original de Mallarmé de que la poesía tome el relevo de la labor filosófica se revela necesaria por una razón que atribuye a la crisis resentida. El lenguaje 'periodístico', normal y usual, parece tan defectuoso en

¹⁹ *Notes et fragments*, OC, 854 ("El lenguaje es el desarrollo del Verbo; su Idea en el Ser, el Tiempo devenido su modo", Mallarmé 2002, p. 35).

²⁰ Hölz 1980, p. 27. "Yo había comprendido, a favor de una gran sensibilidad, la correlación íntima de la Poesía con el Universo, y concebido, para que ésta fuera pura, el proyecto de sacarla del Sueño y del Azar y yuxtaponerla a la concepción del Universo" (carta a Villiers de L'Isle-Adam, 25 de septiembre de 1867, Mallarmé 2002, p. 56).

²¹ "Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême: penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de proférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité" (Mallarmé, "Crise de vers" OC, pp. 363-364, "Las lenguas imperfectas en cuanto que muchas, falta la suprema: siendo pensar escribir sin accesorios ni cuchicheos sino todavía tácita la inmortal palabra, la diversidad de los idiomas, sobre la tierra, impide a todos proférer las palabras que de lo contrario se hallarían, por un único golpe, materialmente la verdad misma", Mallarmé 2002, p. 34).

²² Carta a Cazalis, octubre de 1864, en *Correspondances*, t. 1, LXIV, Mallarmé 1985, p. 137. ("Invento una lengua que debe necesariamente brotar de una poética muy nueva, que podría definir en estas dos palabras: *Pintar, no la cosa, sino el efecto que produce*. Por tanto, el verso no debe ser compuesto de palabras sino de intenciones, y todas las palabras deben borrarse delante de las sensaciones...", Mallarmé 2002, p. 112. La versión española termina, por la elección de Meschonnic, después de las cursivas).

su materialidad semántica y sintáctica que el verso poético debe “compensar filosóficamente el defecto de las lenguas”.²³ Hechizada y al mismo tiempo “horrorizada” por la magia de las 26 letras del alfabeto (francés), que se unen para formar palabras y frases, significados y ritmos, la “exigente inclinación poética” se ve frustrada una y otra vez por “un resto de actividad lingüística del que es difícil deshacerse”. La actividad artística surte efecto y encuentra su forma a partir del momento de que algo, aun vagamente, resulta de una negatividad ontológica: “Le reste mal abjuré d’un labeur de linguistique par lequel quotidiennement sanglote de s’interrompre ma noble faculté poétique [...]”.²⁴

Este horror (*vacui*) existencial explica también la ‘opacidad’²⁵ por la que Mallarmé se hizo famoso, desde los textos de la *Hérodíade*, en los que trabajó durante más de 20 años: la distancia contemplativa como ideal de la poesía, el repliegue del yo lírico —en relación con los *parnassiens*—, la sugerencia en vez de la descripción —“*nommer un objet, c’est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu: le suggérer, voilà le rêve*”—²⁶, la vinculación de la belleza y el misterio, la disolución de la frontera entre poesía y prosa, los “juegos” con el significado de las palabras y la gramática de las frases —aumentando la complejidad semántica y haciendo más concisas las relaciones sintácticas—, los préstamos de lenguas extranjeras, el trabajo sobre la musicalidad de los versos con el ‘sonido puro’, etc. Esta es la estética, antirrealista si se quiere, que sigue al epítome formulado al final del poema: “*Toute l’âme résumée...*”:

Exclus-en si tu commences
Le réel parce que vil

²³ “Le vers, lui, philosophiquement rémunère le défaut des langues, complément supérieur [...]”. “Crise de vers” (OC, p. 364, “El verso: él compensa filosóficamente la falta de lenguas, completamente superior”, trad. Maribel Roldán, *Taller Igitur*, enero de 2020).

²⁴ Mallarmé (1864), “Le démon de l’analogie”, OC, p. 273. No encontré traducción española. Propongo lo siguiente: La actividad artística es “el mal abjurado resto de una labor de lingüística por la que diariamente solloza, por interrumpirse, mi noble facultad poética”.

²⁵ Blanchot 1975, p. 126; Campion 1994, p. 97.

²⁶ Mallarmé (1891), “Réponses à des enquêtes sur l’évolution littéraire”, OC, p. 869 (“Nombrar un objeto es quitarle tres cuartas partes del placer al poema, que reside en adivinar poco a poco: sugerirlo, ese es el sueño”).

Le sens trop précis rature
Ta vague littérature.²⁷

El giro trascendental de la poética de Mallarmé, para una nueva metafísica, no solo de la onomástica, sino de toda la lingüística estructuralista naciente, se produce en el poema “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard” (“Un lance de dados jamás abolirá el azar”),²⁸ que el poeta escribió en 1897, un año antes de su muerte. Las técnicas de trabajo con el material del lenguaje, de ‘perforar’, ‘ahuecar’ o ‘ahondar’ el verso —*creusant le vers*—,²⁹ que se han ido perfeccionando durante décadas, encuentran aquí su punto de culminación en una inversión —que se remonta tanto a Hegel como a Nietzsche— de la concepción filosófica de su práctica poética.³⁰ Mallarmé llega a la conclusión de que, ante el ‘cielo vacío’, la nada (*le Néant*) debe ser el punto de partida de lo bello y lo ideal, y que el ideal de la poesía no puede basarse, por tanto, en que las palabras imiten o representen las cosas, sino en que las destruyan o las ‘supriman’ (*abolir*). El punto de fuga de la ‘experiencia literaria’ de Mallarmé es, como escribe Blanchot, “una plenitud del lenguaje que coincide con su propia desaparición”.³¹ Por esta razón, el reto del *Coup de dés* consiste en la una reflexión particular —reconocible a través de la referencia intertextual al poema “A la nue accablante tu...”— sobre el azar de la existencia, que al final se concibe como una pura ‘constelación’ de meros

²⁷ Mallarmé (1895), “Toute l’âme résumée...” (“Toda el alma resumida”), OC, p. 73 (“[...] excluye / de ahí si inicias lo real / puesto que es vil el sentido / demasiado exacto anula / tu vaga literatura”, trad. Pedro Provencio, en *Poemas esenciales del simbolismo*, Barcelona 2002). Cf. Davies 1988, pp. 369-383.

²⁸ Mallarmé 2016, o *Una jugada de dados jamás abolirá al acaso* (Mallarmé 1961). Hay varias traducciones españolas (imposibles) del *Coup de dés*.

²⁹ “En creusant le vers à ce point, j’ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L’un est le Néant [...] l’autre celui de ma poitrine [...]” (Mallarmé, Carta a Cazalis, abril 1866, en *Correspondances*, t. 1, p. 207, Mallarmé 1985, p. 137, “ahondando el verso hasta este punto, he encontrado dos abismos que me desesperan. Uno es la Nada [...], el otro es mi pecho”, Mallarmé 2002, p. 113).

³⁰ Cf. Austin 1953, pp. 81-108; Meschonnic: “Mallarmé au-delà du silence”, en Mallarmé 1985, pp. 27-38.

³¹ “Le point central de l’expérience littéraire de Mallarmé est celui où l’accomplissement du langage coïncide avec sa disparition” (Blanchot 1988, p. 46).

caracteres (o letras) que, a través de sus referencias internas, subrayan la constitución espacial de un fondo vacío, la famosa página en blanco de la escena primordial de la escritura y el emblema de la idea de un espacio de silencio.

En la interpretación filosófica del siglo xx, se ha revelado que el último giro de la estética de Mallarmé no corresponde a un mero experimento poético formal —que ha encontrado numerosos imitadores, desde E. E. Cummings, Francis Ponge, Arno Schmidt, Octavio Paz, el grupo Oulipo, etc.—, sino que representa más bien el esbozo de una ontología negativa³² o sustractiva,³³ en la que la página en blanco funciona como límite absoluto del espacio (vital) y como cosmos de significados potenciales dentro del cual las letras individuales (*les caractères*), en su combinación para formar palabras y frases, deben crear su propio significado ‘extraído del vacío’,³⁴ anulándose en el acto de significación.

Las palabras que surgen como efecto poético arrancan de la negatividad de su ser y convierten la imposibilidad absoluta de juntarse, de manera idéntica, con el sentido en fuerza expresiva. En el acto poético de Mallarmé, el signo llega a *ser*, mientras ‘borra’ (*effacer*) su significado. La consecuencia de esta ontología negativa es una forma radical del cratilismo, en la que la verdad se expresa ‘accidentalmente’ por el hecho de que cada signo lingüístico funciona como un término singular sin predicción ninguna. Las letras ‘llaman a su ser’ por un nombre cuyo origen es inalcanzable.

La conexión entre los signos y su referencia es atrapada *ex negativo*, al poner en el lugar de la designación, incluso antes del despliegue de los significados, un ‘acto puro de lenguaje’, en cuanto intención poética que entiende el acto original de la designación como la extinción de una falta dentro del transporte lingüístico “en el vacío de significación”.³⁵ La estructura del lenguaje normal corresponde, “en su transparencia, a los destellos primitivos de la lógica”. La magia del lenguaje poético, en cambio, se conserva —como

³² Sartre 1986, p. 156; Campion 1994, pp. 25-35.

³³ Badiou 1992, p. 109.

³⁴ Badiou 1999, p. 191.

³⁵ “Le vers [...] se détache de la suspension fatidique plus inutilement en le vide de signification” (Mallarmé, “Le démon de l’analogie”, OC, p. 272, “El verso [...] se desprendió de la fatídica suspensión más inútilmente en el vacío de significación”).

creatio ex nihilo— en el acto de la escritura, que tiene la tarea de “tender la nube, la preciosa, [que] flota sobre el íntimo abismo de cada pensamiento”.³⁶

La manera en que Mallarmé absolutiza el lenguaje, a través de su dialéctica sustractiva, corresponde a una defensa de la afirmación de Crátilo sobre la ‘correspondencia’ entre las palabras y las cosas. Propone una versión parmenídea de esta relación. Todo signo arranca un sentido negativo al silencio y se aferra a él. Proust, en cambio, que quizá se haya acercado más que nadie al ideal del ‘legislador de los nombres’,³⁷ defiende la afirmación más bien en el espíritu de Heráclito. En Proust, los signos, las palabras y las frases fluyen. La inaccesibilidad de su referencia se transforma a través del tiempo. Los famosos nombres propios —Combray, Balbec, Gilberte, Albertine, Swann, etc.— funcionan en la novela, ya desde el plan para el *Jean Santeuil*, como puntos de conexión entre el sistema poetológico y el narratológico de su investigación sobre el lenguaje literario. En el torbellino de los contramovimientos imposibles entre los registros de palabras, imágenes y objetos, el narrador va a perseguir los desencadenantes y los puntos de conmutación de sus historias en el tiempo.

El escepticismo original de Mallarmé y de Proust corresponde al diagnóstico lingüístico-analítico que, a raíz de la ‘crisis del lenguaje’, hacia 1900, situaba el problema general de la representación de las cosas por medio de las letras sobre un fundamento lógico. El núcleo del problema filosófico al que se refieren las poetologías respectivas de Proust y Mallarmé puede también reflejarse a partir del desarrollo epistemológico dentro de la filosofía analítica. Los nombres propios presentan, en este contexto, un punto de litigio particular, porque representan los átomos, las partículas elementales, más pequeñas, en la cadena de la significación lingüística, que dan lugar a los proyectos fundamentales de la filosofía literaria, la ontología sustractiva de Mallarmé y el tiempo trascendental de la memoria de Proust.

³⁶ “Écrire [...] pourquoi, indûment, sauf pour étaler la banalité; plutôt tendre le nuage, précieux, flottant sur l’intime gouffre de chaque pensée [...]” (Mallarmé, “Le Mystère dans les lettres”, OC, p. 384, “Escribir [...] por qué, indebidamente, salvo para ostentar la banalidad; más bien tender la nube, preciosa, que flota sobre el íntimo abismo de cada pensamiento”, Mallarmé 2002, p. 109).

³⁷ “Nadie está más cerca del legislador del *Crátilo*, del fundador de las palabras, que el escritor de Proust” (Barthes 1972, p. 134).

6.1.1. ¿Qué es un nombre? El problema de Crátilo según la filosofía analítica moderna

“Todo método es una ficción, y bueno para la demostración”.

Mallarmé, *Fragmentos sobre el libro*

Desde el punto de vista de la *semántica lógica* —como parte de la *teoría de los modelos*—, que se ocupa del significado de las expresiones lingüísticas en palabras y oraciones, los nombres propios consisten en ‘términos singulares’.³⁸ Junto a los nombres (*names*), también se consideran términos singulares a los pronombres o expresiones deícticas como ‘esto’, ‘él’, ‘aquí’, etc., y a los *identificadores* —o descripciones de características— como ‘la capital de Francia’ o ‘el autor de la *Iliada*’. Mientras que la función de los términos generales —o predicados— es la de clasificar y distinguir el objeto que representa un término singular, la función de este último consiste en *ocupar el lugar* de este objeto y solo de este objeto. En términos lógicos, la determinación del significado de un término singular equivale a plantear el problema de saber “lo que significa exactamente que tal expresión represente un objeto”.³⁹ Esta cuestión, pertinente en términos de una teoría del lenguaje, se replantea especialmente por parte de la literatura autorreflexiva, que se ocupa de la naturaleza, del estado lógico y de la capacidad representativa de la ficcionalidad, en relación con el hecho de que trata de objetos que crea, como un demiurgo, y solo existen en la imaginación compartida entre un texto y un lector.

John Stuart Mill fue el primer filósofo lingüista que, en el siglo xix, intentó dar una respuesta sistemática a la cuestión de la modalidad significativa de los nombres propios. Definió el nombre, con referencia a Thomas Hobbes

³⁸ Tugendhat/Wolf 1989, p. 147.

³⁹ Tugendhat 1976, pp. 40-41. El término ‘objeto’, que se explica precisamente en el recurso a los términos singulares, se entiende también de una forma general —en analogía con el *hypokeimenon* de Aristóteles— como “objeto posible de predicaciones verdaderas” (Husserl). Es un hecho notable para la historia de la filosofía que la cuestión de los ‘nombres propios’ es un punto de litigio para la vinculación epistemológica entre la filosofía analítica y la fenomenología.

(*Of Computation or Logic*) —y a Hermógenes—, como “una palabra tomada a voluntad para servir de marca que puede suscitar, en nuestra mente, un pensamiento semejante a algún pensamiento que hayamos tenido antes”.⁴⁰ En contraste con la filosofía moderna que, desde Hobbes y Descartes hasta Kant, consideraba el lenguaje como un instrumento preciso y analizable para expresar objetos de pensamiento o de percepción, para Mill, la constitución lingüística del pensamiento se convirtió ya en una cuestión de la primera filosofía.

Respecto a la cuestión de los nombres propios en cuanto problema lingüístico, Mill dispuso las bases con su ‘sistema de lógica deductiva e inductiva’. Definió un ‘nombre individual’ (único) según su uso pragmático: es el que, “en un mismo sentido, solo puede ser verdaderamente afirmado por un objeto”.⁴¹ Esta definición influye en el desarrollo del análisis lógico del lenguaje. Se impone una diferenciación entre ‘clases’ de nombres propios, porque la relación entre la palabra y el objeto cambia según singularidad genérica de la referencia al ‘ente nombrable’ (*namable thing*).⁴² De esta manera, Mill sienta también las bases para distinguir el ‘núcleo denominativo’ de un nombre y resolver el problema de los objetos ficticios, como ‘Odiseo’ o ‘Pegaso’, cuya inexistencia pone en entredicho el estatus de los nombres que se refieren a estas entidades.⁴³

Una teoría de lo significado por los términos singulares, sin embargo, debe ir más allá de la constitución puramente lógica de unas reglas lingüís-

⁴⁰ Mill 2009, p. 29.

⁴¹ “Names are [...] only capable of being truly affirmed, in the same sense, of one thing” (Mill 2009, p. 34).

⁴² Mill 2009, p. 26. El modo de denominación varía según se trate de un nombre de persona (antropónimo), un nombre de espacio terrestre (corónimo) —de continentes, regiones, paisajes, montañas—, de nombres de lugares (topónimos), nombres de cuerpos celestes (cosmónimos), nombres de instituciones sociales, nombres de acontecimientos políticos —revoluciones, guerras—, nombres musicales, nombres de animales o cualquier “otro tipo de nombre que se utilice en la frontera lógica entre los nombres genéricos e individuales” (Mill 2009, pp. 34-36).

⁴³ Afirma que los nombres propios no debían asignarse a los objetos en sí, sino, en primer lugar, a las ‘ideas’ que se almacenan en nuestra ‘conciencia’ (Mill 2009, p. 63). En cierto sentido, los comienzos de la lingüística y del empirismo lógico consisten en un platonismo fenomenológico.

ticas de la expresión. Se necesitan principios trascendentales para dar cuenta de la conexión epistemológica entre los puntos de vista formal-lógico y psicológico. Por esta razón, Mill constituye una referencia ineludible para el desarrollo de la semántica lógica, cuyo inicio formalizado se atribuye a la *Begriffsschrift* de Frege,⁴⁴ que llegó a los institutos de filosofía como un reguero de pólvora a principios de la década de 1880, al mismo tiempo que Mallarmé realizaba sus investigaciones lingüístico-ontológicas.

La revolución filosófica de Frege consiste en reflejar la relación entre la realidad lingüística y el mundo extralingüístico de tal modo que las expresiones de los lenguajes cotidianos comunes se analizan con ayuda de un lenguaje ideal construido sobre la base de la lógica formal. El procedimiento técnico es de gran importancia, tanto para la teoría lingüística como para la práctica literaria, hasta bien entrado el siglo xx, porque se aplica un concepto estrictamente lógico de la verdad a una actuación representacional lingüística. Debido a la conexión sistemática entre las matemáticas y la lógica, el concepto lingüístico resulta ser, desde esta perspectiva optimista del primer logicismo, una ‘clase especial de funciones’ a las que —en relación con otros conceptos en cuanto funciones de un argumento— se asignan ‘valores de verdad’ (*Wahrheitswerte*)⁴⁵ determinables con precisión.

La idea de captar el significado de los enunciados lingüísticos en una forma lógica y, por tanto, matemáticamente verificable de oraciones verdaderas o falsas, y de excluir la vaguedad o las ambigüedades del lenguaje en zonas fenomenológicas fronterizas fue axiomatizada por la filosofía del atomismo lógico de Russell.⁴⁶ La idea básica consiste en describir una teoría (T) mediante un lenguaje lógicamente perfecto (L) sobre el mundo, que se considera como el conjunto de todos los hechos —objetos, asuntos y situaciones—

⁴⁴ Frege 1879 (en español, se mantiene el nombre, que se podría traducir como *Conceptografía*). El ‘lenguaje formal’ de Frege ya comprende el núcleo de la lógica formal moderna, a saber, una lógica de predicados de segundo grado, con un concepto estricto de ‘identidad’.

⁴⁵ “Funktion und Begriff”, Frege 1980, pp. 18-39. La definición de los valores de verdad o ‘valores veritativos’ reza así: “Entiendo por valor veritativo de una sentencia la circunstancia de ser verdadera o falsa; no hay otros valores veritativos” (“Sobre sentido y denotación”, Frege 1971, p. 39).

⁴⁶ *The Philosophy of Logical Atomism* (1918), Russell 1956, pp. 177-281.

de este mundo. La esperanza metafísica de creer en el estatuto ontológico de los objetos abstractos, consiste —en referencia al problema (medieval) de los universales—⁴⁷ en que la verdad de todos los enunciados (en T) dependerá de la verdad de los enunciados atómicos (en L), por lo que los enunciados atómicos o proposiciones elementales consistirán solo en constituyentes cuyo significado es conocido, de modo que todo nuestro conocimiento o es empírico o se sigue lógicamente del conocimiento empírico.⁴⁸

Independientemente de cómo se calcule esta relación entre la esperanza metafísica y la derivación lógica, el problema crucial que presentan los nombres propios en cuanto núcleos de significación a la filosofía, se plantea —en lo que se refiere tanto al estatuto de la función gramatical como a la relación del modo de referencia— por el hecho de que, estrictamente, los nombres en sí no pueden ser ni verdaderos ni falsos. Son intraducibles a un lenguaje estrictamente lógico, si no es en cuanto variable (x). El hecho de que un nombre designe un objeto no dice nada sobre la existencia o el modo de ser de este objeto, que, como Pegaso, puede consistir en pensamientos, ideas, sentidos metafóricos o tradiciones de ficción. Lógicamente, solo pueden ser verdaderos o falsos los juicios sobre la supuesta entidad que representa un nombre. Dependen de decisiones subjetivas dentro de los procesos de comunicación sobre el valor acontecimental de un nombre, por ejemplo.⁴⁹ En un sentido estricto, no hay filosofía propia de los nombres propios, sino solo poesía.

Los nombres propios representan el límite poético de las filosofías del lenguaje. En la estructura de un lenguaje ideal, resulta “difícil encontrar

⁴⁷ Quine 1980, pp. 20-21. Según Quine, los diferentes puntos de vista de la disputa medieval —el realismo, el nominalismo y el conceptualismo— encuentran una nueva edición en la filosofía del siglo xx bajo los nombres de logicismo (Russell, Whitehead, Carnap), intuicionismo (Poincaré, Brouwer, Weyl) y formalismo (Hilbert).

⁴⁸ Con respecto a su presuposición idealista, los axiomas del positivismo empírico siguen siendo cartesianos.

⁴⁹ Para Russell, en esta equivocación conceptual reside un problema epistemológico mayor: “Algunos conceptos considerados fundamentales en filosofía deben su existencia, creo yo, a errores en relación con los símbolos, por ejemplo, el concepto de existencia o de realidad” (Russell 1956, pp. 185-186).

ejemplo alguno de un nombre en el sentido estrictamente lógico”.⁵⁰ Tan optimistas se han manifestado los analistas del lenguaje, especialmente de esa línea de tradición que va desde Frege hasta el primer Wittgenstein, pasando por Russell, respecto a la constructibilidad formal y la relevancia analítica de una teoría semántica de la verdad,⁵¹ como pesimistas se han mostrado esos mismos autores cuando se trata de determinar las propiedades de esos términos singulares especiales que son los nombres propios. Russell sostiene que están vinculados a ‘abreviaturas de descripciones’ y que se utilizan lógicamente del mismo modo que los indicadores indefinidos y banales como ‘esto’ y ‘aquello’, que se refieren a los objetos designados solo en la medida en que ya son conocidos por el hablante y han sido localizados en un sistema espacio-temporal fijo y acordado.⁵² Con esto se hace insoluble, fuera del lenguaje poético, el problema de la indisponibilidad lógica de afirmaciones verdaderas sobre el estatus ontológico de los nombres propios. Los nombres solo pueden señalar demostrativamente los objetos que, en realidad, simbolizan. Quine, en su búsqueda de un lenguaje ideal, planteó este problema con la siguiente fórmula: “Todo lo que podemos decir por medio de nombres también puede expresarse en un lenguaje que evite los nombres por completo”.⁵³

Los analíticos han intentado responder a la desilusión de los idealistas lógicos con el objetivo de diferenciar el concepto de significación o de interpretar nuevamente la relación entre un significado y el procedimiento de referencialidad. Entre los filósofos destacados en este campo, a mediados del

⁵⁰ Russell 1956, p. 201.

⁵¹ En esta línea de la tradición de la ‘filosofía del lenguaje ideal’ (*ideal language philosophy*), la noción de ‘concepto’ (*Begriff*) se entiende en el sentido de una *idea*, mientras que el ‘análisis’ descompone los conceptos en partes constitutivas, de modo que sus significados se expliciten remontándolos a conceptos fundamentales o primeras ideas (expresadas por sentencias formalizables). En la otra tradición de la ‘filosofía del lenguaje ordinario’ (*ordinary language philosophy*), que va de Moore a Strawson, pasando por el último Wittgenstein, la noción de concepto se entiende en el sentido de una *expresión lingüística*, mientras que el análisis de los términos se basa en una descripción de sus usos cotidianos dentro de contextos culturales concretos, para aclarar su significado.

⁵² Cf. Russell 1956, pp. 201-202.

⁵³ “Whatever we say with the help of names can be said in a language which shuns names altogether” (Quine 1980, p. 7).

siglo xx, figuran Peter Strawson, John Searle y Saul Kripke. Strawson, en su filosofía llamada *metafísica descriptiva*, reaviva el debate sobre la posibilidad de los argumentos trascendentales y se vuelve contra la teoría russelliana de las descripciones definidas. Analiza, entonces, los criterios de identificación y distinción que subyacen a las descripciones que lógicamente ocupan el lugar de los nombres propios, como las expresiones referenciales que son formalizables con ayuda de unos ‘sortales’, que singularizan los predicados y los delimitan espacial y temporalmente.⁵⁴ Searle, por su parte, desarrolla la teoría de las descripciones definidas y propone una teoría de ‘conjuntos de descripciones’ en cuanto *clústeres* de marcas formalizables, dentro de los cuales un nombre identifica inequívocamente un objeto si “un conjunto suficientemente grande” de este clúster de marcas que corresponden al ‘significado’ del nombre se aplica exactamente a un solo objeto.⁵⁵ Kripke convierte el concepto de ‘nombre propio’ —junto con la modalidad de la necesidad— en la cuestión central de su análisis del lenguaje, con un giro teórico-modélico dirigido al concepto de referencia, y rechaza el argumento de la sustituibilidad de los nombres propios por descripciones o clústeres de descripciones. Recurriendo a Mill, desarrolla un modelo ‘metafísico’ que entiende los nombres propios como ‘designadores rígidos’ (*rigid designators*) que se refieren a un único objeto —y siempre solo a este objeto— en cada “mundo posible”,⁵⁶ formalmente construible o meramente imaginable, sin desviación por una teoría de significación.

Los analistas del lenguaje no pueden evitar el ‘punto de no retorno’ expresado en la fórmula de Quine sobre el significado de los términos singulares. Kripke incluso confirma las dudas sobre la constructibilidad lógica formal de toda teoría de la significación. Las determinaciones del significado de los nombres propios remiten, en última instancia, a definiciones que funcionan como sinónimos y solo desplazan a otro nivel el problema de la relación entre símbolo y objeto, mientras que el funcionamiento particular de las expresiones designativas rígidas —los nombres— se demuestra por el hecho de que

⁵⁴ Cf. Strawson 2011, pp. 168-173.

⁵⁵ “Proper Names and Intentionality“, Searle 1983, p. 232, pp. 255-256. La fuente de esta idea es Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen* § 79.

⁵⁶ Kripke 1980, pp. 3-5. Todo depende entonces de la *creación* de estos ‘mundos posibles’ y la solidez de su mediación comunicativa.

su referencia solo se “estipula” (*stipulate*) como en un “acto de bautismo”.⁵⁷ Esta reunión de las dos posiciones del *Crátilo*, sin embargo, tiene implicaciones significativas para la capacidad conceptual de la filosofía del lenguaje en general. Pues, probablemente, como concluye Kripke al final de su detallada refutación de las teorías semánticas, “toda teoría filosófica [sobre el significado de los nombres] es errónea si es una teoría”.⁵⁸

Queda entonces la poesía como forma verdadera de crear y entender los nombres. Sin embargo, si se intenta recurrir a la referencia, se tiene que tratar una “referencia contingente”, que depende de lo que “nosotros mismos pensemos” sobre cómo se han nombrado las cosas en la historia del único mundo accidental, que es el real, desde las metáforas de Homero. Esa es la tarea hermenéutica del lector de poesía o de prosa artística. Seguir la historia particular, que se puede narrar, de “cómo un nombre particular ha llegado hasta uno”.⁵⁹

6.2. EL NOMBRE DE PROUST. EL PENSAMIENTO DE LA NOVELA DESDE EL ESPÍRITU DE LA CRÍTICA LITERARIA

“El lenguaje es evidentemente, y así lo admiten todos los filósofos, uno de los principales instrumentos o ayudas del pensamiento”.

John Stuart Mill, *Un sistema de lógica*

En los límites entre la vigilia y el sueño, los nombres de las cosas mantienen su objeto ante la volátil conciencia del soñador de forma más impresionante, más bella y más verdadera de lo que corresponde a la realidad. Ya de niño, Marcel, el narrador de la novela *En busca del tiempo perdido*,⁶⁰ se dio cuenta del prometedor sonido que tienen los nombres de ciertas personas, paisajes y

⁵⁷ Kripke 1980, p. 44, pp. 96-97.

⁵⁸ Kripke 1980, p. 64.

⁵⁹ Kripke 1980, p. 95.

⁶⁰ Marcel Proust (1913-1927), *À la recherche du temps perdu*. Cito la edición de Jean-Yves Tadié, Proust 1987-1989; uso la sigla ARTP. Para la versión española, uso la traducción empezada por Pedro Salinas y terminada por Consuelo Berges (Proust 1988).

ciudades. El escritor en ciernes, mientras reflexiona sobre los recuerdos de su infancia, llega a darse cuenta de que esta promesa fonética se ve acrecentada por una abundancia de significados, a partir del momento en que la realidad de las personas o los lugares escapa al conocimiento factual y el mero sonido de los nombres genera un vasto espectro asociativo de imaginación musical.

En la *Recherche*, que se presenta como puesta en práctica poética de este problema (filosófico), la fascinación por los nombres propios es un motivo constante para orientar y reflejar la narración. Los nombres propios no solo son un objeto de reflexión estética sobre el poder de designación del lenguaje artístico, sino que su emplazamiento literario en la obra —en el juego entre el personaje del escritor y el homónimo del autor (erradicado en la última versión)—⁶¹ es también uno de los momentos estructurales narrativos esenciales de la novela en su conjunto, desde *Combray* hasta *El tiempo recobrado* (*Le temps retrouvé*). Apenas existe, en toda la literatura del siglo xx, una trama novelesca cuyos lugares ficticios —Combray, Balbec— y personajes —Gilberte, Albertine, Swann, Saint-Loup, Charlus— sean tan célebres como los del universo de Marcel Proust. Más allá de esto, la reflexión lingüística sobre la función de los nombres propios resulta provenir de un problema central de la creación literaria en general. El pensamiento literario de Proust se inscribe en la época de la crisis del lenguaje, en la transición del siglo xix al xx, que se expresaba en las dudas profundas sobre las palabras “que conducen a un pozo sin fondo”, como expresó el poeta Mallarmé en el pequeño folleto “Crise de vers”.⁶²

El objeto de esta crisis, que iba a resultar ‘exquisita’, de hecho, en la medida en que los autores mencionados se atribuyen hoy a una edad de oro de la literatura moderna, es la sacudida de los fundamentos tradicionales de la lingüística del siglo xviii y principios del xix que, en lo esencial, seguían los

⁶¹ En la última etapa, Proust trabajó la mayoría de los pasajes de la *Recherche* en que figuraba el nombre propio del narrador. Sin embargo, quedaron algunos, importantes, en *La prisionera*, cuando está llamado por su amor (Albertine): “Mon chéri Marcel” (ARTP III, p. 583). El hecho de que el autor, al final, ya no quiso mencionar tanto el nombre de su narrador, no cambia el hecho de que se llama así.

⁶² “La littérature subit ici une exquise crise, fondamentale” (Mallarmé, “Crise de vers” OC, p. 360, “La literatura enfrenta, aquí, una crisis exquisita y fundamental”, *Taller Igitur*). La resonancia alcanza el otro lado del Rin con la “La carta de lord Chandos” de Hugo von Hofmannsthal (1902).

de la filosofía escolástica. Como contracara del movimiento autonomista de la literatura moderna, el escepticismo científico respecto al lenguaje normal, como primer material de la literatura narrativa, llegó a tal extremo, hacia 1900, que la vieja cuestión sobre la relación entre las cosas y las palabras tuvo que ser declarada concluyentemente irresoluble con argumentos histórico-empíricos y lógico-positivistas. Proust desarrolla su poética de los nombres al mismo tiempo que se publica la biblia de la lingüística estructuralista, cuya doctrina de la ‘arbitrariedad de los signos lingüísticos’⁶³ destruye el sueño filosófico de una teoría coherente de la correspondencia entre los signos, las proposiciones, la verdad artística y el mundo.

Atestiguamos una confrontación histórica entre una poética literaria que declara su confianza en el estatuto ontológico de las palabras —en el poema de Mallarmé y en la novela de Proust— como principio artístico de la creación, y una ciencia que deriva su rigor epistemológico del hecho de que cuestiona analíticamente este mismo estatuto. Un punto decisivo en esta desavenencia se puede ilustrar con el ejemplo de la onomástica. La función poética de los nombres propios resultan ser uno de los problemas centrales a través del cual la diferencia lingüístico-filosófica entre la teoría científica y la práctica artística se torna virulenta. Los nombres revelan el problema lingüístico y, al mismo tiempo, la esperanza poetológica de una relación de contigüidad o de determinación entre las palabras y las cosas, o los conceptos y las ideas.

La *Recherche* es la ‘historia de una escritura’,⁶⁴ una ‘mise en abyme’⁶⁵ prototípica, en cuanto obra que expone el tratamiento de su propio proceso de producción. En ella, el escritor Marcel Proust explora las posibilidades de una existencia literaria a través de la escenificación dramática de la vida de un escritor que se dispone a escribir un texto cuyas palabras pretenden recuperar y preservar el poder de los recuerdos desvanecidos, de la infancia y del amor.⁶⁶ Tras muchos años de intentos repetidamente abortados, el escri-

⁶³ Saussure (1916) 1998.

⁶⁴ Barthes 1972, p. 121.

⁶⁵ Ricardou 1973, pp. 90-92; Dällenbach 1977, p. 18. Cf. cap. 4.1.

⁶⁶ “La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c’est la littérature” (Proust, *Le temps retrouvé*, ARTP IV, p. 474, “La verdadera vida, la vida al fin descubierta y dilucidada, la única vida, por lo tanto, realmente vivida es la literatura”, Proust 1988, t. 7, p. 246).

tor admite su fracaso. El resultado de este fracaso, “la transformación de los sufrimientos de un hombre en un texto literario”,⁶⁷ corresponde a una novela de más de 2.500 páginas —sin contar los *Carnets*, ni el *Jean Santeuil*, ni la teoría previa *Contra Sainte-Beuve*—, cuya edición material y reformulación constante, sobre todo al final de *La fugitiva* (*Albertine disparue*) y *El tiempo recobrado*, fue también una lucha contra el tiempo que le quedaba de vida al autor, fallecido en 1922.

En el centro de esta dialéctica existencial entre la novela, que pretende captar el tiempo de un mundo desde el punto de vista de la figura del escritor, y el mundo, que se convierte en novela desde el punto de vista del autor, se encuentra el problema del tiempo y la representación lingüística de su influencia sobre las circunstancias imprevisibles de la memoria. La escisión entre la ‘memoria voluntaria’ y la ‘memoria involuntaria’, que, según la autoconsideración de Proust, es el punto de partida de su pensamiento literario dirigido contra el filósofo Henri Bergson,⁶⁸ se encuentra en el plano y el encadenamiento de la narración, en las secuencias supuestamente caóticas del tiempo de las que dan testimonio los saltos de pensamiento del narrador, abrumado por impresiones pictóricas, auditivas u olfativas. A falta de cronología, el propio lenguaje estructura el progreso de la historia como una ‘masa de recuerdos’⁶⁹ superpuestos. El sonido de las palabras, como reminiscencia del aliento vivo de una voz que nombra, mantiene dentro de unos límites la pérdida de sentido por la pesada materialidad de los personajes cuando trata de describir lo incomprensible.

⁶⁷ “Estudiar a Marcel Proust, su vida y su obra, es ironizar sobre la relación entre estas dos palabras, pues seguimos la destrucción de un hombre y la construcción de un libro, la metamorfosis de un hombre en una novela” (Jean-Yves Tadié, “Introduction générale”, ARTP I, p. X). Cf. Bersani 1965, pp. 31-30.

⁶⁸ “Mon œuvre est dominée par la distinction entre la mémoire involontaire et la mémoire volontaire, distinction qui non seulement ne figure pas dans la philosophie de M. Bergson, mais est même contredite par elle” (entrevista en *Le Temps*, 12 de noviembre de 1913; Proust 1971, pp. 557-559, “Mi trabajo está dominado por la distinción entre la memoria involuntaria y la memoria voluntaria, una distinción que no solo no aparece en la filosofía de M. Bergson sino que, incluso, es contradicha por ella”).

⁶⁹ “Une masse de souvenirs ajoutés les uns aux autres” (Proust, *Combray. Du côté de chez Swann* I, ARTP I, p. 184 [Proust 1988, t. 1, p. 157]).

Lo más incomprensible para el adolescente es el nombre de su primer amor no correspondido. El recuerdo del momento de su infancia en que el narrador oyó por primera vez que alguien llamaba “Gilberte” a la chica pelirroja de la vecindad a quien admiraba en secreto es la ocasión de las ‘reflexiones’ sobre la onomástica de la tercera parte de *Por el camino de Swann*:

Ce nom de Gilberte passa près de moi, évoquant d’autant plus l’existence de celle qu’il désignait qu’il ne la nommait pas seulement comme un absent dont on parle, mais l’interpellait; il passa ainsi près de moi, en action pour ainsi dire, avec une puissance qu’accroissait la courbe de son jet et l’approche de son but; — transportant à son bord, je le sentais, la connaissance, les notions qu’avait de celle à qui il était adressé, non pas moi, mais l’amie qui l’appelait, tout ce que, tandis qu’elle le prononçait, elle revoyait ou du moins, possédait en sa mémoire [...].⁷⁰

Aquí, el nombre, “Gilberte” —como núcleo de la significación y, al mismo tiempo, del deseo amoroso naciente—, se transforma de un objeto de descripción a un desencadenante de memoria. Las marcas asociadas a su caracterización le asignan una cualidad antropomórfica, que se ‘acerca’ a la otra persona de forma personalizada, a través de dos tiempos comparados. El nombre propio, para el narrador, tiene un poder propio. Su energía, alimentada por el aliento de la persona que lo pronuncia en voz alta, tiene un efecto inmediato en el oyente. Tan pronto como se oye el sonido del nombre, la estridente I entre las suaves consonantes G y L, y después de la dura consonante T se desvanece con una suave E, la reverberación de esta particular combinación de letras —que en el curso de la narración experimenta una resolución musical en el nombre del aún más trágico amor “Albertine”— es sinónimo

⁷⁰ Proust, *Noms de pays: le nom*, ARTP I, p. 387 (“Aquel nombre de Gilberta pasó junto a mí y evocó, con mayor fuerza aún, la existencia de la persona que designaba, porque no se limitó a nombrarla como a una ausente de la que se está hablando, sino que se dirigía a ella misma; pasó junto a mí, por decirlo así, en acción, con fuerza realzada por la trayectoria de la voz en el aire y por lo próximo de su objetivo; llevando consigo, yo lo sentía, el conocimiento y la amistad que tenía, no de mí, sino de la persona a quien la voz se encaminaba, y todo lo que, al pronunciarlo, volvía a ver o, al menos, tenía en la memoria [...]”, *Nombres de tierras: el nombre*, Proust 1988, t. 1, p. 332; traducción modificada).

de la inaccesibilidad del objeto. Si el nombre enmudece, el objeto muere. Al mismo tiempo, el nombre tiene la fascinante potencia de absorber todos los recuerdos y cualidades íntimas de la persona invocada, en el mismo momento de ser exhalado y preservado para el momento de ser invocado de nuevo.

La “expresividad inmediata”⁷¹ del nombre propio es dolorosamente puesta de manifiesto, en el contexto de la narración, por la situación de distancia. Se trata de la observación sobre un acto de nombrar perpetrado por un tercero lejano, que, mucho tiempo atrás, oía un otro ‘yo’ intrigado por una pasión inexplicable. Es la ocasión para la reflexión del narrador sobre ese ‘algo’ fugaz que se conserva tras un primer nombramiento. Marcel examina las posibilidades que le quedan a él, el oyente, para que el objeto nombrado vuelva a manifestarse realmente con todas las cualidades soñadas, al ser llamado de nuevo. Aquí, sin embargo, se revela un conflicto entre la confianza alimentada por el sentimiento, especialmente el amor, en el poder de la invocación a través del nombre del objeto amado, y una manifiesta “ilusión referencial”⁷² de que este nombre pueda alguna vez alcanzar el objeto o hacerlo vivir de nuevo.

El narrador de *Noms de pays: le nom* toma consciencia de esta ilusión con un sentimiento igualmente doloroso, cuando llena, desesperadamente, “infinitas páginas” de su cuaderno con las meras letras del nombre GILBERTE y se da cuenta de que de esta manera no puede restituir la presencia de la persona mencionada, aun repetidamente, sino que solo expresa su propio amor devorador, del que el objeto permanece intacto:

Certes, à toutes les pages de mes cahiers, j’écrivais indéfiniment son nom [...], mais à la vue de ces lignes que je traçais sans qu’elle pensât pour cela à moi [...], je me sentais découragé parce qu’elles ne me parlaient pas de Gilberte qui ne les verrait même pas, mais de mon propre désir qu’elles semblaient me montrer comme quelque chose de purement personnel, d’irréel, de fastidieux et d’impuissant.⁷³

⁷¹ Khan 2005, p. 61.

⁷² Khan 2005, p. 61.

⁷³ *Noms de pays: le nom*, ARTP I, p. 393 (“Ciertamente que no me cansaba de escribir en todas las hojas de mis cuadernos su nombre [...]; pero al ver aquellos vagos rasgos que trazaba mi mano, sin que por eso Gilberta se acordara de mí, [...] me descorazonaba, porque esos

Sin el poder de invocación que conlleva la potencia de la preservación de la “emanación deliciosa”, los meros signos, los componentes materiales del nombre, solo repiten por sí mismos el acto mortífero de la presencia exhalada. Para el autor, el dilema de la “relación activa entre el significante y el significado”⁷⁴ resulta ser un problema estético —entre la expresividad exuberante y la referencialidad que nunca alcanza— que intenta resolver dialécticamente. La novela “pone en práctica su pensamiento” e implementa una “filosofía”⁷⁵ que reúne los componentes prelingüísticos del *onoma* en cuanto fuente sinestética de la escritura: Por un lado, está el sonido del nombre; por el otro, la imagen del objeto nombrado. A diferencia de las ‘palabras corrientes’ o términos generales, que producen imágenes igualmente corrientes e inequívocas —“comme celles que l’on suspend aux murs des écoles pour donner aux enfants l’exemple de ce qu’est un établi, un oiseau, une fourmilière”—, las imágenes de los nombres propios permanecen indistintas y dejan en el limbo la asociación entre el *color* de la imagen y el *color* del sonido: “Mais les noms présentent des personnes —et des villes qu’ils nous habituent à croire individuelles, uniques comme des personnes— une image confuse qui tire d’eux, de leur sonorité éclatante ou sombre, *la couleur dont elle est peinte uniformément* [...]”.⁷⁶

El intento de resolución dialéctica consiste en implementar estéticamente la indeterminación de la imagen evocada por el nombre propio, solo connotado y no denotado, en la teoría de la memoria subyacente a la investigación. Como explica Proust en su prefacio a *Contra Sainte-Beuve*, en una explici-

rasgos no me hablaban de Gilberta, que ni siquiera habría de verlos, sino de mi propio deseo, y me lo mostraban como cosa puramente personal, irreal, enojosa e impotente”, Proust 1988, t. 1, p. 337).

⁷⁴ “Proust et le langage indirect”, Genette 1969, p. 233.

⁷⁵ Descombes 1987, p. 11.

⁷⁶ *Noms de pays: le nom*, ARTP I, p. 380 (“Lo que las palabras nos dan de una cosa es una imagen clara y usual como esas que hay colgadas en las escuelas para que sirvan de ejemplo a los niños de lo que es un banco, un pájaro [...] Pero lo que nos presentan los nombres de las personas y de las ciudades que nos habituamos a considerar individuales y únicas como personas es una imagen confusa que extrae de ellas, de su sonoridad brillante o sombría, *el color que uniformemente las distingue*, como uno de esos carteles enteramente azules o rojos en los que, ya sea por capricho del decorador o por limitaciones del procedimiento, son azules y rojos, no solo el mar y el cielo, sino las barcas, la iglesia y las personas”, Proust 1988, t. 1, p. 326).

tación teórica poco frecuente,⁷⁷ la singularidad de las imágenes, a las que el sonido de los nombres solo puede ofrecer una contrapartida acústica, es un ejemplo particularmente conciso de la relación fundamental e irremediablemente trágica que la conciencia mantiene, en el lenguaje, con el pasado de los acontecimientos vividos. Esta circunstancia explica el orden sensible sinestético y la variedad de los ejemplos de las ‘resurrecciones’ de la memoria: la *madeleine*, el pan tostado (*biscotte*), el adoquín veneciano, la cuchara de plato, el martillo del despachador ferroviario, etc. El sujeto, es decir, el escritor-narrador que analiza “la relación de fuerzas entre el sentimiento y la inteligencia”,⁷⁸ tiene aquí un papel especial que desempeñar. Todo lo que se experimenta por un instante, piensa el escritor, en el momento de la escritura, según su sensibilidad mnemónica, se pierde en el tiempo. A través de la pérdida, lo que se experimenta, se transforma en una imagen, cuyas cualidades sensuales —los colores, las formas, los sonidos, los olores, los sabores— se hacen más indistintas y más difíciles de reproducir cuanto más se siente la impresión que desborda el poder del lenguaje. La esperanza del escritor reside en la intuición estética de que el tiempo, siempre moribundo por el momento, podría materializarse o ‘encarnarse’ en los objetos evocados “en virtud de un pacto mágico”⁷⁹ o trascendental, para luego volver a liberarse en la coincidencia —mnemotécnicamente forzada— de un ‘encuentro renovado’:

Ce que l’intelligence nous rend sous le nom du passé n’est pas lui. En réalité, comme il arrive pour les âmes des trépassés dans certaines légendes populaires, chaque heure de notre vie, aussitôt morte, s’incarne et se cache en quelque objet matériel. Elle y reste captive, à jamais captive, à moins que nous ne rencontrions l’objet. A travers lui, nous la reconnaissons, nous l’appelons, et elle est délivrée. L’objet où elle se cache — ou la sensation, puisque tout objet par rapport à nous

⁷⁷ Una exposición teórica tan explícita contradice, en efecto, la idea conceptual de la *Recherche*. La novela quiere ser una puesta en práctica lograda de la teoría literaria. En el último volumen, una “teoría demasiado obvia” se compara con un objeto comprado que aún tiene puesta la “marca del precio”. Cf. Proust, *Le temps retrouvé*, ARTP IV, p. 461 (Proust 1988, t. 7, p. 230).

⁷⁸ *Contra Sainte-Beuve*, Proust 1971, p. 216 (Proust 2016, p. 38).

⁷⁹ *Contra Sainte-Beuve*, Proust 1971, p. 212 (Proust 2016, p. 32).

est sensation —, nous pouvons très bien ne le rencontrer jamais. Et c'est ainsi qu'il y a des heures de notre vie qui ne ressusciteront jamais.⁸⁰

Del mismo modo que el tiempo vivido se solidifica en objetos discretos para acaecer al sujeto atento, cuya conciencia se expande a través de la escritura, mediante acontecimientos involuntarios de la memoria, así el nombre propio no solo contiene, sino puede reproducir los anhelos, los rasgos de carácter soñados o transfigurados nostálgicamente de los objetos individuales, que el nombre designa —y de los que se apropia cruelmente en el acto de designación—, para luego recuperar solo arbitrariamente la forma encerrada durante un breve instante en un sueño, en la asociación de pensamientos o mediante la invocación de un extraño. Frente al poder singular de los individuos a los que se refieren los nombres propios, esta teoría estética —dirigida contra el cientificismo de Sainte-Beuve— reclama una empatía pasiva, siempre inferior y con retraso en relación a los acontecimientos (onomásticos), pero, al mismo tiempo, artística, capaz de crear.⁸¹

La individualidad, que apunta al problema ontológico de la referencia de los términos singulares, es el concepto estético central de la filosofía literaria de Proust, que resulta ser no solo un valioso objeto de reflexión poetológica, sino también —en la práctica literaria— un gran reto a la semiótica hermenéutica y la representación lingüística en general. La singularidad del nombre propio remite a la individualidad de una persona o de un lugar determinados. En Proust, los nombres distintivos que estructuran lingüísticamente la

⁸⁰ *Contra Sainte-Beuve*, Proust 1971, p. 211 (“No es el pasado lo que la inteligencia nos da bajo ese nombre. En realidad, como sucede con las almas de los difuntos en ciertas leyendas populares, cada hora de nuestra vida, apenas muerta, se encarna y se esconde en algún objeto material. Allí permanece cautiva, cautiva para siempre, a no ser que encontremos el objeto. A través de él la reconocemos, la llamamos, y queda liberada. Es posible que el objeto en que se esconde —o la sensación, porque todo objeto es sensación con respecto a nosotros— no lo encontremos nunca. Por eso hay horas de nuestra vida que nunca resucitarán”, Proust 2016, p. 31).

⁸¹ El problema del tiempo reaparece aquí de forma existencial en la medida en que, como demuestra la práctica literaria, la revocación tiene cada vez menos éxito a medida que aumenta en tiempo de la vida: “[...] au fur et à mesure que nous vivons, nous passons notre temps à nous éloigner de la zone où un nom est distinct” (Proust, *Sodome et Gomorrhe*, ARTP III, p. 51, “[...] a medida que vivimos, pasamos nuestro tiempo alejándonos de la zona en que un nombre es perceptible”, Proust 1988, t. 4, p. 71).

‘corriente de conciencia’ de la narración son siempre los de personas: Gilberte, Albertine, Guermantes, Vinteuil, Swann, etc.; o de localidades: Combray, Balbec, Florencia, Venecia, Parma, etc. Los lugares son individuales como las personas, no solo porque en parte remitan a la misma etimología, en el caso de las familias nobles originarias de ciertas localidades, sino porque funcionan de la misma manera en la imaginación del narrador:

[Les noms de pays] exaltèrent l'idée que je me faisais de certains lieux de la terre, en les faisant plus particuliers, par conséquent plus réels. Je ne me représentais pas alors les villes, les paysages, les monuments, comme des tableaux plus ou moins agréables, découpés ça et là dans une même matière, mais chacun d'eux comme un inconnu, essentiellement différent des autres, dont mon âme avait soif et qu'elle aurait profit à connaître. Combien ils prirent quelque chose de plus individuel encore, d'être désignés par des noms, des noms qui n'étaient que pour eux, des noms comme en ont les personnes.⁸²

En los nombres propios, el narrador-escritor encuentra ‘individuos’ que llevan una vida autónoma demasiado poderosa para ser controlables en el acto de (re)nombramiento. Es el planteamiento metafísico de Proust. Por esta razón, el autor intenta hacerlos ‘útiles’ para el ‘estilo’ (*style*) de su novela utilizándolos en los momentos oportunos como metáforas o alegorías que pretenden captar la contigüidad sonora, visual, táctil u olfativa con determinadas propiedades de los ‘objetos intangibles’ y funcionalizándolos después en una estructura intertextual vinculada a la literatura occidental. En este sentido, los nombres de las ciudades que no son de invención propia corresponden también al ‘modelo de individualidad’,⁸³ incluso más claramente, de vez en cuando, que los nombres ficticios de los personajes. El potencial mítico de las

⁸² *Noms de pays: le nom*, ARTP I, p. 380 (“[Los nombres] exaltaron la idea que yo me formaba de ciertos lugares de la tierra, dándoles mayor precisión y, por lo tanto, mayor realidad. No me representaba yo entonces ciudades, paisajes y monumentos, como cuadros, más o menos agradables, recortados aquí o allá y todos de la misma materia, sino que cada cual se me aparecía como un desconocido esencialmente diferente de los demás, anhelado por mi alma, que sacaría gran provecho de conocerlo bien. ¡Y qué individualidad aún más marcada tomaron al ser designados con nombres, con nombres que eran para ellos solos, con nombres como los de las personas”, Proust 1988, t. 1, p. 326).

⁸³ Genette 1969, p. 234.

ciudades italianas descritas en las grandes novelas del siglo xix se despliega en toda su amplitud para *sustituir* la ‘descripción adecuada’ por la metáfora rara y particularmente valiosa, sobre todo para el viajero imaginario que nunca ha visto por sí mismo las ciudades mencionadas. Por ejemplo, el “suave rosa grisáceo” de la transición al “suave violeta” de la ciudad de Parma se toma prestado de la sensibilidad romántica de Fabrice del Dongo en *La cartuja de Parma* de Stendhal, mientras que los colores más vistosos y el aroma floral asociados a la ciudad de Florencia se generan a partir del sonido del nombre de la ciudad y de su catedral Santa Maria dei Fiori (Sainte-Marie-des-Fleurs).⁸⁴

La crítica ha señalado que la poética proustiana de los nombres sigue, como la *reminiscencia* en la teoría de la memoria, un proceso de tres pasos, ‘esencialización’, ‘cita’ y ‘exploración’ asociativa, y que representa, en última instancia, una ‘empresa fantasmagórica’ basada en una “peculiar confusión entre significado y referente”.⁸⁵ Sin embargo, se subestimaría la “escuela de Proust”⁸⁶ y el tratamiento profundo de los signos, que atraviesa toda la investigación, si no se concediera a estos capítulos ‘teóricos’ *Nombres de tierras: el nombre* de la *Recherche* y “Nombres de personas” de *Contra Sainte-Beuve*, que ya contiene la fusión de nombres personales y topónimos utilizando el ejemplo de la construcción etimológica ficticia del “mundo de los Guermentes”,⁸⁷ una reflexión lingüístico-filosófica de gran alcance sobre el problema de la referencialidad. En efecto, dentro de la metafísica de la representación lingüística, que volvió a hacerse virulenta a principios del siglo xx, la estética de Proust conduce, en su núcleo, a la cuestión ontológica del ser de los nombres, cuyo referente parece tan único y cuyo significado parece tan múltiple que a los individuos designados, como ya describe Proust en una intuición temprana, habría que negarles el derecho —y la necesidad lógica— de mostrarse dignos de sus nombres:

Mais peut-on raisonnablement demander aux hommes de se montrer dignes de leur nom quand les choses les plus belles ont tant de peine à ne pas être inégales

⁸⁴ Es también el título de una novela inspirada por la misma catedral, publicada en 1897, de René Boylesve.

⁸⁵ Genette 1969, pp. 241-251. Cf. Barthes 1972, pp. 124-128.

⁸⁶ Deleuze 2003, p. 35.

⁸⁷ Proust 1971, pp. 295-298.

au leur, quand il n'est pas un pays, pas une cité, pas un fleuve dont la vue puisse assouvir le désir de rêve que son nom avait fait naître en nous?⁸⁸

La idea de forzar una correspondencia coherente en la relación 'indigna' entre los nombres propios y los objetos 'designados' por ellos, mediante un lenguaje artificial, es rechazada como una 'quimera'. Al mismo tiempo, los nombres propios desempeñan un papel especial en el despliegue tanto poetológico como narratológico del texto. Durante mucho tiempo —hasta *El tiempo recobrado*—, las dudas sobre la capacidad del lenguaje para representar el mundo aparecen de forma preponderante en la investigación. En el último tomo, sin embargo, las dudas confluyen, a través de la insistencia de sus historias, en un nuevo pensamiento del tiempo. El ser posible de un tiempo intemporal —de la *psyché*—, entrevisto en la correspondencia involuntaria, acontecimental, entre las reminiscencias de la memoria conlleva al escritor —y lector de los signos— a “montar la imagen de un pensamiento que es opuesto al pensamiento de la filosofía”.⁸⁹ La verdad no se comunica ni se reduce a un lenguaje convencional. La verdad es involuntaria, ocurre y fuerza al pensamiento, que no puede restringirse a posibilidades naturales. Por esta razón, según el narrador de la *Recherche*, el pensamiento es una verdadera creación, tal vez la única: “La creación es la génesis del acto de pensar en el pensamiento mismo”.⁹⁰

La filosofía de Proust es una filosofía literaria, y no solo una filosofía dentro de una obra de literatura.⁹¹ El texto presenta una investigación de un pensamiento “*en el lenguaje* y no a través del lenguaje”.⁹² Se basa en la ventaja

⁸⁸ “Journées de lecture”, en *Le Figaro*, 20 de marzo de 1907, Proust 1971, p. 531 (“¿Podemos pedir razonablemente a los humanos que se muestren dignos de su nombre cuando las cosas más bellas tienen tantas dificultades para no ser desiguales a las suyas, cuando no hay un país, ni una ciudad, ni un río cuya vista pueda satisfacer el deseo de sueños que su nombre había suscitado en nosotros?”).

⁸⁹ Deleuze 2003, p. 115.

⁹⁰ Deleuze 2003, pp. 118-119.

⁹¹ “La novela, como novela, ofrece los elementos de otra filosofía, y puede leerse filosóficamente *por separado* del ensayo cuyos dogmas se supone que ilustra” (Descombes 1987, p. 293). Cf. Macherey 2013, pp. 48-50.

⁹² “Über Sprache überhaupt”, Benjamin 1991, t. 2, p. 142.

epistemológica que presenta la literariedad, en relación a sus posibilidades conceptuales y cognitivas —la plasticidad, la ejemplaridad, la sensibilidad, el ánimo para temas espirituales, la proyección diferente— de un mundo referencial por medio de la ficción, para poner su “vida interior”⁹³ en una relación entre la inmanencia y la trascendencia de la subjetividad. En este sentido, la filosofía de Proust “no es platónica, ni kantiana, ni bergsoniana”,⁹⁴ aunque enlace con ideas fundamentales de estos tres filósofos, que son los más influyentes de la *Recherche*, sino que posee su propio aspecto, proustiano, en cuanto investigación en las posibilidades prácticas de la cognición literaria.⁹⁵

Si el “longtemps je me suis couché de bonne heure” representa entonces la ‘versión novelada’ (*version romancée*)⁹⁶ del *cogito* cartesiano, la parte lingüística dentro de la situación de primera filosofía desempeña un papel más desarrollado en la novela de Proust que en el tratado de Descartes. Al menos, el modo particular del pensamiento literario, en oposición a la filosofía del lenguaje, da a entrever aquí su forma, en cuanto práctica artística de relacionar lo ideal y lo sensible en el lenguaje. Va más allá que una simple implementación de una discusión filosófica al nivel de los protagonistas de la narración —como, por ejemplo, la ‘desavenencia’ entre Boutroux y el “filósofo noruego” sobre la teoría de Bergson—, respecto a los efectos posibles de los hipnóticos sobre la capacidad de recordar.⁹⁷ El objeto resaltante de

⁹³ Descombes 1987, p. 211, pp. 235-256.

⁹⁴ Macherey, 2014, p. 99.

⁹⁵ El pensamiento fenomenológico de Proust, accesible a una filosofía que se sustrae a sí misma —“al señalar el punto en el que falla la doctrina” (Descombes 1987, p. 243)—, es comparable al ‘pensamiento analítico’ de Musil, que Bouveresse (2001) resaltó en el *Hombre sin atributos*, con relación a los problemas filosóficos del determinismo, de la probabilidad y del azar. Sobre una lectura filosófica (analítica) de Musil, cf. Döring 1999.

⁹⁶ Macherey 2004.

⁹⁷ Proust, *Sodome et Gomorrhe*, ARTP III, pp. 370-374. La intención literaria de la referencia filosófica es irónica en el sentido en que solo cita un elemento insignificante de *Materia y memoria* (Bergson 1896). En *Sodoma y Gomorra*, es la memoria involuntaria de su abuela la que hace al narrador ‘tratar’ sobre el sueño y la memoria, lo que da lugar a otra banalización (sicológica, jungiana) de Bergson. La posición del pensamiento de la *Recherche* sobre un filósofo u otro tipo de pensador no se muestra de manera directa. Por esta razón, todos los protagonistas que presentan un método de su ciencia, como la

la filosofía literaria de Proust —como el de la filosofía ontológica de Heidegger— es el tiempo, en sus modalidades esenciales, vividas y acordadas.⁹⁸ Proust, como Heidegger, critica el menosprecio común del tiempo pasado, el cual, para un filósofo, siempre está a punto de volverse historia: “Nous cro- yons le passé médiocre, parce que nous le *pensons*, mais le passé ce n’est pas cela”.⁹⁹ El pasado *es*, dentro de su propio tiempo, y, sin dejarse pensar, solo se ‘recobra’ —en cuanto acontecimiento— a través de una interacción entre el pensamiento creativo y la sensibilidad receptiva. Aquí reside el *telos* del acto literario. No basta sentir las exaltaciones que producen las reminiscencias de las imágenes involuntarias. Se trata de elaborar una correlación lingüística entre “la alegría que produce el recuerdo” (*la joie produite par la réminiscence*) y “la felicidad creada a través del arte” (*le bonheur procuré par l’art*).¹⁰⁰

La literariedad del pensamiento de Proust —en su esencia y su procedimiento— consiste, por un lado, en la plenitud de imágenes que provie- nen de un acontecimiento subjetivo de objetos memorizados, como, por ejemplo, las imágenes sobre el tiempo y el espacio de Combray, que inclu- yen personas, arquitecturas, fauna y flora, etc. *producidas* ‘mágicamente’ a partir de un sorbo de té tomado de una taza de porcelana. Por otro lado, consiste en la narración del tiempo subdividido en fracciones de memoria que estructuran y rellenan el tiempo narrado, hasta que es ‘recobrado’ por el tiempo de la narración, en el último tomo. Técnicamente, la teoría de la memoria en *El tiempo recobrado*, que no quiere ser teoría, no es más que una larga reconsideración de los lugares y los tiempos que han con-

diplomacia (Norpois), la medicina (Cottard) o la estrategia amorosa (Saint-Loup), o una estética explícita de su arte —la pintura (Elstir), la escritura (Bergotte)— se revelan un poco ridículos, particularmente cuando el tiempo les ha marcado. Solo la música, la sonata de Vinteuil, es una excepción.

⁹⁸ La comparación entre las dos investigaciones sobre el ser del tiempo puede hacerse incluso al nivel de las ‘existenciales’ (*Existenzialien*) de Heidegger: Sería un ejercicio bonito, perfectamente anacrónico, buscar correspondencias de conceptos heideggerianos como ‘*Zeitlichkeit*’, ‘*Sorge*’, ‘*Leiblichkeit*’, ‘*Stimmung*’, ‘*Mit-Sein*’, ‘*In-der-Welt-sein*’, ‘*existenzial-ontologisch*’, etc., en la obra de Proust.

⁹⁹ Proust 1976, p. 60 (“Creemos que el pasado es mediocre, porque lo *pensamos*, pero el pasado no es eso”).

¹⁰⁰ Proust 1976, p. 61.

ducido a la situación actual del escritor, en la cual termina encontrando la clave conceptual que le faltaba para el pensamiento de su arte. En la *mise en abyme*, sin embargo, el tiempo de la narración, que ha pasado, desde que empezó el proceso de escritura —después de haber terminado la “procrastinación”¹⁰¹— encuentra, de manera narratológica, comprensible, los tiempos vividos que incorporan, a través de la memoria, una ‘esencia intemporal’. Esta esencia intemporal se manifiesta, por ejemplo, cuando muere una persona denominada, acordada o amada, o una cosa importante cesa de existir:¹⁰²

Mais, quand d’un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l’odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l’édifice immense du souvenir.¹⁰³

Aquí reside la ‘revisión’¹⁰⁴ del platonismo en la filosofía literaria de Proust. Las cosas ocultas pueden existir por sí mismas, en su propio tiempo. Revelan

¹⁰¹ Proust usa el término (sicológico) ‘procrastinación’ para relacionar la sensación del tiempo que pasa con la tensión del proceso de escritura, aplazada permanentemente, que arranca de urgencia y sigue efectuándose contra el tiempo: “Les difficultés que ma santé, mon indécision, ma ‘procrastination’, comme disait Saint-Loup, mettaient à réaliser n’importe quoi, m’avaient fait remettre de jour en jour, de mois en mois, d’année en année, l’éclaircissement de certains soupçons comme l’accomplissement de certains désirs” (Proust, *Albertine disparue*, ARTP IV, p. 95, “Las dificultades que mi salud, mi independencia, mi ‘procrastinación’, como decía Saint-Loup, me disponían para realizar cualquier cosa, me habían hecho diferir de un día a otro, de un mes a otro, de un año a otro, el esclarecimiento de ciertas sospechas y el cumplimiento de ciertos deseos”, Proust 1988, t. 6, p. 110).

¹⁰² En este sentido, la narración es capaz de “hacer tangibles las aporías del tiempo” (Ricoeur 1984, t. 3, p. 184). Cf. Jauss 1986, pp. 21-27.

¹⁰³ *Combray*, ARTP I, p. 46 (“Pero cuando nada subsiste ya de un pasado antiguo, cuando han muerto los seres y se han derrumbado las cosas, solos, más frágiles, más vivos, más inmateriales, más persistentes y más fieles que nunca, el olor y el sabor perduran mucho más, y recuerdan, y aguardan, y esperan, sobre las ruinas de todo, y soportan sin doblegarse en su impalpable gotita el edificio enorme del recuerdo”, Proust 1988, t. 1, p. 40).

¹⁰⁴ Deleuze 2003, pp. 56-57; Descombes 1987, p. 322.

la existencia de un tiempo intemporal, más allá de la vida humana. También, pueden pretender a una ‘verdad’ en el alma —al contrario de Platón, que no podía concebir que algo oculto (*verborgen*) pudiera ser verdadero (*un-verborgen*)—. Sin embargo, se necesita el ‘alma del artista’¹⁰⁵ —el alma del loco divino, según Platón—, porque las cosas llevan en sí el reflejo de otras cosas que lógicamente no tienen nada que ver y, por esta razón, permanecen ocultas a menos que se recuperen a través de la exaltación desencadenante de una obra de arte. Es el ‘conocimiento’ particular del escritor, el hecho de saber que “no busca una verdad literaria, sino solo la verdad”.¹⁰⁶ El arte tiene el papel cognitivo de ordenar en una reflexión lingüística la impresión de los colores, olores, anhelos, sensaciones de calor u otras contigüidades azarasas con las ‘realidades extratemporales’¹⁰⁷ de las almas, mezcladas salvajemente por la memoria, a fin de “hacernos visible nuestra verdadera vida, que normalmente no podemos observar”.¹⁰⁸

Car les vérités que l’intelligence saisit directement à claire-voie dans le monde de la pleine lumière ont quelque chose de moins profond, de moins nécessaire que celles que la vie nous a malgré nous communiquées en une impression, matérielle parce qu’elle est entrée par nos sens, mais dont nous pouvons dégager l’esprit. En somme, dans un cas comme dans l’autre, qu’il s’agit d’impressions comme celle que m’avait donnée la vue des clochers de Martinville, ou de réminiscences comme celle de l’inégalité des deux marches ou le goût de la madeleine, il fallait tâcher d’interpréter les sensations comme les signes d’autant de lois et d’idées, en essayant de penser, c’est-à-dire de faire

¹⁰⁵ *Le temps retrouvé*, ARTP IV, p. 434 (Proust 1988, t. 7, p. 199).

¹⁰⁶ “Proust ne parle pas de vérité ‘littéraire’, mais de la vérité tout court et de la possibilité, pour la littérature, d’atteindre celle-ci et de parvenir à la connaissance par des moyens qui n’appartiennent qu’à elle” (Bouveresse 2008, p. 16). Cf. el final de *El tiempo recobrado*: “[...] c’est la vérité, la vérité soupçonnée par chacun, que je devais chercher à élucider”, ARTP IV, p. 623 (“[...] lo que yo debía procurar esclarecer es la verdad, la verdad que todos sospechan”, Proust 1988, t. 7, p. 419).

¹⁰⁷ *Le temps retrouvé*, ARTP IV, p. 509 (Proust 1988, t. 7, p. 286). En el mundo intemporal existe “una identidad entre el presente y el pasado” (“une identité entre le présent et le passé”, *ibid.*).

¹⁰⁸ “Selon Proust, l’art exprime pour autrui et rend visible pour nous-mêmes notre vraie vie, que normalement nous ne pouvons pas observer et ne voyons pas” (Bouveresse 2008, p. 225).

sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel. Or, ce moyen qui me paraissait le seul, qu'était-ce autre chose que faire une œuvre d'art?¹⁰⁹

No quiero especular sobre la teología de los contenidos filosóficos que salen del pensamiento de Proust, ni contestar a la pregunta sobre la metafísica de los resultados fenomenológicos. Parece que el autor explora en extensión las lejanías de la tradición metafísica no religiosa — pero inspirada por el judaísmo y el cristianismo —, para contribuir a una teoría sobre la inmortalidad del alma, que se demuestra a través del mecanismo de la memoria involuntaria. Deja entender, como Mallarmé, una especie de confianza posplatónica en la potencia y facultad del arte para aspirar al pensamiento puro como potencia y facultad del ser. La realidad del arte corresponde a la realidad de la eternidad y del alma. Se encuentran, posiblemente, en el tiempo extratemporal, fuera del tiempo que acaece. La verdad del tiempo ‘recobrado’ tiene entonces dos aspectos: la relación metonímica entre las reminiscencias que conllevan al ‘tiempo perdido resucitado’ y el descubrimiento del “tiempo personificado”,¹¹⁰ en su extraña diferencia con la eternidad, que es indiferente de nosotros y nuestros muertos. El relacionamiento entre los dos aspectos, a través de la inscripción “en el tiempo”,¹¹¹ corresponde a un sentimiento de vida

¹⁰⁹ *Le temps retrouvé*, ARTP IV, p. 457 (“Pues las verdades que la inteligencia capta directamente con toda claridad en el mundo de la luz plena tienen algo de menos profundo, de menos necesario que las que la vida nos ha comunicado, sin buscarlo nosotros, en una impresión, material, porque nos ha entrado por los sentidos, pero en la que podemos encontrar el espíritu. En suma, tanto en un caso como en otro, trátase de impresiones como la que me produjo ver los campanarios de Martinville o de reminiscencias como la de la desigualdad de las dos losas, o el sabor de la magdalena, había que procurar interpretar las sensaciones como los signos de tantas leyes y de tantas ideas, e intentar pensar, es decir, hacer salir de la penumbra lo que había sentido, convertirlo en un equivalente espiritual. Ahora bien, este medio que me parecía el único, ¿qué otra cosa es que hacer una obra de arte?”, *El tiempo recobrado*, Proust 1988, t. 7, p. 226).

¹¹⁰ Ricœur 1984, t. 2, pp. 212-215.

¹¹¹ “[...] dans le Temps” (“en el Tiempo”), son las tres últimas palabras de la novela: ARTP IV, p. 625 (Proust 1988, t. 7, p. 422), algo que, en español, parece no funcionar gramáticamente.

eterna, inmortalidad del alma o, al menos, un tiempo durable que aleja el miedo a la muerte.¹¹²

Sin embargo, más allá de las propuestas metafísicas, éticas, sociológicas o psicológicas —sobre el sentido de la vida, la amistad, el amor o el poder de las instituciones sociales— importa, en nuestro contexto, concluir sobre la literariedad del pensamiento de Proust. ¿En qué consiste la diferencia de este pensamiento que se revela a través la *mise en abyme* sobre “las condiciones de la obra de arte”¹¹³ que presenta el narrador de la novela, de cualquier interpretación de un ‘dogma idealista’¹¹⁴ por parte del autor Proust, solipsista, lector de Schelling, Schopenhauer, Bergson y Gabriel Tarde que estuviera por atrás de la exposición sobre la ‘migración de las almas’¹¹⁵? La *Recherche* es una de las mayores novelas del siglo xx. No es un texto que *hubiera podido* ser un tratado de filosofía. El pensamiento de la novela se comunica a través de su constitución propia, por el estilo, la narración y el trabajo de la lectura. Extraídas de la estructura narrada de los pensamientos, en la travesía de los grandes movimientos de todos los ‘tiempos incorporados’ a una esencia intemporal, las expresiones ‘idealismo subjetivo’, ‘sensación estética’, ‘materialismo’, ‘esencia eterna’ no tienen sentido propio, extratextual, traducible al mundo conceptual de un Husserl o un Wittgenstein, sino solamente relacionado con la experiencia existencial de Marcel, que resulta en una obra de escritura artística.

¿Cuál es pues la diferencia genérica, a parte del hecho de que haya argumentos para *interpretarla* así, entre la investigación literaria de Proust sobre el ser y el tiempo y la investigación filosófica de Heidegger? Se podría relacionar la experiencia del narrador de la *Recherche*, la dependencia psicológica y estética del conflicto entre el ‘tiempo personificado’ y el tiempo vivido, con la diferencia óntico-ontológica entre el ser (*Sein*) y el estar (*Seiendern*) desarrollada en *Ser*

¹¹² “Si je puis avoir en moi et autour de moi tant de souvenirs dont je ne me souviens pas, cet oubli [...] peut porter sur une vie que j’ai vécu dans le corps d’un autre homme, même sur une autre planète. Un même oubli efface tout” (*Sodome et Gomorrhe*, ARTP III, p. 374). Para el narrador-escritor es el último resultado de la búsqueda: “depuis peu, l’idée de la mort m’était devenue indifférente” (*Le temps retrouvé*, ARTP IV, p. 615, “desde hacía poco, la idea de la muerte había llegado a serme indiferente”, Proust 1988, t. 7, p. 409).

¹¹³ ARTP IV, p. 499 (Proust 1988, t. 7, p. 275).

¹¹⁴ Henry 1983, p. 6.

¹¹⁵ Descombes 1987, p. 57.

y tiempo. Sin embargo, la diferencia reside en la manera en que las reflexiones se inscriben en el tiempo. La reflexión de Proust se destaca en la medida en que se hace dependiente del tiempo y de la duración, sin tratar de dominarlos en el pensamiento. En este sentido es una “novela poética”.¹¹⁶ El *telos* poético de la *mise en abyme* de la escena de la obra de arte consiste en que no trata de explicar lo inexplicable, sino de hacer sentir su propia duración en el tiempo que nos hace vivir y morir. Incluye los errores que comete, procrastinando decisiones importantes, en su tratamiento vital del tiempo (que le queda). El pensamiento literario de Proust adquiere una forma artística porque diferencia la búsqueda de lo claro y distinto. La aventura del pensamiento proustiano es el trabajo con el acontecimiento y lo involuntario: “El pensamiento no es nada sin algo que nos obligue a pensar, que violente al pensamiento”.¹¹⁷

Se necesita la lectura seguida de 2.500 páginas para comprender y sentir el efecto de la conjunción temporal, en un tiempo real del arte que corresponde a la eternidad del alma, entre el yo recordado (Marcel) y el yo que recuerda (el narrador),¹¹⁸ que es el resultado —atrasado por el tiempo de casi una vida— del pensamiento sobre el ser y el devenir de las cosas que únicamente surgen efecto si entran en el ámbito del arte. “El pensamiento de la novela debe buscarse en el trabajo que le costó al novelista”.¹¹⁹ Entender el pensamiento del escritor es sentir el estilo del texto como estructuración temporal del lenguaje, en cuanto vínculo fundamental con el tiempo, cuya diferencia existencial, sentida y no tratable intelectualmente, tenemos en común, no solo como lectores de la *Recherche*, sino como humanos vivos. La posibilidad de un ‘relato puro’ (*récit pur*)¹²⁰ consiste entonces en el hecho de que el estilo lleva el lector a los momentos aporéticos y ‘reveladores’ de su propio pensamiento, imposibilitados para las medidas directas y conscientes. Es la función principal del arte: “La manera como se nos presenta el mundo [...], si no existiera el arte, sería el secreto eterno de cada uno”.¹²¹

¹¹⁶ Tadié 1971, p. 413.

¹¹⁷ Deleuze 2003, p. 117.

¹¹⁸ Cf. Jauss 1986, p. 247.

¹¹⁹ Descombes 1987, p. 46.

¹²⁰ “L’expérience de Proust”, Blanchot 1986, p. 19.

¹²¹ *El tiempo recobrado*, Proust 1988, t. 7, p. 246 (“Le style pour l’écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation,

6.3. REDUCIR LA COMPLEJIDAD DEL UNIVERSO. LA INDISCERNIBILIDAD ENTRE LITERATURA Y FILOSOFÍA EN LA OBRA DE JORGE LUIS BORGES

“No hay en la tierra una sola página, una sola palabra, que sea [...] sencilla, ya que todas postulan el universo, cuyo más notorio atributo es la complejidad”.

Borges, Prólogo a *El informe de Brodie*

La cuestión de las relaciones cognitivas, discursivas y epistemológicas entre la literatura y la filosofía sigue siendo un problema crucial y palpitante, aun bajo la condición de su posible indiscernibilidad, en el siglo xx. Por un lado, la filosofía, desde las escuelas presocráticas, es un modo de pensamiento genérico que se concibe por sí mismo, sin dependencia o restricción objetiva por las demás ciencias como la teología, la política y las ciencias naturales. Por otro lado, la literatura, desde el primer canon de la poesía homérica, es una forma genérica del lenguaje que se distingue de las formas no literarias, por lo cual las ciencias de la literatura han recurrido, para discernir la naturaleza de esta literariedad, al apoyo de la filosofía. El alejamiento epistemológico entre literatura y filosofía, que ha conducido a la separación de las disciplinas académicas en el transcurso del siglo xix, plantea la cuestión de la distinción fundamental entre la práctica y la teoría. ¿Se debe mantener, aunque sea por mera fidelidad a la tradición, la diferencia de principio entre la práctica poética o artística, por un lado, y la teoría científica o filosófica de su pensamiento, por el otro? Por esta razón interesa examinar el caso de un ejemplo contemporáneo perfectamente fronterizo entre filosofía y literatura, y plantear, con referencia al escritor argentino Jorge Luis Borges, el problema de una indiscernibilidad de principio, discursiva y epistemológica, entre la teoría y la práctica de la literatura.

Borges pertenece indudablemente al canon de los más grandes autores literarios en lengua española. Es reconocido como poeta, cuentista y ensayista, y representa una referencia importante para la época del largo siglo xx, en la

qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, *différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun*", ARTP IV, p. 474).

cual se ha formado —desde la Generación del 98 hasta el materialismo filosófico de la escuela de Oviedo— la teoría de la literatura en lengua española. La importancia de la obra de Borges reside en el hecho de que sus ensayos han participado fundamentalmente en el proceso de esta formación teórica y que, al mismo tiempo, sus textos literarios, que tratan grandes ideas filosóficas, han sido objeto de consideraciones teóricas y críticas sustanciales y decisivas.¹²² Con respecto a la cantidad de los textos sobresalientes en ambos niveles, no se puede decidir concluyentemente si Borges es, en primer lugar, un autor de cuentos literarios y de poesía o de ensayos sobre cuestiones filosóficas —de la vida humana, del universo— relacionadas con la literatura.¹²³ La obra de Borges permite rebatir la tesis de que siempre hubiera una diferencia de valor o una preferencia genérica por parte de los autores en lengua española. Los cuentos y los ensayos, aunque estén separados por una práctica editorial de incorporación genérica, forman un conjunto conceptual en la medida en que tienen un mismo objetivo. Representan dos modalidades diferentes de un común trabajo de investigación y de depuración lingüística que aspira a disolver la diferencia clásica entre la teoría del pensamiento y la práctica de la creación.

Desde mi punto de vista no tiene sentido preguntarse si Borges es un filósofo literario o un literato filosófico. Este quiasmo categorial se disuelve en el concepto general de un pensamiento que es orientado hacia las cuestiones inmemoriales que se plantean antes de la división entre discursos y disciplinas de la sabiduría humana: “Se revela el rostro universal y profundamente

¹²² La tensión entre el lenguaje literario y el lenguaje filosófico es un tópico tradicional en la interpretación de la obra de Borges. Para no hacer prolija la enumeración de nombres, por otro lado ya conocidos, solo cito unos pocos estudios literario-filosóficos de los últimos años: Nuño 2005, Savater 2008, Magnavacca 2009, Botero Camacho 2009, Bolaño Sandoval 2011, Muallem 2012, Lema-Hincapié 2012, Rybier 2015, Muallem 2017, Puebla 2017, Pérez Bernal 2019, Quintana Tejera 2019, Anastasio 2020, Martínez Obregón 2023.

¹²³ Hay igualdad de peso y número entre los textos literarios y ensayísticos de Borges. Los cinco títulos sobresalientes de colecciones de cuentos son: *Historia universal de la infamia* (1935), *Ficciones* (1944), *El Aleph* (1949), *El informe de Brodie* (1970) y *El libro de arena* (1975). Los cinco títulos sobresalientes de colecciones de ensayos son: *Inquisiciones* (1925), *Discusión* (1932), *Historia de la eternidad* (1936), *Otras inquisiciones* (1952) y *Nueve ensayos dantescos* (1982).

humano de Borges, al tratar en su literatura los problemas filosóficos que han preocupado al hombre desde siempre”.¹²⁴ Como pensador, Borges es un humanista y un universalista, al mismo tiempo. Se preocupa por la extensión del espacio en el universo y por el modo del devenir, cíclico o lineal, del tiempo. Plantea la cuestión ontológica de lo uno o de lo múltiple del ser —en cuanto ser—, y de la posibilidad cosmológica de una infinidad de las infinitudes. Busca una síntesis ética moderna de las viejas ideas teológicas en relación con un concepto trascendental de lo humano después de la muerte, dolorosa e impensable, de cada individuo. De este modo, la obra de Borges se inscribe en una larga tradición del pensamiento filosófico occidental, que empieza con los presocráticos, jónicos o eleáticos, y con Platón, que el escritor argentino sigue examinando incluso a través de las escuelas neoplatónicas cristianas de la Antigüedad tardía y de la Edad Media, y conduce hasta la fenomenología y el positivismo lógico del siglo xx, que enfrenta con firmeza. Pero igualmente tiene en cuenta la tradición oriental, incluyendo textos de la tradición persa, zoroástrica, judía y budista, así como la mitología nórdica e indogermánica. Todo es tratado con un tono escéptico que da el ritmo fundamental y el carácter a su estilo de escritura.¹²⁵

En Borges se combinan una erudición bibliófila casi infinita, un libre pensamiento agnóstico y un escepticismo profundo que sistemáticamente pone en duda los dogmas, filosóficos, científicos y artísticos, al alcance del pensador con el fin de reconsiderarlos. Así, confronta de manera original las cuestiones universales heredadas de tradiciones antiguas con destacados movimientos del pensamiento moderno. Con referencia al poeta áureo Francisco de Quevedo, Borges considera que la escritura es una técnica existencial para vivir “en conversación con los difuntos”¹²⁶ de todos los tiempos: con los escolásticos medievales disputa sobre la realidad de las ideas trascendentales de la verdad y la belleza; con los teólogos de la Reforma se enzarza en una pelea sobre la vinculación entre el poder de Dios, el azar y el libre albedrío.

¹²⁴ Mateos 1998, p. 17. “Toda afirmación borgiana es categórica” (Nistal 2010, p. 11).

¹²⁵ Cf. Savater 2008, pp. 83-99 (“La sonrisa metafísica”).

¹²⁶ “Quevedo”, Borges 1968, p. 60. Cf. La cita de Quevedo se refiere al poema “Retirado en la paz de estos desiertos” (Quevedo 1992, pp. 314-316).

Conversando con los filósofos positivistas y empiristas de comienzos del siglo xx, de Gottlob Frege y Fritz Mauthner a Wittgenstein, crea una filosofía artística del lenguaje que confronta con el simbolismo poético, de Walt Whitman a Mallarmé, con el vitalismo filosófico, de Nietzsche a Bergson, y con la teoría de conjuntos, de Georg Cantor a Bertrand Russell. Todas estas cuestiones son planteadas por los ensayos o ‘inquisiciones’ teóricas que se interrogan por la posibilidad de una ‘historia de la eternidad’ o la idea de una ‘verdad humana universal’ (en el sentido de Kant). Al mismo tiempo, son los objetivos propios —y no solo los contextos— de sus cuentos en prosa, entre los cuales destacan como los más ‘filosóficos’ “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “Las ruinas circulares”, “La biblioteca de Babel”, “El jardín de senderos que se bifurcan” (Borges 1996a), y “El inmortal”, “Los teólogos”, “El Zahir”, “El Aleph” (Borges 1996b).

Como clasicista, Borges sigue la costumbre editorial del siglo xx y subdivide el conjunto de su prosa en ensayos y cuentos. En cuanto renovador, los entiende como dos modos complementarios —o dos movimientos dialécticos— de una misma actividad de pensar, que concibe muy ampliamente como la operación primordial de traducir conceptos y sensaciones en imágenes y sonidos lingüísticos. Para Borges, una lengua y su literatura son una gran reserva —o un gran archivo (equipado con bibliotecas)— de ideas y sensaciones, y cada procedimiento lingüístico constituye una forma individual del pensamiento en general. Los hechos de escribir o de pensar, que son actos equivalentes, constan de una participación en la historia espiritual de todos los pensamientos. En una perspectiva diacrónica, Borges distingue entre el modo de ‘pensar por imágenes’, como en Shakespeare, John Donne o Victor Hugo, y el modo de ‘pensar por abstracciones’, como en Schopenhauer, Russell o Julien Benda.¹²⁷ Por consiguiente, considerando “la historia del espíritu [humano] como productor o consumidor de literatura”,¹²⁸ el escritor forma el propósito de que su propia escritura, como manera individual de tratar la lengua, sea un procedimiento en el cual se fundan ambos modos de pensar el mundo. Por esta razón, Borges no puede separar el pensamiento de la creación literaria. Trata, en sus ensayos y en sus cuentos, “de imaginar

¹²⁷ “Nathaniel Hawthorne”, Borges 1968, p. 75.

¹²⁸ “La flor de Coleridge”, Borges 1968, p. 19.

abstracciones y de dar vida imaginativa a filosofemas”.¹²⁹ Entiende el concepto de ‘*ficción*’ como actividad creativa que se sitúa “entre la filosofía y la crítica literaria”.¹³⁰

Sin embargo, hay una razón más profunda por la cual el escritor une la teoría con la práctica literaria. Borges no solo considera el acto de la escritura literaria, siguiendo a Aristóteles (*Poética* 1451a-1451b), como un modo de idear o reflexionar sobre lo que puede ser en el mundo, sino que pone de relieve este acto como el modo fundamental entre todos los modos del pensamiento humano. Lo hace porque los grandes problemas del pensamiento, que se cifran en la ontología, la cosmología y la ética política, residen, para él, en unas relaciones elementales entre el universo y el individuo. En esto, Borges es leibniziano. Concibe la verdad trascendental del pensamiento humano a partir de la posibilidad inmanente de un sujeto que tiene que concebir su universo para vivir en él. En esta constelación, el lenguaje es un instrumento imprescindible, un medio vital del sujeto para moverse en el mundo. Este lenguaje, concebido como un traslado fundamental entre el individuo y el universo, requiere necesariamente todas las actividades del espíritu: la sensación, la observación, la abstracción, la imaginación y la creación. Al mismo tiempo, requiere un solo medio de transmisión: la escritura.

Un lenguaje idealmente dotado con tales capacidades —y procesado por medio de la escritura— es el lenguaje que Borges llama ‘literario’,¹³¹ independiente de cánones y tradiciones estilísticas. Tal lenguaje literario de ‘potencia viva’ es el que anhela y con el cual sueña el escritor. Surte efecto en los mismos lugares donde las lenguas restringidas —limitadas a la abstracción, la sensación o la imaginación— se quedan en el camino y donde las grandes cuestiones filosóficas, al contacto con un sujeto que las

¹²⁹ Nuño 2005, p. 13. “One thing which makes Borges unique, is his ability to present the most abstract ideas imaginatively, in metaphors and symbols” (Bossart 2003, p. 1). “Plato uses *mythos* in the service of *logos*; Borges confesses the he does the opposite” (Muallem 2012, p. 31).

¹³⁰ Lema-Hincapié 2012, p. 149. Cf. García Serrano 2014, pp. 181-185 (“Fabulación e intelección filosófica”).

¹³¹ “El arte narrativo y la magia”, Borges 1986, p. 71. Se entiende, de manera platónica, como capacidad divina del alma: “Ese preciso cumplimiento en el hombre, de los propósitos literarios de Dios, es la inspiración o entusiasmo: palabra cuyo recto sentido es endiosamiento” (“Una vindicación de la Cábala”, Borges 1986, pp. 48-49).

idea, se enredan en contradicciones y ‘aporías’.¹³² Por esta razón, la tarea de la literatura para Borges es tratar las contradicciones del pensamiento humano: el conflicto entre la materia y el espíritu, la oposición entre la infinitud (aparente) del cosmos y la finitud (idealmente superable) de los seres mortales, el contraste entre la realidad de las ideas verdaderas y la irrealidad fantasmagórica del mundo de los fenómenos, los límites de la aprehensión y de la cognición por parte de un sujeto que se balancea en su situación entre el dolor, la memoria y el sueño, o la dificultad ‘abismal’ de “sincronizar el tiempo individual de cada persona con el tiempo general de las matemáticas”.¹³³ Como escribe en el tratado denominado “Después de las imágenes”, la literatura consiste en la “aventura heroica” de “añadir provincias al Ser, alucinar ciudades y espacios de conjunta realidad”.¹³⁴ De este modo, siguiendo la concepción general de la interacción dialéctica entre el pensamiento y la creación, Borges plantea el problema esencial de toda teoría literaria. Pregunta qué es y qué puede ser la literatura, uniendo la división aristotélica. De esta manera, debido a la preocupación de Borges por el concepto de la universalidad, heredado de la tradición filosófica, podemos pensar sus textos —sean cuentos o ensayos— como instancias abstractas que se concretizan artísticamente en una conexión imaginada con el mundo trascendental de las verdades.¹³⁵

¹³² La aporía —en el sentido literal: ‘sin salida’—, un término filosófico usado en la lógica para resaltar una contradicción conceptual, para Borges es un punto predilecto de búsqueda de salidas poéticas, si persiste el dilema de la concepción. Cf. Lema-Hincapié 2012, pp. 179-181.

¹³³ “Historia de la eternidad”, Borges 1953, p. 13. “El tiempo [...] es un tembloroso y exigente problema, acaso el más vital de la metafísica” (Borges 1953, p. 11). La ‘versión literaria’ de este ensayo es la investigación sobre el “abismal problema del tiempo” que realiza el autor ficticio Ts’ui Pên, que “fue un novelista genial, pero también fue un hombre de letras”, en “El jardín de senderos que se bifurcan” (Borges 1996, p. 114).

¹³⁴ “Después de las imágenes”, Borges 1994, p. 31.

¹³⁵ Es también la razón por la cual Borges, con respecto a la historia de la literatura que considera en sus ensayos y en sus textos literarios, elige un canon muy especial de autores que tratan de ‘pensar literariamente’ su literatura: Dante Alighieri, Miguel de Cervantes, Francisco de Quevedo, Samuel Taylor Coleridge, Nathaniel Hawthorne, Edgar Allan Poe, Walt Whitman, Stéphane Mallarmé, Oscar Wilde, Leopoldo Lugones, Paul Valéry, Franz Kafka, Macedonio Fernández, entre otros. “Como la otra, la historia de la literatura abunda en enigmas” (“Quevedo”, Borges 1968, p. 55).

Sin entrar en demasiados detalles de los textos, en los cuales el lector es invitado a perderse, voy a resaltar dos características generales de la fusión genérica de los cuentos y los ensayos borgianos, y confrontarlos con una consideración sobre el concepto de ‘lectura’. La primera característica es el parentesco temático de los textos. Los objetos abstractos de las investigaciones¹³⁶ literarias llevadas a cabo en los cuentos filosóficos más conocidos se relacionan con las investigaciones teóricas o conceptuales de los ensayos sobre la historia del pensamiento literario y filosófico. De este modo, las investigaciones sobre el problema ontológico del infinito que son el objeto de *Otras inquisiciones* (“La esfera de Pascal”, “El tiempo y J. W. Dunne”), de *Historia de la eternidad* (“Historia de la eternidad”, “La doctrina de los ciclos”) y de *Discusión* (“La penúltima versión de la realidad”, “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga”) son puestas en escena —o transformadas en investigaciones propiamente literarias— en *Ficciones* (“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “La biblioteca de Babel”), en *El Aleph* (“El Zahir”, “El Aleph”) y en *El libro de arena* (“El disco”, “El libro de arena”). Es el caso también de los problemas metafísicos del tiempo que se tratan en *Otras inquisiciones* (“Nueva refutación del tiempo”), en *Historia de la eternidad* (“El tiempo circular”) y en *El Aleph* (“El inmortal”). De la misma manera se reparten, para dar solo estos ejemplos, las pesquisas sobre problemas relacionados al sueño —en “La pesadilla” (*Siete noches*) y “Las ruinas circulares” (*Ficciones*)—, a la memoria —en “La flor de Coleridge” (*Otras inquisiciones*) y “Funes el memorioso” (*Ficciones*)— o a la lengua universal: en “El idioma analítico de John Wilkins” (*Otras inquisiciones*) y “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (*Ficciones*).

Las investigaciones que realizan los protagonistas —o el narrador— en los cuentos no consisten, estrictamente, en una ‘traducción’ de filosofemas en literatura, sino en el procedimiento propiamente literario de pensar las aporías universales y “las percepciones baraustradas del mundo aparential”,¹³⁷ a partir de la perspectiva individual de un sujeto literario. Complementan

¹³⁶ La noción de ‘investigación’, perteneciente al discurso científico o policial, caracteriza la trama principal de algunos de sus cuentos más emblemáticos, como “Emma Zunz”, “Deutsches Requiem”, “La muerte y la brújula”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “El jardín de senderos” y otros.

¹³⁷ “Examen de metáforas”, Borges 1994, p. 71.

así las “invenciones de la filosofía” o de la metafísica, que “no son menos fantásticas que las del arte”,¹³⁸ con unas invenciones de la literatura que son las creaciones de metáforas, de imágenes y conceptos de lenguaje que reflexionan —y restringen— el mundo del pensamiento humano. Por esta razón, el universo está representado en el mundo literario de Borges por un libro infinito, como en “El libro de arena”, o por una biblioteca infinita, como en la “Biblioteca de Babel”, que abarca las típicas constelaciones borgianas entre lugares ensoñadores (“Las ruinas circulares”), objetos insólitos (“El Aleph”, “El Zahir”) y sujetos aislados y exaltados en búsqueda de fines abiertos a sus destinos (“La casa de Asterión”, “El inmortal”). Por esta razón también, en este mundo literario, que es una imagen del mundo humano, se reflejan con insistencia las relaciones entre las instancias de la comunicación literaria —el autor, el narrador y el lector— que representan posiciones abstractas en los conflictos universales del pensamiento y prevalecen siempre sobre las circunstancias culturales y psicológicas de las personalidades tratadas.¹³⁹

La segunda característica de la fusión genérica entre los cuentos y los ensayos de Borges consiste en la afinidad estilística del lenguaje. Al nivel estructural, esta característica se demuestra fácilmente. Como el lenguaje, el medio vital del sujeto en el mundo, “no es un hecho científico, sino artístico”,¹⁴⁰ Borges resalta el objetivo metódico de sus ensayos: “Mi fin es literario, no histórico”.¹⁴¹ Al mismo tiempo, escribe cuentos que tienen explícitamente el aspecto de un ensayo filológico como “La busca de Averroes” (*El Aleph*) o “Undr” (*El libro de arena*).¹⁴² Otros textos se corresponden en el principio

¹³⁸ “Magias parciales del *Quijote*”, Borges 1968, p. 68.

¹³⁹ “La personalidad es una *trasonación*, consentida por el engreimiento y el hábito, mas sin estribaderos metafísicos ni realidad entrañal” (“La nadería de la personalidad”, Borges 1994, p. 93). Con esta antipatía hacia los asuntos psicológicos, Borges justifica las razones por las cuales no escribe novelas: “El analista de una pieza forense o de una elegía dispone de un vocabulario especial y de la facilidad de exhibir párrafos que se bastan; el de una dilatada novela carece de términos convenidos” (“El arte narrativo y la magia”, Borges 1986, p. 71).

¹⁴⁰ “Quevedo”, Borges 1968, p. 59.

¹⁴¹ “El arte narrativo y la magia”, Borges 1986, p. 71.

¹⁴² La mezcla de una tonalidad crítica, científica, con un entorno fantástico caracteriza también los cuentos de la colección póstuma *El hacedor* (Borges 2011): “Distraídos en razonar la inmortalidad, habíamos dejado que anoheciera sin encender la lámpara [...]” (“Diálogo sobre un diálogo”, Borges 2011, p. 15).

de una mezcla estilística. Mientras que el cuento “El Aleph” contiene unos pasajes de crítica literaria (mordaz) —por ejemplo, el análisis del poema “La Tierra” del autor ficticio Carlos Argentino Daneri—,¹⁴³ la “faz novelesca” del libro *The Life and Death of Jason* (1867) de William Morris es descrita en el ensayo “El arte narrativo y la magia” (*Discusión*) como si fuera un cuento. Técnicamente, según la voluntad estilística, no hay diferencias entre el lenguaje de una historia recuperada, en el modo ficcional, de los archivos enciclopédicos de la *Historia universal de la infamia* y un ensayo como “Una vindicación del falso Basírides”¹⁴⁴ que permite analizar el aspecto teórico de las dificultades de la historiografía.¹⁴⁵ En el nivel semántico, tropológico y narratológico, el cuento de un sueño como en “Las ruinas circulares” o “El otro” (*El libro de arena*), que ya contiene todas las explicaciones de su funcionamiento, no se distingue del género mismo de la explicación de un sueño como es realizada en “El sueño de Coleridge” (*Otras inquisiciones*).¹⁴⁶

Sin embargo, esta segunda característica de la fusión genérica entre cuentos y ensayos, que consiste en la afinidad estilística del lenguaje, tiene también un aspecto aporético. En los diversos acercamientos teóricos y prácticos a la esencia de lo literario, Borges cuestiona los procedimientos elementales de la significación lingüística. Pregunta cómo es posible que las palabras, las frases y los textos signifiquen algo en realidad y en qué manera estos significados corresponden con lo que hay en el universo o, por lo menos, con lo que se puede comunicar de manera consistente entre los sujetos que viven en un mundo. Con referencia a las posiciones de la filosofía del lenguaje, que considera para animar su mundo literario en busca de “un libro de los libros que incluya a todos como un arquetipo platónico”,¹⁴⁷ se puede constatar que el punto crucial de la cuestión de la

¹⁴³ “El Aleph”, Borges 1996b, pp. 186-189.

¹⁴⁴ Borges 1986, pp. 53-58.

¹⁴⁵ Sucede también que Borges cita sus propias sentencias filosóficas, desarrolladas en sus ensayos sobre el idealismo, en sus cuentos: “Hume notó para siempre que los argumentos de Berkeley no admiten la menor réplica y no causan [producen] la menor convicción” (“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, Borges 1996, p. 26). Con esta misma frase empieza el ensayo “La postulación de la realidad” (Borges 1986, p. 59).

¹⁴⁶ “Ya Schopenhauer escribió que la vida y los sueños eran hojas de un mismo libro, y que leerlas en orden es vivir; hojearlas, soñar” (“El tiempo y J. W. Dunne”, Borges 1968 p. 35).

¹⁴⁷ “Nota sobre Walt Whitman”, Borges 1968, p. 97.

lengua, para Borges, consiste en el problema de la complejidad: “No hay en la tierra una sola página, una sola palabra, que [...] sea sencilla, ya que todas postulan el universo”.¹⁴⁸ El lenguaje literario por ende puede ser una “gran fijación de la constancia humana en la fatal movilidad de las cosas”.¹⁴⁹ Al mismo tiempo “no hay nada en el universo que no sirva de estímulo al pensamiento”.¹⁵⁰

Borges piensa que el trabajo analítico del lenguaje contribuye a reducir la complejidad del universo. Sin embargo, como la lógica del universo es contradictoria, se complementa por el aspecto imaginario del lenguaje para crear más complejidades. En este sentido, los géneros de la nueva ‘ciencia’ borgiana —la ontología fantástica, la gramática utópica, la geografía imaginaria, la genealogía sincrónica, etc.— se reúnen en el “sueño dirigido y deliberado”¹⁵¹ de la literatura, para fundir las maneras de concebir el lenguaje en un pensamiento que es y sigue siendo creación. Con esta analogía entre el pensamiento y la creación se puede resumir el fundamento de la filosofía literaria de Borges. La ecuación que sirve como modelo conceptual para el pensamiento creativo, capaz de borrar las fronteras entre la filosofía y la literatura, es establecida por Pierre Menard, “autor del *Quijote*”, en su carta al autor de “Pierre Menard”, de manera siguiente: “[...] pensar, analizar [e] inventar [...] son la normal respiración de la inteligencia”. Y el intelectual inventado continúa: “Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será”.¹⁵²

No es un azar, por cierto, que esta solución ‘humanista’, que reivindica la razón teórica para la indiscernibilidad entre literatura y filosofía, en la textura hermafrodita de Borges, es presentada —o puesta en escena— a través de una reflexión sobre la teoría literaria. Como (casi) todos los cuentos de *Ficciones* y *El Aleph*, “Pierre Menard”¹⁵³ —publicado por primera vez en la revista *Sur* (1939)— procede de una reflexión abstracta. En este caso se trata de la reflexión sobre las posibilidades del concepto de la ‘lectura’ literaria: ¿qué pasaría si la fórmula hermenéutica de la ‘recreación de un texto’ a través del acto de lectura —concepto en que coincidirán, unos decenios más tarde,

¹⁴⁸ “Prólogo”, Borges 1970, p. 11.

¹⁴⁹ “Examen de metáforas”, Borges 1994, p. 73.

¹⁵⁰ “Pascal”, Borges 1968, p. 135.

¹⁵¹ “Nathaniel Hawthorne”, Borges 1968, p. 72.

¹⁵² “Pierre Menard, autor del Quijote”, Borges 1996, p. 54.

¹⁵³ Borges 1996, pp. 41-54.

teóricos literarios tan eminentes como Gadamer, Barthes, De Man, Iser y Ricoeur— fuera tomada en sentido literal? Borges propone una alegoría del acto literario en cuanto instancia emisora que se presenta dependiente de la instancia receptora, o sea, el acto de lectura, necesario para que funcione el movimiento completo de la comunicación literaria.¹⁵⁴

Se trata de un chiste académico que se convierte en un problema metafísico, cuya solución es aporética, si no se resuelve en la indecisión entre dos modos de escritura, uno escéptico, el otro irónico. Por razones no solo de ‘vanagloria’, sino de evidencia filosófica y de competencia con respecto a los alcances de la escritura irónica, el texto en búsqueda de un lector, de cualquier lector, es el *Don Quijote* de Cervantes. El lector, que ‘produce’ el texto, a falta del autor, muerto en 1616, al otro lado de la situación hermenéutica, con un ‘desplazamiento de horizontes’¹⁵⁵ de unos 300 años, es un *hombre de letras* cualquiera, sin atributos, que se llama Pierre Menard (Alonso Fulano).¹⁵⁶ Es “poeta” (p. 43) de profesión, de orientación “simbolista” (p. 49), adepto del *Monsieur Teste* de Paul Valéry, y vive en Nîmes, en el sur de Francia, cerca de Montpellier, cuya universidad es responsable de la *Revue des langues romanes*, en la cual publica, y cerca de Sète, donde está situado el *Cementerio marino*.

La ironía omnipresente, que hace sospechar, como en la primera parte del *Quijote*, que todo lo que se lee en este texto proviene de un “catálogo falaz” (p. 43), es implementada en el hecho estructural de que el texto no es un cuento como pretende. En lugar de una historia, se describe un acto teórico, abstracto y, finalmente, absurdo. No hay acción, sino la lectura-producción del texto de Cervantes. Ni hay protagonistas o actantes, sino el narrador que está en correspondencia con la figura denominada Pierre Menard, la única referencia ficticia de la selva intertextual que presenta el texto —desde

¹⁵⁴ Más allá del chiste, el hecho de resaltar el procedimiento de lectura, vital para el ser humano, y por ende más difícil que el de escritura, es un elemento importante de su pensamiento literario: “Leer a *Macbeth* es de algún modo ser *Macbeth*” (Borges, Prólogo a la traducción de *Hojas de hierba*, en Whitman 1969, p. 30).

¹⁵⁵ Gadamer 1990, pp. 442-447.

¹⁵⁶ La versión más común sería escribir el apellido corriente Ménard con tilde (*accent aigu*), particularmente si se pronuncia la ‘e’ a lo español. El detalle de dejar el nombre mal escrito, en francés, forma parte, seguramente, de las decisiones literarias del escritor en el proceso de la producción del cuento.

Ramon Llull a Gabriele d'Annunzio, muerto en 1938—, y unos *pastiches* de críticos literarios cómicos, por su tradicionalidad y viejos costumbres de secta secreta de alta burguesía,¹⁵⁷ que representan la vieja crítica y su culto a la genialidad, contra la cual se dirige el argumento de la estética de la recepción. En consecuencia, el texto, que reclama la autodenominación genérica de no ser más que una “nota” (p. 47), tiene todas las características formales de un tratado científico, incluidas notas a pie de página, bibliografía comentada y referencias a la historia de las investigaciones sobre el asunto.

Jugando con el concepto de intertextualidad, la lectura de Menard forma parte de los ‘textos’ que el supuesto autor produce y que son, de hecho, el objeto principal de la consideración (textual). Se propone una división entre “obra visible [...] de fácil y breve enumeración” y “obra subterránea e interminablemente heroica” (p. 46). El chiste académico se desarrolla con esta última ‘obra’, resultado del “propósito meramente asombroso” (p. 48) de no copiar, ni reproducir, sino de “producir” (p. 47) palabra por palabra el *Quijote* de Cervantes. Sigue un drama entre conceptos abstractos, dentro de una “demostración [...] metafísica” (p. 48), que atrae la atención de los lectores y críticos, y que parte de la situación abstracta de imaginarse qué sucedería si la proposición teórica fuera posible: si el lector es el productor (escritor) del texto, no se puede recurrir, por ende, al concepto de ‘autor’, que se debe declarar muerto —como lo harán Barthes, Genette y Foucault—. En consecuencia, hay que dejar el viejo “método” de la “identificación con el autor” y evitar querer “ser Miguel de Cervantes”, es decir, “conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros”, etc., en su modo de producción, sino querer “seguir siendo Pierre Menard y llegar al *Quijote*, a través de las experiencias de Pierre Menard” (*ibid.*).

El mayor interés teórico que resalta de esta parte, irónica por su inconsistencia aporética, consiste en la confrontación de dos textos formalmente idénticos, un *Quijote* original, escrito entre 1600 y 1615, y dos capítulos y medio del mismo *Quijote* ‘producidos’ entre 1934 y 1938, que empiezan a diferenciarse por el contexto histórico y cultural de los supuestos momentos de producción. En el siglo xvii español, el lenguaje del *Quijote* parece original,

¹⁵⁷ “La baronesa de Bacourt (en cuyos *vendredis* inolvidables tuve el honor de conocer al llorado poeta)” y “la condesa de Bagnoregio, uno de los espíritus más finos del principado de Mónaco [...]” escriben sus “señoriles reservas” en la (inventada) revista “*Luxe*” (p. 43).

“espontáneo”, “un poco *à la diable*” y “llevado por inercias del lenguaje y de la invención” (p. 50); en el siglo xx francés, el mismo lenguaje se destaca por su “estilo arcaizante” (p. 52) con tendencia al “anacronismo” (p. 47), a la “españolada” (p. 51) y a la “soberbia gramatical” (p. 53). Sin embargo, la teleología cristiana, que cubre la historiografía del siglo xvii con “elogios retóricos”, entre los cuales Cervantes parece haber elegido alegremente, cuando escribió la sentencia sobre “la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo” etc., se convierte en una “idea asombrosa”, de gran importancia teórica, cuando esa misma sentencia se expresa en el contexto intelectual de Menard, “contemporáneo de William James”, y de Einstein, y de Freud: “la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir” (p. 52).

El chiste de la comparación intertextual se desarrolla, de manera deslumbrante, en un panorama de las posibilidades hermenéuticas, con respecto a la filosofía de la historia contemporánea, entre Marx, Freud y Heidegger, por la mera elección de los pasajes del *Quijote* que Menard, a pesar de su labor “casi imposible” (p. 50), logró “redactar” (p. 52), siendo él el productor del texto: el capítulo IX (DQ, pp. 84-90), que contiene la ficción autorial sobre el encuentro del manuscrito de Cide Hamete Benengeli en el Alcaná de Toledo; el capítulo XXXVIII (DQ, pp. 394-398), que trata del “curioso discurso” de Don Quijote sobre las armas y las letras; y “un fragmento” (pp. 46-47) del capítulo XXII (DQ, pp. 199-210), en que se cuenta la liberación de los galeotes y la demostración de don Quijote sobre el hecho de que “es libre nuestro albedrío” (DQ, p. 203). Se ofrecen múltiples continuaciones sobre el valor transhistórico de la literatura como fuente, testigo y medio de una ocupación política principal entre los humanos.

El cuento explicita la función de su propio lector con la tarea de “justificar” (p. 47) la posibilidad, teórica, de las “trabas artificiales” (p. 50) que presenta la abstracción.¹⁵⁸ El argumento, al cual Borges recurre siempre cuando una presunción encuentra una oposición escéptica, es la tesis de que, en teoría, nada pensable es excluible por principio. En una especie de escepticismo especulativo, que mezcla el idealismo subjetivo de Berkeley con las aporías lógicas que salen de la teoría de la relatividad de Einstein y los axiomas de Zermelo-Fraenkel, el argumento irrefutable es el de suponer una infinitud de tiempo. Recurre al “teorema del mono

¹⁵⁸ “¡Más bien por imposible! dirá el lector” (p. 48).

infinito”, que calcula la probabilidad —mínima, pero no inexistente— de que un chimpancé ciego sentado en una máquina de escribir alcance, pulsando las teclas al azar, a reproducir el contenido de cualquier libro.¹⁵⁹ Lo aduce Menard: “Me bastaría ser inmortal para llevarlo a cabo” (p. 49). Al mismo tiempo, en la práctica, la imposibilidad —real, pero “interesante” (p. 48)— justifica la suspensión del trabajo de la producción del texto de Cervantes que, de hecho, vuelve a poder entenderse como alegoría de un proceso de lectura, que se interrumpe, por incompatibilidad de tiempo u otros problemas de horizontes desplazados, después de dos capítulos y medio que quedaron en la memoria del lector.

Sin embargo, sería demasiado obvio pretender que la infinitud sea la solución para un problema de lectura finita.¹⁶⁰ Más ‘interesante’ para el asunto de la identidad teórica entre escritura y lectura —como *pars pro toto* de la indiscernibilidad entre literatura y filosofía— me parece el ‘método’ final que presenta el trabajo de Menard, cuando deja de ser Cervantes. Escribe el texto, palabra por palabra, y *borra* todas las proposiciones que no puede vivir, en su diferencia temporal de unos 300 años “cargados de complejísimos hechos” que “no en vano han transcurrido” (p. 50) entre el autor y el lector del *Quijote*. En relación con la “imagen anterior de un libro no escrito” (*ibid.*), el texto escrito, la transcripción literal de la lectura de Menard, se presenta entonces como condensación poética, a un conjunto esencial, de un texto que es *sustraido* de su estado mayor, conocido y transmitido. En esta vuelta no solamente se esconde una alusión irónica a la recepción no literaria de Cervantes, que “ahora”, en el siglo xx —en un contexto latinoamericano particularmente— es “ocasión de brindis patrióticos” (p. 53).¹⁶¹ También representa, a mi modo de ver, una escena de escritura en prosa que implementa el método poético de Mallarmé, descrito como ‘sustracción ontológica’, en la que la página en

¹⁵⁹ Este teorema es la idea abstracta que estructura “La biblioteca de Babel”, Borges 1996, pp. 88-99.

¹⁶⁰ De todos modos, el concepto de un lenguaje infinito, en una perspectiva onomástica particularmente, solo agudizaría el problema de las contradicciones conceptuales —y no ayudaría a ‘reducir las complejidades’: “Locke, en el siglo xvii, postuló (y reprobó) un idioma imposible en el que cada cosa individual, cada piedra, cada pájaro cada rama tuviera un nombre propio” (“Funes el memorioso”, Borges 1996, pp. 130-131).

¹⁶¹ Cervantes presenta el ejemplo histórico predilecto para provocar “la superstición ética” (Borges 1986, p. 39) de los lectores.

blanco funciona como límite del espacio en el cual las palabras surgen efecto poético a partir de la negatividad de su ser.

En relación con el método sustractivo, la bibliografía de los primeros 19 textos de Menard, la ‘obra visible [...] de fácil y breve enumeración’, publicada entre 1899 (el año de nacimiento de Borges) y 1934 (el año de la muerte de Menard), es de mayor importancia que la ‘obra subterránea y heroica’. El narrador insiste tres veces en que se trata de la obra *visible*. Indica así que es la verdaderamente importante, la que desarrolla la idea del método, llevándola al problema teórico, metaliterario, de las relaciones entre la significación abierta de la poesía y la significación cerrada de un lenguaje ideal matemático. Por ende, la bibliografía, bien elegida, contiene una monografía sobre la posibilidad de “construir un vocabulario poético de conceptos que no fueran sinónimos o perífrasis de los que informan en lenguaje común” (p. 44). Con este problema están vinculados los tratados sobre la filosofía de la *lingua universalis* de Ramon Llull, Descartes, John Wilkins y George Boole, citados al lado de textos de propósito supuestamente más anodino, de interés académico, que también plantean, con una exactitud crítica irreproachable, problemas agudos de literariedad que se esconden detrás de unos problemas tan abstractos que se confrontan con los límites de su imposibilidad.¹⁶² Allí, en la entrada e), que es “un artículo técnico” sobre la idea, tan teórica y abstracta como la de igualar los conceptos de producción y recepción en la literatura, de “enriquecer el ajedrez eliminando uno de los peones de torres” (p. 44) —relacionado con la entrada g) sobre Ruy López de Segura, ajedrecista español del siglo XVI— repite el mismo método que va a aplicar también a la obra ‘impar’: “*Menard propone, recomienda, discute y acaba por rechazar esa innovación*” (*ibid.*). Aplicado al texto invisible de Menard, solo se puede imaginar que el trabajo sustractivo también era inmenso, casi infinito: “Multiplicó los borradores; corrigió tenazmente y desgarró miles de páginas manuscritas”. Al final no queda nada, sino el texto mismo, porque “cuidó” que estas páginas manuscritas “no le sobrevivieran” (p. 53).

¹⁶² Menard hubiera efectuado, por ejemplo, “una traducción manuscrita de la *Aguja de navegar cultos* de Quevedo” —que es (casi) imposible de traducir, sin alejarse del texto, porque consiste en una acumulación de juegos de palabras— o “una trasposición en alejandrinos del *Cimetière marin* de Paul Valéry” (p. 45), que es una tarea inconcebible, porque el alejandrino es la forma de la cual partió el poema de Valéry para encontrar la suya, que es un decasílabo con cesura en la cuarta sílaba.

De esta manera —desviada, metafórica— el texto pone en escena los requisitos hermenéuticos de su pensamiento literario. La estética, implícita, expresada por la práctica de la escritura, no se puede ‘declarar’;¹⁶³ se desarrolla en una metaforicidad narrativa y estilística de principio y demuestra el funcionamiento genérico de un pensamiento creativo, confrontado a los límites intelectuales del lenguaje humano. En esto consiste el *telos* de la manía borgiana de no diferenciar entre la teoría y la práctica lingüística del pensamiento. No solo se trata de ‘imaginar abstracciones’ y de ‘dar vida imaginativa a filosofemas’,¹⁶⁴ sino de plantear el problema esencial de toda teoría literaria a través de un concepto de *ficción* que se encuentre ‘entre la filosofía y la crítica literaria’.¹⁶⁵ La literatura es una investigación filosófica en el sentido de que se ocupa de las grandes cuestiones inmemoriales, que se plantean antes de la división entre disciplinas del pensamiento humano. Al mismo tiempo, como la realidad misma consiste en una creación conceptual, el misterio del tiempo humano reside en cierta literariedad de la fuerza vital: “Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas”.¹⁶⁶

6.4. MÁS ALLÁ DEL REALISMO MÁGICO. NARRATOLOGÍA (NEO)FANTÁSTICA EN LA LITERATURA COLOMBIANA CONTEMPORÁNEA, DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ A EVELIO ROSERO

“La proposición es un modelo de la realidad tal como la pensamos”.

Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 4.01

6.4.1. ¿Puede ser realista la literatura?

La emancipación discursiva de la literatura en el poderoso siglo xix permitió forjar el concepto de realismo. En la filosofía positivista, hasta hoy en

¹⁶³ “No soy poseedor de una estética” (“Prólogo”, Borges 1969, p. 9).

¹⁶⁴ Nuño 2005, p. 13.

¹⁶⁵ Lema-Hincapié 2012, p. 149.

¹⁶⁶ “La esfera de Pascal”, Borges 1968, p. 13.

día, este concepto se usa para criticar, supuestamente en su fundamento, el estatus lógico y el valor conceptual de un mundo de ficción. Cierta ciencia de la literatura presupone la misma idea: la ficción realista está cerca de la vida real, trata de representarla o recrearla.¹⁶⁷ La obra de Borges, narrador filósofo, representa un contrario perfecto para esta crítica realista. Los mundos abstractos y aporéticos de sus *Ficciones* son tachados de ‘fantásticos’, porque implican imposibilidades (abstractas), como unos seres humanos inmortales, contemporáneos de Homero, de Goethe y de María Kodama. Se dice que ‘no representan el mundo real’. Es, sin embargo, un problema epistemológico tremendo, no solo para la filosofía, el de pretender verdaderamente ‘representar el mundo’, o el de sostener que un acto de representación conlleve alguna ‘cercanía a la vida real’.

El valor real de la palabra ‘realismo’ es resultado de una denominación histórica. Se entiende la palabra si se refiere de la época del realismo, literario o artístico, que tuvo lugar en Europa, en la segunda mitad del siglo XIX, en cuanto reacción a las épocas precedentes, el clasicismo y el romanticismo. Partiendo de esta denominación se podrían resaltar ciertas formas materiales o premisas estéticas de algunas obras de arte de esta época, la literatura y la pintura particularmente, y describirlas en el sentido de una orientación general que consiste en considerar —en cuanto objetos y a técnicas de representación— elementos descriptibles de lo que se llama, en nuestro sentido común de seres humanos que viven en la tierra, la vida real. Sin embargo, como el nombre de una época es un término general, no es más que un punto de partida para discusiones académicas de atribución o de pertenencia; para saber, por ejemplo, en una perspectiva comparatista, qué realismo literario fue más ‘realista’, más representativo o reproductivo de la realidad: el realismo francés de Champfleury, George Sand, Stendhal, Gustave Flaubert, Guy de Maupassant, Émile Zola y los hermanos Goncourt, o el alemán de Theodor Fontane, Gustav Freytag, Friedrich Hebbel, Gottfried Keller, Wilhelm Raabe, Adalbert Stifter o Theodor Storm. Es una cuestión de gustos.

Fuera de este contexto histórico, cualquier tentativa de llevar el concepto de realismo al campo más amplio de las fenomenologías, ontologías y hermenéuticas de la literatura —o del arte, en general—, el lenguaje crítico se

¹⁶⁷ Dufour 1998, Villanueva 2004, Begemann 2007.

pierde en una vaguedad terrible. Las definiciones del realismo que figuran en los diccionarios digitales ofrecen sus certitudes con un laconismo invencible: “Realismo es un término utilizado para expresar la relación de una persona o una obra de arte con la realidad”; o “El realismo intenta recrear la realidad lo más fielmente posible”.¹⁶⁸ El reto conceptual de estas definiciones consiste en el círculo de una *petitio principii*, que define el *definiens* por el *definendum*. En consecuencia lógica, como debe ser en una proposición circular, la definición se aplica a *quodlibet*. Cualquier cosa puede llamarse realista con esta definición: el escudo de Aquiles en la *Iliada*, el mito de la caverna de Platón, la visión de Ostia de Agustino, la existencia de una idea universal en Tomás de Aquino, la verosimilitud de las costumbres cortesas en la *Princesse de Clève* de madame de Lafayette o la estantería de la habitación en la cual se produjo la transformación de Gregor Samsa en el cuento *La metamorfosis* de Kafka. En esta plenitud transhistórica, el epíteto ‘realista’ pierde su función de concepto. No habría obra de arte, ni situación fenomenológica, que no se encontrara, por alguna extensión medible, en una relación más o menos estrecha con la realidad.

De hecho, no se necesitan las insistencias exageradas del constructivismo radical —Heinz von Foerster, Ernst von Glasersfeld—, para recordarnos el hecho real, ‘banal’, diría Borges, de que lo real siempre está ahí, accesible al sentido común. El ser humano se refiere a lo real, lo construye mentalmente, cognitivamente o materialmente, en cada momento, según las condiciones históricas específicas de la situación de comunicación hermenéutica, a partir de la cual se refiere a lo que existe, ya sea en una conversación entre amigos, en una interpretación de un extracto de la *Divina Comedia* de Dante o en una conferencia sobre la relación entre tiempo y espacio en la física de Einstein. No puede haber duda, tampoco, de que la diferencia radical, ontológica, discursiva y epistemológica, entre lo real y su representación —realista, fantástica o crítica— en una comunicación literaria, forma parte de la conciencia aguda de los representantes mayores de la época realista, como Gustave Flaubert, por ejemplo, quien insistió en la artificialidad primordial del ‘estilo’ (indirecto libre), que le importaba más que la vida social.¹⁶⁹ La

¹⁶⁸ Wikipedia (2023).

¹⁶⁹ Cf. “À propos du style de Flaubert”, Proust 1971, pp. 586-600.

literariedad consiste en la relación rítmica, lingüística, discursiva, frente a lo que hay, dentro de una situación hermenéutica.

En la segunda parte del siglo xx, surgieron los lemas de ‘realismo mágico’ y de ‘lo real maravilloso’ que, con el intento de transgredir la nomenclatura clásica de los géneros literarios, juntaron el concepto de realidad con su contrario: lo fantástico. Lo fantástico es una categoría de conceptualización literaria maleable y extensible, como lo real, pero puede relacionarse con el fundamento mismo de la literatura: la capacidad de crear un mundo fingido, con propias leyes de lógicas intrínsecas —que se distinguen de la evidencia y la naturalidad del mundo conocido del (controvertido) sentido común— y de convencer a un lector (ideal) de recibir y aceptarlo como si existiera. En este sentido, toda ficción lograda, en cuanto acto ilocucionario que sostiene, sin ‘intención de engaño’,¹⁷⁰ la verdad de un mundo que no existe en la realidad, sería fundamentalmente fantástica. Al mismo tiempo, las múltiples discusiones, críticas y puestas en perspectiva de la categoría de lo fantástico que resultaron de las diversas objeciones en el contexto de la crítica posmoderna y poscolonial —particularmente de la hispanoamericana— han mostrado que, más allá de las alternativas de denominación teórica, desde el realismo mágico y lo real maravilloso hasta el ‘neofantástico’ y lo ‘postfantástico’, no se le puede sustraer a la literatura esta fuerza esencial, antiguamente llamada demiúrgica, de crear mundos ficcionales consistentes.

Con respecto a la ubicación histórica, las definiciones de las literaturas fantásticas latinoamericanas, las diferencias y analogías posibles “entre la literatura fantástica y el realismo mágico”,¹⁷¹ entre el “realismo mágico y lo real maravilloso”¹⁷² o entre “lo fantástico-extraño y lo fantástico-maravilloso”,¹⁷³ resultaron en “un diálogo de sordos”.¹⁷⁴ En todas las obras maestras referidas

¹⁷⁰ Searle 1979, p. 58.

¹⁷¹ Anderson Imbert 1975, pp. 39-44.

¹⁷² Llerena González 1997, pp. 107-118. La diferenciación entre “lo real maravilloso americano” (Alejo Carpentier) y el “realismo mágico” (Juan Rulfo, Gabriel García Márquez) recurre a una formalización sofisticada de “distintos gestos gramaticales y sintácticos” (p. 108).

¹⁷³ Fernández 2002, p. 284.

¹⁷⁴ Rodríguez Monegal 1975. Se trataba también de política y de proponer una réplica americana a la literatura fantástica europea, cf. Alazraki 1983, pp. 15-28. La esencia de la oposición entre Europa y Latinoamérica está basada en la suposición de que “en el mundo

y resaltadas como mascarones de proa de cada uno de estos movimientos —desde Alejo Carpentier (*El reino de este mundo*), Miguel Ángel Asturias (*Hombres de maíz*) y Gabriel García Márquez (*Cien años de soledad*), hasta Jorge Luis Borges (*Ficciones*), Adolfo Bioy Casares (*La invención de Morel*) y Julio Cortázar (*Historias de cronopios y de famas*)—, el lector se ve confrontado con unos mundos imaginados que se destacan, con respecto a la inmensa fuerza creativa individual de cada uno de estos autores, por sus *particularidades* artísticas, y no por unas presunciones generales de conceptualización.

Al mismo tiempo, en la perspectiva histórica, incluido el movimiento internacional de las vanguardias artísticas del siglo xx, se comprueba que dentro de la ‘tipología de la literatura fantástica hispanoamericana’¹⁷⁵ no se puede desmentir la existencia de rasgos comunes en todas estas corrientes literarias. La disputa de los lemas fantásticos americanos se terminó, provisionalmente, en 1983, cuando Walter Mignolo en su conferencia sobre “literatura fantástica y realismo maravilloso” demostró, pasando revista a todas las denominaciones establecidas, que “ni lo fantástico ni lo realista maravilloso obedecen a leyes naturales sino a interpretaciones históricas” y que, por ende, “es impropio [...] distinguir el *género* maravilloso del *género* fantástico”.¹⁷⁶

Sin embargo, más recientemente, resurgió en la teoría latinoamericana la cuestión de una posible diferenciación genérica entre un contexto europeo de los mundos ficcionales, llamado fantástico, y un contexto americano, llamado maravilloso.¹⁷⁷ Por esta razón me parece sensato reconsiderar unos aspectos de la vilipendiada teoría francesa de la literatura fantástica para resaltar, en discusión con la filosofía, una función fundamental del modo fantástico en cuestión que parece tan difícil generalizar. Se trata de demostrar la tesis, que equivale a la vieja convicción artística de ‘crear’ en el arte de la literatura, de que es posible que la creación de un mundo ficcional conquiste —o seduzca— a un lector (ideal) para convencerse sobre la existencia o la

americano lo extraordinario deja de serlo, de modo que la literatura del realismo mágico sería un testimonio fiel (realista) del real maravilloso en América” (Fernández 2002, p. 292).

¹⁷⁵ Barrenechea 1972, pp. 391-403; Pérez de Tudela 1999, pp. 323-341.

¹⁷⁶ Mignolo 1983, p. 5. “Realismo mágico o maravilloso, igual que lo fantástico de Borges o en Nodier, son expresiones que deben tomarse como indicadoras de la estética de los autores que las emplean” (*ibid.*, p. 40).

¹⁷⁷ Nieto 2015.

pertinencia de una realidad literaria. En un segundo paso, partiendo de un ejemplo de la literatura colombiana contemporánea, que sale de la sombra de García Márquez, quiero plantear la tesis de que, en el contexto colombiano actual, lo fantástico desempeña el papel de una razón fenomenológica —y de un medio hermenéutico— para un aspecto literario de lo real histórico.

6.4.2. *El concepto de la literatura fantástica y los límites de su funcionalización clasificatoria*

“Mi noción de fantástico es una noción que finalmente no es diferente de la noción del realismo”.

Julio Cortázar, entrevista con Joaquín Soler Serrano

Desde la definición genérica de la literatura ‘fantástica’, establecida por Tzvetan Todorov,¹⁷⁸ el problema mayor de las teorías de lo fantástico consiste en la categorización del concepto. La cuestión filosófica, de saber qué es, genéricamente, lo fantástico, que surgió en Francia durante la década de 1960, no llegó a una conclusión general, como ocurre siempre que la ciencia literaria se aleja demasiado de los textos para fortalecer el perfil de su discurso teórico.¹⁷⁹ Sin embargo, como no se pudo averiguar qué es lo fantástico en sí, sino solamente decidir, a base de razones ontológicas más o menos convincentes, si un texto particular es o puede llamarse fantástico,¹⁸⁰ el mayor beneficio de la filosofía conceptual todoroviana, que se estableció a partir de una elección perspicaz de textos literarios clásicos, consistió en la elaboración de un canon de la literatura fantástica.¹⁸¹

¹⁷⁸ Todorov 1970.

¹⁷⁹ En consecuencia, la literatura se ve reducida a un mero “ramo de la filosofía práctica” (Bouveresse 2008, p. 10).

¹⁸⁰ Mignolo advierte que el acto de nombrar siempre sustituyó a la razón ontológica para dar fundamento a los lemas de lo fantástico (cf. Mignolo 1983, p. 46). Recuerda que también Carpentier, en su famoso “Prólogo” a su novela histórica onírica —inspirada por el vudú haitiano— *El reino de este mundo*, no reivindicó que su mundo *fuera* maravilloso, sino que se le hizo “particularmente evidente”, durante su permanencia en Haití, “al hallar[s]e en contacto cotidiano con algo que *podríamos llamar* lo real maravilloso” (“De lo real maravilloso americano”, Carpentier 1973, p. 118).

¹⁸¹ Castex 1947, Vax 1965, Caillois 1966.

Habida cuenta de la situación histórica en que se desarrolló la teoría, resulta comprensible que los textos de este canon clásico provengan de la literatura europea en lengua inglesa, francesa, alemana y rusa. A partir del texto 'paradigmático', *El castillo de Otranto* de Horace Walpole, publicado en 1764, se perfila una serie de autores de prosa —y, casualmente de la nueva 'poesía en prosa'— que incluye, por nombrar únicamente a los más canónicos, a Jacques Cazotte, Ann Radcliffe, Matthew-Gregory Lewis, Jan Potocki, E. T. A. Hoffmann, Prosper Mérimée, Nikolái Gógol, Edgar Allan Poe, Gerard de Nerval, Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, Oscar Wilde y Henry James. Una selección distinguida de textos narrativos de estos autores, la mayoría procedente del siglo xix romántico europeo, provee a la teoría, a pesar de la variedad de sus poéticas respectivas, de materia prima clasificable como 'literatura fantástica'. Con ella se establece la posibilidad de conducir la confrontación entre lo real y lo fantástico —o entre lo natural y lo sobrenatural— a un mecanismo de 'encarnación' por unas constelaciones, figuras o motivos típicos que provocan, en un ámbito de sorpresa, un juego de dudas sobre la existencia.¹⁸² Así surgió la definición de lo fantástico como algo sobrenatural que opera como "elemento externo al ámbito de lo conocido"¹⁸³ y se opone a lo que, según los códigos de un tiempo y un lugar histórico, se considera la realidad. Lo fantástico, dice Caillois, es "una irrupción de lo inadmisible dentro de la inalterable legalidad cotidiana".¹⁸⁴

La cuestión conceptual con la cual se enfrenta esta forma de argumentación —y que cuestiona la plausibilidad de buscar series de literaturas para

¹⁸² Estas constelaciones o figuras pueden ser, según el catálogo de Caillois (1965, pp. 9-10) tan manido que se ha convertido en un conjunto casi paródico: un pacto con el demonio, un alma en pena que no puede descansar, un espectro condenado a un eterno deambular, una muerte personificada que aparece entre los vivos, una cosa indefinible o invisible que mata o hace daño, o, también, brujos o brujas, vampiros, seres antropomórficos, maniquís, armaduras o autómatas, fantasmas seductores o letales venidos del más allá.

¹⁸³ Todorov 1970, p. 29.

¹⁸⁴ Caillois 1965, p. 174; Jackson 1981, p. 19. A pesar de la posible validez de la descripción general, el contenido del canon de la literatura fantástica siempre se ha rechazado, con toda la razón, desde la perspectiva latinoamericana. Ya en tiempos de Anderson Imbert y Rodríguez Monegal se planteó la cuestión de porqué la perspectiva latinoamericana no existe en la teoría fantástica francesa, aunque era bien conocida por Sartre, Todorov y Caillois, quien tradujo al francés las *Ficciones* y *El Aleph* de Borges.

objetivos de clasificación técnica o temáticas— reside en la funcionalidad respecto a la cuestión epistemológica de lo ‘otro’ o lo ‘extraño’ de un mundo fantástico. La creación de lo fantástico depende de las concepciones sobre la realidad, que se diferencian según los entornos históricos y culturales de las situaciones comunicativas en las cuales participan las obras literarias. Obviamente, el catálogo de los objetos, constelaciones y funcionamientos de lo fantástico que proponen Castex, Caillois y Todorov —adaptado exclusivamente a los propios textos que examinan— es corto y se revela inapto para extensiones sacadas de otros contextos culturales. Tienen que coincidir todas las teorías de lo fantástico en que no hay figuras ni constelaciones ni objetos específicas que constituyan por sí mismas una situación fantástica que conllevaría una categorización genérica de la literatura. No hacen falta los demonios ‘antropomórficos’ decimonónicos para crear una atmósfera extraña o extraordinaria que ‘invade al ámbito de lo familiar’. Pueden ser objetos muy sencillos, una moneda, un espejo o una brújula, como demuestran las ficciones de Borges.

Sin embargo, antes de convertir la exclusión latinoamericana en un gesto colonialista por parte de unos intelectuales parisinos prejuiciados por la exclusividad de su perspectiva, hay que tener en cuenta que estos mismos teóricos ya estaban convencidos, a mediados del siglo xx, de que no son los temas los que caracterizan lo fantástico, sino el tratamiento literario. En su ensayo sobre la novela *Aminadab* de Blanchot, en 1947, Sartre pone el fundamento teórico en el reto (filosófico) de considerar lo fantástico “como un lenguaje”.¹⁸⁵ A partir de ahí, los estudios de Todorov y de Vax, basados en la consideración sartriana, abren la reflexión sobre la epistemología del “discurso fantástico”¹⁸⁶ como manera de conocimiento artístico y el círculo hermenéutico subyacente a la creación de un “modo fantástico”¹⁸⁷ en la literatura. De igual manera extienden el espacio conceptual, no solo para “la esencia”, sino también para “la historia”¹⁸⁸ del género fantástico.

En su *Introducción a la literatura fantástica*, Todorov, en debate con la teoría de los géneros literarios de Northrop Frye, advierte sobre la arbitrarie-

¹⁸⁵ “*Aminadab* ou du *fantastique* considéré comme un langage”, Sartre 1975, pp. 148-173.

¹⁸⁶ Todorov 1970, p. 80.

¹⁸⁷ Vax 1965, p. 110.

¹⁸⁸ Sartre 1975, p. 150.

dad necesaria de las categorías sistemáticas que, para aspirar a la integridad de una definición genérica, requieren una cierta preselección de conceptos interpretativos por parte de un intérprete que tiene intereses relacionados con alguna ciencia humana colindante, como la filosofía, la psicología o la ética social. Con el objetivo de no reducir la literatura a un medio para expresar categorías filosóficas, Todorov concibe las características intrínsecas de un género literario dotadas de leyes de codificación propias que no tienen relación necesaria con el mundo histórico. Afirma que “toda teoría de género se basa en una imagen de la obra, que se compone de un cierto número de propiedades abstractas, así como en las reglas de relación entre estas propiedades”, y que por esta razón la literatura “no se origina en la realidad, sino en otras literaturas”.¹⁸⁹ De ahí deriva que la diferencia dialéctica entre lo real y lo irreal, que es el punto clave del procedimiento fantástico, consiste en el procedimiento mismo de la ficción literaria. Lo fantástico se inscribe en un contexto comunicativo, estético y medial que negocia sobre lo que se puede concebir como la realidad o un modo de transgredirla.

Para los teóricos en lengua francesa, en las décadas de 1950 y 1960, el fundamento filosófico de la literatura fantástica reside en la realización creativa de una imposibilidad conceptual. En comparación con los demás modos literarios, las facultades de crear mundos propios por medio de la ficción, el mundo fantástico es uno de los más difíciles de crear y hacer que funcione, porque, para que “sea imaginado y recibido como tal”,¹⁹⁰ se debe imponer una lógica irracional (terrificica) a una conciencia intelectual y artística sin que se pueda recurrir a este efecto ni a una experiencia común, ni a una ciencia conocida (de inducción o deducción). En lo concerniente a la creación de lógicas particulares, el mundo fantástico puede ir más allá que todos los mundos ficticios, ya sean elegiacos, bucólicos, picarescos, satíricos o de cualquier otro tipo. Es el lugar donde el funcionamiento literario debe revelarse más claramente. La razón de ser de la ficcionalidad fantástica consiste en crear una “vista en planta” sobre la situación de la vida humana: “Al obligar al lector a identificarse con un héroe inhumano, lo hacemos elevarse por en-

¹⁸⁹ Todorov 1970, pp. 13 y 17.

¹⁹⁰ “Les œuvres paraissent *fantastiques* quand elles sont *imaginées* et *reçues* comme telles” (Vax 1965, p. 59; énfasis en el texto).

cima de la condición humana”.¹⁹¹ Es la razón por la cual no existe ni ciencia ni filosofía propia de lo fantástico.

La comunicación fantástica es esencialmente artística, en particular, literaria.¹⁹² La sensación indescriptible provocada por un acontecimiento fantástico tiene “cierto parentesco con un estado patológico”, pero no se concibe como forma o síntoma de una “cosa-terrible-por-sí”, que “no se disolviera en el desarrollo de la reflexión”,¹⁹³ sino que se produce por las características técnicas y genéricas particulares de un texto literario: “La noción de lo fantástico requiere una definición, pero esta definición varía según las obras que la especifican y la realizan”.¹⁹⁴ En consecuencia, Sartre —que escribe en una perspectiva doble de escritor y de filósofo, con la idea de ‘fusionar’ los dos modos de escribir en *Las palabras* (*Les mots*)— también resalta el hecho de que el modo fantástico de un texto literario depende de su situación hermenéutica, actualizada por la lectura. El fundamento fenomenológico de lo fantástico consiste en el acto comunicativo de convencer a un lector para que dé un ‘salto’ sorpresivo e improbable y se incorpore con su raciocinio y sus sentidos a un “mundo al revés” y lo acepte “como si fuera normal”.¹⁹⁵ Este salto es difícil de provocar; tal vez no hay acto de comunicación más difícil en la literatura que la aceptación de lo fantástico, porque presupone una extrañeza profunda, una transformación del ser humano en algo que “lo aliena”.¹⁹⁶

Lo fantástico requiere una cierta forma de lectura que se basa en una decisión fundamental sobre la verdad de un acontecimiento imprevisible que

¹⁹¹ Sartre 1975, p. 166.

¹⁹² Para un análisis interdisciplinario sobre las afinidades fantásticas de las artes plásticas, la pintura particularmente, cf. Caillois 1965, pp. 113-140.

¹⁹³ “Le fantôme de la chose-terrifiante-en-soi se dissipe sous le regard de la réflexion comme le fantôme du prince charmant dans l’expérience de la vie” (Vax 1965, p. 114).

¹⁹⁴ Vax 1965, p. 240.

¹⁹⁵ “Si el lector piensa, al leer este tipo de obras, que se trata de una farsa o de una especie de psicosis colectiva, hemos perdido la partida. [...] Pero si hemos conseguido darle la impresión de que estamos hablando de un mundo en el que estas manifestaciones extrañas forman parte del comportamiento normal, entonces, *de un solo golpe*, se sumerge en el reino de lo fantástico” (Sartre 1975, p. 156).

¹⁹⁶ Vax 1965, p. 13 (“Le sentiment de l’étrange rend l’homme étranger à lui-même. Il l’aliène”).

marca una situación existencial. Por lo tanto, si existen ciertas cualidades verbales, sintácticas y semánticas —no necesarias, pero suficientes para ser significativas— de una obra literaria fantástica, la comunicación artística esencialmente depende de que “lo fantástico se basa en la indecisión de un lector, en relación con la naturaleza de un evento peculiar”.¹⁹⁷ El lector, así como el protagonista, tiene que decidirse con relación a su propia adherencia a lo real o lo irreal de una situación. Al mismo tiempo, como no existe una ley general para el género, una obra literaria particular crea lo que ella misma llama fantástico o maravilloso, incluso sin estar forzada a revelarlo. La consistencia como funcionamiento artístico se revela por la capacidad de proporcionar y gestionar la posibilidad propia de algo imposible.

No hay fantástico ni maravilloso sin que haya cuestionamiento respecto a lo real, sin investigación hermenéutica sobre la dialéctica específica entre lo que se entiende por real o irreal. Por esta razón, la teoría de lo fantástico puede considerarse como modelo epistemológico para la concepción abstracta de un enfrentamiento problemático entre lo que se concibe como realidad y lo maravilloso, lo onírico, lo ominoso, lo imaginario, lo feérico, lo mágico, lo extraño, lo numinoso o cualesquiera que sean los nombres que designan la fuerza de la literatura ficcional para crear una fe en algo que contradice el conocimiento ordinario. Por esta razón, con respecto a la argumentación filosófica, el *telos* de la literatura fantástica *strictu sensu* se restringe a un breve fenómeno histórico que, a lo largo del siglo xx, es reemplazado por el psicoanálisis.

6.4.3. *Lo real maravilloso. García Márquez y el fundamento fantástico de la ficción literaria*

“La única vida [...] realmente vivida es la literatura”.

Proust, *El tiempo recobrado*

La cuestión siempre un poco polémica del así llamado ‘real maravilloso’ (Alejo Carpentier) o ‘realismo mágico’ (Arturo Uslar Pietri), que a partir

¹⁹⁷ Todorov 1970, p. 165. En este sentido, lo fantástico en la literatura puede considerarse como “una provocación” (Martínez 2008, p. 5).

de García Márquez desempeña el papel de emblema para abarcar una buena parte de la literatura latinoamericana, y la colombiana en particular, se resuelve si se considera el modo fantástico como fundamento general de la literatura, y no como lema canónico. Lo fantástico —o lo maravilloso— no está opuesto obligatoriamente, por sí mismo, a lo real, sino que forma parte, fundamentalmente, del mismo problema teórico. La diferencia que se hace, de manera persistente en la teoría, dentro del concepto de lo fantástico entre un ‘extraño artificial’, que sería el fantástico clásico, y un ‘extraño natural’,¹⁹⁸ que sería el realismo mágico —en referencia a la diferencia todoroviana entre lo fantástico-extraño y lo fantástico-maravilloso— solo es concluyente en un sentido étnico o geográfico, y no conceptual.¹⁹⁹ Técnicamente se puede decir que lo propiamente maravilloso, lo fantástico puro o ‘generalizado’ —el que se encuentra en *La metamorfosis* de Kafka²⁰⁰— surge cuando está decidido, a través de una situación hermenéutica con relación a una ficción literaria, que lo imposible se percibe como natural; lo extraño, como familiar. A esta forma de realidad alterada, basada en una dialéctica entre lo habitual y lo inusual, inextricables si no es por los estados límites de una convención implícita —sagrada— entre un texto literario y su lector, se resume también la definición de lo real maravilloso que propone Carpentier:

Pero es que muchos se olvidan, con disfrazarse de magos a poco costo, que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una alteración de la realidad, de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inusual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de ‘estado límite’.²⁰¹

¹⁹⁸ Cf. Bizzarri 2008, pp. 143, 161.

¹⁹⁹ Se ve, por ejemplo, en las distinciones que se han planteado dentro del contexto latinoamericano, donde ‘lo (neo)fantástico’ representa una rama sureña de la literatura, con Borges y Cortázar y sus investigaciones psicoanalistas de las instancias narrativas, mientras que ‘lo maravilloso’ representaría la rama caribeña, con Carpentier y García Márquez y sus mitologías polifónicas.

²⁰⁰ Todorov 1970, p. 177.

²⁰¹ Carpentier 1973, p. 116.

Teniendo en cuenta los setenta años que han pasado desde la invención del concepto, lo ‘real maravilloso’ —que *podría* llamarse así— se ha convertido, igual que lo fantástico (clásico), en un concepto problemático que excede la consideración propiamente literaria. El emblema se ha utilizado como sinónimo del *boom* de la literatura latinoamericana, cuyo propósito consistía, en los años 1960 y 1970, en hacer publicidad para los mercados literarios europeos. Se ha aprovechado de la idea de que lo insólito, ‘las inadvertidas riquezas’, ‘la revelación privilegiada’ o ‘la iluminación inhabitual’ podría residir —a partir de una cierta disposición de un lector interesado por lo exótico— en la realidad misma del continente latinoamericano. En América Latina, dice el eslogan, vinculando la intención de publicidad literaria con el argumento de la diversidad cultural de las sociedades, “lo real es maravilloso”.

Sin embargo, esta reducción un poco simplista del concepto se olvida del hecho de que el realismo mágico, en el caso de García Márquez particularmente, irrumpió como fuerza artística disidente y provocó otras disidencias a través de su conversión canónica. No prescinde de admitir una concepción dialéctica de una realidad maravillosa, en cuanto resultado de una comunicación artística, para describir técnicas características de la literatura colombiana. Una de estas características consiste, a mi entender, en un intento de recuperación imaginaria, ficticia, de una realidad histórica política y social que, por causa de una guerra interminable, bien real, parece extraña, numinosa e inapropiable.

La novela *Cien años de soledad*, publicada en 1967, marca una cesura histórica dentro de la cultura colombiana en general, que consiste en el desarrollo de una dialéctica específica entre la historiografía y la prosa literaria. Esta relación particular existe en que se constituyó la aceptación de una multifocalidad de narraciones con respecto a la historia contemporánea de Colombia. De hecho, hasta hoy en día, la novela de García Márquez funciona como parte de la historiografía colombiana que se cita particularmente en los momentos en que surgen dudas de interpretación sobre eventos controvertidos, como, por ejemplo, el número de los trabajadores desaparecidos en la Masacre de las Bananeras de 1928.²⁰² La genealogía imaginaria de la familia

²⁰² Se acusó a García Márquez de haber exagerado la cifra. Al mismo tiempo, sin la intervención del premio nobel, este episodio de la historia colombiana moderna tal vez ya hubiera sido olvidado. Cf. Figueroa Muñoz 2009.

Buendía-Iguarán que estructura el relato de *Cien años de soledad* en un mundo fantástico, está concebida para remediar, a través de la ficción literaria, un lamentado ‘vacío’ de la idea histórica de una Colombia unida.

Desde su nacimiento en el siglo xix americano, marcado por las ideas de la Ilustración europea llevadas a la práctica en la revolución bolivariana, la idea de la nación colombiana siempre se ha revelado quimérica por la falta de cohesión social entre las comunidades que viven en terrenos escabrosos de gran diferencia climática y cultural. Después del largo siglo xix y las casi interminables ‘guerras civiles’, con el asesinato del candidato presidencial Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948, estalló el Bogotazo, que da paso a la época que se llama oficialmente ‘la Violencia’, como sucesora, en mayúscula, de las muchas violencias anteriores. El *boom* del realismo mágico garcíamarquiano llega a su apogeo durante su exilio europeo y después mexicano, en la misma época en que la guerra civil no declarada entre los partidos políticos de Colombia se convierte, a partir los años 1970 y 1980, en un conflicto polifacético con fracciones múltiples —guerrillas, paramilitares, autodefensas, narcotraficantes, etc.— aparentemente incontrolables por el Estado.

La guerra constituye el trasfondo de la ficción genealógica de esos *Cien años* que abarcan ‘mágicamente’ todas las épocas desde las expediciones de Francis Drake en el siglo xvi hasta la Masacre de las Bananeras con el fin de reescribir la historia colombiana según nuevas coordenadas temporales, espaciales y sociales. El lugar mítico de Macondo, perdido en sus coordenadas selváticas —supuestamente enriquecidas con impresiones de las ciénagas de Mompox—, y “la aridez” de sus habitantes, “que prosperaban en el escándalo, sujetos a la ley natural, sin bautizar los hijos ni santificar las fiestas”,²⁰³ forman el núcleo de un mito sustituto o reparador que hace sentir el origen de la nación malograda que cumple la famosa profecía del destino: “el primero de la estirpe está amarrado en un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas”.²⁰⁴

La dialéctica real maravillosa de este mito fundador —de una historia y de una identidad cultural disidentes, vehiculadas por la prosa literaria— se

²⁰³ *Cien años de soledad*, García Márquez 2014, p. 178.

²⁰⁴ García Márquez 2014, p. 547. Todas las indicaciones de páginas ulteriores, que no especifican su lugar, se refieren a esta edición.

manifiesta, por un lado, por las características sociales de los miembros de la estirpe Buendía, particularmente de los familiares escondidos o bastardos, dotados de sabiduría gitana, de fantasía loca, de astucia de supervivencia y de un código autóctono de moral y de cosmovisión. Por otro lado, se muestra también a través de la voz narrativa, que es polifacética y omnisciente, pseudoenciclopédica —en cuanto referencia irónica al narrador del *Quijote* cervantino, Cide Hamete Benengeli— y absolutamente original en el orden de la historia, en la composición de los ritmos temporales, en la focalización de las perspectivas y en el plurilingüismo de las variaciones estilísticas. La narración garcíamarquiana es una autoproclamación, a partir de la nada, de un *telos* y de una intención literaria que se desarrollan en cuanto reivindicación subjetiva inaudita, incluyendo la aspiración del mundo de los que no han sido representados por la historiografía oficial.

Con esta pretensión genérica de la ficción de crear una concepción interpretativa del mundo histórico se mezcla, en *Cien años de soledad*, el modo fantástico de los acontecimientos narrados. Las irrupciones de lo ‘extraordinario’, como la inaccesibilidad del lugar de Macondo, los mitos gitanos, los vestigios del pasado colonial, las diferentes duraciones del tiempo, las ensañaciones y sabidurías oníricas, la vinculación genealógica entre los hombres y los cerdos, las resurrecciones del protagonista Melquíades, la edad interminable de Úrsula Iguarán, “la máquina de la memoria” (p. 103), “la peste del insomnio” (p. 136) y muchos otros acontecimientos extraños o numinosos, se presentan en la novela como situaciones de confrontación entre mundos, culturas o partes de la sociedad que no se entienden entre sí o consideran al otro como ajeno. La incomprensión de los grupos y fracciones dentro de una “cultura híbrida”²⁰⁵ —que es el reto de la identidad histórica como nación que queda por formarse en Colombia— se convierte en el fundamento para la formación de la sociedad de Macondo y da lugar, al mismo tiempo, a un medio de comunicación ficticio, a base de una lógica intrínseca y contundente que ‘repite’ la historia de manera mítica. Lo genuinamente fantástico, por ende, consiste en superar la dificultad ‘increíble’ de contar la historia colombiana y de fusionar la multitud de las perspectivas eclécticas en un panorama coherente.

²⁰⁵ García Canclini 1990.

El lector fascinado por las pérdidas y recuperaciones del tiempo mítico, que lo conduce por diferentes versiones de un mundo posible, dispone al final de un ‘testamento’ —el texto mismo que está leyendo— para acompañar al protagonista Aureliano, heredero (ilegítimo) de los fundadores de Macondo, que en un “relámpago de lucidez tuvo conciencia de que era incapaz de resistir sobre su alma el peso abrumador de tanto pasado” (p. 546). La instancia narrativa de la genealogía garcíamarquiana, implementada en la polifonía de un archivo trascendental, extiende su *telos* hasta un concepto de ficción tan amplio que más allá del tiempo cíclico, creado por la narración, y de la fusión entre la fantasía y la realidad, se destaca el mito de la misma condición humana. La novela consta de una fusión total, casi perfecta, entre lo real y lo maravilloso, como escribió Mario Vargas Llosa en su ensayo conmemorativo del año 2007:

Cien años de soledad es autosuficiente porque agota un mundo. La realidad que describe tiene principio y fin, y, al relatar esa historia completa, la ficción abraza toda la anchura de ese mundo, todos los planos o niveles en los cuales esa historia sucede o repercute.²⁰⁶

A través de la recepción de la novela en Colombia se concluye un círculo hermenéutico. El mundo de Macondo se mezcla con la historia (ficticia) de la nación (imposible), de tal manera que, hoy en día, las novelas de Gabo pertenecen al patrimonio cultural de la nación colombiana.²⁰⁷ Por esta razón, precisamente, los escritores en prosa contemporáneos —más allá del realismo mágico— aspiran a liberarse de la larga sombra del premio nobel basándose, al mismo tiempo, en los logros conceptuales de su texto fundamental. En las obras más recientes se puede observar el intento de una inmanentización del aspecto maravilloso de la ficción garcíamarquiana, que se puede comprender, a mi entender, por los vacíos incriminados de la teoría de lo fantástico como modelo epistemológico para un enfrentamiento entre lo real y lo ficticio.²⁰⁸

²⁰⁶ Vargas Llosa 2007, p. 11.

²⁰⁷ Cf. Perilli 1995, pp. 74-90 (teniendo en cuenta el ejemplo del *Otoño del patriarca*).

²⁰⁸ Con este enfoque del problema teórico de lo fantástico como fenómeno poético y hermenéutico quedan excluidos de la consideración los ramos de la propia “literatura fantástica” en Colombia que siguen la tradición clásica —de Walpole a Edgar Poe o de Cazotte

6.4.4. Evelio Rosero y la maravilla de lo real histórico

El problema filosófico de lo fantástico, más allá del real maravilloso, se destaca más bien en una literatura que no recurre a la facilidad de un emblema, sino que se refiere a la cuestión de la racionalización ficcional de la entidad cultural, en nuestro caso la de la historia colombiana. En este sentido, se puede observar un movimiento general dentro de la literatura contemporánea posterior a García Márquez que consiste en que el reto de la ‘incomprensión’ entre concepciones de la realidad —violentas y guerreras— se libera de la mitología para moverse hacia componentes más anclados en la filosofía política, histórica y social. A este efecto, técnicamente, dentro de la dialéctica conflictiva entre historia y fantasía, resalta el movimiento de una subjetivación narratológica de la voz polifónica que caracterizaba el realismo mágico garcíamarquiano.²⁰⁹ Unos textos importantes que forman este panorama —sin que ninguno utilizara el emblema ‘fantástico’— son *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, de Albalucía Ángel (1975), *La Virgen de los Sicarios* de Fernando Vallejo (1994), *Scorpio City* de Mario Mendoza (1998), *Delirio* de Laura Restrepo (2004) y *Los ejércitos* de Evelio

a Bram Stoker— sin preocuparse ni de García Márquez ni del realismo mágico. Estos ramos de la novela negra o de la ciencia ficción, con emblemas un poco marginales como ‘el gótico tropical’, representan un cuadro amplio de figuras de terror a la colombiana inmersas en los espantos de caníbales, zombis, pestilentes o muertos resurrectos. Esta tradición, que comprende la novela negra, la novela de terror y la novela de ciencia ficción, todas un poco oscurecidas por el resplandor del *boom*, puede esbozarse desde René Rebetez (*La nueva Prehistoria y otros cuentos*, 1967), Germán Espinoza (*Los cortejos del diablo*, 1970) y Álvaro Mutis (*La mansión de Araucaíma*, 1973), hasta textos más recientes de Fernando Gómez (*Microbio*, 2010), Gabriela Arciniegas (*Rojo sombra*, 2013) o Edwin Robles (*Archivos paranormales*, 2015), por nombrar solo unos ejemplos. Cf. Vargas Herrera 2017, pp. 47-51. Respecto a la discusión de Todorov, sin embargo, pienso que el canon fantástico en Colombia, hoy en día, desvía del problema fundamental expuesto por la teoría fantástica. Como reconoce el historiador de esta rama de la novela fantástica, en la literatura, el miedo “no obedece a oscuras y siniestras filigranas, sino a la mente y, como sentimiento y respuesta orgánica que es, no tiene fronteras demarcadas” (Vargas Herrera 2017, p. 47).

²⁰⁹ La reducción del aspecto polifónico a una perspectiva personal ya se encuentra en una novela anterior de García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba* (1961).

Rosero (2007).²¹⁰ Para delinear la evolución del problema fantástico en este contexto de la fenomenología hermenéutica de la historia colombiana voy a concentrar el análisis en este último ejemplo.

Evelio Rosero, nacido en 1958 en Bogotá, antiguo periodista —como García Márquez—, representa a la generación de los novelistas colombianos que han salido, con una perspectiva crítica, de la “apabullante sombra de *Cien años de soledad* y de Macondo y del realismo mágico”.²¹¹ La novela *Los ejércitos*, Premio Tusquets 2007, presenta un verdadero contraproyecto respecto al mundo mitológico y polifónico de la novela de Gabo. En la escritura de Rosero, la fuerza maravillosa del lenguaje literario surge del efecto de una composición de hechos reales,²¹² anodinos y anonimizados que provocan el terror de fenómenos incomprensibles como secuestros, desplazamientos y matanzas que ocurren en hogares perdidos sin interés estratégico para las fuerzas implicadas en la violencia. En este sentido, la novela de Rosero representa también un universo artístico que alcanza a crear y mantener su propia lógica para convencer al lector a dar el ‘salto trascendental’ hacia una concepción propia sobre un real que parece fantástico.

Una de las características de *Los ejércitos* es la narración personal en perspectiva restringida que proviene de una confrontación entre una persona existencialmente solitaria, con la cual se puede identificar el lector, y un entorno sociohistórico que es precisable en la geografía colombiana contemporánea, pero al mismo tiempo emblemático por su inexplicabilidad extraña y numinosa. Se narra la caída de un pueblo arquetípico de tierra caliente, llamado “San José, pueblo de paz”,²¹³ perdido en uno de los múltiples terri-

²¹⁰ Se pueden añadir novelas como *La ceiba de la memoria* de Roberto Burgos (2007), *Los desterrados* de Pablo Montoya (2012) u otros más que buscan efectos fantásticos sin pertenecer formalmente al género de la literatura fantástica.

²¹¹ Evelio Rosero, “Lo único más importante que la escritura es la lectura”, entrevista con Alonso Rabi, en *Ojo público*, 15 de diciembre 2015.

²¹² El trasfondo histórico es el descubrimiento y la revelación pública, en el año 2007, bajo la presidencia de Álvaro Uribe, de la implicación del Departamento Administrativo de Seguridad en los asesinatos en masa perpetrados por grupos paramilitares durante los años 1990 a 2000. Cf. Martínez 2016.

²¹³ Evelio Rosero (2007), *Los ejércitos*, Rosero 2014, p. 13. Las indicaciones de páginas ulteriores se refieren a esta edición.

torios de la guerra. No se revela dónde queda el pueblo. El nombre de San José es alegórico, y puede representar cualquier lugar colombiano que sufre un destino parecido. Sus coordenadas son meramente aludidas, como las de Macondo, y solo algunos indicios geográficos como la posible cercanía de la ciudad de Cali hace presumir que tal vez sea imaginado por el autor a partir de los recuerdos de su infancia pasada en el Nariño, al sur de Colombia.

San José está rodeado por tres “ejércitos” diferentes, que representan supuestamente las guerrillas, los paramilitares y las fuerzas armadas del Estado, pero, de hecho, son grupos de soldados afamados y semisalvajes, indistinguibles en su comportamiento violento, que se combaten mutuamente, atacan al pueblo y se retiran sin estrategia reconocible, extorsionando y matando a los habitantes. En interminables peleas y escaramuzas, los ‘ejércitos’ provocan una lenta devastación de la aldea y una desaparición continua de sus habitantes involucrados en un panorama de corrupción de las instituciones locales. El lector sigue todos los acontecimientos desde la perspectiva del narrador protagonista, Ismael Pasos, un profesor de colegio jubilado que cae en la decadencia intelectual y moral por la devastación de su mundo y que, por su avanzada edad, va perdiendo la memoria.

A primera vista, los acontecimientos narrados no tienen nada de fantástico, en el sentido en que pase algo según una lógica ajena a las leyes de la naturaleza. En el ámbito físico de la materia todo ocurre normal y previsiblemente. No hay acontecimientos alquímicos, ni metafísicos, ni ensoñaciones, ni resurrecciones ni rodeos de espacio o de tiempo como en *Cien años de soledad*. Al mismo tiempo, sí pasan todas estas cosas o parecen pasar según la perspectiva del narrador, a la cual está ligado el lector. Ismael pierde poco a poco su capacidad de explicar los sucesos más cotidianos, que se revelan inexplicables, no de una forma natural, sino desde la perspectiva social del ser humano. Desde el comienzo, la novela, comprometida con una crítica social basada en lo real histórico, busca el tono de un estilo metafórico que crea un nivel de reflexividad que acompaña la historia. La escena del jardín con que se abre representa un idilio pintoresco: Ismael recoge naranjas subido a una escalera y contempla a la esposa desnuda en la casa del vecino, donde “las guacamayas reían todo el tiempo” (p. 11). Lo idílico de esta escena cotidiana, según el estándar de la feracidad tropical, se revela en el momento en que el lector se da cuenta de que todos los elementos que aluden a la vivacidad de la

naturaleza serán destruidos. El cambio de atmósfera, que da lugar al contrapunto alegórico, empieza con la historia intercalada de cómo Ismael encontró a su esposa Otilia muchos años antes, en una parada de autobús cuando estalló la bomba de un atentado suicida.²¹⁴ Al final de la historia que da razones detalladas para la depravación de la antigua solidaridad entre los habitantes, el viejo Ismael queda abandonado, sobreviviendo con las frutas salvajes del jardín y en búsqueda de la muerte por la pérdida irrecuperable de su mujer.

El efecto de la alteración de lo cotidiano surge de la imagen nítida y bien enfocada de la comunidad presentada por un narrador que al comienzo todavía posee todos sus sentidos. Como antiguo profesor está vinculado con la mayoría de los habitantes que encuentra en los lugares comunales —el mercado, la iglesia, el café de la plaza— y que poco a poco van desapareciendo. Al principio, el lector tiene la ilusión de que todo está bajo control. Se cree en la seguridad de una concepción realista del mundo en la que las perturbaciones provienen de causas reales: las atrocidades de la guerra. Esta expectativa es la condición comunicativa para la aceptación de los acontecimientos que, aun así, ‘irrumper de manera extraordinaria’ y requieren del lector el salto para que se convenza, con su raciocinio y sus sentidos, de que *este* mundo es un mundo al revés.

El momento fantástico, de convertir lo real en algo numinoso, se efectúa por la estricta focalización en la perspectiva de Ismael. El desarrollo de su decadencia se hace sentir de manera paulatina, lenta y fatal. Por un lado, el narrador se desorienta por lo inseguro de todo lo que se cuenta sobre las atrocidades inconcebibles, como las torturas, los despedazamientos a machete o las violaciones, probables e inseguros, a la vez, por el chisme colectivo, y por la duda sobre la vida de los desaparecidos.²¹⁵ Por otro lado, el narrador está desorientado por una especie de perjuicio mental, indeterminado, tal vez por causa de una enfermedad, que progresivamente le hace perder la memoria y sentirse en una situación de desolación existencial. Esta parte de la decadencia, que afecta el lenguaje de la narración, es provocada por un trauma que tiene que haber ocurrido cuando la devastación del mundo se acercaba al lugar personal de Ismael. Desaparecieron los vecinos cercanos, el vecino brasileiro

²¹⁴ “Primero la muerte, después la desnudez” (p. 24).

²¹⁵ Aunque “filmaron las calles [...] recién dinamitada la iglesia [...], la incertidumbre es [y sigue siendo] igual para todos” (p. 74, p. 93).

y su mujer, y, un día, también desaparece Otilia. A partir de este momento, el lector es llevado por una búsqueda particular, escrupulosa, temerosa, más y más perturbada por las imaginaciones que se mezclan con las percepciones, y que termina en un estado de inercia indistinguible entre sueño y vigilia. Es esa focalización en la perspectiva de este estado de desolación la que crea una atmósfera de espanto y de terror, mantenida hasta el final, cuando la meta de la búsqueda existencial, que nunca se revela, se disuelve por completo.

La falta de explicaciones sobre lo real se podría justificar por la perspectiva restringida, afectada por la locura. No obstante, una vez transportado por la corriente de la narración, el lector termina por dar el salto para incorporarse a otro mundo, alterado por el espanto, a más tardar a partir del momento en que se pierde también la orientación en el tiempo. No se aclara hasta qué momento llegan los hechos narrados en el pasado o qué relación tienen con la perspectiva del presente. Los descubrimientos sobre lo real (político) más fuertes son resultado, por lo tanto, de sus intercalaciones en contextos alegóricos. El relato del lugar de secuestro y tortura de Marcos Saldarriaga, al que se acusó de traficar drogas y armas dentro de cadáveres, es una “pesadilla” (p. 148) de estilo quevedesco. La aventura del sacrificio de Ismael, avanzando “por las calles con una granada en la mano, acompañado de niños” (p. 130), para salvar a un buen número de ellos, se asemeje al tono de *La cruzada de los niños* de Marcel Schwob.

Pasan interminables días, semanas, meses, tal vez años de soledad y de tristes encuentros con los sobrevivientes en el café de Chepe. En un momento, da la impresión de que mejoró la situación y el fatalismo solo se debe al alma herida de Ismael. Reaparecen algunos vecinos y llega una carta de su hija, que le invita a Cali. Pero entonces, en el descanso del alivio, se prepara el golpe fatal. Vuelve uno de los ejércitos, todavía no se sabe cuál, y mata a todos los que quedan. El terror entrevisto se realiza, la muerte anhelada sobreviene. La novela termina en el segundo en que el narrador pierde su conciencia, probablemente al fallecer, cuando, errando por el bosque y viendo en una alucinación la imagen de su esposa, es capturado por unos soldados jóvenes que le disparan después de que se niegue a decir su nombre, quizá porque ya no puede decirlo.²¹⁶

²¹⁶ La alusión al “pelotón de fusilamiento” frente al cual se encuentra Aureliano Buendía al comienzo de la novela de Gabo (2014, p. 83) es obvia.

El drama, apasionante por la precisión del lenguaje que mantiene la dialéctica entre la perspectiva individual amenazada por la desaparición y un profuso archivo de violencia social, reside en la congruencia de la historia narrada. El momento en que se conoce el destino de los habitantes coincide con el momento en que el último testigo ya no recuerda nada. Ahí, el lector abandonado por el vacío de la memoria se queda, más allá de la impresión de los excesos violentos, con la posición soberana de la ficción literaria que en el olvido de la indiferencia entre los martirios del infierno y de la tierra recurre al horror de una indiscernibilidad entre la vida y la muerte:

Se trata del miedo, este miedo, este país, que prefiero ignorar de cuajo, haciéndome el idiota conmigo mismo, para seguir vivo, o con las ganas aparentes de seguir vivo, porque es muy posible, realmente, que esté muerto, me digo, y bien muerto en el infierno.²¹⁷

Por un lado, *Los ejércitos* contiene una fuerte crítica de la situación social cuya desolación estructural incumbe al estado de la política basada en unos derechos humanos que solo parecen un fantasma. Por otro lado, un interés fundamental de la novela de Rosero reside en el concepto de la indiferenciación entre la realidad incomprendida y su percepción perturbada. En esta indiferenciación consiste el efecto propiamente fantástico como fundamento de la comunicación literaria. Por parte del lector se trata de entregarse a una angustia existencial, de identificarse con un héroe inhumano, ‘por encima de la condición humana’ (como decía Sartre), y dar el salto al nivel más improbable de las lógicas humanas, es decir, de vivir un presente amenazado por la omnipresencia de la muerte o acompañar a una persona que sostiene verdaderamente que ‘ya está muerta’.

Lo fantástico —o lo maravilloso— de esta novela que formalmente, según los conceptos tradicionales, no es fantástica ni maravillosa consiste en la realización, a través de la lectura, de una concepción del mundo que acepte, como si fuera normal, la posibilidad de vivir el momento de morir. Este trabajo fantástico, que se realiza por la mera ficción literaria, tal vez sería

²¹⁷ Rosero 2014, p. 161.

mejor llamarlo un “vértigo” o una sensación de “hundimiento”²¹⁸ frente a la escritura. En un sentido sicoanalítico —como continuación de la vieja tradición fantástica—, la esquizofrenia puede operar como justificación de la alteración individual.²¹⁹ Sin embargo, la razón filosófica para instaurar esta ‘vista interior’ del ser humano —y su capacidad de autodevastación— va más allá de la cura de una percepción individual. La identificación necesaria del lector con el narrador que pierde la razón conduce a una incomunicación especial que es la experiencia de una muerte colectiva. Se trata de compartir la experiencia de perder un pasado colectivo.

Teniendo en cuenta el controvertido asunto de la situación hermenéutica subyacente al modo fantástico en la literatura, podemos concluir que la novela *Los ejércitos* presenta otra manera de trasponer lo extraño de una situación de incertidumbre al ambiente de una realidad conflictiva. Realiza —y en esto es característica de la literatura colombiana contemporánea— una inmanentización de lo real maravilloso. Lo ominoso, lo inexplicable y lo incomprensible se convierten, a través de la ficción, en características de la realidad misma.

Respecto al problema fenomenológico de lo fantástico como fundamento genérico de toda ficción literaria, se puede añadir que con Rosero el acto maravilloso, asombroso, de la interpretación de lo real se convierte, por la misma incertidumbre de no saber cómo anclarse como sujeto en un mundo, en una cuestión existencial. Como dijo Sartre: “En el fundamento solo existe un objeto fantástico: el ser humano”.²²⁰

²¹⁸ Gómez Gutiérrez/Saldarriaga 2017, p. 13.

²¹⁹ En la literatura colombiana, con frecuencia se encuentran protagonistas amenazados por un perjuicio mental que al mismo tiempo les proporciona una inteligencia ‘diferente’ para entender su entorno. Es el caso de la heroína Agustina Lodoño en *Delirio* de Laura Restrepo, por ejemplo.

²²⁰ Sartre 1975, p. 154.

7. LA SITUACIÓN HERMENÉUTICA EN LOS TIEMPOS DE CHATGPT. EN LUGAR DE CONCLUSIÓN

“El contenido del arte es la idea, su forma es la creación figurada”.

G. W. F. Hegel, *Estética*

En vez de resumir, siento la obligación de excusarme, sin recurrir al tópico de la humildad, por las múltiples omisiones y lagunas que han acompañado esta historia casuística de las relaciones entre la filosofía, la teoría y la práctica del pensamiento literario. ¿A quién no se le habrá ocurrido algún nombre de autor u obra —en todas las épocas tratadas— que no ha sido mencionado y sin duda lo merecía? Los saltos históricos son atrevidos, la omisión de la época latina, que transmite la teoría y el conocimiento griego a la Edad Media, es casi inexcusable. Falta la consideración del teatro, ya desde los antiguos, la comedia de Aristófanes, por ejemplo, que podría rebatir el fundamento ontológico de la onomástica platónica con una risa irónica. Falta el Renacimiento, el pensamiento revolucionario de un Erasmo de Róterdam, decisivo para el resurgimiento y desarrollo de la literatura y la teoría literaria moderna, que posibilita las nuevas reglas de la prosa reflexiva de Cervantes. Faltan autores memorables en las épocas modernas —¿por qué tratar de Quevedo, en vez de Góngora y Gracián, de Rousseau, en vez de Montesquieu y Voltaire, de Torres Villarroel, en vez de Cadalso y Jovellanos, de Mallarmé, en vez de Rimbaud y Valéry?—, y faltan muchas teorías sobre la ‘legibilidad’ de los mundos tratados y las condiciones culturales y sociales de esta práctica variable y continua que llamamos despreocupadamente, desde Homero, literatura.

Aunque las lagunas son más grandes en las épocas pretéritas, su sensación es más aguda en el capítulo sobre el siglo xx. La serie Mallarmé-Proust-Borges-García Márquez-Rosero, aunque tiene razones justificables, parece

escandalosamente estrecha para representar la variedad del gran siglo del pensamiento teórico y de la ramificación conceptual de las literaturas. Ni me atrevo a mencionar las obras, teorías, escritores y escritoras que podrían amplificar las facetas de mis comparaciones o las aperturas interdisciplinarias posibilitadas por el cambio cultural acaecido entre 1880 y 2020. Hoy en día casi es normal, entre escritores y lectores de textos literarios, considerar el acto y la comunicación literaria en una especie de competencia con la filosofía. Se puede constatar, también, un proceso de recuperación por parte de las ciencias literarias —ubicadas, más y más, fuera de los viejos centros europeos—, que ya no dejen solo a los filósofos el campo del pensamiento literario. En esto hay, por lo menos, el consuelo de haber elegido un buen tema y participado a una época. No obstante, admito que se trata de un libro imposible, en teoría, que solo presenta unas lecturas personales sobre autores queridos y repetidamente trabajados, debidas a una situación hermenéutica particular, medio profesional, medio apasionada y celosa de la praxis literaria.¹

Empecé este trabajo en 2015, cuando recibí una beca Heisenberg de la Sociedad Alemana de Investigación. La extensión del proyecto original era de cinco años, hasta su publicación. No estaba previsto prolongar el tiempo de trabajo, por causas personales y pandémicas, hasta el año 2023. En una perspectiva hermenéutica, estos ocho años ya pueden parecer un universo. En 2015, todavía era de uso, entre investigadores de la literatura, ir a las bibliotecas y pedir libros para leer. En 2023, di mi primera clase sobre el *Quijote* de Cervantes en la cual ningún estudiante había comprado la edición que recomendé, ni cualquier otra edición del libro: todos leían sus *e-books* en sus *tablets* y presentaban sus trabajos mientras leían de un teléfono móvil. Cada vez más, se pierde la técnica cultural de buscar y leer, físicamente, los textos que no están digitalizados. Aunque se piense que cada vez son menos los textos no digitalizados —lo que es cierto para ciertos cánones—, se debe plantear la cuestión de la restricción significativa de la comunicación literaria

¹ Como profesor de Filología Románica, tenía asimilada, hasta el momento de proyectar este libro, la prohibición académica de escribir sobre otras literaturas que no fueran las francesas y españolas modernas. El cambio de lengua me permitió cumplir la deuda personal, que tenía desde mis estudios de Letras y Filosofía en Montpellier (Francia), en la década de 1990, de escribir sobre el *Crátilo* y el *Cantar de Roldán*.

a textos legibles en (y por) computadoras. En esta restricción surge un nuevo sujeto 'transtextual', más allá de la textualidad literaria, que se desconecta del saber histórico, que deja a las computadoras, y busca su identidad cultural más bien en el espejo de imágenes móviles y presenciales.

Entre 2015 y 2023, mientras seguía recogiendo elementos para mi teoría, en internet y en los libros, ocurrieron dos pequeñas revoluciones, que, tal vez, se revelarán grandes, y que empezaban a cuestionar la legitimidad de todo pensamiento teórico, y particularmente del pensamiento literario. La primera revolución es, a mi entendimiento, una reacción a una revolución anterior, una de las mayores del siglo xx, la emancipación de la mujer. En 2022, en una clase de filosofía de la literatura, que trataba de Platón, Virgilio, Dante, Cervantes, Descartes y Borges, un estudiante me preguntó si en esta serie no faltaban mujeres. Aunque tenía toda la razón para advertir esta ausencia importante, desde una perspectiva de equiparación representativa de los géneros, me parece haber expresado, en el contexto, un error de categoría, sintomático de nuestro tiempo. Yo soy feminista desde que empecé a pensar. En Francia, en 1990, formaba parte del programa de cualquier estudiante de Letras leer a Luce Irigaray y Hélène Cixous, después de Simone de Beauvoir, que acababa de morir unos años antes. Aprendimos los fundamentos del feminismo, deconstruyendo la perspectiva masculina de la teoría del deseo, de Platón a Freud, para darnos cuenta de que la discriminación de la mujer, el motivo para su emancipación, consiste en la construcción histórica de adscribir, intencional o inconscientemente, un 'género' social, supuestamente incapacitado, al 'sexo' de un cuerpo humano. Experimentábamos la belleza y la eficiencia de una situación hermenéutica. La perspectiva femenina —igual que la perspectiva no blanca—, que falta en Platón o Freud, se puede proveer a través de la lectura (crítica), que confronta los horizontes. De esta manera, Irigaray y Cixous demostraron, al mismo tiempo, la posibilidad y la importancia de una lectura feminista (y anticolonialista) de todas las obras importantes de la historia humana. Me parece un error grave, para el feminismo particularmente, empezar a excluir por principio, como ya es política en algunos departamentos de literatura en Alemania, a los 'viejos hombres blancos' del programa de estudios.

La segunda revolución es más paulatina y se refiere al cambio mediático de la literatura. La escena de escritura y la comunicación literaria, que me

imaginaba, para poder viajar con los modernos a los mundos de Platón, de Turolde y de Quevedo, todavía está impregnada por la vieja idea —o imagen— de la ‘página en blanco’, que se cubre de letras, o cuyos blancos ‘se escasean’, como dijo Mallarmé, y dejan presuponer algún tipo de sujeto individualizable, productor o receptor, en un procedimiento de fidelidad a una (posible) verdad del arte. Pienso que los últimos cambios en la tecnología de la escritura, que culminaron en la divulgación de programas de ‘inteligencia artificial’, en 2022, pueden ser más importantes, todavía, que todos los cambios mediáticos que han ocurrido dentro de la ‘Galaxia de Gutenberg’, desde las advertencias de Marshall McLuhan y Friedrich Kittler. Programas como ChatGPT —que usé para corroborar la escritura de algunas citas presocráticas—² están capacitados para ‘imitar’ toda acción teórica humana, incluso el acto de la escritura o de la lectura de un texto. Puedo pedir a la máquina que ‘lea’ las obras completas de Borges y las resuma según criterios que voy definiendo, mientras ‘charlo’ con ella. En teoría, podría pedirle que escriba, de nuevo, el texto que acabas de leer.³

A lo mejor, falta un poco de eficiencia en la (auto)programación de la máquina, para que el texto tenga la forma en que lo escribí —sin saber, cuál versión sería más legible (o más humana)—. No obstante, se puede imaginar, de manera general, que la diferencia entre el ser humano —hombre, mujer u ‘otro’— y la máquina, con respecto a la actuación teórica, abstracta, de pensar por letras y proyectar imágenes *a partir* de las letras, va desapareciendo con el olvido del primero y el fortalecimiento de la segunda. A mi entender, la desavenencia futura, entre los humanos y las máquinas, y un número creciente de intermedios protéticos, se confrontará mejor, por parte de los o las

² Aun en la versión ‘avanzada’ tiene muchos problemas todavía. Podía confirmar la ortografía de las ediciones de Hesíodo que usé, pero no pudo reconocer la forma de un hexámetro. ‘Pensaba’ que se trataba de textos en prosa. Sostuvo que *Trabajos y días* es “el primer texto conocido escrito sin verso en la literatura griega”. Cuando la confronté, pidió “disculpas por el error”.

³ Respecto a la cuestión palpitante del uso de la inteligencia artificial como ‘máquina de escribir’ —no solo para la evaluación de trabajos de estudiantes— habrá de verse hasta qué punto se reconoce el sujeto, creativo, del acto de lectura o de escritura. Un pensamiento literario podría ayudar a facilitar este reconocimiento, filtrando las letras de lo que hay por la categoría de lo humano.

que quisieran defender lo humano, con buenos conocimientos de la historia. Sin embargo, desde mi vieja perspectiva, gutenberghiana, observo una dificultad creciente, no solo por parte de los estudiantes de Literatura —cuyo número disminuye gravemente en las facultades de la vieja Europa—, de *pensar* el pasado. Esta dificultad va acompañada con una facilidad de dejar a especialistas (o autómatas) la tarea de diferenciar entre las épocas históricas.

El momento histórico actual tiene la premisa de alejarse del pasado. Estamos viviendo en un presente que se amplifica, en cada segundo, con cantidades inmensas de imágenes en movimiento, archivadas a tiempo limitado. Al mismo tiempo, la mayoría de las historias humanas que han ocurrido antes de la maquinización de su memoria —la era de la industrialización, *grosso modo*, con el límite extremo de la Revolución de 1789— desaparece en el vacío confuso de un pasado general, donde Platón se vuelve contemporáneo de Virgilio y de Dante. El ser humano está perdiendo la práctica cultural de acordarse de su propio tiempo, antropológico, antes de la época en que sus medios técnicos de memoria se electrificaran. Ya le resulta difícil remontarse más de 250 años en el pasado.

Lo que queda es la fascinación de lo viejo, el impacto de una tragedia de Sófocles compuesta en el siglo v a.C., puesta en escena en un teatro de Toronto, Lagos o Quito, en el año 2020.⁴ El interés (cultural) que existe, por transportar una situación dramática de la Grecia antigua a un contexto posmoderno, sugiere la correspondencia impensable entre acontecimientos artísticos que salvan un abismo de 2.500 años. Los actos y hechos de la creación, divulgación, lectura, puesta en escena, traducción y crítica de ciertas obras literarias siempre han involucrado, en todas las épocas, a las instituciones más importantes de las sociedades humanas. La relevancia persistente de la comunicación literaria, a pesar de la variación de sus géneros y medios, es un fenómeno transhistórico notable, en comparación con las ciencias exactas, que solo desarrollan un interés histórico por sus antecedentes. Con esta razón, por lo menos, se justifica la idea de este libro.

El pensamiento literario, creativo, en confrontación y en correlación con el pensamiento filosófico, científico, puede ayudar a diferenciar las exigencias

⁴ La fascinación de lo antiguo posibilita, también, la transposición de la alegoría de la caverna —legible como mito o escena de teatro— a una sala de cine, cf. Badiou 2012, pp. 363-380.

que existen, según las épocas, para entender las razones de los acontecimientos —en el arte, en la ciencia o en la política— que posibilitan el interés o la fascinación del pasado. La exigencia de la creatividad no solamente se remite a los actos de escribir, divulgar, leer, poner en escena, traducir o criticar una obra literaria, con los cuales se hacen vivir momentos diferentes respecto a la historia factual. También se remite a la epistemología de la misma historiografía humana: cuanto más atrás en el tiempo estén los acontecimientos, mayor tiene que ser el esfuerzo creativo en el acto de la recepción, para imaginar sus formas y traducir sus sentidos. El medio técnico de este esfuerzo —este asunto es admisible por la filosofía y las ciencias del lenguaje— consiste en una literariedad (o poeticidad) de principio que opera, por metáforas, sonidos y ritmos narrativos, en el lenguaje que nos hace soñar, imaginar, sentir y recordar; es decir, pensar.

El pensamiento literario tiene sus propias características de ‘ser’ y de comunicarse, aunque no son generalizables. Los resultados formalizables de sus prácticas pueden proveer un medio de distinción frente al pensamiento filosófico: “Cuando la literatura se libere de las garras de la filosofía, el análisis se abre a la pluralidad de significados, que sigue reservada a la crítica lingüística, bajo el signo de la semiología y la retórica”.⁵ Al mismo tiempo, las prácticas literarias de pensar influyen en las reflexiones lingüísticas de la filosofía y ‘provocan’ a las ciencias históricas, reducidas a la facticidad del mundo; ofrecen una resistencia, para dejar oír al pensamiento la parte del ritmo lingüístico del que proviene: “Lo que ‘desvanece’ en el concepto, da voz a la literatura”.⁶

La discusión entre la filosofía y la literatura tiene efectos beneficiosos para ambos lados, no solamente en la praxis de un trabajo indeciso, confrontado a las exigencias técnicas de los medios de comunicación, sino también en la teoría, para orientar los modos de pensar en el campo crecido de la interdisciplinaridad contemporánea. Mientras sigue escribiéndose la historia de las ‘poetologías del conocimiento’,⁷ quiero confiar en la posibilidad de una

⁵ Geisenhanslüke 2015, p. 133.

⁶ Kittler 2014, p. 33 (“alles, was im Begriff ‘verklingt’ [Nietzsche], bringt Literatur zur Sprache”).

⁷ Vogl 1999.

literatura universal,⁸ filosófica, democrática, informal, sin reglas no genéricas, en el sentido de una relación comunicativa ‘entre mundos’,⁹ que posibilite el movimiento de las comunicaciones humanas en dirección de una ecología futura.

Aunque la vida literaria ya no parece acorde con los tiempos de un Proust o un Valéry, ni con el objetivo de transformar toda la vida en una especie de literatura total, infinita —un *implex* en que confluyen todas las maneras humanas de pensar y sentir—; aunque la literatura ya no es el medio privilegiado de narrar la historia y pensar asuntos inmemoriales, representa una característica antropológica del ser humano: una “imparable voluntad de crear”,¹⁰ por las meras palabras que se escriben. En la literatura se focaliza una conjunción entre teoría y práctica de los actos humanos.

Berlín/Bogotá, enero de 2024

⁸ Etiemble 1992, Damrosch 2003, Beecroft 2015, Ette 2017, Biti 2016, Di Leo 2020.

⁹ Glissant 1993.

¹⁰ “Souvenirs littéraires”, Valéry 1957, t. 1, p. 780.

BIBLIOGRAFÍA

- ABADAL, Ramón de: *La expedición de Carlomagno a Zaragoza en 778. El hecho histórico, su carácter y su significación*. Zaragoza: Coloquios de Roncesvalles, 1956.
- ABELLÁN, José Luis: *Historia crítica del pensamiento español*, 8 vols. Barcelona: Círculo de Lectores, 1993.
- AEBISCHER, Paul: *Préhistoire et protohistoire du Roland d'Oxford*. Bern: Francke, 1972.
- ALAZRAKI, Jaime: *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos, 1983.
- ALBORG, Juan Luis: *Historia de la literatura española II. Época barroca*. Madrid: Gredos, 1970.
- *Historia de la literatura española III. Siglo XVIII*. Madrid: Gredos, 1975.
- ALLERKAMP, Andrea/SCHMIDT, Sarah (ed.): *Handbuch Literatur & Philosophie*. Berlin: De Gruyter, 2021.
- ANASTASIO, Luisa: *Borges/Kafka. Una geometría del infinito*. Buenos Aires: Ander, 2020.
- ANDERSON IMBERT, Enrique: "Literatura fantástica, realismo mágico y lo real maravilloso", en Yates 1975, pp. 39-44.
- ANÓNIMO (Turoldeo): *La Chanson de Roland*. Publiée d'après le manuscrit d'Oxford. Trad. Joseph Bédier. Paris: Piazza, 1958.
- *La Chanson de Roland*. Trad. Luis Cortés. Paris: Nizet, 1994.
- *Cantar de Roldán*. Trad. Martín de Riquer. Barcelona: Círculo de Lectores, 1995.
- ARICÒ, Santo L.: *Rousseau's Art of Persuasion in La Nouvelle Héloïse*. Lanham: University Press of America, 1994.
- ARISTÓTELES: *Poética*. Edición trilingüe. Trad. Valentín García Yerba. Madrid: Gredos, 1974.
- *Tópicos. Tratados de lógica. Órganon I*. Trad. Miguel Candel Sanmartín. Madrid: Gredos, 1982.
- *Ética Nicomáquea*. Trad. Julio Pallí Bonet. Madrid: Gredos, 1985.
- *Sobre la interpretación. Tratados de lógica. Órganon II*. Trad. Miguel Candel Sanmartín. Madrid: Gredos, 1988.
- *Metafísica*. Trad. Tomás Calvo Martínez. Madrid: Gredos, 1994.
- *Retórica*. Trad. Quintín Racionero. Madrid: Gredos, 1999.

- ARMSTRONG-ROCHE, Michael: *Cervantes' Epic Novel: Empire, Religion, and the Dream Life of Heroes in Persiles*. Toronto: University of Toronto Press, 2009.
- ASPER, Markus: *Griechische Wissenschaftstexte. Formen, Funktionen, Differenzierungsgeschichten*. Stuttgart: Steiner, 2007.
- ATKINS, John W. H.: *Literary Criticism in Antiquity*. London: Methuen, 1952.
- ATKINSON, William C.: "Cervantes, el Pinciano, and the *Novelas ejemplares*". *Hispanic Review*, n.º XVI (1948), pp. 189-209.
- ATTRIDGE, Derek: *Peculiar Language. Literature as Difference from the Renaissance to James Joyce*. London: Methuen, 1988.
- *The Singularity of Literature*. London/New York: Routledge, 2004.
- ATTRIDGE, Derek/ELLIOTT, Jane (ed.): *Theory after 'Theory'*. London/New York: Routledge, 2011.
- AUERBACH, Erich: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Tübingen/Basel: Francke, 2001.
- AUSTIN, John: *How to Do Things with Words*. Cambridge: Harvard University Press, 1975.
- AUSTIN, Lloyd: "Mallarmé et le rêve du *Livre*". *Mercure de France*, n.º 317 (1953), pp. 81-108.
- AVELLANEDA, Alonso Fernández de: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*. Ed. Luis Gómez Canseco. Madrid: Real Academia Española, 2014.
- BADIOU, Alain: *Conditions*. Paris: Seuil, 1992.
- *El ser y el acontecimiento*. Trad. Raúl Cerdeiras, Alejandro Cerletti y Nilda Prados. Buenos Aires: Manantial, 1999.
- *Logiques des mondes. L'être et l'événement II*. Paris: Seuil, 2006.
- *L'Antiphilosophie de Wittgenstein*. Caen: Nous, 2007.
- *Eloge de l'amour*. Con Nicolas Truong. Paris: Flammarion, 2009.
- *La République de Platon*. Paris: Fayard, 2012.
- *The Age of Poets. And Other Writings on Twentieth-Century Poetry and Prose*. Trad. Bruno Bosteels. London/New York: Verso, 2014.
- *Condiciones e infinito. Una conversación con Gernot Kamecke*. Trad. Olga Martín Maldonado. Bogotá: Uniandes, 2017.
- BAILLET, Adrien: *La vie de Monsieur Descartes*, 2 vols. Paris: Table ronde, 1992.
- BALDICK, Chris (ed.): *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- BARDE, Cyril: *Littérature et Art nouveau. De Mallarmé à Proust*. Paris: Garnier, 2023.
- BARRENECHEA, Ana María: "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica: a propósito de la literatura hispanoamericana". *Revista Iberoamericana*, vol. 38, n.º 80 (Pittsburgh 1972), pp. 391-403.

- BARTHES, Roland: *Critique et Vérité*. Paris: Seuil, 1966.
- *Le degré zéro de l'écriture. Nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil, 1972.
- *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.
- BAUDELAIRE, Charles: *Ecrits esthétiques*. Paris: 10/18, 2000.
- BAXTER, Timothy: *The Cratylus. Plato's Critique of Naming*. Leiden: Brill, 1992.
- BECKMANN, Gustav Adolf: *Gualter del Hum – Gaiferos – Waltharius*. Berlin: De Gruyter, 2010.
- *Onomastik des Rolandsliedes. Namen als Schlüssel zu Strukturen, Welthaltigkeit und Vorgeschichte des Liedes*. Berlin: De Gruyter, 2017.
- BÉDIER, Joseph: *La Chanson de Roland. Commentaires*. Paris: Piazza, 1927.
- *Les légendes épiques. Recherches sur la formation des chansons de geste*, 4 vols. Paris: Champion, 1967.
- BEECROFT, Alexander: *An Ecology of World Literature*. London: Verso, 2015.
- BEGEMANN, Christian: *Realismus: Epoche – Autoren – Werke*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007.
- BELAVAL, Yvon: *Les philosophes et leur langage*. Paris: Gallimard, 1952.
- “Philosophie et littérature”. *Studies on the Eighteenth Century*, n.º 3 (1976), pp. 59-70.
- BENJAMIN, Walter: *Gesammelte Schriften*. Ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schwepenhäuser, 7 vols. Frankfurt: Suhrkamp, 1991.
- BERENGUER CARISOMO, ARTURO: *El doctor Diego de Torres Villarroel o el pícaro universitario*. Buenos Aires: Esnaola, 1965.
- BERSANI, LEO: *Marcel Proust. The Fictions of Life and of Art*. Oxford: Oxford University Press, 1965.
- BEUCHOT, Mauricio: *Ontología y poesía en el entrecruce de la hermenéutica y la analogía*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2013.
- BEUSTERIEN, John: *Canines in Cervantes and Velázquez. An Animal Studies Reading of Early Modern Spain*. Farnham: Ashgate, 2013.
- BINOCHÉ, Bertrand/DUMOUCHEL, Daniel (ed.): *Passages par la fiction: expériences de pensée et autres dispositifs fictionnels de Descartes à Madame de Staël*. Paris: Hermann, 2013.
- BITI, Vladimir: *Tracing Global Democracy: Literature, Theory, and the Politics of Trauma*. Berlin: De Gruyter, 2016.
- BIYOGO, Grégoire: *Littérature et philosophie à l'épreuve de la nouvelle théorie. L'amitié impossible d'Orphée et de l'oiseau de Minerve*. Paris: L'Harmattan, 2008.
- BIZZARRI, Gabriele: *La rappresentazione del soprannaturale nelle letterature ispaniche tra Ottocento e Novecento: tradizioni, leggende, racconti fantastici, assurdità surrealiste e 'realismi magici'*. Padua: CLEUP, 2008.

- BLANCHARD, Jean-Vincent: *L'optique du discours au XVII^e siècle. De la rhétorique des jésuites au style de la raison moderne (Descartes, Pascal)*. Laval: Université Laval, 2005.
- BLANCHOT, Maurice: "Mallarmé et le langage". *Arche* n.º 14 (1946), pp. 134-146.
- *Faux pas*. Paris: Gallimard, 1975.
- *La communauté inavouable*. Paris: Gallimard, 1983.
- *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1986.
- *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1988.
- BLUMENBERG, Hans: *Die Genesis der kopernikanischen Welt*. Frankfurt: Suhrkamp, 1981.
- *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1998.
- BOEHLICH, Walter: *Heliodorus Christianus. Cervantes und der byzantinische Roman*, en Max Rychner, Walter Boehlich (ed.), *Freundesgabe für Ernst Robert Curtius*. Bern: Francke, 1956, pp. 103-124.
- BOISSONNADE, Prosper: *Du nouveau sur la Chanson de Roland. La genèse historique, le cadre géographique, le milieu, les personnages, la date et l'auteur du poème*. Paris: Champion, 1923.
- BOLAÑO SANDOVAL, Adalberto: *Jorge Luis Borges: del infinito a la posmodernidad. Una mirada desde la filosofía contemporánea a su narrativa*. Barranquilla: Uniautónoma, 2011.
- BOLAÑOS, Aitor (ed.): *Metahistoria, 40 años después. Ensayos en homenaje a Hayden White*. Logroño: Siníndice, 2014.
- BONAZZI, Mauro: *The Sophists*. New York: Cambridge University Press, 2020.
- BORGHERO, Carlo: *Interpretazioni, categorie, finzioni. Narrare la storia della filosofia*. Firenze: Le Lettere, 2017.
- BORGES, Jorge Luis: *Historia de la eternidad*. Buenos Aires: Emecé, 1953.
- *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1968.
- *Elogio de la sombra*. Buenos Aires: Emecé, 1969.
- *El informe de Brodie*. Buenos Aires: Emecé, 1970.
- *Discusión*. Madrid: Alianza, 1986.
- *Inquisiciones*, Barcelona: Seix Barral, 1994.
- *Ficciones*. Barcelona: Emecé, 1996.
- *El Aleph*. Barcelona: Emecé, 1996b.
- *El Hacedor*. New York/Barcelona: Random House/Mondadori, 2011.
- BORGES, Jorge Luis/OCAMPO, Silvina/BIOY CASARES, Adolfo (ed.): *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana, 1940.
- BOSSART, William H.: *Borges and Philosophy: Self, Time, and Metaphysics*. New York: Peter Lang, 2003.
- BOTERO CAMACHO, Manuel: *El abismo lógico Borges y los filósofos de las ideas*. Bogotá: Universidad del Rosario, 2009.

- BOUILLAGUET, Annick/ROGERS, Brian G.: *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Champion, 2004.
- BOUVERESSE, Jacques: *La parole malheureuse. De l'alchimie linguistique à la grammaire philosophique*. Paris: Seuil, 1971.
- *La voix de l'âme et les chemins de l'esprit. Dix études sur Robert Musil*. Paris: Seuil, 2001.
- *Wittgenstein & les sortilèges du langage*. Marseille: Agone, 2003.
- *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*. Marseille: Agone, 2008.
- BRETON, André: *Manifeste du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1985.
- BRINK, Margot/SOLLTE-GRESSER, Christiane (ed.): *Écritures. Denk- und Schreibweisen jenseits der Grenzen von Literatur und Philosophie*. Tübingen: Stauffenburg, 2004.
- BRUMMACK, Jürgen: "Zu Begriff und Theorie der Satire". *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, n.º 45 (1971), pp. 275-377.
- BRUNSVICG, Léon: *Descartes et Pascal lecteurs de Montaigne*. Neuchâtel: La Baconnière, 1945.
- BUCHHEIM, Thomas: "Sophistische Kunst und die Mittel menschenmöglicher Korrektur am Gegebenen", en Zehnppennig 2019, pp. 15-50.
- BURGELIN, Pierre: *La Philosophie de l'existence de J.-J. Rousseau*. Paris: Presses Universitaires de France, 1952.
- BURGER, André: *Turolde, poète de la fidélité. Essai d'explication de la Chanson de Roland*. Genève: Droz, 1977.
- BURKERT, Walter: "Platon oder Pythagoras? Zum Ursprung des Wortes 'Philosophie'". *Hermes*, n.º 88 (1960), pp. 159-177.
- "La genèse des choses et des mots. Le papyrus de Derveni entre Anaxagore et Cratyle". *Les Études Philosophiques*, n.º 4 (1970), pp. 443-455.
- *Die Griechen und der Orient. Von Homer bis zu den Magiern*. München: Beck, 2009.
- CAILLOIS, Roger: *Au cœur du fantastique*. Paris: Gallimard, 1965.
- *Anthologie du fantastique*. Paris: Gallimard, 1966.
- CAILLY, Marie (ed.): *Histoires salées du Moyen âge. 26 fabliaux irrespectueux*. Cahors: Louve, 2008.
- CAHNÉ, Pierre: *Un autre Descartes. Le philosophe et son langage*. Paris: Vrin, 1980.
- CALAS, Frédéric/GARAGNON, Anne-Marie: *Cinq études sur le style de Rousseau*. Chauray: La Ligne d'ombre, 2020.
- CALDICOTT, C. E. J.: "Disguises of the Narrating Voice in the *Discours de la méthode*", en Paul Gifford, Johnnie Gratton (ed.), *Subject Matters. Subject and Self in French Literature from Descartes to the Present*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 2000, pp. 28-42.
- CALLUS, Ivan/CORBY, James/LAURI-LUCENTE, Gloria (ed.): *Style in Theory. Between Literature and Philosophy*. London: Bloomsbury, 2013.

- CAMPION, Pierre: *Mallarmé. Poésie et philosophie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.
- CARPENTIER, Alejo: *Tientos y diferencias*. Montevideo: Arca, 1973.
- CASALDUERO, Joaquín: *Sentido y forma de las Novelas ejemplares*. Madrid: Gredos, 1969.
- *Sentido y forma de Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Gredos, 1975.
- CASCARDI, Anthony J.: *The Subject of Modernity*. New York: Cambridge University Press, 1992.
- *The Cambridge Introduction to Literature and Philosophy*. New York: Cambridge University Press, 2014.
- CASSIRER, Ernst: *Das Problem Jean-Jacques Rousseau*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975.
- *Descartes. Lehre – Persönlichkeit – Wirkung*. Ed. Rainer Bast. Hamburg: Meiner, 1995.
- *Die Philosophie der Aufklärung*. Ed. Claus Rosenkranz. Hamburg: Meiner, 2007.
- CASTAGNINO, Raúl Héctor: *¿Qué es literatura? Naturaleza y función de lo literario*. Buenos Aires: Nova, 1970.
- CASTAGNINO, Raúl Héctor: *Fenomenología de lo poético*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1980.
- CASTEX, Pierre-Georges (1947) (ed.): *Anthologie du conte fantastique français*. Paris: Corti, 2003.
- CASTRO, Américo: *El pensamiento de Cervantes*. Barcelona: Noguer, 1972.
- CAVAILLÉ, Jean-Pierre: *Le politique révoqué. Notes sur le statut du politique dans la philosophie de Descartes*. San Domenico di Fiesole: European University Institute, 1986.
- CAVE, Terence: *The Cornucopian Text. Problems of Writing in the French Renaissance*. Oxford: Oxford University Press, 1979.
- CAVELL, Stanley: *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 1979.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española, 2004 [DQ].
- *Novelas ejemplares*. Ed. Harry Sieber, 2 vols. Madrid: Cátedra, 2007 [NE].
- *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Ed. Carlos Romero Muñoz. Madrid: Cátedra, 1997 [TPS].
- CHEVALLIER, Jean-Jacques: “Jean-Jacques Rousseau ou l’absolutisme de la volonté générale”. *Revue française de science politique*, n.º 3 (1953), pp. 5-30.
- COLLARD, Andrée: *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*. Madrid: Castalia, 1967.
- COLLOBERT, Pierre Destrée/GONZALEZ, Francisco J. (ed.): *Plato and Myth. Studies on the Use and Status of Platonic Myths*. Leiden: Brill, 2012.

- COLONNA, Vincent: *L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*. Paris: EPHE, 1989.
- COMPAGNON, Antoine: *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris: Seuil, 1998.
- COOK, Robert Francis: *The Sense of the Song of Roland*. Ithaca: Cornell University Press, 1987.
- COSERIU, Eugenio: *Der Physei-Thesei-Streit: Sechs Beiträge zur Geschichte der Sprachphilosophie*. Ed. Reinhard Meisterfeld. Tübingen: Narr, 2004.
- CRITCHLEY, Peter: *The Faith of the Faithless. Experiments in Political Theology*. London: Verso, 2012.
- CROGIEZ, Michèle: *Rousseau et le paradoxe*. Paris: Honoré Champion, 1997.
- CURTIVUS, Ernst Robert: "Der Kreuzzugsgedanke und das altfranzösische Epos". *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, n.º 169 (1936), pp. 48-56.
- *Literatura europea y Edad Media latina*. Trad. Margit Frenk y Antonio Alatorre. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- DALFEN, Joachim: *Polis und Pösis. Die Auseinandersetzung mit der Dichtung bei Platon und seinen Zeitgenossen*. München: Fink, 1974.
- DÄLLENBACH, Lucien: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.
- DÁMASO ALONSO: *La primitiva épica francesa a la luz de una nota emilianense*. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes, 1954.
- DAMROSCH, David: *What is World Literature?* Princeton: Princeton University Press, 2003.
- DANTO, Arthur C.: "Philosophy as/and/of Literature", en John Rajchman, Cornel West (ed.), *Post-Analytic Philosophy*. New York: Columbia University Press, 1985, pp. 64-83.
- *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press, 1986.
- DARNIS, Pierre: "¿Por qué y cómo son ejemplares las *Novelas ejemplares*? Una vuelta a los conceptos de mimesis y ética". *Artifara*, n.º 13 bis (2013), pp. 7-32.
- DAUBER, Kenneth: *Ordinary Language Criticism. Literary Thinking after Cavell after Wittgenstein*. Evanston: Northwestern University Press, 2003.
- DAVIES, Gardner: *Mallarmé et le drame solaire. Essai d'exégèse raisonnée*. Paris: Corti, 1959.
- *Mallarmé et la couche suffisante d'intelligibilité*. Paris: Corti, 1988.
- DEICHGRÄBER, Karl: *Rhythmische Elemente im Logos des Heraklit*. Wiesbaden: Steiner, 1963.
- DE MAN, Paul: *The Resistance to Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- DELEUZE, Gilles: *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1969.

- *Proust et les signes*. Paris: Presses Universitaires de France, 2003.
- DELEUZE, Gilles/GUATTARI, Félix: *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Minuit, 1991.
- DELON, Michel: *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*. Paris: Presses Universitaires de France, 1988.
- DENEYS-TUNNEY, Anne: *Écritures du corps. De Descartes à Laclos*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.
- DERBOLAV, Josef: *Platons Sprachphilosophie im Kratylos und in den späteren Schriften*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972.
- DERRIDA, Jacques: *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1967.
- *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit, 1972.
- *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1979.
- *Le monolingüisme de l'autre ou la prothèse d'origine*. Paris: Galilée, 1996.
- DERRIDA, Jacques/KITTLER, Friedrich A.: *Nietzsche – Politik des Eigennamens: Wie man abschafft, wovon man spricht*. Berlin: Merve, 2000.
- DESCARTES, René: *Œuvres et Lettres*. Ed. André Bridoux. Paris: Gallimard/Pléiade, 1953 [OL].
- *Œuvres*. Ed. Charles Adam y Paul Tannery: 1897-1909), 12 vols. Paris: Vrin, 1975.
- *Discurso del método*. Trad. Hilari Arnau Gras y José María Gutiérrez González. Madrid: Alhambra, 1987.
- *El mundo. Tratado de la luz*. Trad. Salvio Turró. Barcelona: Anthropos, 1989.
- *Meditaciones acerca de la filosofía primera. Seguidas de las objeciones y respuestas*. Trad. Jorge Aurelio Díaz. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008.
- DESCOMBES, Vincent: *Proust. Philosophie du roman*. Paris: Minuit, 1987.
- DI LEO, Jeffrey R. (ed.): *Philosophy as World Literature*. New York: Bloomsbury, 2020.
- DI PINTO, Mario: "Scienza e superstizione in Torres Villarroel". *Filologia e Letteratura*, n.º 8 (1962), pp. 198-224.
- DÍAZ DE BENJUMEA, Nicolás: *La verdad sobre el Quijote. Novísima historia crítica de la vida de Cervantes*. Madrid: Gaspar, 1878.
- DIELS, Hermann: *Doxographi Graeci*. Berlin: Reimer, 1879.
- DIELS, Hermann/KRANZ, Walther: *Die Fragmente der Vorsokratiker, griechisch und deutsch*, 3 vols. Berlin: Weidmann, 1960 [DK].
- DIÓGENES LAERCIO: *Vidas de filósofos ilustres*. Trad. Carlos García Gual. Madrid: Alianza, 2007.
- *Leben und Lehre der Philosophen*. Trad. Fritz Jüß. Stuttgart: Reclam, 2020.
- DION CRISÓSTOMO: *Olympische Rede*. Ed. Hans-Josef Klauck. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000.
- DÖRING, Sabine: *Ästhetische Erfahrung als Erkenntnis des Ethischen: die Kunsttheorie Robert Musils und die analytische Philosophie*. Paderborn: Mentis, 1999.

- DUFOUR, Philippe: *Le réalisme. De Balzac à Proust*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.
- DUHAMEL, Roland/GEMERT, Guillaume van (ed.): *Nur Narr? Nur Dichter? Über die Beziehungen von Literatur und Philosophie*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008.
- DUMÉZIL, Georges: *Mythe et épopée II. Types épiques indo-européens: un héros, un sorcier, un roi*. Paris: Gallimard, 1971.
- DÜMMLER, Ernst (ed.): *Poetae Latini aevi Carolini*. München: Monumenta Germaniae Historica, 1978.
- DÜNNE, Jörg: *Die kartographische Imagination: Erinnern, Erzählen und Fingieren in der Frühen Neuzeit*. München: Fink, 2011.
- DÜRING, Ingemar: *Aristotle in the ancient biographical tradition*. Göteborg: Elander, 1957.
- DÜRR, Susanne: *Die Öffnung der Welt. Sujetbildung und Sujetbefragung in Cervantes' Novelas ejemplares*. Stuttgart: Steiner, 2010.
- EAGLETON, Terry: *After Theory*. London: Lane, 2003.
- ECKL, Andreas: *Sprache und Logik bei Platon. Erster Teil: Logos, Name und Sache im Kratylos*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.
- EDER, Jens/JANNIDIS, Fotis/SCHNEIDER, Ralf (ed.): *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and other Media*. Berlin: De Gruyter, 2010.
- EDMUNDSON, Mark: *Literature against Philosophy, Plato to Derrida: A Defence of Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- EGINARDO (Einhard): *Vita Karoli Magni. Lateinisch/Deutsch*. Ed. Evelyn Scherabon Coleman. Stuttgart: Reclam, 1996.
- EIGELDINGER, Marc: *Jean-Jacques Rousseau. Univers mythique et cohérence*. Neuchâtel: La Baconnière, 1978.
- ELLRICH, Robert J.: *Rousseau and His Reader. The Rhetorical Situation of the Major Works*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1969.
- EL SAFFAR, Ruth: *Cervantes: El casamiento engañoso and El coloquio de los perros*. London: Grandt & Cutler, 1976.
- ENDRESS, Heinz-Peter: *Don Quijotes Ideale im Umbruch der Werte vom Mittelalter bis zum Barock*. Tübingen: Niemeyer, 1991.
- ERTLER, Klaus-Dieter: *Kleine Geschichte der spanischen Aufklärungsliteratur*. Tübingen: Narr, 2003.
- ETIEMBLE, René: *Nouveaux essais de littérature universelle*. Paris: Gallimard, 1992.
- ETTE, Ottmar: *WeltFraktale. Wege durch die Literaturen der Welt*. Stuttgart: Metzler, 2017.

- FAGUET, Émile: *Rousseau artiste*. Paris: Société française d'imprimerie et de librairie, 1912.
- FAWTIER, Robert: *La Chanson de Roland. Étude historique*. Paris: Bocard, 1933.
- FELLMANN, Ferdinand: "Style formulaire und epische Zeit im Rolandslied". *Germanisch-romanische Monatsschrift*, n.º 12 (1962), pp. 337-359.
- FERNÁNDEZ, Teodosio: "Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica", en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco, 2002, pp. 283-300.
- FERRATER MORA, José: *Indagaciones sobre el lenguaje*. Madrid: Alianza, 1970.
- FETSCHER, Iring: *Rousseaus politische Philosophie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1975.
- FIGAL, Günter (ed.): *Philosophy as Literature. International Yearbook for Hermeneutics*, n.º 13. Tübingen: Mohr Siebeck, 2014.
- FIGUEROA MUÑOZ, Mario Bernardo: "Recuerdo y escritura. A propósito de la masacre de las bananeras en García Márquez", en Mauricio Archila Neira, Leidy Jazmín Torres Cendales (ed.), *Bananeras. Huelga y masacre. 80 años*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2009, pp. 173-192.
- FOLZ, Robert: *Le souvenir et la légende de Charlemagne dans l'Empire germanique médiéval*. Paris: Les Belles Lettres, 1950.
- FONTANIER, Pierre: *Les Figures du discours*. Ed. Gérard Genette. Paris: Flammarion, 1977.
- FORCIONE, Alban: *Cervantes and the Mystery of Lawlessness. A Study of El casamiento engañoso y El coloquio de los perros*. Princeton: Princeton University Press, 1984.
- FOUCAULT, Michel: *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.
- *L'arquéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969.
- FRAENKEL, Hermann: *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums. Eine Geschichte der griechischen Epik, Lyrik und Prosa bis zur Mitte des 5. Jahrhunderts*. München: Beck, 1962.
- FRANGNE, Pierre-Henry: *Mallarmé philosophe*. Paris: Manucius, 2018.
- FREEDMAN, Richard/MILLER, Seumas: *Re-thinking Theory. A Critique of Contemporary Literary Theory and an Alternative Account*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- FREGE, Gottlob: *Begriffsschrift. Eine der arithmetischen nachgebildete Formelsprache des reinen Denkens*. Halle: Nebert, 1879.
- *Selección de textos*. Trad. Ernesto H. Battistella. Maracaibo: Universidad del Zulia, 1971.
- *Funktion, Begriff, Bedeutung*. Ed. Günther Patzig. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1980.
- FRYE, Northrop: *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957.
- FUHRMANN, Manfred: *Einführung in die antike Dichtungstheorie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973.

- FUJITA, Kazuyoshi: "Über den Sinn der *Poiesis*". *Aesthetics* (The University of Tokyo), n.º 3 (1978), pp. 117-131.
- GABRIEL, Gottfried: *Zwischen Logik und Literatur. Erkenntnisformen von Dichtung, Philosophie und Wissenschaft*. Stuttgart: Metzler, 1991.
- *Ästhetischer 'Witz' und logischer 'Scharfsinn'. Zum Verhältnis von wissenschaftlicher und ästhetischer Weltauffassung*. Erlangen/Jena: Palm & Enke, 1996.
- GABRIEL, Gottfried/SCHILDKNECHT, Christiane (ed.): *Literarische Formen der Philosophie*. Stuttgart: Metzler, 1990.
- GADAMER, Hans-Georg, *Platos dialektische Ethik und andere Studien zur platonischen Philosophie*. Hamburg: Meiner, 1968.
- *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr, 1990.
- GAISER, Konrad: *Name und Sache in Platons "Kratylos"*. Heidelberg: Winter, 1974.
- GALLAGHER, Catherine/GREENBLATT, Stephen: *Practicing New Historicism*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México: Grijalbo, 1990.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: *Cien años de soledad*. Madrid: Cátedra, 2014.
- GARCÍA SERRANO, Manuel: *Filosofía e imaginación en Unamuno, Borges y Ortega. Ficción y conocimiento*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2014.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (ed.): *El legado filosófico español e hispanoamericano del siglo xx*. Madrid: Cátedra, 2009.
- GEISENHANSLÜKE, Achim: *Textkulturen. Literaturtheorie nach dem Ende der Theorie*. Paderborn: Fink, 2015.
- GEMELLI, Laura (ed.): *Die Vorsokratiker*, 3 vols. Berlin: De Gruyter, 2014.
- GENETTE, Gérard: *Figures II*. Paris: Seuil, 1969.
- "Avatars du cratylisme III: Langue organique, langue poétique". *Poétique*, n.º 15 (1973), pp. 265-291.
- *Mimologiques. Voyage en Cratylie*. Paris: Seuil, 1976.
- *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 1991.
- GEORGE, Jibu Mathew: *Philosophical Meta-Reflections on Literary Studies. Why Do Things with Texts, and What to Do with Them?* London: Anthem Press, 2020.
- GERIGK, Horst-Jürgen: *Lesendes Bewusstsein. Untersuchungen zur philosophischen Grundlage der Literaturwissenschaft*. Berlin: De Gruyter, 2016.
- GIBSON, Arthur: *What is Literature?* Bern: Peter Lang, 2007.
- GICQUEL, Bernard: *Généalogie de la Chanson de Roland*. Paris: Publibook, 2003.
- GIBSON, John/HUEMER, Wolfgang (ed.): *The Literary Wittgenstein*. London/New York: Routledge, 2004.

- GIGON, Olof: *Der Ursprung der griechischen Philosophie. Von Hesiod bis Parmenides*. Basel: Schwabe, 1968.
- GILEAD, Amihud: *A Panenmentalist Philosophy of Literature, or How Does Actual Reality Imitate Pure Possibilities?* Newcastle: Cambridge Scholars, 2019.
- GLISSANT, Edouard: *Traité du tout-monde*. Paris: Gallimard, 1993.
- GÖDEL, Kurt: "Über formal unentscheidbare Sätze der Principia Mathematica und verwandter Systeme". *Monatshefte für Mathematik und Physik*, n.º 38 (1931), pp. 173-198.
- GOLDSCHMIDT, Victor: "Le problème de la tragédie d'après Platon". *Revue des études grecques* n.º 61 (1948), pp. 19-63.
- *Anthropologie et politique. Les principes du système de Rousseau*. Paris: Vrin, 1974.
- GÓMEZ GUTIÉRREZ, Felipe/Saldarriaga, María del Carmen (ed.): *Evelio Rosero y los ciclos de la creación literaria*. Bogotá: Universidad Javeriana, 2017.
- GOMPERZ, Heinrich: *Sophistik und Rhetorik*. Aalen: Scientia, 1985.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Vicente José: *Bernardo del Carpio y la batalla de Roncesvalles*. Oviedo: Fundación Gustavo Bueno, 2007.
- GONZÁLEZ MAESTRO, Jesús: *Genealogía de la literatura. De los orígenes de la literatura, construcción histórica y categorial, y destrucción posmoderna, de los materiales literarios*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2012.
- *¿Qué es la literatura? Y cómo se interpreta desde el materialismo filosófico como teoría de la literatura*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2013.
- *Crítica de la razón literaria. El materialismo filosófico como teoría, crítica y dialéctica de la literatura*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2017.
- GOODMAN, Nelson: *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett, 1978.
- GOUHIER, Henri: *Les Méditations métaphysiques de Jean-Jacques Rousseau*. Paris: Vrin, 1970.
- GOYET, Florence: *Penser sans concepts. Fonction de l'épopée guerrière: Iliade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji monogatari*. Paris: Champion, 2006.
- GRACIÁN, Baltasar: *Agudeza y arte de ingenio*. Ed. Evaristo Correa Calderón, 2 vols. Madrid: Castalia, 1987.
- GRIFFITHS, Allen Phillips (ed.): *Philosophy and Literature*. New York: Cambridge University Press, 1984.
- GUILLÉN, Claudio: *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*. Barcelona: Tusquets, 1998.
- HABERMAS, Jürgen: *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt: Suhrkamp, 1985.
- HAHN, Manfred/SANDKÜHLER, Hans Jörg (ed.): *Teilung der Vernunft. Philosophie und empirisches Wissen im 18. und 19. Jahrhundert*. Köln: Pahl-Rugenstein, 1982.

- HAMACHER, Werner: *Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan*. Frankfurt: Suhrkamp, 1998.
- HAVELOCK, Eric A.: *Preface to Plato*. Oxford: Blackwell, 1963.
- *The Literate Revolution in Greece and Its Cultural Consequences*. Princeton: Princeton University Press, 1982.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. Ed. Friedrich Brunstäd. Stuttgart: Reclam, 1961.
- *Phänomenologie des Geistes. Werke*, vol. 3. Ed. Eva Moldenhauer y Karl Markus Michel. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.
- HEIDEGGER, Martin: *¿Qué significa pensar?* Trad. Haraldo Kahnemann. Buenos Aires: Nova, 1958.
- *Platons Lehre von der Wahrheit*. Frankfurt: Klostermann, 1967.
- *Sein und Zeit*. Tübingen: Niemeyer, 1986.
- *Vorlesungen 1943-1944. Gesamtausgabe*, vol. 33. Frankfurt: Klostermann, 1990.
- *Arte y poesía*. Trad. Samuel Ramos. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- *Unterwegs zur Sprache*. Stuttgart: Neske, 1997.
- *Über den Humanismus*. Frankfurt: Klostermann, 2000.
- *Holzwege*. Frankfurt: Klostermann, 2003.
- *Vorträge und Aufsätze*. Stuttgart: Klett Cotta, 2004.
- HENRY, Anne: *Proust romancier. Le tombeau égyptien*. Paris: Flammarion, 1983.
- HENSCH, Thomas: *Über den Stil in Descartes' Discours de la méthode*. Zürich: Schwarzenbach, 1949.
- HERÓDOTO: *Historias*. Ed. Arturo Ramírez Trejo, 3 vols. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.
- HESÍODO: *Theogony*. Ed. Martin L. West. Oxford: Clarendon, 1966.
- *Teogonía*. Ed. Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez. Madrid: Gredos, 1978.
- *Theogonie*. Ed. Otto Schönberger. Stuttgart: Reclam, 1999.
- *Theogonie. Un chant du cosmos*. Ed. Aude Priya Wacziarg Engel. Paris: Fayard, 2014.
- HILDESHEIMER, Françoise: *Monsieur Descartes ou La fable de la raison*. Paris: Flammarion, 2010.
- HÖLZ, Karl: *Destruktion und Konstruktion. Studien zum Sinnverstehen in der modernen französischen Literatur*. Frankfurt: Klostermann, 1980.
- HOMERO: *Obras completas*. Trad. Luis Segalá y Estalella. Barcelona: Montaner y Simón, 1927.
- HORRENT, Jules: *La Chanson de Roland dans les littératures française et espagnole au moyen âge*. Paris: Les Belles Lettres, 1951.

- HORRENT, Jules: *Roncesvalles. Étude sur le fragment de cantar de gesta conservé à l'Archivo de Navarra (Pampelune)*. Paris: Les Belles Lettres, 1951b.
- HUBERT, René: *Rousseau et l'Encyclopédie. Essai sur la formation des idées politiques de Rousseau (1742-1756)*. Paris: Gamber, 1928.
- HUIZINGA, Johan: *El otoño de la Edad Media*. Trad. José Gaos. Barcelona: Altaya, 1995.
- *Homo ludens*. Trad. Eugenio Imaz. Madrid: Alianza, 2012.
- HUSSERL, Edmund: *Cartesianische Meditationen. Eine Einleitung in die Phänomenologie*. Ed. Elisabeth Ströker. Hamburg: Meiner, 1977.
- *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*. Ed. Elisabeth Ströker. Hamburg: Meiner, 1996.
- *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Trad. Julia V. Iribarne. Buenos Aires: Prometeo, 2008.
- INGARDEN, Roman: *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*. Tübingen: Niemeyer, 1968.
- ISER, Wolfgang: *Der Akt des Lesens*. München: Fink, 1994.
- *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1991.
- JACKSON, Rosemary: *Fantasy. The Literature of Subversion*. London: Methuen, 1981.
- JAKOBSON, Roman: *Questions de Poétique*. Paris: Seuil, 1973.
- *Ensayos de lingüística general*. Trad. Josep Pujol y Jem Cabanes. Barcelona: Seix Barral, 1975.
- *Language in Literature*. Ed. Krystyna Pomorska. Cambridge: Harvard University Press, 1987.
- JAMESON, Frederic: *The Ideologies of Theory*, 2 vols. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- *Valences of the Dialectic*. New York: Verso, 2009.
- JAURALDE POU, Pablo: *Francisco de Quevedo (1580-1645)*. Madrid: Castalla, 1999.
- JAUSS, Hans Robert: "Ursprung und Bedeutung der Ich-Form im *Lazarillo de Tormes*". *Romanistisches Jahrbuch*, n.º 8 (1957), pp. 290-311.
- *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts À la recherche du temps perdu. Ein Beitrag zur Theorie des Romans*. Frankfurt: Suhrkamp, 1986.
- JIMENO JURIO, José María: *De Valcarlos a Roncesvalles. Historia de una batalla*. Pamplona: Pamiela, 2010.
- JOHNSON, Barbara: *Défigurations du langage poétique. La seconde révolution baudelairienne*. Paris: Flammarion, 1979.

- KABLITZ, Andreas: *Kunst des Möglichen. Theorie der Literatur*. Freiburg/Berlin/Wien: Rombach, 2013.
- KAHANE, Henry/KAHANE, Renée: "Magic and Gnosticism in the Chanson de Roland". *Romance Philology*, n.º 12 (1959), pp. 216-231.
- KAMBOUCHNER, Denis: *Le style de Descartes*. Paris: Manucius, 2013.
- KAMECKE, Gernot: *Die Prosa der spanischen Aufklärung. Beiträge zur Philosophie der Literatur im 18. Jahrhundert*. Frankfurt: Vervuert, 2015.
- KANT, Immanuel: *Werkausgabe*. Ed. Wilhelm Weischedel, 12 vols. Frankfurt: Suhrkamp, 1996.
- *Crítica de la razón pura*. Trad. Pedro Ribas. Madrid: Gredos, 2017.
- KANTOROWICZ, Ernst: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1992.
- Karlamagnús saga*. Edition bilingue. Société pour l'Étude de la Langue et de la Littérature Danoises. Traduction française par Annette Patron-Godefroit. Copenhague: Reitzel, 1980.
- KHAN, Salah: "L'onomastique ouverte de Proust dans *Noms de pays: le nom*". *French Forum* n.º 30 (2005), pp. 57-74.
- KITTLER, Friedrich: "Buchstaben, Zahlen, Codes", en Horst Wenzel (ed.), *Autovisualität vor und nach Gutenberg. Zur Kulturgeschichte der medialen Umbrüche*. Wien: Kulturhistorisches Museum, 2001, pp. 43-49.
- *Philosophien der Literatur. Berliner Vorlesung 2002*. Berlin: Merve, 2013.
- *Die Wahrheit der technischen Welt. Essays zur Genealogie der Gegenwart*. Ed. Hans Ulrich Gumbrecht. Frankfurt: Suhrkamp, 2014.
- KOPPENFELS, Werner von: *Francisco de Quevedo aus dem Turm*. Mainz: Dieterich, 2003.
- KOSELLECK, Reinhart: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt: Suhrkamp, 1989.
- KRANTZ, Émile: *Essai sur l'esthétique de Descartes*. Genève: Slatkine, 1970.
- KRANZ, Walther: *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*. Berlin: Weidmann, 1933.
- KRAUSS, Werner: *Cervantes und seine Zeit*. Ed. Werner Bahner. Berlin: Akademie/Aufbau, 1990.
- KRIPKE, Saul: *Naming and Necessity*. Cambridge: Harvard University Press, 1980.
- KRISTEVA, Julia: *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Seuil, 1985.
- KRUMPEL, Heinz: *Philosophie und Literatur in Lateinamerika – 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zu Identität, Vergleich und Wechselwirkung zwischen lateinamerikanischem und europäischem Denken*. Frankfurt: Peter Lang, 2006.

- KUHNS, Richard: *Structures of Experience. Essays on the Affinity between Philosophy and Literature*. London: Harper & Row, 1970.
- KÜPPER, Joachim: *Die entfesselte Signifikanz. Quevedos Sueños, eine Satire auf den Diskurs der Spät-Renaissance*. Egelsbach/Köln: Hänsel-Hohenhausen, 1992.
- LABUSSIÈRE, Jean-Louis: "J.-J. Rousseau et la perfectibilité: de l'individu à l'espèce", en Bertrand Binoche (ed.), *L'homme perfectible*. Seyssel: Champ Vallon, 2004, pp. 91-113.
- LACAN, Jacques: *Ecrits*. Paris: Gallimard, 1966.
- LACOEUE-LABARTHE, Philippe: *Poétique de l'histoire*. Paris: Galilée, 2002.
- LACOEUE-LABARTHE, Philippe/NANCY, Jean-Luc: *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil, 1978.
- LAKS, André: "Écriture, prose et les débuts de la philosophie grecque". *Methodos. Savoirs et textes*, n.º 1 (2001), pp. 131-151.
- LAKSHMANAN-MINET, Nicolas: *La danse des temps dans l'épopée, d'Homère au Roland*. Rouen: Université de Rouen-Normandie, 2017.
- LAMARQUE, Peter/OLSON, Stein Haugom: *Truth, Fiction, and Literature*. Oxford: Clarendon, 1994.
- LANDY, Joshua: *Philosophy as Fiction. Self, Deception, and Knowledge in Proust*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- LANG, Berel: *The Anatomy of Philosophical Style. Literary Philosophy and the Philosophy of Literature*. Oxford: Blackwell, 1990.
- LANSON, Gustave: "L'influence de la philosophie cartésienne sur la littérature française". *Revue de métaphysique et de morale*, n.º 4 (1896), pp. 517-550.
- LATTRE, Alain de: *La doctrine de la réalité chez Proust*, vol. 2. *Les réalités individuelles et la mémoire*. Paris: Corti, 1981.
- LAUER, Philippe: "Les plus anciennes mentions de Roland". *Romania*, n.º 68 (1945), pp. 381-385.
- LÁZARO CARRETER, Fernando: *Estilo barroco y personalidad creadora. Góngora, Quevedo, Lope de Vega*. Madrid: Cátedra, 1974.
- LAZO BRIONES, Pablo: *La frágil frontera de las palabras. Ensayo sobre los (débiles) márgenes entre filosofía y literatura*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2006.
- LE GENTIL, Pierre: "Réflexions sur la création littéraire au moyen âge", en Kurt Baldinger (ed.), *Chanson de geste und höfischer Roman*, Heidelberger Kolloquium, *Studia Romanica*, n.º 4. Heidelberg: Winter, 1963, pp. 9-30.
- *La Chanson de Roland*. Paris: Hatier, 1968.
- "A propos de la démesure de Roland". *Cahiers de civilisation médiévale*, n.º 11 (1968b), pp. 203-209.
- LECERCLE, Jean-Louis: *Rousseau et l'art du roman*. Paris: Armand Colin, 1969.

- LEJEUNE, Philippe: *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- LEJEUNE, Rita: “Le péché de Charlemagne et la Chanson de Roland”, en *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*. Madrid: Gredos, 1961, pp. 339-371.
- LEMA-HINCAPIÉ, Andrés: *Borges, ... ¿filósofo?* Bogotá: Caro y Cuervo, 2012.
- LÉVI-PROVENÇAL, Evariste: *Histoire de l'Espagne musulmane*, vol. I: *La conquête et l'émirat hispano-umaiyade (710-912)*. Paris: Maisonneuve, 1950.
- LLARENA GONZÁLEZ, Alicia: “Un balance crítico: la polémica del realismo mágico y lo real maravilloso americano (1955-1993)”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n.º 26 (1997), pp. 107-118.
- LLEDÓ, Emilio: *El silencio de la escritura*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1991.
- *Sobre la educación. La necesidad de la literatura y la vigencia de la filosofía*. Barcelona: Taurus, 2018.
- LONSDALE WEBSTER, Thomas: *From Mycenae to Homer. A Study in Early Greek Literature and Art*. London: Methuen, 1958.
- LÓPEZ DE LA VIEJA, María Teresa (ed.): *Figuras del logos. Entre la filosofía y la literatura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- LOUREIRO, Ángel G.: “Autobiografía del otro: Rousseau, Torres Villarroel, Juan Goytisolo”. *Siglo XX*, n.º 9 (1992), pp. 71-94.
- LOVEJOY, Arthur: *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea*. Cambridge: Harvard University Press, 1936.
- MACHEREY, Pierre: *¿En qué piensa la literatura?* Trad. Rubén Sierra Mejía. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2003.
- “Présentation de l'ouvrage de Vincent Descombes: *Proust. Philosophie du roman*”. Groupe d'études *La philosophie au sens large* (<https://philolarge.hypotheses.org>) 2004.
- *Proust. Entre littérature et philosophie*. Paris: Amsterdam, 2013.
- *Études de philosophie littéraire*. Saint-Vincent-de-Mercuze: De l'Incidence, 2014.
- MACÍA APARICIO, Luis: “Origen y estructura del hexámetro dactílico. Revisión crítica”. *Estudios Clásicos*, n.º 101 (1992), pp. 87-106.
- MAGNAVACCA, Silvia: *Filósofos medievales en la obra de Borges*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2009.
- MALLARMÉ, Stéphane: *Œuvres complètes*. Ed. Henri Mondor. Paris: Gallimard/Pléiade, 1945 [OC].
- *Antología (Verso y Prosa)*. Ed. Xavier Abril. Montevideo: Front, 1961.
- *Correspondances*. Ed. Henri Mondor y Lloyd J. Austin, 11 vols. Paris: Gallimard, 1959-1985.

- *Écrits sur le livre*. Ed. Henri Meschonnic. Paris: l'Eclat, 1985.
- *Fragments sobre el libro*. Trad. Juan Gregorio. Valencia: Soler, 2002.
- *Un lance de dados jamás abolirá el azar*. Trad. Francisco Estrada y Samuel Bernal. Guadalajara: Ámber, 2016.
- MANSFELD, Jaap/RUNIA, David: *Studies in the Doxographical Traditions of Ancient Philosophy. Aëtiana III*. Leiden: Brill, 2010.
- MARTÍ, Antonio: *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1972.
- MARTÍNEZ, Gustavo: *Julio Cortázar. Lo fantástico como provocación*. Montevideo: Linke, 2008.
- MARTÍNEZ, Julián: *Chuzadas. Ocho años de espionaje y barbarie*. Bogotá: Ediciones B, 2016.
- MARTÍNEZ MATA, Emilio: *Los "Sueños" de Diego de Torres Villarroel*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990.
- MARTÍNEZ OBREGÓN, Alejandro: *Del realismo literario a la literatura fantástica en la obra de Jorge Luis Borges*. Madrid: Verbum, 2023.
- MATEOS, Zulma: *La filosofía en la obra de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Biblos, 1998.
- MATHÍAS, Julio: *Torres Villarroel, su vida, su obra, su tiempo*. Madrid: Publicaciones Españolas, 1971.
- MATZAT, Wolfgang: "Die Welt des Don Quijote. Wirklichkeitskonstruktion und romanhistorischer Ort", en Strosetzki 2005, pp. 177-193.
- MAURICE, Jean: *La Chanson de Roland*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.
- MCCLELLAND, Ivy Lilian: *Diego de Torres Villarroel*. New York: Twayne, 1976.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: "El AOI del manuscrito rolandiano de Oxford". *Revista de Filología Española*, n.º 46 (1963), pp. 173-177.
- *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo. Orígenes de la épica románica*. Madrid: Espasa-Calpe, 1959.
- MERCADIER, Guy: *Diego de Torres Villarroel. Masques et miroirs*, 3 vols. Paris: Champion, 1976.
- *Textos autobiográficos de Diego de Torres Villarroel. Repertorio bibliográfico*. Oviedo: Cátedra Feijoo, 1978.
- MEYLAN, Auguste: *Jean-Jacques Rousseau, sa vie et ses œuvres. Etude biographique, critique et historique, accompagnée de documents officiels et inédits*. Bern: B.-F. Haller, 1878.
- MIGNOLO, Walter D.: *Literatura fantástica y realismo maravilloso*. Madrid: La Muralla, 1983.
- MIKKONEN, Jukka: *Philosophy, Literature and Understanding. On Reading and Cognition*. London: Bloomsbury, 2021.

- MILL, John Stuart: *A System of Logic, Ratiocinative and Inductive: Being a Connected View of the Principles of Evidence, and the Methods of Scientific Investigation*. New York: Harper & Brothers, 1882 (Gutenberg Ebook, 2009).
- MOLHO, Mauricio: *Semántica y poética: Góngora, Quevedo*. Barcelona: Crítica, 1977.
- MUALEM, Shlomy: *Borges and Plato. A Game with Shifting Mirrors*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2012.
- *Mazes and Amazelements. Borges and Western Philosophy*. Oxford: Peter Lang, 2017.
- NAGL, Ludwig/SILVERMAN, Hugh J. (ed.): *Textualität der Philosophie. Philosophie und Literatur*. Wien/München: Oldenbourg, 1994.
- NAILES, Debra: *The People of Plato. A Prosopography of Plato and Other Socratics*. Indianapolis: Hackett, 2002.
- NANCY, Jean-Luc: *Ego sum. Corpus, anima, fabula*. Trad. Marie-Eve Morin. New York: Fordham University Press, 2016.
- *Expectation: Philosophy, Literature*. Trad. Robert Bononno. New York: Fordham University Press, 2018.
- NERLICH, Michael: *El Persiles descodificado o la Divina Comedia de Cervantes*. Madrid: Hiperión, 2005.
- NESTLE, Wilhelm: *Vom Mythos zum Logos*. Stuttgart: Kröner, 1942.
- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg: *Der Sinn der Parodie im Don Quijote*. Heidelberg: Winter, 1963.
- NIDER, Valentina: “‘Reírse de’, ‘reírse con’: burla y risa de Dios en *La constancia y paciencia del santo Job* de Quevedo”. *La Perinola*, n.º 5 (2001), pp. 209-223.
- NIETO, Omar: *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- NIETZSCHE, Friedrich: *La genealogía de la moral*. Trad. Andrés Sánchez Paul. Madrid: Alianza, 1972.
- *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral*. KSA 5, ed. Giorgio Colli y Mazzino Montinari. München: DTV/De Gruyter, 1988.
- *El nacimiento de la tragedia*. Trad. Andrés Sánchez Paul. Madrid: Alianza, 1994.
- *Verdad y mentira en sentido extramoral*. Trad. Enrique López Castellón, en Alfonso Moraleja (ed.), *Nietzsche y la ‘gran política’. Antídotos y venenos del pensamiento nietzscheano*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2001, pp. 227-237.
- NISTAL, Gloria: *Espejos, laberintos, bibliotecas y otras cifras. La estética de Borges*. Madrid: Sial, 2010.
- NOLTING-HAUFF, Ilse: *Vision, Satire und Pointe in Quevedos Sueños*. München: Fink, 1968.
- NUÑO MONTES, Juan Antonio: *La filosofía de Borges*. Barcelona: Reverso, 2005.

- NUSSBAUM, Martha C.: *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- O'BYRNE CURTIS, Margarita: "Entre el deber y el placer. La función del libro en Cadalso y Torres Villarroel". *Dieciocho* n.º 20 (1997), pp. 25-41.
- OKSENBERG RORTY, Amélie: "Experiments in Philosophic Genre: Descartes' *Meditations*". *Critical Inquiry*, n.º 9 (1983), pp. 545-564.
- OLSCHKI, Leonardo: "Ci fault la geste que Turolodus declinet". *Archivum Romanicum*, n.º 19 (1935), pp. 425-431.
- O'NEILL, Eugene: "The Localization of Metrical Word-types in Greek Hexameter. Homer, Hesiod and the Alexandrians". *Yale Classical Studies*, n.º 8 (1942), pp. 105-178.
- ONG, Walter J.: *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London/New York: Routledge, 2012.
- ORELLANA Y RINCÓN, Luis: *Ensayo crítico sobre Las Novelas Ejemplares de Cervantes con la bibliografía de sus ediciones*. Valencia: Ferrer de Orga, 1890.
- ORTEGA Y GASSET, José: *Meditaciones del Quijote*. Ed. Julián Marías. Madrid: Cátedra, 1984.
- *La deshumanización del arte*. Ed. Valeriano Bozal. Madrid: Espasa Calpe, 1993.
- ORTH, Ernst Wolfgang (ed.): *Was ist Literatur? Phänomenologische Forschungen*, n.º 11. Freiburg: Alber, 1981.
- OVIDO PÉREZ DE TUDELA, Rocío: "Huellas de vanguardia: Realismo mágico/literatura fantástica. Esbozo de una relación". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n.º 28 (1999), pp. 323-341.
- PAGEAUX, Daniel-Henri: *Le bûcher d'Hercule. Histoire, critique et théorie littéraires*. Paris: Champion, 1996.
- PÁJARO, Carlos Julio/SUÁREZ, Javier Roberto: *Erótica y destierro. Inspiración poética y filosofía en Platón*. Barranquilla: Universidad del Norte, 2015.
- PARIENTE, Jean-Claude: "La première personne et sa fonction dans le *Cogito*", en Kim Sang Ong-Van-Cung (ed.), *Descartes et la question du sujet*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999, pp. 11-48.
- PARIS, Gaston: *Histoire poétique de Charlemagne*. Genève: Slatkine, 1974.
- PARMÉNIDES: *Poema doctrinal*. Trad. Martín Zubiria. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2016.
- PARODI, Alicia: *Las 'Ejemplares': una sola novela. La construcción alegórica de las Novelas ejemplares de Miguel de Cervantes*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 2002.
- PARRY, Milman: *Les Formules et la métrique d'Homère*. Paris: Les Belles Lettres, 1928.
- PATZER, Andreas: *Von Hesiod bis Thomas Mann. Dreizehn Abhandlungen zur Literatur- und Philosophiegeschichte*. Tübingen: Narr, 2018.

- PAZ GAGO, José Maria: *Semiótica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa*. Amsterdam: Rodopi, 1995.
- PELLION, Frédéric: *Ce que Lacan doit à Descartes*. Paris: Champ Lacanien, 2014.
- PÉREZ BERNAL, Rosario: *Deleuze, Borges y las paradojas*. Barcelona: Gedisa, 2019.
- PERILLI, Carmen: *Historiografía y ficción en la narrativa hispanoamericana*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1995.
- PETERSEN, Jürgen H.: *Fiktionalität und Ästhetik. Eine Philosophie der Dichtung*. Berlin: Erich Schmidt, 1996.
- PIEPER, Vincenz: *Philologische Erkenntnis. Eine Untersuchung zu den begrifflichen Grundlagen der Literaturforschung*. Berlin: De Gruyter, 2019.
- PLATÓN: *Obras completas*. Ed. Patricio de Azcárate, 11 vols. Madrid: Medina y Navarro, 1872.
- *Protágoras. Apología de Sócrates. Diálogos I*. Trad. Carlos García Gual. Madrid: Gredos, 1985.
- *Crátilo. Ion. Diálogos II*. Trad. José Luis Calvo. Madrid: Gredos, 1981.
- *Parménides*. Trad. Guillermo R. de Echandía. Madrid: Alianza, 1987.
- *Banquete. Fedro. Diálogos III*. Trad. Carlos García Gual, Marcos Martínez Hernández y Emilio Lledó. Madrid: Gredos, 1988.
- *República. Diálogos IV*. Trad. Conrado Eggers Lan. Madrid: Gredos, 1988.
- *Sofista. Teeteto. Diálogos V*. Trad. Néstor-Luis Cordero. Madrid: Gredos, 1988.
- *Leyes. Diálogos IX*. Trad. Francisco Nisi. Madrid: Gredos, 1999.
- *Kratylos. Griechisch/Deutsch*. Trad. Gernot Krapinger. Stuttgart: Reclam, 2014.
- POLLMANN, Leo: *Das Epos in den romanischen Literaturen. Verlust und Wandlungen*. Stuttgart: Kohlhammer, 1966.
- PORQUERAS MAYO, Alberto: *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro español*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957.
- PROTÁGORAS DE ABDERA: *Dissoi logoi. Textos relativistas*. Ed. José Solana Dueso. Madrid: Akal, 1996.
- *Dissoi logoi. Ein sophistischer Traktat*. Ed. Alexander Becker y Peter Scholz. Berlin: Akademie, 2004.
- PROUST, Marcel: *Contre Sainte-Beuve. Pastiches et mélanges. Essais et articles*. Ed. Pierre Clarac e Yves Sandre. Paris: Gallimard/Pléiade, 1971.
- *Le Carnet de 1908*. Ed. Philip Kolb. Paris: Gallimard, 1976.
- *À la recherche du temps perdu*. Ed. Jean-Yves Tadié, 4 vols. Paris: Gallimard/Pléiade, 1987-1989 [ARTP].
- *En busca del tiempo perdido*. Trad. Pedro Salinas y Consuelo Berges, 7 vols. Madrid: Alianza, 1988.

- *Contra Sainte-Beuve. Recuerdo de una mañana*. Trad. Silvia Acierno y Julio Baquero Cruz. Madrid: Alianza, 2016.
- PUEBLA, Sandro Alfredo: *Borges hipertextual. El heresiarca*. Buenos Aires: De los Cuatro Vientos, 2017.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco Gómez de: *Obras completas*. Ed. Felicidad Buendía. Madrid: Aguilar, 1960.
- *Poesía metafísica y amorosa: Poemas metafísicos. Heráclito cristiano. Poemas amorosos. Canta sola a Lisi y la amorosa pasión de su amante*. Ed. José Manuel Blecua. Barcelona: Planeta, 1976.
- *Poesía moral (Polimnia)*. Ed. Alfonso Rey. Madrid/London: Tamesis, 1992.
- *Historia de la vida del Buscón*. Ed. Ignacio Arellano. Madrid: Espasa Calpe, 2007.
- *Los sueños*. Ed. Ignacio Arellano y María Carmen Pinillos. Madrid: Espasa Calpe, 2008.
- *Obras completas en prosa*. Ed. Alfonso Rey, 6 vols. Madrid: Castalia, 2003-2015 [OC].
- QUINE, Willard Van Orman: *From a Logical Point of View. Nine Logico-Philosophical Essays*. Cambridge: Harvard University Press, 1980.
- QUINTANA TEJERA, Luis: *Borges, el inmortal. El arte de narrar y los laberintos en El Aleph*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, 2019.
- RANCIÈRE, Jacques: *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris: Hachette, 1997.
- *Politique de la littérature*. Paris: Galilée, 2007.
- RAPP, Christof: *Vorsokratiker*. München: Beck, 2007.
- RAWLS, John: *Lectures on the History of Political Philosophy*. Cambridge: Harvard University Press, 2007.
- RAYMOND, Marcel: *Jean-Jacques Rousseau. La quête de soi et la rêverie*. Paris: Corti, 1986.
- REICHENBERGER, Kurt/RIBAS, Rosa: *Ein kryptischer Cervantes. Die geheimen Bot-schaften im Don Quixote*. Kassel: Reichenberger, 2002.
- REINHARDT, Karl: *Platons Mythen*. Bonn: Cohen, 1927.
- RENÉ, Louis: "A propos de l'építaphe métrique d'Eggihard, sénéchal de Charle-magne † 15 août 778)", en *Studi in onore di Italo Siciliano*. Firenze: Olschki, 1966, pp. 686-710.
- RICARDOU, Jean: *Le nouveau roman*. Paris: Seuil, 1973.
- RICKMAN, Hans Peter: *Philosophy in Literature*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 1996.
- RICO, Francisco: *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*. Barcelona: Crítica, 2014.
- RICŒUR, Paul: *La métaphore vive*. Paris: Seuil, 1975.
- *Temps et récit*, 3 vols. Paris: Seuil, 1983-1985.

- RIFFATERRE, Michael: *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press, 1978.
- *Fictional Truth*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990.
- RIQUER, Martín de: *Los cantares de gesta franceses (sus problemas, su relación con España)*. Madrid: Gredos, 1952.
- ROBBE-GRILLET, Alain: *Pour un nouveau roman*. Paris: Minuit, 1963.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir: “Realismo mágico vs. literatura fantástica: un diálogo de sordos”, en Yates 1975, pp. 25-37.
- RODRÍGUEZ TOBAL, Juan Manuel: *El ala y la cigarra. Fragmentos de la poesía arcaica griega no épica*. Edición bilingüe. Madrid: Hipérion, 2005.
- ROMBACH, Heinrich: *Substanz, System, Struktur. Die Ontologie des Funktionalismus und der philosophische Hintergrund der modernen Wissenschaft*, 2 vols. Freiburg/München: Alber, 1965.
- RORTY, Richard: *Contingency, Irony, and Solidarity*. New York: Cambridge University Press, 1989.
- RORTY, Richard (ed.): *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*. Chicago: The University of Chicago Press, 1967.
- ROSENTHAL, Erwin: “Der Plan eines Bündnisses zwischen Karl dem Großen und Abdurrahman in der arabischen Überlieferung”. *Neues Archiv der Gesellschaft für Ältere Deutsche Geschichtskunde*, n.º 48 (1930), pp. 441-445.
- ROSETO, Evelio: *Los ejércitos*. Bogotá: Planeta, 2014.
- ROSES LOZANO, Joaquín: *Una poética de la oscuridad: la recepción crítica de las Soleadas en el siglo XVII*. Madrid: Tamesis, 1994.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Julia o la Nueva Eloísa*. Trad. A. B. D. V. B., 2 vols. Bordeaux: Pedro Beaume, 1820.
- *Las confesiones*. Trad. Pedro Vances, 2 vols. Madrid: Calpe, 1925.
- *Œuvres complètes*. Ed. Bernard Gagnebin y Marcel Raymond, 5 vols. Paris: Gallimard/Pléiade, 1959-1995 [OC].
- *Emilio o de la educación*. Trad. Daniel Moreno. Ciudad de México: Porrúa, 1989.
- *Discursos. El contrato social*. Trad. Salustiano Masó. Barcelona: Círculo de Lectores, 1995.
- *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Trad. María Teresa Poyrazian. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2008.
- RUDRUM, David: *Stanley Cavell and the Claim of Literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2013.
- RUDRUM, David/ASKIN, Ridvan/BECKMAN, Frida (ed.): *New Directions in Philosophy and Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.

- RUIZ CAPELLÁN, Roberto/ARAMBURU RIERA, Francisca: "Substratos míticos en el *Cantar de Roldán*". *Cuadernos de Investigación Filológica*, n.º 12 (1986), pp. 5-43.
- RUNGALDIER, Edmund: *Grundprobleme der analytischen Ontologie*. München: Schöningh, 1998.
- RUSCHENBUSCH, Eberhard: *Die frühen römischen Annalisten. Untersuchungen zur Geschichtsschreibung des 2. Jahrhunderts v. Chr.* Wiesbaden: Harrassowitz, 2004.
- *Kleine Schriften zur griechischen Rechtsgeschichte*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2005.
- RUSSELL, Bertrand: *Logic and Knowledge*. Ed. Robert C. Marsh. London: Allen & Unwin, 1956.
- RUTHERFORD, Richard: *Homer*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- RYBIER, Luis Enrique: *Ensayo sobre Borges y sus ensayos*. Buenos Aires: Dunken, 2015.
- SABOT, Philippe: *Philosophie et littérature. Approches et enjeux d'une question*. Paris: Presses Universitaires de France, 2002.
- SANTNER, Eric L.: *Untying Things Together. Philosophy, Literature, and a Life in Theory*. Chicago: The University of Chicago, 2022.
- SARKAR, Husain: *Descartes' 'cogito' Saved from the Great Shipwreck*. New York: Cambridge University Press, 2003.
- SARTRE, Jean-Paul: *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1948.
- *Situations I*. Paris: Gallimard, 1975.
- *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*. Ed. Arlette Elkaïm-Sartre. Paris: Gallimard, 1986.
- SAUSSURE, Ferdinand de: *Cours de linguistique générale*. Ed. Charles Bally, Albert Sechehaye y Tullio De Mauro. Paris: Payot, 1998.
- SAVATER, Fernando: *Apología del sofista y otros sofismas*. Madrid: Taurus, 1981.
- *Borges: la ironía metafísica*. Barcelona: Ariel, 2008.
- SCHADEWALDT, Wolfgang: *Von Homers Welt und Werk. Aufsätze und Auslegungen zur homerischen Frage*. Stuttgart: Koehler, 1959.
- SCHERER, Jacques: *L'expression littéraire dans l'œuvre de Mallarmé*. Paris: Droz, 1947.
- SCHIBLI, Hermann S.: *Pherekydes of Syros*. Oxford: Clarendon, 1990.
- SCHILDKNECHT, Christiane: *Philosophische Masken. Literarische Formen der Philosophie bei Platon, Descartes, Wolff und Lichtenberg*. Stuttgart: Metzler, 1990.
- SCHILDKNECHT, Christiane/TEICHERT, Dieter (ed.): *Philosophie in Literatur*. Frankfurt: Suhrkamp, 1996.
- SCHINZ, Albert: *La Pensée de Jean-Jacques Rousseau. Essai d'interprétation nouvelle*. Paris: Alcan, 1929.
- SCHLEGEL, Friedrich von: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. 2. Ed. Hans Eichner. München: Schöningh, 1967.

- SCHMALZRIEDT, Egidius: *Peri physeos. Zur Frühgeschichte der Buchtitel*. München: Fink, 1970.
- SCHNEIDER, Jan Georg: *Wittgenstein und Platon. Sokratisch-platonische Dialektik im Lichte der wittgensteinischen Sprachspielkonzeption*. Freiburg/München: Alber, 2002.
- SCHÜTTE, Ernst: *Jean-Jacques Rousseau. Seine Persönlichkeit und sein Stil*. Leipzig: Xenien, 1910.
- SCHWARTZ, Lía: *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*. Madrid: Taurus, 1983.
- SEARLE, John R.: *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*. New York: Cambridge University Press, 1979.
- *Intentionality. An Essay in the Philosophy of Mind*. New York: Cambridge University Press, 1983.
- SEBOLD, Russell P.: *Novela y autobiografía en la Vida de Torres Villarroel*. Barcelona: Ariel, 1975.
- SHOLOD, Barton: *Charlemagne in Spain. The Cultural Legacy of Roncesvalles*. Genève: Droz, 1966.
- SOULA, Camille: *La poésie et la pensée de Stéphane Mallarmé*, 2 vols. Paris: Champion, 1931.
- SPITZER, Leo: "Zur Kunst Quevedos in seinem *Buscón*". *Archivum Romanicum*, n.º 11 (1927), pp. 511-580.
- SPOERRI, Theophil: "La puissance métaphorique de Descartes". *Cahiers de Royaumont*, n.º 2 (1957), pp. 273-301.
- STAROBINSKI, Jean: *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle. Suivi de sept essais sur Rousseau*. Paris: Gallimard, 1971.
- STEGMANN, Tilbert D.: *Cervantes' Musterroman Persiles: Epentheorie und Romanpraxis um 1600 (El Pinciano, Heliodor, Don Quijote)*. Hamburg: Lüdke, 1971.
- STEINER, George: *The Poetry of Thought. From Hellenism to Celan*. New York: Loughlin, 2011.
- STEINRÜCK, Martin: *Vers und Stimme. Studien zur antiken Serienmetrik und ihrer pragmatischen Funktion. Hexameter bei Homer, Hesiod, den homerischen Hymnen, Parmenides, Kallimachos, Theokrit, Nikander, Quintus und Nonnos*. Trieste: Università di Trieste, 2016.
- STRAWSON, Peter F.: *Individuals. An Essay in Descriptive Metaphysics*. London/New York: Routledge, 2011.
- STROSETZKI, Christoph (ed.): *Miguel de Cervantes' Don Quijote. Explizite und implizite Diskurse im Don Quijote*. Berlin: Schmidt, 2005.
- STRUBE, Werner: *Analytische Philosophie der Literaturwissenschaft. Untersuchungen zur literaturwissenschaftlichen Definition, Klassifikation, Interpretation und Textbewertung*. Paderborn: Schöningh, 1993.

- TADIÉ, Jean-Yves: *Proust et le roman. Essais sur les formes et techniques du roman dans À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1971.
- TEGTMEIER, Erwin: *Ontologie*. München: Alber, 2000.
- TEUBER, Bernhard: *Sprache, Körper, Traum. Zur karnevalesken Tradition in der romanischen Literatur aus früher Neuzeit*. Tübingen: Niemeyer, 1989.
- THIBAUDET, Albert: *La poésie de Stéphane Mallarmé*. Paris: Gallimard, 2006.
- TODOROV, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.
- TORNAU, Hartwig: *Syntaktische und stilistische Studien über Descartes*. Leipzig: Hoffmann, 1900.
- TORO, Alfonso de: "Die Wirklichkeit als Reise durch die Zeichen: Cervantes, Borges und Foucault". *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, n.º 39 (1994), pp. 243-259.
- TORRES VILLARROEL, Diego de: *Libros en que estan reatados diferentes quadernos physicos, medicos, astrologicos, poeticos, morales, y mysticos, que años passados dio al público en producciones pequeñas el doctor don Diego de Torres Villarroel*, 14 vols. Salamanca: Antonio Joseph Villargordo/Pedro Ortiz Gómez, 1752.
- *Visiones y visitas de Torres con Don Francisco de Quevedo por la Corte*. Ed. Russell P. Sebold. Madrid: Espasa-Calpe, 1966.
- *Barca de Aqueronte; Correo del otro mundo; Sacudimiento de mentecatos; Ultimo sacudimiento de botarates y tontos; Historia de historias; Soplo a la justicia*. Ed. Federico Carlos Sáinz de Robles. Madrid: Espasa-Calpe, 1968.
- *Barca de Aqueronte (1731). Edition critique d'un autographe inédit*. Ed. Guy Mercadier. Paris: Institut d'Etudes Hispaniques, 1969.
- *Los desahuciados del mundo y de la gloria*. Ed. Manuel María Pérez López. Madrid: Editora Nacional, 1979.
- *Correo del otro mundo; Sacudimiento de mentecatos*. Ed. Manuel María Pérez López. Madrid: Cátedra, 2000.
- *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras*. Ed. María Angulo Egea. Barcelona: Debolsillo, 2005.
- TOUCHEFEU, Yves: *L'Antiquité et le christianisme dans la pensée de Jean-Jacques Rousseau*. Oxford: Voltaire Foundation for Enlightenment Studies, 1999.
- TRÍAS, Eugenio: *Creaciones filosóficas I. Ética y estética*. Barcelona (Galaxia Gutenberg) 2009.
- TRZYNA, Thomas: *Karl Popper and Literary Theory. Critical Rationalism as a Philosophy of Literature*. Leiden/Boston: Brill Nijhoff, 2017.
- TUGENDHAT, Ernst: *Vorlesungen zur Einführung in die sprachanalytische Philosophie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1976.

- TUGENDHAT, Ernst/WOLF, Ursula: *Logisch-semantische Propädeutik*. Stuttgart: Reclam, 1989.
- UBIETO ARTETA, Antonio: “La redacción ‘rotense’ de la crónica de Alfonso III”. *Hispania*, n.º 85 (1962), pp. 3-22.
- *La Chanson de Roland y algunos problemas históricos*. Zaragoza: Anubar, 1985.
- UHLIG, Claus: *Literatur und Philosophie. Studien zu ihrer Interaktion von der Renaissance bis zur Moderne*. Heidelberg: Winter, 2004.
- VALÉRY, Paul: *Cœuvres*. Ed. Jean Hytier, 2 vols. Paris: Gallimard/Pléiade, 1957.
- VARDOULAKIS, Dimitris: *The Doppelgänger. Literature’s philosophy*. New York: Fordham University Press, 2010.
- VARGAS HERRERA, Mauricio: “La literatura fantástica en Colombia”. *Aproximaciones literarias*, n.º 76 (2017), pp. 47-51.
- VARGAS LLOSA, Mario: “Cien años de soledad. Realidad total, novela total”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 681 (2007), pp. 9-12.
- VAX, Louis: *La séduction de l'étrange*. Paris: Presses Universitaires de France, 1965.
- VERENE, Donald Phillip: *The Philosophy of Literature. Four Studies*. Eugene: Cascade Books, 2018.
- VEYNE, Paul: *Comment on écrit l'histoire*. Paris: Seuil, 1971.
- *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes? Essai sur l'imagination constituante*. Paris: Seuil, 1983.
- VICAIRE, Paul: *Platon, critique littéraire*. Paris: Klincksieck, 1960.
- VIETTA, Silvio: *Neuzeitliche Rationalität und moderne literarische Sprachkritik. Descartes – Georg Büchner – Arno Holz – Karl Kraus*. München: Fink, 1981.
- VILLANUEVA, Darío: *Teorías del realismo literario*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.
- VOGL, Joseph (ed.): *Poetologien des Wissens um 1800*. München: Fink, 1999.
- VOLTAIRE: *Diccionario filosófico*. Trad. José Arean Fernández y Luis Martínez Drake. Madrid: Akal, 2007.
- WEBER, Franz Josef: *Fragmente der Vorsokratiker*. Paderborn: Schöningh, 1988.
- WEICH, Horst: *Don Quijote im Dialog. Zur Erprobung von Wirklichkeitsmodellen im spanischen und französischen Roman (von Amadís de Gaula bis Jacques le fataliste)*. Passau: Rothe, 1989.
- WEINRICH, Harald: *Das Ingenium Don Quijotes. Ein Beitrag zur literarischen Charakterkunde*. Münster: Aschendorff, 1956.
- WELLEK, René/WARREN, Austin: *Theory of Literature*. New York: Harcourt/Brace, 1948.
- WERGIN, Ulrich/SCHIERBAUM, Martin (ed.): *Die Frage der Kritik im Interferenzfeld von Literatur und Philosophie, unter der Perspektive von Hermeneutik, Kritischer Theorie und Dekonstruktion und darüber hinaus*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015.

- WHITE, Hayden: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973.
- WHITMAN, Walt: *Hojas de hierba*. Trad. Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Juárez, 1969.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Ulrich von: *Die griechische Literatur des Altertums*. Stuttgart/Leipzig: Teubner, 1995.
- WILLIAMS, Bernard: *Truth and Truthfulness. An Essay in Genealogy*. Princeton: Princeton University Press, 2002.
- WITTGENSTEIN, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen. Werkausgabe*, vol. 1. Ed. Joachim Schulte. Frankfurt: Suhrkamp, 1988.
- *Tractatus logico-philosophicus. Investigaciones filosóficas. Sobre la certeza*. Trad. Alfonso García Suárez et al. Madrid: Gredos, 2009.
- WYSS, André: *Jean-Jacques Rousseau, l'accent de l'écriture: aspects de la langue et du style de Jean-Jacques Rousseau étudiés en relation avec sa pensée linguistique et sa pratique d'écrivain*. Neuchâtel: La Baconnière, 1988.
- YATES, Donald A. (ed.): *Otros mundos, otros fuegos. Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*. Pittsburgh: Michigan State University Press, 1975.
- YORAN, Hanan: *Between Utopia and Dystopia: Erasmus, Thomas More, and the Humanist Republic of Letters*. Lanham: Lexington Books, 2010.
- ZALLOUA, Zahi: *Theory's Autoimmunity. Skepticism, Literature, and Philosophy*. Evanston: Northwestern University Press, 2018.
- ZARTALLOUDIS, Thanos: *The Birth of Nomos*. Edinburgh: Edinburgh University, 2019.
- ZEHNPFENNIG, Barbara (ed.): *Die Sophisten. Ihr politisches Denken in antiker und zeitgenössischer Gestalt*. Baden-Baden: Nomos, 2019.
- ZIMBRICH, Ulrike: *Mimesis bei Platon. Untersuchungen zu Wortgebrauch, Theorie der dichterischen Darstellung und zur dialogischen Gestaltung bis zur Politeia*. Frankfurt: Peter Lang, 1984.
- ZUMTHOR, Paul: *Essai de poétique médiévale*. Paris: Seuil, 1972.

TRABAJOS PREPARATIVOS Y ARTÍCULOS RELACIONADOS CON EL TEMA PUBLICADOS ANTERIORMENTE

- “Poetologie der Namen. Zur Metaphysik der Onomastik bei Proust und Mallarmé”, en Tatjana Petzer *et al.* (ed.), *Namen. Benennung, Verehrung, Wirkung (1850-1930)*. Berlin: Kadmos, 2009, pp. 51-75.
- “Evidenz als Sprachspiel. Zum erkenntnistheoretischen Problem des Verhältnisses von Wissenschaft und Sprache”, en Sabine Frommel y Gernot Kamecke (ed.), *Les sciences humaines et leurs langages. Artifices et adoptions*. Roma: Campisano, 2011, pp. 11-24.
- “Poetologie der Privation. Zur Philosophie des literarischen Stils im Werk von Jean-Jacques Rousseau”, en Maud Meyzaud (ed.), *Arme Gemeinschaft. Die Moderne Jean-Jacques Rousseaus*. Berlin: B-Books, 2015, pp. 188-212.
- “El universo entre páginas. Consideraciones sobre la indiscernibilidad entre literatura y filosofía en la prosa de Jorge Luis Borges”, en Jesús González Maestro (ed.), *Necrosis de la postmodernidad. Sobre el estado actual de la interpretación de la Filosofía y la Literatura en España*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2016, pp. 231-244.
- “El sueño del ser autobiográfico. La topología de la ficción en la prosa narrativa de Diego de Torres Villarroel”. *Romanische Forschungen*, n.º 129 (2017), pp. 22-44.
- “Fidelidad e idea novelesca. La ética de amor en el Persiles”, en Jörg Dünne y Hanno Ehrlicher (ed.), *Ficciones entre mundos. Nuevas lecturas de Los trabajos de Persiles y Sigismunda de Miguel de Cervantes*. Kassel: Reichenberger, 2017, pp. 201-221.
- “La autonomía de la ficción. Sobre la indistinción entre literatura y teoría literaria en las *Novelas ejemplares* de Cervantes”, en Jesús González Maestro (ed.), *Cervantes y los animales. Figuraciones de lo animal en la literatura cervantina*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2019, pp. 171-188.
- “Descartes narrateur littéraire. Réflexions sur la médiation langagière de l’expérience de la pensée pure”. *Papers on French Seventeenth Century Literature*, n.º 92 (2020), pp. 75-95.
- “Das Sprachspiel als Klage und Selbstbehauptung. Über den Widerstreit zwischen Philosophie und Literatur bei Francisco de Quevedo”. *Sprachkunst*, n.º 51 (2020), pp. 5-29.

AGRADECIMIENTOS

No puedo mencionar a todas las personas que han contribuido al desarrollo de mis investigaciones, ni enumerar las ocasiones diversas, en Berlín, Múnich, Tromsø, París, Madrid, Cádiz, Cali, Bogotá y otros lugares, donde tuve la suerte de discutir partes del trabajo en simposios científicos y conversaciones amistosas. Por ende, voy a restringir la expresión de mi mayor gratitud a los primeros lectores de este libro, que ayudaron a precisar el lenguaje de mis ideas: mi esposa Alejandra Jaramillo, mi compañero borgiano Armando Morales, mi amigo y maestro Bernhard Teuber y mis esmerados e infatigables correctores Óscar Alfonso y Simón Bernal. La publicación del libro no habría sido posible sin el apoyo de la Sociedad Alemana de Investigación, el Instituto de Filología Románica y el Fondo de Publicaciones Open Access de la Universidad Humboldt de Berlín. Agradezco a la editorial Iberoamericana Vervuert por la acogida del texto en su programa y el servicio especial de hacerlo accesible abiertamente.



Se debe apelar a una teoría para explicar un texto literario? ¿Posee la literatura una manera propia de expresar el pensamiento frente a la ciencia y la filosofía? Las tradiciones estéticas y filológicas siempre han buscado apoyo en el lenguaje de la filosofía para hablar sobre la literatura. Al mismo tiempo, cualquier pensamiento filosófico o científico necesita recurrir, en su intento de expresar ideas innovadoras, a procedimientos estilísticos del lenguaje en que se expresa.

Este libro recorre cinco momentos históricos de las largas y conflictivas relaciones entre filosofía y literatura: la Antigüedad griega, la Edad Media francesa, el Siglo de Oro español, el Siglo de las Luces y la Modernidad. Es una apuesta por iluminar diferentes constelaciones hermenéuticas, presentadas por unos casos de filosofía y otros de literatura, y revisar las posibilidades para una teoría literaria genérica que oriente la comprensión de la historia humana.

GERNOT KAMECKE es escritor y traductor. Cursó Filosofía y Letras en Montpellier (Francia), y se doctoró en Filología Románica en la Humboldt-Universität zu Berlin, donde trabaja como profesor de Literatura. Es profesor invitado de la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá).

