

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 6

---

# Claudio Guillén en el recuerdo

editado por  
Antonio Monegal  
Enric Bou  
Montserrat Cots



**Edizioni**  
Ca' Foscari



Claudio Guillén en el recuerdo

## **Biblioteca di *Rassegna iberistica***

Serie diretta da  
Enric Bou

6



**Edizioni**  
Ca' Foscari

# Biblioteca di *Rassegna iberistica*

**Direzione scientifica** Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Comitato scientifico** Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana; Casa de las Américas, Cuba) Ivo Castro (Universidade de Lisboa, Portugal) Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca, España) Luz Elena Gutiérrez (El Colegio de México) Hans Lauge Hansen (Aarhus University, Danmark) Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum, Deutschland) Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Italia) Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España) José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid, España) Marco Presotto (Università di Bologna, Italia) Joan Ramon Resina (Stanford University, United States) Pedro Ruiz (Universidad de Córdoba, España) Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia) Roberto Vecchi (Università di Bologna, Italia) Marc Vitse (Université Toulouse-Le Mirail, France)

**Comitato di redazione** Ignacio Arroyo Hernández (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vincenzo Arsillo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Florencio del Barrio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marcella Ciceri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) René Lenarduzzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paola Mildonian (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María del Valle Ojeda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Eugenia Sainz (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizia Spinato (CNR, Roma, Italia)

## **Direzione e redazione**

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati  
Università Ca' Foscari Venezia  
Ca' Bernardo, Dorsoduro 3199,  
30123 Venezia, Italia  
rassegna.iberistica@unive.it

URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/biblioteca-di-rassegna-iberistica/>

# **Claudio Guillén en el recuerdo**

editado por

Antonio Monegal, Enric Bou, Montserrat Cots

Venezia

**Edizioni Ca' Foscari** - Digital Publishing

2017

Claudio Guillén en el recuerdo  
Antonio Monegal, Enric Bou, Montserrat Cots (editado por)

© 2017 Antonio Monegal, Enric Bou, Montserrat Cots para el texto  
© 2017 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing para la presente edición



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.  
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing  
Università Ca' Foscari Venezia,  
Dorsoduro 3246, 30123 Venezia  
<http://edizionicafoscari.unive.it> | [ecf@unive.it](mailto:ecf@unive.it)

1a edizione novembre 2017 | 1a edición noviembre 2017  
ISBN 978-88-6969-186-7 [ebook]  
ISBN 978-88-6969-194-2 [print]

Claudio Guillén en el recuerdo / Editado por Monegal, Bou, Cots — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 2017. — 136 p.; 23 cm. — (Biblioteca di Rassegna iberistica; 6). — ISBN 978-88-6969-194-2.

URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-194-2/>  
DOI 10.14277/978-88-6969-186-7/RiB-6

# **Claudio Guillén en el recuerdo**

editado por Antonio Monegal, Enric Bou, Montserrat Cots

## **Sumario**

### **Prefacio**

Antonio Monegal, Enric Bou, Montserrat Cots 9

### PARTE I

#### **Claudio Guillén (1924-2007)**

Andrés Soria Olmedo 15

#### **Las palabras de Claudio**

Paola Mildonian 23

#### **Ciertas lecciones casuales de Claudio Guillén**

Domingo Ródenas de Moya 37

#### **Paragrafi polemici e plutarchiani sulla ricezione di Claudio Guillén in Italia**

Alessandro Scarsella 43

### PARTE II

#### **Claudio Guillén y las relaciones literarias internacionales**

Montserrat Cots 55

#### **Comparatismo e idea de Europa en Claudio Guillén**

Jordi Ardanuy López 67

#### **La percepción de la metáfora**

Mario J. Valdés 75

#### **Seis notas al Quijote**

Alberto Blecua 89

### PARTE III

#### **El placer de la melancolía**

Claudio Guillén

109

#### **Los equívocos de la identidad cultural**

Claudio Guillén

113

#### **La crisis de la «mili»**

Claudio Guillén

123

#### **Cartas inéditas de Claudio Guillén a Pedro Salinas**

Claudio Guillén, Antonio Martín Ezpeleta (editado por)

125





## Claudio Guillén en el recuerdo

editado por Antonio Monegal, Enric Bou, Montserrat Cots

### Prefacio

Antonio Monegal  
(Universitat Pompeu Fabra, Espanya)

Enric Bou  
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Montserrat Cots  
(Universitat Pompeu Fabra, Espanya)

A Margarita y a Teresa

El pasado enero se cumplieron diez años del fallecimiento de Claudio Guillén, maestro indiscutible de la Literatura Comparada. Su pérdida irreparable se sigue sintiendo, pero sus lecciones no se olvidan, nos siguen acompañando y nutren nuestras reflexiones y preocupaciones sobre el estado de los estudios literarios. Hay temas a los que fue asiduo y es casi imposible abordar sin citarlo: la epistolaridad, el exilio, el silencio en poesía, el paisaje, las imágenes nacionales, la influencia, las continuidades y discontinuidades de la historia literaria, la complejidad de la literatura y de su estudio, la relación entre literatura comparada y teoría literaria, entre tantos otros. Su liderazgo fue decisivo para la implantación de la Literatura Comparada en España; desde sus cátedras en la Universitat Autònoma de Barcelona y en la Universitat Pompeu Fabra, desde la presidencia de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, en su labor editorial, luego desde la Real Academia Española y en los innumerables cursos y conferencias que impartió, aprovechó todas las tribunas para defender la disciplina a la que había entregado su carrera y su vida. Sobre todo, abogó por una manera plural y cosmopolita de entender la literatura y su estudio, que tenía hondas raíces en su experiencia personal y adquirió en él la dimensión de un compromiso ético.

A lo largo de su dilatada trayectoria, llegó a ser un comparatista de prestigio internacional que tejió una extensa red de amistades y complicidades intelectuales por todo el mundo. Sin embargo, fue en las poco más de dos décadas que siguieron a su jubilación anticipada de Harvard cuando Guillén desarrolló una actividad frenética: además de los diferentes puestos universitarios y editoriales que ocupó, publicó una decena de libros entre 1985 y 2006, mientras el único anterior, *Literature*

---

#### Biblioteca di *Rassegna iberistica* 6

DOI 10.14277/6969-186-7/RiB-6-0 | Submission 2017-09-11

ISBN [ebook] 978-88-6969-186-7 | ISBN [print] 978-88-6969-194-2

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

As *System*, era de 1971. Esta concentración de esfuerzo es reveladora de la vitalidad y entusiasmo que acompañaron felizmente a Guillén hasta el final de sus días y del renacimiento que supuso para él el retorno a España. Fue un hombre valiente que, con la misma osadía que de joven le llevó a alistarse voluntario en las fuerzas de la Francia Libre de De Gaulle, asumió incertidumbres y costes personales elevados para regresar a un país en el que no había nacido y que dejó en la adolescencia. El deseo de volver mantuvo su atracción durante el largo exilio, con la misma persistencia con la que su castellano se conservó fresco e incontaminado en medio de su cotidianeidad políglota.

A nivel institucional no todos sus objetivos se cumplieron, no consiguió ver aprobada la Literatura Comparada como área de conocimiento independiente, y de ello protestó públicamente porque nunca dejó de ejercer la crítica y la discrepancia cuando su conciencia de luchador se lo pedía. Su ingreso en la Real Academia, por otro lado, supuso el reconocimiento en su país a su trayectoria y su contribución. La dicha más completa del regreso fue, por encima de todo, la privada, la de la vida de pareja al lado de Margarita. Estuvo rodeado de fieles amigos y dejó una huella imborrable en discípulos y colegas. Aunque su visión para la universidad española no llegó a realizarse plenamente, le hubiera gustado saber que su concepción de los estudios literarios ha arraigado entre las generaciones de jóvenes investigadores sin la resistencia de otras épocas. Al margen de las etiquetas oficiales, la práctica comparatista está presente hoy en día en proyectos de investigación, tesis, publicaciones, asignaturas y titulaciones por todo el panorama académico, definida como él lo hacía, no como un método específico sino como un conjunto de problemas y una actitud. El fundamento de esta orientación que ha ido ganando adeptos está en lo que Guillén describió como el carácter irreductible de la literatura:

Hoy es irreductible la literatura a una tradición única, accesible tranquilamente al talento individual, como suponía T.S. Eliot. Es irreductible la historia literaria - al igual que las demás historias - a una sola teoría totalizadora. Es irreductible la literatura a lo percibido por el lector que se ciñe al análisis o a la descomposición de unos pocos textos solitarios. No se rinde la literatura a la angosta mirada del crítico monometódico y monoteórico; ni a la del perito en una sola época, un solo género. Es irreductible la literatura a lo que producen y enseñan un puñado de países del Oeste de Europa y de América. Ni puede tampoco reducirse a aquello que cierto momento y cierto gusto tienen por literario y por no literario.<sup>1</sup>

---

1 Guillén, Claudio (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 34-5.

Guillén era poco amigo de las conmemoraciones dictadas por la arbitrariedad del calendario. Sin embargo, hemos pensado que este décimo aniversario era un momento apropiado para invocar de nuevo su recuerdo y su legado mediante esta recopilación de una serie de trabajos que hablan de su obra, de su figura y de los temas que estudió, a los que se han añadido algunos escritos dispersos del propio Guillén, de muy diversa índole, un par de los cuales muestran facetas suyas poco habituales y fuera de lo académico. La mayoría de estos textos se presentaron originalmente en el XVII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, dedicado a la memoria de Claudio Guillén en el primer aniversario de su fallecimiento. Algunas de las comunicaciones no se incluyeron en las actas y se reservaron para su publicación en una revista, pero, tras sucesivos retrasos, un cúmulo de desafortunadas circunstancias impidieron que aquel monográfico sobre Guillén viera la luz. Por el camino perdimos algunas colaboraciones cuyos autores optaron, como es comprensible, por publicarlas separadamente por otras vías. Afortunadamente, gracias a la intervención providencial de Enric Bou, al Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati de la Università Ca' Foscari Venezia y a *Rassegna iberistica*, ha sido posible rescatar esta iniciativa editorial para mantener vivo el recuerdo del maestro.



## **Parte I**



## Claudio Guillén en el recuerdo

editado por Antonio Monegal, Enric Bou, Montserrat Cots

# Claudio Guillén (1924-2007)

Andrés Soria Olmedo  
(Universidad de Granada, España)

**Abstract** This paper presents a biographical approach to Claudio Guillén's life and work, from his early years in Spain to his education and teaching in the USA and back to Spain, sketching his major contributions to Comparative Literature.

**Keywords** Intellectual Biography. Exile. Theory of Literature. Comparative Literature.

En una plaza del París liberado de 1945, un soldado alto y bien parecido, con uniforme francés, hace cola, con una emoción intensa y secreta, para que un pintor le firme una serigrafía. Ni el soldado ni el pintor son del todo franceses, aunque ambos lleven a Francia en el corazón. El pintor es Pablo Picasso. El joven soldado, voluntario del ejército de la Francia libre, es Claudio Guillén, hijo del poeta español Jorge Guillén y de Germaine Cahen, francesa de origen judío. Nacido en aquella ciudad, incorporado como intérprete al ejército donde sobresalieron tantos rojos españoles, procedía de los Estados Unidos. Podía haberse enrolado en el ejército de ese país, como su amigo Jaime Salinas, pero eligió la Francia de su madre. Como actualizando el viejo tópico de las armas y las letras, ese militar francés de veinte años que siendo español venía de los Estados Unidos, en realidad era un estudiante, y pronto un estudioso, de la literatura.

Creció en Sevilla, en cuya Universidad era catedrático su padre. Federico García Lorca dedicó la «Casida de las palomas oscuras» de *Diván del Tamarit* «a Claudio Guillén, niño en Sevilla». Y «El lagarto está llorando», de *Canciones*, «A mademoiselle Teresita Guillén tocando un piano de siete notas».

Muchos años después volvió sobre aquel mundo en los tres estudios de *Desde el asombro* (2004), respectivamente «Rafael Alberti ante la literatura», «La fuerza mítica del 27: amistad y vocación poética» y «Tres poemas de García Lorca: una balada, un romance, una casida». Cada uno de ellos cubre un modo de la interpretación: la síntesis de toda una obra (Alberti), la historia literaria (el 27) y el comentario de textos (Lorca).

Así, la admirable e incesante invención de la poesía albertiana, su signo vanguardista, se abre hacia el «vasto museo de la literatura» (Guillén 2004, 26), popular y culta, con una amplitud y una destreza singulares.

---

### Biblioteca di *Rassegna iberistica* 6

DOI 10.14277/6969-186-7/RiB-6-1 | Submission 2017-07-27

ISBN [ebook] 978-88-6969-186-7 | ISBN [print] 978-88-6969-194-2

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

'Artista', más que 'literato' o 'maître à penser', su primer compromiso es con la composición poética, tanto en la disposición de los libros como en la elocución, que acaba por recoger todas las posibilidades de la versificación, con éxito ante todas las dificultades, desde el color de las vocales al gusto sensual por las palabras, sus consonancias y disonancias, en una «voracidad integradora» que es también «ansia de fraternidad», pues el motor de la invención es también el de la inquietud, «el anhelo de superación de lo existente, sea a través de la imaginación poética o de la acción política» (Guillén 2004, 88). El sentimiento de fraternidad con los seres humanos sometidos por la injusticia y el sentimiento de fraternidad con los grandes poetas en su plenitud se entrelazan «como melodías de un mismo contrapunto» a lo largo de la dilatada carrera de Alberti, siempre sostenida por «una inmensa fe en el lenguaje y en su potenciación y utilidad humana a través de la creación literaria» (Guillén 2004, 36).

El segundo ensayo interviene con autoridad y ponderación en la 'vexata quaestio' del 27, entrando en lo vivo de la cuestión (anterior a la cristalización historiográfica, tan cansina e insuficiente, de la 'Generación'), esto es, en el interior del múltiple sistema literario donde actuó un grupo de poetas amigos, a través de la lectura atenta y magistral del conjunto de los epistolarios, hoy ya tan nutrido. Mitad de un diálogo o regalo, la carta es inseparable de la amistad. Y amistad hubo, en todas direcciones y con todas las peripecias de la contemporaneidad viva, sobre todo entre 1925 y 1936, con sus afinidades electivas, sus empresas comunes - de experimentación postvanguardista y construcción de un canon propio - en revistas, homenajes y antologías, y desde luego con sus altibajos y fricciones. En todo caso, la amistad de estos poetas (los reconocidos como grupo en la primera - 1932 - *Antología* de Gerardo Diego) funciona ante los ojos del historiador como un «puente entre la biografía y la creación» (Guillén 2004, 62) de unos poetas. En la juventud fue «fuente de dinamismo» (62) y presencia de proyectos comunes. En la vejez, para los supervivientes a las circunstancias trágicas de la historia de España, se convirtió en un mito basado en el recuerdo de aquel grupo.

La maestría de Claudio Guillén para el análisis de textos concretos se despliega de modo asombroso en la lectura cercana de los tres poemas lorquianos, desde los matices del significante hasta las estructuras, ancladas en *El pensamiento salvaje*, de Lévi-Strauss. En Lorca es fundamental una «permanencia de lo antiguo», un «presente vivo» (Guillén 2004, 81) o un orden simultáneo de lo mítico, lo popular y las referencias cultas. En medio y en contraste con ese orden aparece el destino trágico del ser humano, variable y finito, del que el poeta se hace portavoz. Dentro de ese dispositivo, cada uno de los poemas conduce «de las cosas a los símbolos; de los símbolos a su disposición en estructuras; y de las estructuras a significaciones abiertas» (87) que deben completar los lectores.

En la «Baladilla de los tres ríos» (de Poema del cante jondo, 1931), el ciclo de la naturaleza, que no hace mudanza en su costumbre, se opone al vivir



Claudio Guillén en Frigiliana (Málaga)

humano, «trunco e inacabado» (Guillén 2004, 88), mediante la oposición de estrofas y estribillo. En «San Rafael» del *Romancero gitano* (1928), la estructura del romance obliga a lo progresivo: la oposición de agua y piedra, de lo perfecto del mundo y lo fugaz del hombre se va desplegando ante nuestros ojos, según un implacable proceso de atención y sorpresa. En la «Casida de las palomas oscuras» se yuxtaponen lo occidental y lo oriental, (con ejemplos magníficos de poesía árabe clásica), lo lúdico del acertijo, la escritura experimental abierta a la evasión surrealista y el folklore de la canción infantil. El poema se resuelve («Por las ramas del laurel | vi dos palomas desnudas. | La una era la otra | y las dos eran ninguna») en «la angustia de la identidad», en la imposibilidad de ser uno, esto es, en la «consciencia del misterio» (de *Diván del Tamarit*, 1940; Guillén 2004, 98).

Pero hasta llegar a este punto, aquel niño que leía a Dumas en Sevilla (no se acuerda si en español o en francés, pero sí de que un día de verano en una finca familiar de Valladolid lloró por la muerte de Porthos (según precisó en *Entre el saber y el conocer*, 2001), emigró con sus padres a América en 1938, dejando atrás la guerra civil, primero a Middlebury College (1938), a McGill University en Montreal (1939-40) y desde el curso 1940-41 en Wellesley College, donde su padre fue profesor hasta su jubilación en 1957. Allí quizá se cruzó alguna vez con otro colega de su padre que también escribía, Vladimir Nabokov. Pedro Salinas fue el mejor amigo de su padre. Creció y aprendió con otros amigos de su casa, Dámaso y Amado Alonso.

Se graduó en Williams College, se doctoró en Harvard (1953) con Harry Levin y con una tesis sobre la novela picaresca europea, que en parte preparó siendo lector en la Universidad de Colonia, aún semidestruída (1948).

Comenzó su carrera docente en el Princeton de Américo Castro y Vicente Llorens (cuya semblanza y biografía intelectual fue el tema de su discurso de ingreso en la Real Academia Española). Continuó en la Universidad de California en San Diego (1965-76) - en los años inquietos de Herbert Marcuse. Entre 1978 y 1987 se convirtió en el primer Harry Levin Professor of Literature en Harvard.

De vuelta en España desde poco después del final de la Dictadura franquista, fue profesor en las Universidad Autónoma de Barcelona y en la Pompeu Fabra de Barcelona (para fortuna inmensa para los que pudieron ser sus discípulos y alumnos), obtuvo el Premio Nacional de Ensayo en 1999 y fue elegido miembro de la Real Academia Española (2003), dirigió las colecciones Clásicos Alfaguara y Biblioteca de Literatura Universal (BLU), fue profesor visitante en Alemania, en Italia y en Brasil. Tuvo una vida plena y fecundísima, hasta el último día de sus 83 años.

Era fatal, en el sentido etimológico del término, que se convirtiera en comparatista. «En Guillén el Mozo [...] no podemos dejar de entender la Literatura Comparada como una dimensión de la biografía», observó Francisco Rico (2003, 50) en su contestación al discurso de ingreso en la RAE. En ese campo quizá ha sido el español vivo que más se acercó al ideal goetheano de la *Weltliteratur* («Nuestra patria filológica es en todo caso la tierra; ya no puede ser la nación», reconocía Erich Auerbach, reflexionando a ese propósito [en Cuesta Abad; Jiménez Heffernan 2005, 819]).

En efecto, la trayectoria de Claudio Guillén aparece presidida por el doble sino del exilio y la ciudadanía en la República de las Letras.

En cada uno de esos dos destinos cabe matizar: exilio es desplazamiento, mudanza: Claudio está siempre a punto de venir o de irse, decía Rico. A pesar de contrariedades y dificultades, parece haber compartido y aprovechado el «¡Albricias, ca echados somos de tierra!» del Cid. De acuerdo con la tipología que él mismo establece en «El sol de los desterrados» (incluido en *Múltiples moradas*, 1998), su modelo ha sido más el del cosmopolitismo de los cínicos y la libertad de los estoicos, moralmente indiferentes al suelo que pisan, que la protesta nostálgica de Ovidio expulsado de Roma.

En cuanto a la República de las Letras, ya en *Literature as System* (1971), prolongado parcialmente en *Teorías de la historia literaria* (1989) aflora una concepción de la literatura que considera los géneros, las poéticas y las normas como estructuraciones histórico-sociales de un sistema policéntrico y dinámico. Del mismo modo, sus contribuciones al núcleo de la literatura española: el *Lazarillo*, el *Quijote*, Garcilaso, el Abencerraje, Mateo Alemán (*El primer Siglo de Oro. Estudio sobre géneros y modelos*, 1988), y Antonio Machado, además de las ya comentadas, han sido iluminadas siempre por la perspectiva de lo supranacional.

Y desde luego *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada* (1985 y revisado 2005, traducido al inglés y al italiano) despliega de modo deslumbrante, donde hizo frente al muy exigente programa que él mismo había trazado: «La Literatura Comparada, mediante su amplitud y los problemas particulares con que se enfrenta, profundiza en una complejidad crítica e histórica cuyos términos [...] son como mínimo la contraposición, la superposición y la multiplicidad» (Guillén 2001, 121), desentrañadas en los géneros, las formas, los temas, las relaciones y las configuraciones históricas.

*Ensayo de Literatura Comparada* forma parte del título de *Múltiples moradas* (1998). Se sustenta en una base metodológica consistente en ‘afrentar la complejidad’. Por ejemplo, un punto de partida habitual en los estudios literarios como la distinción entre texto y contexto se convierte en lo que sigue: «El contexto puede ser el periodo histórico, el entorno social, el tema literario, la percepción artística del mundo, el gran escritor o, sencillamente, la poesía misma. Vemos el periodo como una polifonía, el entorno como un conjunto móvil de superposiciones, el tema como el encuentro de la historicidad con recurrencia, o de la experiencia con la metáfora, la percepción del mundo como unas opciones encontradas que se complementan y se implican mutua y móvilmente. ¿El gran escritor? Sin ir más lejos, la oportunidad para los hispanohablantes se llama Cervantes, que nos representa ante los demás lectores, lo mismo que Goethe o Shakespeare o Montaigne para otros, como muestra, desde ángulos sucesivos o simultáneos a lo largo de los siglos, de suprema complejidad» (Guillén 1998, 368).

No son ganas de complicar las cosas, sino de afrontarlas aprendiendo a no simplificar y a concebir ‘las multiplicidades que somos’ con ayuda del «pensamiento complejo» que ha preocupado a Edgar Morin, a saber «el que reconoce la tensión entre el orden y el desorden en la sucesión abierta de momentos y estados autoorganizadores» (20). Ese pensamiento complejo es el que conviene y hace honor a la literatura, donde lo uno aparece siempre con lo diverso.

¿Qué literatura? Ahí sí que entramos en el dominio de lo comparado: en estas moradas habita la literatura española, catalana, portuguesa, francesa, italiana, alemana, inglesa, griega, latina, escandinava, polaca, rusa, serbocroata, las literaturas de América, de África, de Australia, traídas a colación siempre por motivos concretos, nunca por gala o por pretexto. Dante, Leopardi, Wordsworth, Josep Pla, Garcilaso, Joyce, engranados en ensayos sobre temas queridos: el exilio, la literatura y el paisaje; y sobre géneros: el epistolar, lo obsceno; a su vez articulados con problemas teóricos: el encuentro de la historicidad con la repetición y la persistencia en el caso del exilio; la representación o la creación de sentido en la pintura, plástica y literaria, de los paisajes; los límites del decir, en la obscenidad; el estatuto cambiante de la ficcionalidad, en las cartas.

En la segunda parte, dedicada a los comienzos de las literaturas nacionales, a los prejuicios nacionalistas y al espacio europeo (a su juicio, más digno de futuro como simultaneidad de lo regional y lo supranacional que como mosaico de Estados-nación). El propósito antisimplificador y el pensamiento complejo adquieren un sesgo político-moral de la máxima pertinencia en estos años de salvajismo: «Entre todas las herramientas simplificadoras del hombre el nacionalismo es la más poderosa, la más eficaz, la que dispone de mayor número de recursos a lo largo de los años» (Guillén 1998, 422).

Frente a la correosa y trágica persistencia de los «tristes tópicos» de las imágenes que unos países se forjan de otros (véanse las páginas donde se explica por qué a Chateaubriand no le hizo ninguna falta ver de verdad Granada para sus *Aventures du dernier Abencérage*) y más allá de las especulaciones, a menudo tan voluntaristas como demagógicas, sobre lo «multicultural» y el «mestizaje», lo que este libro propone es una tarea mucho más ardua y mucho más apasionante, a cuyo servicio se ponen las voces variadísimas de la literatura. «El historiador de la literatura», sostiene Claudio Guillén, «es el hombre mejor acompañado del mundo» (Guillén 1998, 26).

*De leyendas y lecciones* (2006), subtítulo *Siglos XIX, XX y XXI*, sigue interpelando en el prólogo al «querido lector, esperado amigo» con la misma calidez de siempre. En otro de sus trabajos, Claudio mostró que el yo que escribe una simple carta no es el yo empírico, sino un yo dotado de la ventaja de pasar por encima del tiempo y seguir vivo. Como sigue fresco y magistral el programa marcado en ese prólogo, que ha regido toda su asombrosa obra crítica, y desde luego es la minuta del testamento que nos ha legado a lectores, profesores, críticos, teóricos, aficionados: «lo principal ha sido siempre la admiración, el entusiasmo, el afán de adentrarme en el conocimiento y la comprensión de unas obras y unas personas mediante la práctica de una crítica asombrada, impulsada por el deseo de compartir con otros lectores el proceso de ir más lejos, la profundización en las formas y en los valores que sólo hace posible, tratándose tanto de creadores como de críticos, el ejercicio del lenguaje» (Guillén 1998, 26). Así como los tres medios - crítica, historia, teoría - para ponerlo en práctica: «la lectura atenta de los textos, su justa situación en la historia de la literatura y el uso apropiado de términos teóricos» (8).

Se recogen estudios de entre 1977 y 2006, distribuidos en cinco partes: en la primera, sobre Galdós, Clarín y Pardo Bazán; en la segunda, sobre Antonio Machado (en su proceso entreverado de «narrar», «describir» y «meditar», Guillén 2006, 91-104) y sobre Salinas, Dámaso Alonso, y los citados García Lorca y Alberti, en una serie fantástica donde el análisis literario se contamina de autobiografía; en la tercera, sobre Pla (las semblanzas de *Homenots*, descritos en su tenacidad concreta, sostuvieron 'el área de cultura catalana', con una 'irresistible amenidad' y una sensualidad

antisublime que los vuelve «incentivos para la posible ‘*renaixença*’ de todos los pueblos ibéricos», p. 233, escribía en 1981), Rosa Chacel (glosa su competencia en dramatizar «la opacidad de los seres humanos», p. 244) y Borges (cuya arbitraria y tenaz antología personal forma parte de una preocupación básica, también compartida por Claudio Guillén: «el misterio de la relación entre lo singular y lo genérico, lo existencial y lo esencial», p. 268). En la cuarta, sobre los maestros (y al propio autor se le aplica lo que dice de ellos: «encarnaban la calidad, eran la calidad, demostraban la existencia real en este mundo de la calidad», p. 284): Amado Alonso, Américo Castro, Joaquín Casaldueiro, Stephen Gilman, José Fernández Montesinos, Ferrater Mora, José Manuel Blecua, Emilio Lorenzo; en esta serie destaca la citada semblanza de Vicente Llorens, a propósito de la cual medita sobre los destierros y discontinuidades de nuestra historia literaria. En la quinta, sobre Ángel Crespo, Isabel García Lorca, María Teresa León, César Antonio Molina, Francisco Nieva, Helder Macedo y el conjunto de ensayos titulado «Novelar de nuevo» que aborda la «polinovela» (p. 427) en Luis Goytisolo, Antonio Muñoz Molina, Luis Mateo Díez y Javier Marías. Emociona que daten de 2006 tanto el último estudio del libro como el primero, donde pone a funcionar una noción teórica nueva (siempre le pareció insuficiente la ‘intertextualidad’), la ‘interliterariedad’, o presencia de un género en otro, a propósito de los *Episodios Nacionales*, donde actúa la novela picaresca, la bizantina y la epistolar.

Para consuelo de sus amigos, discípulos y lectores aficionados,<sup>1</sup> lo fértil de esta obra, al ser vida, permite que aún hoy prosiga «El cuento de nunca acabar»:

El ser es el valor. Yo soy valiendo,  
Yo vivo. ¡Todavía!  
Tierra bajo mis plantas,  
El mar y el cielo con nosotros, juntos.  
(Jorge Guillén 1987, 593)

1 En estas páginas se combinan textos procedentes de Soria Olmedo 1999, 2004a, 2004b, 2007a y 2007b.

## Bibliografía

- Cuesta Abad, José Manuel; Jiménez Heffernan, Julián (eds.) (2005). *Teorías literarias del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Guillén, Claudio (1971). *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History*. Princeton: Princeton University Press.
- Guillén, Claudio (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona: Crítica.
- Guillén, Jorge (1987). *Aire nuestro. Homenaje*. Ed. dirigida por Claudio Guillén y Antonio Piedra. Valladolid: Centro de creación y estudios Jorge Guillén; Diputación de Valladolid.
- Guillén, Claudio (1988). *El primer Siglo de Oro. Estudio sobre géneros y modelos*. Barcelona: Crítica.
- Guillén, Claudio (1989). *Teorías de la historia literaria*. Madrid: Espasa Calpe.
- Guillén, Claudio (1993). *The Challenge of Comparative Literature*. Transl. by Cola Franzen. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Guillén, Claudio (1998). *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Claudio (2001). *Entre el saber y el conocer. Moradas del estudio literario*. Valladolid: universidad-Cátedra Jorge Guillén.
- Guillén, Claudio (2004). *Desde el asombro. Sobre los Albertis. Tres poemas de Lorca*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes.
- Guillén, Claudio (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Claudio (2006). *De leyendas y lecciones. Siglos XIX, XX y XXI*. Barcelona: Crítica.
- Guillén, Claudio (2008). *L'uno e il molteplice*. Trad. it. di Antonio Gargano. Bolonia: il Mulino.
- Guillén, Claudio (2015). *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History*. Reprint. Princeton: Princeton University Press.
- Rico, Francisco (2003). *De la continuidad. Tiempo de historia y de cultura*. Discurso leído el día 2 de febrero de 2003 en su recepción pública por el Excmo. Sr. Don Claudio Guillén y contestación del Excmo. Sr. D. Francisco Rico. Madrid: RAE.
- Soria Olmedo, Andrés (1999). «Entender lo múltiple». *El Fingidor*, 3-4, mayo-agosto.
- Soria Olmedo, Andrés (2004a). «Ochenta fértiles años de Claudio Guillén». *Quimera*, 251, 6-7.
- Soria Olmedo, Andrés (2004b). «Asombro, historia, teoría». *La Estafeta del Viento*, 6, Otoño-invierno, 103-5.
- Soria Olmedo, Andrés (2007a). «Un exigente programa». *El País*, 29 enero.
- Soria Olmedo, Andrés (2007b). «Ensayos literarios del 2006: teoría, historia, crítica». *Ínsula*, 724, 6-8.

## Claudio Guillén en el recuerdo

editado por Antonio Monegal, Enric Bou, Montserrat Cots

# Las palabras de Claudio

Paola Mildonian

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Abstract** The following key-concepts were introduced by Claudio Guillén in comparative literary research during the last two decades of the 20th century and played a seminal role in the development and transformation of many fields of comparative literature: 1) between/in-between; 2) e 3) wisdom/knowledge; 4) supranationality; 5) literary abodes: themes, genres, forms. These topics have been discussed in their original Spanish definition (as they are not easy to translate). Besides, it was impossible for the author of this article not to remember those personal recollections which make Claudio's teaching still alive.

**Keywords** Between. Knowledge. Supernationality. Literary abodes. Exile. Epistle.

Siamo in molti ad aver insegnato per più di trent'anni Letteratura comparata e ad esserci sentiti, più a torto che a ragione, allievi di Claudio Guillén per la sorprendente generosità con cui Lui era disposto a discutere con noi le sue idee e le loro formulazioni che muovevano tra prospettive storiche e teoriche sempre inaspettate e destinate comunque a durare nel tempo. Non c'è nessuna delle parole d'ordine della comparatistica degli ultimi vent'anni che non sia stata anticipata fin dai primi anni Ottanta nei suoi scritti e in una forma ben più ricca e problematica del contenutismo un po' greve dei *Cultural Studies* e delle limitazioni cronologiche e delle reticenze storiche che hanno tarpato l'applicazione dei percorsi teorici più promettenti del post-strutturalismo e dei *Postcolonial Studies*. Le lunghe (e talora ingenua) discussioni sulla differenza tra *between* e *in-between*, tra *global*, *local* e *glocal*, orientalismo vs occidentalismo e altre nozioni che, a più di trent'anni dalla loro formulazione, continuano a imperversare insieme ai ben più interessanti e promettenti sviluppi delle diverse letture della *World Literature*, trovano soluzioni davvero dirimenti quando cerchiamo di approfondirle attraverso le 'parole' di Claudio Guillén.

Poliglotta fin dall'infanzia, negli ultimi venticinque anni della sua vita Guillén scelse lo spagnolo per esporre i risultati della sua lunga riflessione teorica e della sua vastissima pratica didattica. Il tono di questi scritti è colloquiale, rivolto com'è in molti casi alla persona del suo lettore, «amigo lector», in un rapporto quasi epistolare, nel significato filosoficamente e umanamente ricco per intelligenza e profondità d'affetti che l'epistola aveva assunto fin dall'antichità latina e a cui l'Umanesimo e il Rinascimen-

---

### Biblioteca di *Rassegna iberistica* 6

DOI 10.14277/6969-186-7/RiB-6-2 | Submission 2017-08-25

ISBN [ebook] 978-88-6969-186-7 | ISBN [print] 978-88-6969-194-2

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

to rimasero fedeli con alcune esperienze tra le più significative proprio in ambito ispanico. Esperienze che Guillén aveva più volte ripercorso e affidato infine a un saggio di sintesi magistrale (Guillén 1998, 177-233).

Credo perciò che per fedeltà al suo magistero queste poche pagine sarebbero dovute essere in spagnolo ma chi le scrive non ha una conoscenza della lingua che le permetta di produrre un intero saggio con la precisione doverosa quando si pretenda un confronto con la critica limpida e puntuale di Claudio Guillén. Chi scrive ha solo il piccolo vantaggio che proviene dal raffronto obbligato tra due o più lingue, dalla fruttuosa difficoltà a tradurre ciò che non si lascia tradurre fino in fondo. Dunque sembra d'obbligo prendere le mosse da due assunti:

*Las palabras de Claudio son palabras castizas y requerirían comentarios en español.*

*Las palabras de Claudio son palabras castizas, y por lo tanto quedan intraducibles.*

Quelle qui elencate e brevemente commentate in molti casi si sono rivelate intraducibili fin dalla loro apparizione, e però, a tutt'oggi, non hanno esaurito il loro significato operativo.

## Entre

La preposizione che distingue sin dal titolo *lo uno* da *lo diverso* nell'opera (Guillén 1985), che è sintesi magistrale dell'illimitata esperienza letteraria e del variegato pensiero critico del suo autore, scompare nella traduzione italiana (*L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, trad. di A. Gargano e C. Gaiba, Bologna, il Mulino, 1992) come in quella inglese (*The Challenge of Comparative Literature*, trans. by Cola Franzen, Cambridge Mass, Harvard University Press, 1993). Scompare di necessità, né sapremmo suggerire alcuna soluzione alternativa, dato che ambedue le lingue non tollererebbero in questo caso una traduzione alla lettera. Mentre la traduzione inglese s'ispira alla massima libertà, cancella ogni dialettica tra unicità e diversità (la lingua inglese non ama le categorie astratte soprattutto se espresse con neutri sostantivati) e passa a piè pari alla 'sfida' critica che la comparazione letteraria rappresenta, la traduzione italiana affronta con maggior fedeltà i due sostantivi neutri ma giudica (a ragione) insostenibile un 'fra' (*entre*) che dovrebbe per di più introdurre il titolo. Dal primo momento abbiamo percepito questa assenza, così come abbiamo dovuto convenire che il 'molteplice' non era il 'diverso'; certo era una scelta chiara ed elegante, oltre che teoreticamente produttiva, ma cancellava quella idea della diversità (differenza e *différance*), centrale nella lettura comparata del testo letterario per più d'un secolo, a partire dal

positivismo fino al post-strutturalismo; il principio per cui comparare non è in nessun caso 'rendere pari', cercare le somiglianze e le convergenze, ma muovere lungo i vettori delle differenziazioni e delle divergenze che segnano i processi culturali e rendono le tradizioni ricche e vitali.

Nel 1985 *entre* faceva la sua comparsa in posizione enfatica in tempi in cui non si era ancora scatenata la mole di esaltati commenti che avrebbero accompagnato la comparsa di *between/in-between*, un marchio di fabbrica particolarmente fortunato (e perciò subito 'sostanziato' in un sostantivo) che tuttavia non ha sempre arricchito le prospettive dello studio letterario. Per contro la peculiarità della critica di Claudio Guillén è stata quella di sottoporsi a continue revisioni. La ripresa di *entre* in un altro titolo, fondamentale per la definizione di alcuni principi filosofici che guidarono la sua speculazione (*Entre el saber y el conocer. Moradas del estudio literario*, Guillén 2001), non impedì a Guillén di esercitare un giudizio ulteriore proprio sul titolo della sua «Introduzione» dell'85, difendendo, a lato della diversità, proprio quel principio della molteplicità che veniva suggerito dalla traduzione italiana:

En el prólogo a *Múltiples moradas*, del año 98, explico que hoy daría mi preferencia a otras palabras: «lo uno con lo diverso», o «lo diverso con lo uno», que sugieren, digo, «no vaivenes sino superposiciones, no dialécticas sino complejidades». La Literatura Comparada, mediante su amplitud y los problemas particulares con que se enfrenta, profundiza en una complejidad crítica e histórica cuyos términos, según venimos viendo, son como mínimo la contraposición, la superposición y la multiplicidad. (Guillén 2001, 120-1)

«No dialécticas sino complejidades»: pur essendo per la sua stessa formazione profondamente interessato alla teoria letteraria, Guillén ha sempre rifiutato ogni assolutismo unificante o universalizzante come cifra della ricerca della letteratura comparata, disciplina non teorica, ma critica e storica che vive del confronto-scontro tra 'testi' e 'discorsi' letterari - per usare una distinzione introdotta da Cesare Segre alla fine degli anni Settanta e particolarmente apprezzata da Guillén - ma soprattutto della relazione 'pragmatica' che testi e discorsi intrattengono con gli esseri umani in una dimensione che va ben oltre il quadro teorico della comunicazione linguistica e della sua funzione poetica.

## Saber y conocer

*Entre el saber y el conocer* si pubblica a Valladolid nel 2001 e raccoglie quattro conferenze tenute l'anno precedente. Un ciclo che, sul modello delle *Charles Eliot Norton Lectures* di Harvard, l'Università di Valladolid

organizza ogni anno sotto l'egida della «cátedra Jorge Guillén», e che è generalmente affidato a uno scrittore o ad un artista. Claudio Guillén era stato preceduto da Mario Vargas Llosa e Mario Benedetti e fu seguito, fra gli altri, dal pittore Antonio López, e dal cineasta José Luis Borau.

Nelle quattro lezioni di Guillén la complessità critica e storica della letteratura comparata si definisce attraverso esperienze plurali e non può essere ridotta alla certezza di dati accessibili a un sapere ben definito, sia esso storico o teorico:

La esfera de la literatura mundial excede y desborda, en cuanto múltiple, los confines del mundo mismo [...] la literatura como mundo propio es en parte virtual, en parte irreal, en parte un horizonte, en parte una meta futura de conocimiento y de saber crecientes y perfeccionados. (Guillén 2001, 121)

Mentre buona parte della critica attuale (cf. D'haen 2016) dà alla *World Literature* una paternità speculativa che risale a Heidegger e ai fondatori dei *Sub-Altern Studies* (Said, Bhabha, Spivak) e un'ascendenza storica che è quella goethiana, la riflessione di Guillén, che si vuole in ogni momento storica e insieme teorica, si sviluppa sulle sue molteplici esperienze di lettura, a partire dal gioco fantastico delle prime letture infantili, per proseguire lungo i percorsi critici aperti dai suoi maestri, da René Wellek a Harry Levin, da Amado Alonso a Renato Poggioli. S'avvale della lettura fruttuosa del formalismo russo (da Jakobson a Zirmunskij) e della discussione aperta dalla fenomenologia husserliana e praghese (Ingarden), precisa gli elementi che hanno guidato la sua ricerca e definisce con motivazioni documentate i campi dello studio letterario che ha denominato 'moradas' ed ha appena esemplificato in una vasta raccolta specifica (Guillén 1998).

L'opposizione e insieme la complementarietà tra *saber* e *conocer* risulta in certo senso premessa propedeutica e rinvia ai principi di una formazione filologica e insieme umanistica a cui Guillén rimase sempre fedele. Considerava Ramón Menéndez Pidal, Karl Vossler, Ernst Robert Curtius, Leo Spitzer, Erich Auerbach maestri indiscussi per chiunque volesse dedicarsi alla letteratura comparata, e si rammaricava del fatto che pochi tra i filologi romanzi attuali volessero proseguire la lezione dei grandi romanisti tedeschi e spagnoli della generazione precedente, scegliendo di privilegiare l'ecdotica che si era nel frattempo sviluppata in tutta la sua complessità. Pur consapevole della necessità di una restituzione corretta dei testi e dei documenti del passato, si dispiaceva che la filologia avesse abbandonato la comparatistica letteraria e, mentre guardava con interesse agli sviluppi teorici della critica filologica dei romanisti italiani e spagnoli della sua generazione (Corti e Segre insieme agli 'amici' Francisco Rico, José Manuel Blecua e Alberto Blecua), constatava con preoccupazione che in Spagna la letteratura comparata, disciplina nascente, sembrava già

destinata, almeno a livello accademico, a non reggere il confronto con la teoria della letteratura. Con alcune significative eccezioni: il volume *Entre el saber y el conocer* è non casualmente dedicato a Darío Villanueva e a José María Pozuelo Yvancos, «con mi adhesión y mi afecto».

L'adesione di Guillén alle nozioni fondamentali del formalismo non fu mai messa in discussione. Il suo primo saggio (Guillén 1971) fin dal titolo affermava la necessità per il comparatista di affrontare la «letteratura come sistema», e in seguito considerava la *Polysystem Theory* dell'amico Itamar Even-Zohar (1990, 27-8 e *passim*) una pietra miliare nel quadro dei riferimenti teorici del comparatismo moderno. In *Literature as System* Guillén aveva abbracciato la proposta formalista e/o strutturalista ma tenendo sempre a dovuta distanza ogni interpretazione ontologica della nozione di struttura. Quella piccola congiunzione *as* segnava uno spartiacque fondamentale: il linguaggio letterario, in prosa e in poesia, ha sistemi di riferimento sovranazionali con cui confrontarsi, norme da rispettare e/o da trasgredire, ma nella sua sostanziale eterogeneità non può essere considerato un sistema, una struttura, un codice in senso assoluto. In letteratura la struttura ontologicamente intesa è, come vuole Eco, assente.

La struttura è però una ipotesi di lavoro irrinunciabile, e la nozione di sistema offre strumenti per leggere i testi letterari nell'universo dei rapporti storici e sociali e delle esperienze estetiche che appagano le nostre attese, soddisfacendo almeno in parte ai nostri desideri senza scopo.

In Guillén è stata sempre viva la convinzione che la critica comparata, come la filologia, è disciplina storica e benché s'avvalga di strumenti teorici non può essere confusa con la teoria della letteratura. Essa ha il dovere di ricorrere alla teoria letteraria (e all'estetica) per verificare/aggiornare/perfezionare i suoi dispositivi di lettura e di analisi, ma è in ultima istanza un metodo, uno specifico *modus operandi* (Guillén 1998, 13); è, per riprendere Gilbert Ryle, un *knowing how* che non solo implica immediatamente un *knowing what*, ma soprattutto produce, secondo Guillén, un *asking what*, una domanda forte, un imprescindibile esercizio del dubbio sull'oggetto della sua conoscenza. È insomma una 'disciplina', i cui 'metodi' di ricerca possono essere comuni ad altre discipline, e variare nel tempo, in relazione a un progressivo ampliamento e approfondimento del suo 'oggetto'. Campo di conoscenza e di trasmissione della conoscenza, la letteratura comparata impone un'assunzione e una responsabilità storica del sapere, ma non si fonda come sapere. *Habitus* secondo la miglior tradizione umanistica implica un esercizio investigativo e didattico responsabile, fondato su pluralità, gradualità, diversificazione. Mai impersonale, mai universalizzante, né statica, la critica comparata implica quella dialettica tra sapere e conoscere, tra le verità seppur parziali della filosofia e le certezze sempre graduali della filologia che Vico sottolineava fin dall'inizio del secolo XVIII, nella decima dignità della seconda parte della *Scienza Nuova*, affermando la necessaria collaborazione tra filosofia e filologia nella lettura moderna

della storia (cf. Guillén 1985, 40). Ma ancor prima era stata identificata in ambito iberico fin dall'inizio del secolo XVI, come dimostrava un acuto studio di Harald Weinrich di quegli stessi anni (Weinrich 1989). La critica di Guillén si esercita sui *rappports de fait* del positivismo (il *faitalisme* deriso e insieme discusso da Nietzsche [1887] 1996, 145-6), la cui frammentarietà non permette l'elaborazione di criteri di giudizio, e insieme sugli assolutismi teorici, le forzate unificazioni, le morfologie e le grammatiche dello strutturalismo, da cui la letteratura come 'esperienza storico-estetica' appare a priori esclusa.

## Supranacionalidad

È evidente che al suo primo comparire nell'83, la nozione di *supranacionalidad* si proponeva come sostituto di internazionalità; ma non si limitava a correggere un prefisso, intendeva piuttosto mutare le premesse epistemologiche e i metodi della ricerca comparata (nella letteratura come nelle arti) dell'età positivista francese, la «hora francesa» (Guillén 1985, 65-81). Nella perenne contesa tra letteratura nazionale e letteratura comparata quest'ultima era stata a lungo considerata un 'modello di lettura', che poteva essere applicato anche ad un'unica letteratura, o in diacronia alla sua tradizione, o ancora estendersi al confronto con altre letterature ove fossero verificate condizioni che 'di fatto' testimoniavano volute presenze e documentati trasferimenti. Affermare che la letteratura comparata era lo studio dei testi e dei fenomeni letterari da un punto di vista internazionale significava identificare alcuni fenomeni che potevano costituire un campo d'indagine per lo studioso interessato al loro approfondimento, ma non rappresentavano in nessun caso una 'necessità' ineludibile dello studio storico-critico della letteratura; inoltre, quand'anche si estendessero a più di due letterature, queste indagini procedevano con il modello binario insito nei *rappports de fait*. La Letteratura generale era il risultato storico di una progressione, che partiva comunque dal presupposto che le letterature si definiscono per le loro lingue e le loro storie nazionali e/o regionali, anche se lo specialista di una determinata letteratura può liberamente procedere a confronti motivati (e in certi casi necessari perché chiarificatori) con altre letterature in vista di più ampie sistemazioni storiche e classificazioni teoriche (periodi, correnti, movimenti, generi, temi, analogie). Il punto di vista internazionale restava comunque una libera scelta dello studioso, ancorché se ne riconoscessero l'interesse storico e l'utilità critica. In nessun caso poteva essere considerato una necessità ontologica o storica che giustificasse l'autonomia di un intero campo disciplinare come nel caso delle letterature nazionali.

La sovranazionalità si propone per contro come categoria ineludibile per qualunque lettura storico-critica che voglia superare le limitazioni di una visione nazionale, e voglia creare autonomi modelli di lettura comparata

avvalendosi degli strumenti che la teoria della letteratura offre progressivamente alla ricezione dell'opera in una prospettiva estetica complessa. Per usare categorie definite in parallelo e in quegli stessi anni nell'ambito della *Rezeptionsästhetik*, la sovranazionalità è anche, ma non solo, un orizzonte d'attesa e insieme d'esperienza critica che accoglie e rende possibile il confronto, incontro, scontro degli oggetti di studio di una 'letteratura generale' che non voglia costituirsi su sovrapposizioni successive e successivi accostamenti per affinità o contrasto (come nelle pur meritevoli definizioni di Van Tieghem e di Pichois e Rousseau), ma verifichi i modelli di comparazione che provengono da campi differenti della teoria. I tre modelli di sovranazionalità proposti da Guillén fin dal 1983 hanno pertanto valore esemplificativo e sono ovviamente datati, nel senso che risalgono almeno in due casi a esperienze critiche che potremmo anche considerare a priori concluse, se a posteriori non risultassero affatto esaurite.

Mentre il terzo modello o modello C si proietta sulla futura verifica delle proposte della teoria della letteratura, disciplina evidentemente in progresso, il primo modello (o modello A) ci invita a recuperare la prassi tradizionalmente più autorevole quella che da più di cent'anni presuppone e documenta i 'rapporti genetici' tra opere di differenti letterature o tradizioni; ma ci invita parimenti a verificarne la validità, non solo nell'analisi dei singoli casi ma nella sua funzionalità come 'modello storico-teorico' in riferimento ad una cultura in tutte le sue estensioni possibili, una cultura capace cioè di propagarsi anche nella discontinuità e nella diversità. Guillén, che prende le mosse da *Comparaison n'est pas raison* di Étiemble per contestare fin dai suoi fondamenti il modello genetico francese, ritorna a Étiemble per un ricupero possibile grazie proprio alla nozione di sovranazionalità che permette il viaggio dei testi e dei discorsi letterari in aree che non pertengono ad una contiguità storica, geografica e culturale. In parallelo generi, temi, figure si liberano da una lettura 'sostanzialista' e 'atomistica'; essi agiscono piuttosto da *conceptual frameworks*, «forme organizzative e contenitive del sistema concettuale» della critica secondo la definizione di Northrop Frye (Frye [1957] 1969, 25), cornici di riferimento e strutture di sostegno della costruzione letteraria e della sua mobilità nella tradizione.

Di particolare interesse appare il secondo modello, il modello tipologico, che nei primi anni Ottanta, dopo la fine dell'impero sovietico e delle letture d'ispirazione marxista, sembrava avere esaurito le motivazioni ideologiche che ne avevano sostenuto lo sviluppo. Anche in questo caso a Guillén non interessa il rapporto cogente tra strutture socioeconomiche e sovrastrutture artistiche, né si tratta solo della possibilità di ridefinire la storia dei generi su tipologie che conseguano da relazioni siffatte, ma di approfondire e correggere la definizione dei periodi storici alla luce degli assetti socio-politici in cui determinate forme si sono prodotte in realtà lontane o comunque discontinue; un confronto che può agire in una doppia direzione, giustificare la presa in carico di una definizione storiografica e ridisegnarne le frontiere

spazio-temporali. Guillén fa un esempio orientalistico, il romanzo di Osaka del XVII secolo è l'espressione di una società borghese e mercantile, non diversamente da molte forme romanzesche occidentali del secolo XVIII. Ma le occorrenze si potrebbero moltiplicare e complicare (nel senso positivo della complessità e della complicità) proprio nello studio delle definizioni storiografiche e nelle caratterizzazioni di generi e forme d'Oriente e d'Occidente. Farò un solo esempio in cui mi sono imbattuta nei miei studi orientalistici e che ho potuto analizzare con gli strumenti suggeriti dal nostro maestro: le nazioni caucasiche furono spesso contraddistinte da un assetto feudale tipico dell'impero persiano dei Safavidi che durò sino agli ultimi anni del XVIII secolo, cioè fino alla conquista russa di quei territori. Ma la definizione di Medioevo/medievale che nella storiografia di quelle regioni si prolunga fino a tutto il Settecento è giustificata non solo da un assetto socio-politico, ma da attività artistiche e letterarie debitorie della cultura araba e persiana e dotate di mezzi espressivi di particolare complessità, la cui valorizzazione avviene proprio grazie alla filologia e allo studio delle tradizioni popolari d'età sovietica; tra gli anni Settanta e Ottanta del Novecento questi studi si sviluppano in parallelo con gli studi tipologici, e se ci sono, certamente, sviste importanti nella lettura marxista di questi materiali, spesso catalogati frettolosamente come 'letteratura popolare' perché in lingua demotica, alla filologia sovietica va ascritto comunque l'indubbio merito di averne promosso lo studio scientifico e di aver messo in evidenza la dovizia della loro tradizione. L'attribuzione alla cultura medievale di questi materiali promuove definizioni di genere che consentono confronti con analoghe esperienze delle letterature occidentali: come nel caso della letteratura trobadorica e della divulgazione dell'epica e/o della narrativa storica, agiografica e sapienziale in prosa e in versi in cui sono documentate le narrazioni romanzate di un corpus particolarmente ricco che si sviluppa e si diffonde tra Oriente e Occidente. In tutti questi casi, più che la presenza di determinati eventi (ad esempio le Crociate), risulta dirimente la definizione dei gruppi sociali e delle loro dinamiche o più spesso dei loro conflitti. Anche nel Medioevo caucasico è prevalente la volontà da parte della nobiltà e della chiesa di dominare la classe intellettuale. E come in Occidente i *clercs*, gli intellettuali che vivono a ridosso delle corti, cercano di sfuggire alle costrizioni della nobiltà feudale, sostituendo al servizio dovuto al signore il servizio d'amore rivolto alla loro dama, la castellana, *midons*, *mihi dominus* nella poesia trobadorica della 'fin'amor'; parallelamente nella poesia d'ispirazione persiana degli *ashugh*, i trovatori caucasici, la signora è invocata con un termine maschile, *shah* 'sovrano e signore', e non si tratta di un epiteto criptico; sui trovatori s'abbatte la vendetta del potere, e vengono puniti con l'allontanamento, l'esilio o la forzata conversione allo stato clericale. Per queste e per molte altre coincidenze questi modelli orientali si prestano oggi al confronto proficuo soprattutto con i medioevi prolungati dell'Occidente, così come sono stati formulati da Jacques Le Goff.

## Destierro

Sinonimo di esilio, *destierro*, resta per la sua stessa etimologia intraducibile. Lo 'strappo' dalla propria terra-madre ebbe protagonisti diversi nella storia dell'Europa moderna lacerata dalle guerre di religione, dalle contese dinastiche e dalle pretese territoriali delle nazioni da poco costituite, e fu un'esperienza tristemente ripetuta nella storia della Spagna moderna, a partire dalla cacciata degli Ebrei alla fine del XV secolo e degli Arabi all'inizio del XVII fino all'allontanamento forzato di due generazioni di intellettuali nei lunghi anni del franchismo, un'esperienza quest'ultima che aveva segnato l'adolescenza di Claudio Guillén, mettendo fine a un mondo costruito in uno spazio di affetti protetti dall'amicizia e insieme dalla letteratura. Del Claudio di quegli anni, bambino di particolare bellezza, parla Joaquín Casaldueiro e a «Claudio Guillén, niño en Sevilla», Federico García Lorca dedica la «Casida de las palomas oscuras», che chiude il *Diván del Tamarit*, e che molti anni più tardi il dedicatario divenuto adulto, paragonerà ad un «romancillo sonámbulo» per il suo carattere onirico intermittente (Guillén 2006-07, 174). L'infanzia e la giovinezza di Claudio Guillén si svolsero in giro per l'Europa (la Francia soprattutto, paese della madre) e l'America dove il padre si trasferì negli anni della guerra civile, in un contatto ininterrotto con altri esuli, i poeti della *Generación* amici fedeli di Jorge, in particolare Pedro Salinas: in Francia Claudio sarebbe tornato di lì a poco, non ancora ventenne, per unirsi all'esercito della resistenza del generale De Gaulle.

Nel suo saggio «El sol de los desterrados», Guillén (1998, 29-97) non concede spazio alle sue esperienze personali, ma prende le mosse dall'immagine cosmica a cui l'esperienza dell'esilio ha fatto ricorso in svariate letterature, in competizione con altri temi e 'figure' molto diffusi e parimenti autorevoli. Fin dal II secolo a.C. nella letteratura cinese il motivo dell'esiliato, che sia lo statista calunniato, il saggio misconosciuto o il filosofo perseguitato, gode di uno spazio più ampio della tematica amorosa, e la natura può esprimere consolazione e indifferenza di fronte al dolore e alla nostalgia dell'esule, la cui solitudine ha opposte interpretazioni nel confucianesimo e nel taoismo; tuttavia il poeta esule è compartecipe con la sua amata lontana della contemplazione del sole e delle stelle. Questo *topos* astrale ha il medesimo valore sostanzialmente positivo in Plutarco e ancor prima nella cosmologia del primo stoicismo (da Zenone a Cleante) e nella pratica cinica dell'*autarcheia*. Di contro a questo riscatto filosofico si situa la drammatica esperienza dell'alienazione ovidiana, l'esilio senza ritorno, senza speranza in un mondo totalmente estraneo e ostile. Vi è una insuperabile contrapposizione tra queste due esperienze che trova una composizione solo nel momento in cui ai modelli filosofici dell'antichità - raccolti negli schemi della *consolatio*, da Seneca a Boezio al Petrarca - si sostituisce un'assunzione dell'esilio come itinerario di vita, ricerca e arduo cammino

verso una meta tanto difficile quanto necessaria. Necessaria a un riscatto interiore e, nel caso del poeta, dello scrittore, necessaria alla sua scrittura. È l'esperienza di Dante nella *Divina Commedia*, parallela all'esperienza dell'eterno esilio delle anime escluse dal paradiso. Un difficile *itinerarium mentis in Deum* che tuttavia non sarebbe stato possibile senza la dolorosa cacciata da Firenze, senza l'assunzione del proprio destino storico di uomo senza patria, senza dimora, pellegrino e mendico: è un'esperienza che non si conclude solo in una dimensione ultraterrena, ma nell'opera terrena del poeta com'è chiaramente esposto nel dettato che conclude la profezia di Cacciaguida: «rimossa ogni menzogna | tutta tua vision fa manifesta» (*Par.* XVII, vv. 127-8).

A partire dal Cinquecento l'esilio inaugura non solo una topica che, parallela a quella delle 'rovine', riflette sulla fragilità e l'inconsistenza delle sorti umane, ma sviluppa esperienze di scrittura fondamentali per la modernità, quelle dell'alienazione, dello spaesamento, della perdita irrecuperabile, del ritorno impossibile, *destierro y destiempo*.

## Morada

come gente che pensa a suo cammino,  
che va col cuore e col corpo dimora  
(Dante, *Purg.* II, vv. 11-12)

Devo a Claudio Guillén (1985, 468) la scoperta e la lettura, di uno degli ultimi scritti di Auerbach, *Philologie der Weltliteratur*. Il saggio è del 1952, appartiene cioè agli anni in cui Auerbach era tornato a studiare con particolare attenzione il pensiero vichiano, ma insieme rifletteva sul destino degli studi umanistici nell'Europa e nell'America postbellica. Guillén lo cita in stretta vicinanza e connessione col tema dell'esilio, in particolare del necessario esilio dello studioso, dell'umanista. Auerbach, prendendo spunto dalla recente pubblicazione dell'opera di Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* (1948), proponeva una nuova strada per la comparatistica letteraria e la filologia: la comparazione sarebbe stata ancora possibile se fosse riuscita a prendere avvio da uno spunto o punto di partenza dotato di «forza di irradiazione capace di ordinare ed interpretare anche un settore molto più vasto» (Auerbach 1987, 168), come il *topos* di Curtius a cui si sarebbe potuta accostare anche una nozione storicamente attiva come quella di 'figura' formulata dallo stesso Auerbach in un saggio del 1939. D'altro lato nella realtà non solo politica ma ideologica del dopoguerra l'umanità sembrava destinata a processi di concentrazione così potenti così veloci e travolgenti che non era escluso che sulla terra organizzata in modo unitario, in un lasso di tempo relativamente breve rimanessero vive solo poche lingue letterarie a discapito di

tutte le altre, forse addirittura una sola: «in tal caso, concludeva Auerbach, l'idea di *Weltliteratur* sarebbe stata realizzata e al tempo stesso distrutta». A questa apocalisse che oggi suona come una profezia sul passato seguiva una constatazione: «Jedenfalls aber ist unsere philologische Heimat die Erde» (cit. in Guillén 1985, 432, n. 138), che segnava l'ultima tappa di quel destino di separazione, depauperamento ed esilio che Ugo di San Vittore riservava al saggio e al santo come *itinerario* di perfezione: *Delicatus est ille adhuc cui patria dulcis est, fortis autem cui omne solum patria est, perfectus cui mundus totus exilium est...* (n. 145).

L'uso del femminile *Heimat* ('dimora', *morada*, ancor prima che 'patria') di contro al neutro *Vaterland* non era casuale: la Terra come dimora filologica si affermava come altro dalla patria (la terra dei padri delle ideologie nazionaliste e dei conflitti mondiali), e altro dal mondo (*Welt*) della *Weltliteratur*: racchiudeva spazi e itinerari nascosti, racchiudeva le dimore molteplici (*multiples moradas*) della letteratura e dell'arte che fanno della Terra (*die Erde*) la nostra autentica 'dimora comune'. In altre parole il luogo in cui di contro alla dissipazione del mondo (*Welt*) globalizzato e alla sua eccessiva esposizione, l'opera d'arte può ancora realizzarsi come momento di composizione e riconquistare la sua dimensione ascosa. Per poterla riscoprire, e muovere alla sua conquista il filologo che ha ricevuto la cultura e la lingua della propria nazione dovrà però separarsene e farsi protagonista di questa sfida rifiutando, ieri le facili vie della concentrazione politico-culturale delle ideologie degli anni Cinquanta del XX secolo, come oggi quelle in apparenza altrettanto facili (e forse ingannevoli) della globalizzazione tecnologica ed economica del secolo XXI.<sup>1</sup> In altre parole le 'molteplici dimore' dello studio della letteratura richiedono quell'esercizio costante del sospetto che si situa tra differenti forme di conoscenza, *entre el saber y el conocer*.

## Epístola

Il genere epistola è inaugurato da Orazio ed è legato a un modello discorsivo che il poeta aveva sperimentato nelle sue satire: sia le satire che le epistole oraziane si servono di una lingua e di uno stile il più possibile semplici e ispirati alla quotidianità, ed è lo stesso Orazio a dirci che se non fosse per la presenza dell'esametro le sue satire sarebbero *sermo merus* 'pura prosa'. Perciò pur collocandole nella tradizione tipicamente romana

1 Heidegger nel saggio «L'origine dell'opera d'arte» [1936] (2002), di contro alla *Welt* storico-culturale della metafisica, prospetta una *Erde*. L'opera d'arte può anche concepirsi come esposizione di un mondo, ma è produzione della Terra: *Erdhafte* è lo spazio della sua necessaria opacità, della sua capacità di sottrarsi al sistema e di sostenere una contesa positiva col mondo (Heidegger [1936] 2002, 69).

della satira per i loro contenuti, le chiama *sermones*, discorsi. C'era una certa (auto)ironia in questa scelta, perché la prosa latina aveva già avuto realizzazioni linguistiche e argomentative complesse nella storiografia e nell'oratoria e dunque il termine *sermo* si ampliava a nuove esperienze che erano state più proprie della lirica e in particolare dell'intimismo dell'elegia. La terza satira del primo libro dei *Sermones*, ripete per più di trenta volte le parole *amo/amor/amicus*, se mai ci fosse da dubitare che amore e amicizia non provengano dalla medesima radice, da un mondo d'esperienze affini.

Una visione tipicamente romana che già nella lirica amorosa della generazione precedente segnava la differenza tra l'esperienza greca e quella latina. Per i greci *eros* e *filia* appartenevano a territori ben distinti, per i romani *amor* e *amicitia* si fondavano sullo stesso patto di lealtà tra due persone, la *fides* tanto più necessaria quanto più forte era l'investimento dei sentimenti e delle passioni come ci dimostra la lirica di Catullo, ma anche la controversa vicenda dell'*Eneide* dove l'eroe protagonista deve sacrificare alla *pietas* che regola il suo patto con gli dei l'impegno sentimentale con la donna amata; e la grandezza del poeta consiste nell'aver colto nel senso di colpa individuale di Enea e nel suicidio di Didone una lacerazione così profonda da giustificare l'abisso della colpa storica che segna il destino di due popoli.

L'attenzione di Guillén fu attratta soprattutto dall'epistola rinascimentale, quella che aveva introdotto nella modernità questo modello dialogico e argomentativo di riflessione sui propri sentimenti nel vivo del confronto pragmatico con l'altro, oggetto/soggetto del patto d'amore o d'amicizia. Ma Guillén aveva colto anche il valore maieutico e morale dell'epistola, che ristabiliva in uno spazio intimo la forza dialogica di quella tradizione filosofica, e insieme filologica, che a partire dall'esperienza platonica si rinnova continuamente nello scambio amichevole tra maestro e allievo.

L'amicizia era un valore assoluto e un'esperienza complessa per Claudio che nutriva ammirazione, rispetto e curiosità per la persona dell'amico. Ho sempre considerato un grande privilegio poter partecipare ai convegni e ai seminari da lui organizzati, perché non erano solo esperienze scientifiche straordinarie, ma incontri profondamente umani in cui Claudio ci faceva conoscere i suoi amici: gli amici paterni come il filosofo Julián Marías, quelli fraterni della sua *tertulia* barcellonese o quelli che suscitando in lui simpatia e insieme ammirazione, non potevano limitarsi ai contatti di una esperienza scientifica per quanto eccezionale: come Itamar Even-Zohar, straordinario signore ebreo, specialista di saghe nordiche e raffinato semiologo, poliglotta che pratica una quindicina di lingue, e però è di pochissime parole, Itamar che sapeva stupirlo con la sua elegante ironia.

## **De leyendas y lecciones**

Avevo appena ricevuto in omaggio il suo ultimo libro, quando mi telefonarono da Cambridge per annunciarmi la sua scomparsa. Nel volume c'erano un biglietto affettuoso e una dedica iscritta nella terza pagina in modo da confondersi con le lettere severamente minuscole del titolo *De leyendas y lecciones*:

a Paola con quien tanto tengo en comun, affectueusement, Claudio.

Rimasi dolorosamente stupita dinanzi alle sue parole, come sempre troppo generose, ma in seguito mi sono interrogata su quale fosse effettivamente l'eredità di Claudio che ero riuscita a raccogliere. Sapevo che non ero stata all'altezza delle sue aspettative, ma sapevo pure che il suo affetto e la sua condiscendenza non gli avrebbero mai consentito di mentirmi su un argomento così importante.

Che cosa avevo davvero colto del suo magistero, delle sue *leyendas y lecciones*? Forse solo la 'curiosità' e lo 'stupore' che ci permettono di proseguire in una ricerca che non ci offrirà mai certezze. E alla fine della mia vicenda di comparatista, a pochi anni dalla pensione, mi rendevo conto che non era stato poco.

## **Bibliografia**

- Auerbach, Enrich (1987). *San Francesco, Dante, Vico e altri saggi di filologia romanza*. Prefazione di A. Varvaro. Roma: Editori Riuniti.
- D'haen, Theo (2016). «Worlding World Literature». *Recherche Littéraire / Literary Research*, 32, 7-23.
- Even-Zohar, Itamar (1990). «Polysystem Studies». Special no., *Poetics Today*, 11(1).
- Frye, Northrop [1957] (1969). *Anatomia della critica*. Torino: Einaudi.
- Guillén, Claudio (1971). *Literature as System. Essays Toward the Theory of History*. Princeton: Princeton University Press.
- Guillén, Claudio (1983). «Tres modelos de supranacionalidad» [online]. *Boletín de la Fundación Juan March*, n. 122, 3-16. URL <http://recursos.march.es/web/prensa/boletines/pdf/1983/n-122-enero-1983.pdf> (2017-09-25). Includo in Guillén 1985, 93-121.
- Guillén, Claudio (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica. 2a ed. revisada y ampliada: *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets Editores, 2005.
- Guillén, Claudio (1998). *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*. Barcelona: Tusquets Editores.

- Guillén, Claudio (2001). *Entre el saber y el conocer. Moradas del estudio literario*. Valladolid: Andrés Martín.
- Guillén, Claudio (2006-07). *De leyendas y lecciones. Siglos XIX, XX y XXI*. Madrid: Crítica.
- Heidegger, Martin [1936] (2002). «L'origine dell'opera d'arte». Cicero, Vincenzo (a cura di), *Holzwege. Sentieri erranti nella selva*. Milano: Bompiani.
- Nietzsche, Friedrich [1887] (1996). *Genealogia della morale. Uno scritto polemico*. Milano: Adelphi.
- Villanueva, Darío (1994). *Avances... en teoría de la literatura*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Weinrich, Harald (1989). «Histoire de l'esprit ou la philosophie racontée». *Conscience linguistique et lectures littéraires*. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 79-97.

## Claudio Guillén en el recuerdo

editado por Antonio Monegal, Enric Bou, Montserrat Cots

# Ciertas lecciones casuales de Claudio Guillén

Domingo Ródenas de Moya  
(Universitat Pompeu Fabra, Espanya)

**Abstract** Some of the lessons that Claudio Guillén left us were related to the intellectual ethos: the attitude of the researcher toward literary talent and work and the attitude of the teacher toward his students and disciples. Among these lessons, two of them stand out: in the first case, admiration as the active principle of critical activity; in the second case, generosity and faith in the sense that arises from the texts.

**Keywords** Admiration. Intellectual ethos. Indirect education. Scholarship.

*De leyendas y lecciones* fue el título que Claudio Guillén eligió para su último libro en 2006, un libro que no llegaría a ver publicado. Las ‘lecciones’ de las que hablaré aquí nada tienen que ver con ésas, pues ni son mitos, ni lecturas ni doctrinas. Aclararé antes que nada el concepto de ‘lección casual’ o fortuita por contraste a las lecciones ordinarias o regulares. Como docentes, impartimos nuestras lecciones dentro de un espacio acotado, el aula, sujetos a un horario público, el de la clase, y limitados por el nombre de una asignatura, Literatura del Barroco, por ejemplo. Son lecciones obvias e intencionadas, inscritas en un programa, obedientes a un designio pedagógico, a menudo muy articuladas y sobre las que solemos exigir garantías de su asimilación a nuestros estudiantes. Como investigadores, publicamos un artículo o un libro, intervenimos en un congreso o dictamos una conferencia y la novedad de nuestra aportación, cuando la hay, opera asimismo como una lección no menos deliberada, aunque lo sea en otro sentido y además pueda ser discutida o refutada. Frente a esta enseñanza expresa y ordinaria existe una lección implícita y extraordinaria, indeliberada o de soslayo, que se desprende de una conducta, de un criterio intelectual, de un modo de hacer (de un talento, si se quiere), de una concepción del ejercicio docente o investigador que, sin aflorar discursivamente, imanta el hacer y el quehacer cotidiano. Estas lecciones gratuitas y siempre inesperadas están destinadas con frecuencia a permanecer en la memoria de los estudiantes con más fijeza que los *topoi* del stilnovismo o la estructura del *Paraíso perdido* de Milton, y no es raro que orienten alguna futura ejecutoria profesional o inspiren una manera más digna o más ecuánime o más recta de conducirse tanto facultativa como personalmente. Claudio Guillén impartió abundantes lecciones de

---

### Biblioteca di *Rassegna iberistica* 6

DOI 10.14277/6969-186-7/RiB-6-3 | Submission 2017-06-21

ISBN [ebook] 978-88-6969-186-7 | ISBN [print] 978-88-6969-194-2

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

esta índole, enseñanzas casuales que los discípulos, colegas y amigos pudimos recoger, por así decir, al vuelo, en una charla informal o en una reunión académica. Lo mucho que Guillén nos enseñó 'a propósito' está en sus libros y artículos, es visitable y seguirá destilando sabiduría. Está disponible. Por eso he preferido dedicar mi homenaje a lo no disponible, a lo que no se registra sino en la memoria; me ha parecido oportuno recurrir al testimonio para espigar algunas de esas otras enseñanzas imborrables y tan fecundas como – si no más que – las de la letra impresa.

Y la primera ha de ser una que recibió de su padre y que transmitió con firmeza y poder de contagio. Jorge Guillén le había enseñado (lo contó en varias ocasiones) la necesidad de admirar y de expresar esa admiración. Y no sólo hacia tal o cual logro concreto sino hacia el 'logrador' mismo, no hacia el objeto – que siempre es más fácil – sino hacia el sujeto creador, algo insólito en los cicateros círculos literarios de antaño y de hogaño. Porque el ejercicio de admirar lo admirable y reconocer los valores estéticos, intelectuales o morales del otro, ennoblece al que admira y, sobre todo, estimula no sólo la circulación de las ideas sino la emulación de lo mejor y los mejores. Un ensayo de Aurelio Arteta, *La virtud en la mirada*, ha abordado esa dimensión reparadora y promotora de la admiración, y ha recordado cómo la ejemplaridad y la excelencia, tan maltratadas, han constituido siempre motores del progreso humano. Para Arteta, la admiración impulsa a celebrar la excelencia del otro, y ese impulso conduce a ser mejor, porque la admiración es «el sentimiento de alegría que brota a la vista de alguna excelencia moral ajena y suscita en su espectador el deseo de emularla» (Arteta 2002, 17). Incluso en un ámbito como el nuestro, el del orden simultáneo de lo literario, refractario a la noción teleológica de progreso, ¿no es la ejemplaridad que representan ciertos autores venerandos (los 'modelos') uno de los factores impulsores de la imitación y el cambio, es decir de lo que llamamos historia de la literatura? Pero la admiración que cultivaba Guillén no se limitaba a los nombres venerados del panteón sino a los más próximos de sus maestros y colegas, a Américo Castro y Amado Alonso, a Stephen Gilman y René Wellek, a Joaquín Casaldueiro y José Manuel Blecua; la suya era admiración legítima, la suscitada por el modelo de conducta próximo. «Necesito admirar», así empezó Claudio Guillén, el 8 de enero de 2002, el último curso que dictó en la Fundación Juan March sobre Montaigne, Cervantes y Shakespeare. Y dos años después abría unos preciosos ensayos sobre los poetas del 27 con esta declaración programática: «Yo quisiera practicar esta crítica asombrada, unida claro está a la historia literaria y a la teoría que subyace al uso de términos y conceptos» (Guillén 2004, 21). Aquel libro no podía llevar título más explícito que *Desde el asombro*. Y, como si en sus últimos años quisiera recalcar de dónde procedía el impulso primigenio de su entusiasmo por la potestad de la literatura, en el prefacio de *De leyendas y lecciones*, fechado en junio de 2006, avisa al lector de que «lo principal ha sido siempre la admiración, el entusiasmo, el afán de adentrarme en el conocimiento y la

comprensión de unas obras y unas personas mediante la práctica de una crítica asombrada, impulsada por el deseo de compartir con otros lectores el proceso de ir más lejos» (Guillén 2007, 7-8).

La admiración no deja de ser un avatar de la generosidad y no necesariamente de la humildad. Durante los pocos años que coincidí con Claudio Guillén en la Universitat Pompeu Fabra, entre 1993 y 1995, su trato no pudo ser más cordial – como no podía ser de otro modo en un hombre extremadamente educado – ni más afable, pero además fue – y esto sí me asombró – inopinadamente generoso. Compartimos unas cuantas conversaciones sobre intereses comunes, como las letras de vanguardia y la generación del 27, le proporcioné una fotografía de su padre junto a Pedro Salinas que había tomado José Manuel Blecua en el verano de 1950 en el Middlebury College y que él desconocía, lo que le causó visible alegría, y especulamos – más él que yo, que escuchaba con suma atención – sobre el encaje historiográfico de la vanguardia razonable y constructiva a caballo entre las décadas de 1920 y 1930, a la que él se preguntaba si llamar o no ‘posvanguardia’, y otras cuestiones semejantes. Me costaba entender cómo Guillén, del que había leído con atención, en los trabajos y días de mi tesis doctoral, *Literature as System, Entre lo uno y lo diverso* y *Teorías de la historia literaria*, se entretenía a departir conmigo en un deferente simulacro de diálogo de igual a igual. Su generosidad consistía entonces en concederme la condición de interlocutor con el que airear ideas en estado naciente y, más tarde, consistiría en la suave insistencia en que editara los primeros cuentos de Pedro Salinas, *Víspera del gozo*, para lo cual me brindaba la primera edición, la que Salinas le regaló a su padre en 1926 con una luminosa dedicatoria: «A Jorge, poesía y amistad perfectas».

Y por ahí llego a otra de las lecciones fortuitas, en la que se enlazan la admiración y la amistad. No era Guillén hombre de afectos súbitos ni improvisados; su cortesía, afabilidad y buen humor tenían algo de modales exquisitos y mundanos pero indudablemente interpuestos como parapeto de una intimidad cerrada para muchos y abierta para pocos, por decirlo como el poeta Pedro Soto de Rojas. Porque el jardín de lo íntimo sólo se franquea en la amistad y es la amistad, entendida como la comunión feliz de dos espíritus excepcionales, una de las cosas que más admiró Guillén en su vida. Tuvo muy cerca el ejemplo de su padre y Pedro Salinas y gustaba de recordar la amistad de Michel de Montaigne y Étienne de La Boétie. Alguna vez citó uno de los *Moralia* de Plutarco donde éste sostenía que no era posible tener muchos amigos porque «la *polifilia* era incompatible con la entrega de un amigo a otro y la necesaria coincidencia de las preferencias de los dos» (Guillén 2007, 59), y creo que él estaba de acuerdo con el beocio. Como dirá Montaigne en su homenaje a La Boétie, «lo que solemos llamar amigos y amistades no son más que relaciones y familiaridades entabladas por alguna ocasión o ventaja a cuyo propósito nuestras almas se unen», porque en «la amistad de que yo hablo, se mezclan y funden entre sí [las

almas] con una mixtura tan completa, que borran y no vuelven a encontrar ya la costura que las ha unido» (Montaigne 2007, 250). Estas palabras pertenecen al ensayo «De la amistad», el vigésimo octavo del primer libro de los *Essais*, y fue precisamente éste el único ensayo que Claudio Guillén eligió en 2002, en el curso antes mencionado, para consagrarle una lección completa. No me cabe duda de que Guillén admiró (y tal vez añoró) la amistad de raigambre humanística que representaron Montaigne y La Boétie y que, desprendida del deseo renacentista de perpetuar valores de la antigüedad, encarnaron Jorge Guillén y Salinas. Bastaba oírle evocar la relación de amistad entre dos de sus maestros de la Universidad de Harvard, Renato Poggioli y Harry Levin, cómo se les veía a todas horas juntos sin cesar en lo que parecía una conversación perpetua, para entender que Claudio Guillén envidiaba saludable y nostálgicamente ese concierto de dos inteligencias. Esa nostalgia también era pegadiza.

De ellos y de Salinas, Francisco García Lorca, Amado Alonso, Joaquín Casaldueiro, en fin, de sus maestros declarados,<sup>1</sup> y de la lectura minuciosa del *new criticism* y de René Wellek, al que guardaba un inmenso aprecio, adoptó una forma de entender la enseñanza de la literatura y, en cierto modo, el oficio de crítico literario. Nos ha quedado escrita y espléndidamente argumentada su defensa de unos estudios literarios que sean, como quería Wellek, confluencia de la historia, la crítica y la teoría – si bien son «bases no suficientes pero sí imprescindibles» (Guillén 2007, 8) –, y también su tenaz batalla infructuosa a favor del reconocimiento de la Literatura Comparada como un área de conocimiento diferenciada (Cabo Aseguiñolaza 2007). Pero de su manera de entender la práctica docente dejó poco dicho. Y algo de ese poco se encuentra en los homenajes que dedicó a sus maestros, a Amado Alonso, que guió sus primeros pasos en Harvard en 1946, y de nuevo Pedro Salinas, a cuyo curso de verano en la Escuela Española de Middlebury, en Vermont, acudió aquel mismo año de 1946. Del poeta madrileño en sus funciones profesoriales, recordaba su trato paternal y bromista con los estudiantes antes de la clase. Y cómo, una vez iniciada ésta, establecía metódicamente una firme base de datos en la que apoyar la lectura para ir acelerando el ritmo de su explicación, yendo y viniendo del texto a los contextos, e improvisando con brillantez ataduras entre la literatura y «aquellos temas de toda la vida». Guillén se hacía portavoz de la sensación

---

1 Cuando, en 1983, regresó a España para importar en la Universitat Autònoma de Barcelona los estudios de Literatura Comparada, en el diario *El País* del 24 de enero de 1983 se publicó una entrevista con él en la que decía: «Me doctoré en 1953, en Harvard. ¿Mis maestros? Entre los españoles trabajé con Amado Alonso, fui colega de Américo Castro,... pero debo mucho a otros hombres, como por ejemplo Pedro Salinas, a quien he oído en muchas clases, o a Francisco García Lorca, el hermano del poeta, que fue catedrático de Literatura española en Nueva York, así como a José Ferrater Mora y a Joaquín Casaldueiro. Ya entrando en el tema de la Literatura comparada debo citar a Renato Poggioli, un italiano antifascista, exiliado y profesor en Harvard, que fue un gran maestro para mí, y también a Harry Levin».

de los estudiantes: «Experimentábamos los oyentes una sensación de altura, de pureza, vivíamos algo como el vuelo ascensional del espíritu» (2007, 131). Aunque quizá extrapolaba al grupo lo que era un transporte personal suyo. La evocación de Amado Alonso, sin el fervor previo que se podía dar en el caso de Salinas, se ajusta a la de un maestro adorado y ejemplar sin el cual – asegura – no hubiera podido afirmarse su vocación hacia el estudio de la literatura, un maestro «a quien, a fin de cuentas, lo debemos todo» (Guillén 2007, 283-4). Las hermosas palabras que le dedica Guillén vuelven a acentuar la importancia que la ejemplaridad inspiradora tiene en la maduración intelectual de un ser humano, pero además ponen el acento en la herencia ética que comporta: «el influido, el inspirado, necesita un ejemplo concreto para llegar a hacer lo que viene deseando hacer, para perfeccionar no sus intenciones sino su comportamiento». Dicho de otro modo, el ‘influido’ (Claudio Guillén en este caso) está comprometido a participar en la transmisión de unos valores (por ejemplo el de la calidad intelectual o la probidad moral), está involucrado en «la continuidad de unas actitudes éticas e intelectuales, de unas opciones de la sensibilidad y de la inteligencia cuyo alcance es general y ultrapersonal», como señaló a propósito del maestro ejemplar Amado Alonso. Y el compromiso con esa transmisión era bien perceptible en la actividad académica de Claudio Guillén, en su apuesta por el rigor y la fascinación inteligente, en su menosprecio de la teoría literaria autoconsuntiva que «teoriza como si se tratara de la literatura de la luna» y en su desprecio hacia «la elegancia del no pensar» (2007, 286), como le gustaba repetir. Aplicó dos calificativos a Amado Alonso que hoy le vienen a él como anillo al dedo: «exigente y generoso». Pero además, recapitulando la labor de su maestro, acertó a formularla en una sentencia inapelable: «La enseñanza es una forma de entrega», que delata su propia insobornable dedicación.

Esa entrega la sustentó Claudio Guillén, por lo menos, en dos convicciones, la primera de las cuales concierne a la definición de la disciplina con la que se identificó: la imposibilidad de entender la literatura encerrándola en los cotos nacionales. Por decirlo con palabras de Octavio Paz que apenas habría corregido Guillén:

Cada una de la unidades que llamamos literatura inglesa, alemana, italiana o polaca, no es una entidad independiente y aislada sino en continua relación con las otras. [...] La literatura de Occidente es un tejido de relaciones; los idiomas, los autores, los estilos y las obras han vivido y viven en perpetua interpenetración. Las relaciones se despliegan en distintos planos y direcciones. Unas son de afinidad y otras de contradicción. [...] La literatura de Occidente es un todo en lucha consigo mismo, sin cesar separándose y uniéndose sí mismo, en una sucesión de negaciones y afirmaciones que son también reiteraciones y metamorfosis. (Paz [1975] 1991, 58)

La otra convicción del Claudio Guillén profesor estriba en que hay que pegarse a los textos de modo que ninguno de los excursos pertinentes a la clase, biográficos o históricos, poetológicos o políticos, nos aleje sin billete de vuelta de la obra. Ni la erudición trivial ni la docta facundia pueden desconocer que cuanto cabe decir de los textos puede extraerse de ellos, aunque sea precisa casi siempre la participación de un 'lector' experimentado que orienta para evitar escollos y esclarece los más plausibles sentidos. El profesor de literatura, o es un embajador eficiente de los textos o no es nada.

Estas son algunas de las lecciones fortuitas que recibí de Claudio Guillén y que, quiero pensar, recibieron otros. Creo que no son mala mercancía pedagógica, como creo que él encarnó un ejemplo de voluntad moral, apertura creativa e inteligencia autocrítica del que debemos sentirnos legatarios y, en alguna medida, responsables de su transmisión. Esos atributos envidiables los asignaba él a Edward W. Said, pero eran suyos también, porque afirmaba que ellos podían guiar «al estudioso, al comparatista, al crítico, al historiador, al comprometido con el mejoramiento social y político» (Guillén 2005, 24). No sé si estamos a la altura, pero vale la pena intentarlo.

## Bibliografía

- Arteta, Aurelio (2002). *La virtud en la mirada. Un ensayo sobre la admiración moral*. Valencia: Pre-Textos.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando (2007). «Claudio Guillén o los equívocos de la teoría». Blesa, Túa et al. (eds.), *Pensamiento literario español del siglo XX*, vol. 1. Zaragoza: Prensa Universitaria de Zaragoza, 87-104. Anexos de Tropelías 12.
- Guillén, Guillén (2004). *Desde el asombro. Sobre los Albertis. Tres poemas de Lorca*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes.
- Guillén, Guillén (2005). «La Literatura Comparada y la crisis de las humanidades». *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y Hoy)*. Barcelona: Tusquets, 11-24.
- Guillén, Guillén (2007). *De leyendas y lecciones. Siglos XIX, XX y XXI*. Barcelona: Crítica.
- Montaigne, Michel de (2007). *Los ensayos (según la edición de 1595 de Marie de Gournay)*. Trad. de J. Bayod Brau. Barcelona: El Acanalado.
- Paz, Octavio [1975] (1991). «¿Es moderna nuestra crítica?». *Fundación y disidencia. Dominio hispánico*. Vol. 3 de *Obras completas*. Barcelona: Círculo de Lectores, 57-66.

## Claudio Guillén en el recuerdo

editado por Antonio Monegal, Enric Bou, Montserrat Cots

# Paragrafi polemici e plutarchiani sulla ricezione di Claudio Guillén in Italia

Alessandro Scarsella

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Abstract** The Italian translation (1992) of Claudio Guillén's *Entre lo uno y lo diverso* marked the uncertain atmosphere of Comparatism in the Italian academic environment. This paper compares the distinct methods of Claudio Guillén and Remo Ceserani.

**Keywords** Comparative Literature. Theory of Literature. Spanish Criticism. Italian Criticism. University Teaching of Literature.

## 1

La ricezione in Italia dell'opera critica di Claudio Guillén ebbe la ventura di cadere in una fase di apparente risveglio del movimento comparatistico nazionale e di rinnovamento dello statuto disciplinare delle Letterature comparate. Le citazioni teoriche di autori italiani presenti in testo e bibliografia della prima edizione 1985 di *Entre lo uno y lo diverso* si limitano sostanzialmente a questi nomi: Francesco De Sanctis, Arturo Graf, Arturo Farinelli, Benedetto Croce, Cesare Segre, Maria Corti, Italo Calvino, Umberto Eco. L'edizione italiana, che precede di un anno quella americana, appare nel 1992 senza alcuna introduzione (a dispetto delle consuetudine della collana il Mulino ospitante); essa non poteva tener conto dei contributi di Remo Ceserani, Francesco Orlando, Franco Lavagetto, Armando Gnisci o Franco Moretti; ovvero dei protagonisti del dibattito teorico e disciplinare in Italia tra gli anni Ottanta e Novanta, dal momento che l'ampia monografia di Guillén maturava, nel suo impianto generale, in un periodo anteriore al progressivo trasferimento in Spagna, dove Guillén si stabilirà definitivamente a partire dal 1983. L'elaborazione del volume decorre quindi dal 1980, come egli riferisce nel «Prólogo» in cui tra i comparatisti italiani in attività risultava ringraziata la sola Paola Mildonian (Guillén 1985, 10). Anche l'edizione americana non prevedrà alcun adattamento o aggiornamento al target di riferimento, risultando del tutto conforme all'edizione del 1985. L'assenza di menzione agli studi di Werner Sollors può forse indicare meglio di ogni esempio il volgere le spalle da parte di

---

### Biblioteca di *Rassegna iberistica* 6

DOI 10.14277/6969-186-7/RiB-6-4 | Submission 2017-08-04

ISBN [ebook] 978-88-6969-186-7 | ISBN [print] 978-88-6969-194-2

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Guillén non tanto all'evolversi degli studi letterari negli Stati Uniti, quanto in generale alle nuove tendenze della comparatistica bruscamente riorientate sulla critica tematica, l'identità, il multiculturalismo. In che misura Guillén considerasse questa piuttosto un'involuzione (e un discostarsi della disciplina dalle solide basi faticosamente poste tra Europa e Stati Uniti tra gli anni Trenta e gli anni Settanta) è difficile dirlo e può essere soltanto supposto; al contrario però o, se vogliamo, a conferma di questo indizio, la traduzione segna nell'atmosfera incerta della comparatistica italiana uno spartiacque segnaletico di non poco conto, sebbene quasi inavvertito e del cui potenziale significato aggiuntivo l'ambiente accademico in quel momento quasi non si avvide.

## 2

Vale forse la pena rammentare da quale sorgente era scaturito il suggerimento alla casa editrice bolognese di accogliere il libro di Guillén in catalogo. Nel 1986 era stato il filologo romano Alberto Varvaro (1934-2014), attivo all'Università di Napoli e consulente per il Mulino, a proporre ad Antonio Gargano la traduzione del volume «maestoso ma piuttosto impegnativo» (secondo l'apprezzamento di Gnisci 2002, XI). È probabile altresì che il nome del traduttore sia stato convenuto tra Varvaro e Francisco Rico, direttore della collana «Filologia» della casa editrice Crítica, avendo studiato Gargano a Barcellona sotto la guida di Rico dal 1977 al 1983.<sup>1</sup> La genesi della pubblicazione italiana del libro di Guillén così ricostruita nella sua, per così dire, verità storica conferma che l'iniziativa di importare l'opera di Guillén in Italia era sorta in ambito filologico e non comparatistico. Per la comparatistica italiana il libro di Guillén risulterà infatti un oggetto a ben vedere utile ma scomodo. L'assenza di un'introduzione, lo si ripeta, è sintomatica della mancanza (felice forse in prospettiva) di una precisa volontà di appropriazione e della motivazione scientifico-editoriale normalmente alla base di un'operazione di tali dimensioni. Un sasso gettato nello stagno.

## 3

Le puntualizzazioni immediatamente a seguire potrebbero apparire scolastiche e fuori tempo; ne domando venia; tuttavia esse devono riportarci all'altezza del 1980. La comparazione è un momento più che un elemen-

---

<sup>1</sup> Ringrazio delle informazioni comunicatemi privatamente Antonio Gargano, il quale puntualizza: «A Guillén mi legò un rapporto di grande ammirazione e di sincera amicizia, che ebbe inizio con un incontro a Barcellona nell'estate del 1989, prima che uscisse la traduzione del suo libro».

to da considerare, se non intrinseco, sempre latente agli studi letterari e all'interpretazione dei testi in chiave sia genetica, sia evolutiva. Se si annovera la comparazione tra i procedimenti della critica letteraria, essa non esulterà dal quadro generale dei comandi di cui dispone il critico. La definizione della comparatistica come disciplina caratterizzata dalla priorità della comparazione appare necessaria, imponendosi in via esclusiva, laddove la stessa comparazione abbia delimitato (o generato) un proprio settore di indagine concomitante o concorrente con le letterature nazionali. Dato che, come già asserito, la comparazione non può mai essere elusa, anche volendo, da qualsivoglia tipo di studio della letteratura, ne consegue che - ontologicamente discutibile - la comparatistica si propone, quando necessario, come un problema o come una risorsa solo all'interno delle logiche universitarie e quindi nella progettazione dei corsi di laurea in cui la comparatistica possa o non possa figurare. Questa identità 'debole', giacché priva del fondamento rappresentato da una realtà linguistica storicamente determinata, fa della comparatistica il vaso di coccio che, accanto ai vasi di ferro, rischia di incrinarsi, essere fatto quindi in mille pezzi che vengono ulteriormente frammentati e gettati via.

#### 4

Con l'aver concepito in un certo modo il titolo e la struttura del suo libro, *Entre lo uno y lo diverso*, Guillén sembra aver avuto presente questo aspetto dell'intera questione. Si esplicitava così, accanto ad altre ragioni, la volontà di conferire organizzazione, organicità e statuto a quell'insegnamento che avrebbe accompagnato Guillén da Harvard, alla Autónoma e quindi alla Pompeu Fabra di Barcellona.

Valutando nel complesso la situazione spagnola (e nella fattispecie catalana) tra gli anni Ottanta e Novanta, essa appare considerevolmente favorevole alla rifondazione della disciplina nella misura in cui potesse far leva sull'efficacia di una lingua veicolare in espansione, lo spagnolo (*Entre lo uno y lo diverso* viene tradotto in inglese, come già accennato, solo nel 1993) e contemporaneamente su una diglossia linguistico-culturale propizia, innescando una dialettica virtuosa tra la distinta tradizione binazionale (spagnola e catalana) e le ragioni di un approccio multiletterario.

#### 5

Evitando in questa occasione di voler riassumere gli antefatti che hanno reso nel tempo dispersiva la presenza della comparatistica all'interno degli atenei italiani, al punto di promuovere l'affermazione del libro di Guillén prioritariamente in seno alla filologia, mi concentrerei ancora sul-

la natura peculiare della ricezione di *Entre lo uno y lo diverso* in Italia. Se dunque la pubblicazione presso un editore di notevole impatto scientifico nasceva in ambito filologico (la filologia spagnola nasce infatti in Italia da una costola della filologia romanza), quale segno essa lascia nel contesto specifico della comparatistica italiana? Occorre aggiungere che, anteriormente alla pubblicazione della traduzione italiana, Guillén si era in Italia manifestato in ambito teorico all'interno del primo volume degli studi pubblicati in onore di Mario Fubini nel 1970, con il saggio «Genere, contro-genere, sistema» in parte ripreso in *Literature as System* dopo un anno; il contributo apparirà apprezzato e citato con osservabile frequenza in Italia, indipendentemente dal capitolo XII del libro dedicato ai generi, e significativamente ancora in ambito anglistico (Reggiani 2001, 158, 161-3; Sullam 2016, 6 n. 4). Effettivamente il punto di vista della complessità dal quale Guillén contempla equilibratamente la questione dei generi, ha reso l'autore menzionabile con ricorrenza canonica. Tra i curatori del *Festschrift* Fubini figurava anche Remo Ceserani, il quale, a distanza di pochi anni alla pubblicazione italiana di *Entre lo uno y lo diverso*, si occuperà, sebbene concisamente, dell'opera di Guillén.

## 6

Le osservazioni dedicate da Ceserani a Guillén sono incluse primariamente in un intervento pubblicato in Spagna (Ceserani 1995). Vale la pena di trascriverle:

Nell'attività di traduzione e divulgazione da libri stranieri si sa che le nostre case editrici si muovono in ordine sparso, spesso confuso, ma complessivamente con grande attivismo e fervore. Si deve all'iniziativa recente del Mulino se uno dei libri più importanti nel campo degli studi di letteratura comparata è arrivato nelle nostre librerie. Si tratta di un vero e proprio manuale (purtroppo destinato a studenti che quasi non ci sono): *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata* (1992), di Claudio Guillén, tradotto dallo spagnolo con rara competenza da Antonio Gargano. L'autore è un illustre comparatista, figlio del grande poeta moderno spagnolo Jorge Guillén, che si è formato soprattutto negli Stati Uniti e può essere considerato allievo dei due grandi capiscuola degli studi comparati americani, René Wellek e Harry Levin. Il libro di Guillén è un esempio quasi perfetto di informazione molto ampia, di dominio di molteplici aree linguistiche e culturali, di attenzione ai tanti aspetti e metodi e scuole della comparatistica internazionale, di mediazione saggia e intelligente fra esigenze e posizioni spesso molto diverse (come denuncia anche il titolo). Si sente che il libro è nato più nelle aule universitarie che nelle discussioni erudite, più in dialogo

cordiale e fattivo con gli studenti che in disputa con i colleghi. Forse dà un'immagine troppo ecumenica e troppo pacifica degli studi di letteratura comparata nel mondo, anche se non manca di rendere conto dei più importanti dibattiti avvenuti in questo settore di studi a partite dalla fine dell'Ottocento. Chi vuole avere una visione più movimentata e drammatica, e resoconti più caldi dei tumultuosi dibattiti in corso (sui canoni, sull'identità della disciplina, sul suo eccessivo eurocentrismo, sulla necessità di darle una dimensione non solo interletteraria ma anche multiculturale, ecc.), deve rivolgersi ad altre pubblicazioni, come per esempio i saggi di P. Hernadi, J. Culler, M.L. Pratt e B. Herrnstein Smith nella rivista della «Modern Languages Association» «Profession 86» e «Profession 89» o quelli di parecchi altri studiosi raccolti in *Comparative Perspectives on Literature. Approaches to Theory and Practice*, a cura di C. Koelb e S. Noakes (Cornell University Press, 1988).

In ogni caso il libro di Guillén potrebbe avere una funzione preziosa nella nostra cultura e desta una qualche preoccupazione il silenzio con cui finora è stato accolto: tutti a parlare dei due volumi di Steiner e Bloom, usciti più o meno contemporaneamente, pochi, forse perché intimiditi, hanno parlato con il dovuto impegno del libro di Guillén.

Così stando le cose, è difficile che i nostri editori se la sentano di affrontare l'impresa di tradurre un altro manuale, nato nell'ambito dell'associazione internazionale di comparatistica e per iniziativa di alcuni dei membri di punta, provenienti da vari paesi, che vi militano: *Théorie littéraire. Problèmes et perspectives*, a cura di M. Angenot, J. Bessière, D. Fokkema ed E. Kushner (PUF, Paris 1989). (Ceserani 1995, 29-30)

## 7

Si tratta di un giudizio buono, ma non fino in fondo, quindi non ottimo, che sarà dal docente italiano trasferito nella sua *Guida* (Ceserani 1999, 322-3). Definire un manuale il libro di Guillén significa coglierne da una parte la coerenza interna e strategica, ma a ben vedere limitarne la densità di pensiero. Come manuale tuttavia, ovvero come miniera a cui attingere a piacimento estraendone le gemme, *Entre lo uno y lo diverso* sarà ed è ancora utilizzato in Italia, nel triplice ambito comparatistico, ispanistico e teorico. Numerose le indicazioni provenienti dalle tesi dottorato e dalla manualistica per saggi successiva (Gnisci 2002) e più recente (Bertazzoli 2010, de Cristofaro 2014), nonché in numerose monografie non riferibili tutte per motivi di spazio. Prescindendo da questo dettaglio, sussistono alcuni fattori di specularità tra il percorso di Guillén e quello di Ceserani, beninteso considerata la distanza di nove anni che separa anagraficamente i due maestri. Nati rispettivamente nel 1924 e nel 1933, muoiono ottantatreenni il primo nel 2007, il secondo nel 2016. Seguendo l'attività dei due

maestri nei due decenni Ottanta e Novanta si assiste a una convergente affinità di linee d'azione volte a emancipare le letterature comparate, precisandone l'identità metodologica e la posizione tra le materie letterarie impartite nelle università. Guardando invece ai decenni precedenti, le due 'vite' plutarchianamente parallele si propongono in orizzonti operativi distinti e irriducibili. A differenza di Plutarco, a noi interessa il comparatista non l'uomo; ma va ricordato che Guillén vive la sua condizione di *desterrado* insegnando ispano-comparatistica (definizione di Della Terza 2007, 13) negli Stati Uniti: Ceserani è invece professore d'italianistica a Pisa (fino al 1986 quando ottiene Genova l'insegnamento di comparatistica, preludio della cattedra bolognese). Si può forse affermare che se Ceserani visse mai un periodo d'esilio (sia detto in senso naturalmente figurato) fu quello trascorso nei ranghi dell'italianistica, materia non confacente alla sua indole, alla sua scelta, al suo metodo. A parte alcune intersezioni accademiche internazionali, tutte da ricostruire, la figura accomunante Guillén e Ceserani è indubbiamente René Wellek. Prendendo le mosse dalla dedica «Por Harry Levin | y | René Wellek, con toda gratitud» (Guillén 1985, 7), Della Terza sottolinea nel suo acutissimo necrologio critico la funzione chiave della lezione di Wellek anche nelle sue contraddizioni, individuabili, in special modo, nel mettere reciprocamente tra parentesi i concetti di letteratura nazionale e di letteratura europea in rapporto alle ricadute negative del nazionalismo sulla cultura del secolo breve e sui destini individuali del Novecento; ivi compresi i numerosi comparatisti rifugiatisi negli Stati Uniti (sollecitati e censiti da Levin in suo scritto del 1972) quindi, a distanza di una generazione, gli stessi Wellek e Guillén (Della Terza 2007, 14). Perfezionatosi all'Università di Yale sotto la guida di Wellek nell'anno accademico 1958-59, Ceserani gli dedicherà un lungo saggio pubblicato su *Belfagor* nel 1969, recependone più l'istanza teorica proiettata sullo studio della letteratura che la riformulazione della tradizione universalistica della *Weltliteratur*.

## 8

Ma si confronti, per avere un'idea della distanza che separa il diverso approccio su definizione e analisi del testo poetico in Ceserani e in Guillén. In quest'ultimo predomina un richiamo congiunto all'intersezione tra l'io lirico, la risposta del pubblico, l'esperienza collegata alle diverse epoche storiche; sulla struttura del testo poetico Guillén accoglie le conclusioni della linguistica strutturale, ma rinviene il parallelismo lungo un orizzonte trascendente l'orizzonte della poesia moderna, allargando il quadro alla poesia religiosa e all'Estremo Oriente (Guillén 1985, 95-113). Erudizione e universalità si sovrappongono in una sintesi nuova di notevole apertura, ma si tratta solo di un esempio di un 'tipo' di sovranazionalità.

Veniamo ora a Ceserani, che apre il capitolo dedicato alla poesia del suo manuale letterario (perché tale vuole essere, lo si ribadisca, a differenza del libro di Guillén) indicando la struttura dialogica del testo poetico, che non va inteso come espressione di una soggettività, bensì come rete e intreccio di voci. Non si deve quindi parlare di autore ma di un punto di vista che entra in rapporto con una rete di funzioni complesse (Ceserani 1999, 136-7). Nella definizione della poesia come testo pluristratificato, Ceserani rileva la correlazione di interdipendenza tra i livelli del testo sul piano sia del significante sia del significato, riprendendo altresì la teoria di Jakobson. Si mette quindi in evidenza l'azione di recupero del significato che la poesia compie destinandolo ai soggetti dell'interpretazione (*scilicet* pubblico colto e critici letterari) (Ceserani 1999, 142-3, 145). La seconda parte del capitolo è infatti dedicata ai «conflitti di interpretazione» che possono aver luogo sulla base della comune ammissione, da parte delle singole scuole critiche, che «L'intera strategia formale tende a mettere in evidenza una rete ricca e pregnante di elementi tematici e semantici» (Ceserani 1999, 150). In definitiva: Guillén rivolge democraticamente il fenomeno poesia al pubblico generale e all'editoria; Ceserani lo affida platonicamente alla comunità dei dotti.

## 9

Dal giudizio di Ceserani sul libro di Guillén si deduce una lieve ma sensibile censura: Guillén è stato eccessivamente inclusivo; dalla rilettura della stessa pagina si trae una conclusione correlata: il criterio di Ceserani intende piuttosto essere esclusivo. Questo perché la volontà di contrapporsi a quella manifestazione di prepotente nazionalismo che è l'italianistica in Italia gli imponeva la prospettiva della creazione di una *lobby*, non di una scuola. Quest'ultimo obiettivo doveva invece stare a cuore a Guillén al suo ritorno in Spagna, dal momento che, a dispetto dell'impressione di Ceserani, *Entre lo uno y lo diverso* non è costituito dalla sommatoria di dispense per gli studenti americani, bensì pensato organicamente per la nuova comparatistica spagnola e ispanoamericana. A giudicare se non altro dagli effetti e dalla ricezione del libro, il proposito di Guillén sembra aver conseguito lo scopo. Ma a parte questo, tra i mezzi utilizzati da Ceserani al fine di sottrarre le letterature comparate alla minorità italianistica, ci fu quello di incoraggiare chiamate e trasferimenti individuali da materie diverse su comparate e teoria della letteratura da altre discipline distinte da italianistica; oltre a inglese e francese, la filologia classica, risolvendo singole posizioni e premiando singoli talenti, ma senza spostare di una virgola il quadro d'insieme ostile alla comparatistica. Sogno ardito e fragile quello di Ceserani, si infrange assai presto infatti davanti al principio della realtà. Il treno della comparatistica italiana deraglierà per sabotaggio

dei binari; si pensi ai due concorsi di Abilitazione Scientifica Nazionale del 2012 (Bertoni 2016, 110-11; Scarsella 2016) e 2016 (stesso anno, per singolare coincidenza, della morte di Ceserani, il quale tuttavia non farà in tempo a prendere atto della catastrofe). Nelle commissioni preposte al giudizio dei comparatisti abilitandi il rapporto tra professori di letteratura italiana e di letterature comparate / teoria della letteratura è stato rispettivamente di 4 a 1 e di 3 a 2, quindi costantemente maggioritario. Con la conseguente decimazione del contingente.

## **10**

Probabilmente l'aver vissuto un vero esilio e non solo un esilio accademico, e l'aver meditato sugli effetti a lungo termine di una cultura fascista perdurante in Spagna fino alla seconda metà del Novecento; l'aver altresì toccato con mano nel suo periodo americano i limiti del lobbismo e dei suoi effetti, esclusivamente a breve termine sull'università e sulla società in generale, sono quei dettagli che avranno indotto Guillén a maggiore prudenza e a insistere sulla riforma del terreno formativo delle nuove leve. Vero che era stato il contesto di apertura internazionale della Barcellona pre-olimpica, tra anni Ottanta e Novanta, a produrre un'accoglienza favorevole per gli studi comparati. Clima inimmaginabile per la comparatistica italiana accompagnata, sia prima sia dopo l'epoca di cui si riferisce, dal sospetto e dalla malevolenza. Del diverso ambiente in cui Guillén e Ceserani lavorarono non occorre dire altro. Uno dei presupposti dai quali la comparatistica italiana dovrà ripartire è certamente il ripudio dell'indifferenza e l'eticità del fare critica in chiave sovranazionale auspicata da Guillén, evidenziata da Dante Della Terza (2007) e sottoscritta da Edoardo Esposito (2007) nel conciliare la diversa lezione di Ceserani e Guillén, come contrassegno di un'attitudine e di una dottrina. Peccato che il primo, Della Terza, abbia compiuto oltreoceano la sua longeva carriera accademica e che il secondo nell'atto di sedere nella commissione ASN 2012 abbia inteso non dissociarsi dall'ideologia italianistica e, di conseguenza, da presupposti nazionalistici, tanto deteriori se formulati in sede di metodologia e di giudizio. Un sacrificio inutile alla ragion di stato. Ammesso che ripartire sia possibile e che la comparatistica sia non più oltrepassabile come un tornello di entrata o uscita per la duplice via di accesso a un posto nei ruoli della docenza. Non è la transumanza da una disciplina all'altra che crea la solidità, bensì la continuità e la coerenza nella trasmissione della conoscenza. E in questo Guillén resta un sincero modello.

## Riferimenti bibliografici

- Bertazzoli, Raffaella (a cura di) (2010). *Letteratura comparata*. Brescia: La Scuola.
- Bertoni, Federico (2016). *Universitaly. La cultura in scatola*. Roma-Bari: Laterza.
- Ceserani, Remo (1969). «Ritratti critici di contemporanei: Rene Wellek». *Belfagor*, XXIV, 547-78.
- Ceserani, Remo (1995). «La letteratura comparata in Italia, oggi». 1616. *Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Anuario*, vol. IX, 19-31.
- Ceserani, Remo (1999). *Guida allo studio della letteratura*. Roma-Bari: Laterza.
- Cristofaro, Francesco de (a cura di) (2014). *Letterature comparate*. Roma: Carocci.
- Della Terza, Dante (2007). «Claudio Guillén: un profilo e un ricordo». *Letteratura e letterature*, 1, 13-19.
- Esposito, Edoardo (2007). «Critica e comparatistica». *Letteratura e letterature*, 1, 37-42.
- Gnisci, Armando (a cura di) (2002). *Letteratura comparata*. Milano: Mondadori.
- Guillén, Claudio (1970). «Genere, contro-genere, sistema». Ceserani, R.; Giuntini, F.; Roberti, L. (a cura di), *Critica e storia letteraria*. Vol. 1 di *Studi offerti a Mario Fubini*. Padova: Liviana, 153-74.
- Guillén, Claudio (1971). *Literature as System. Essays Toward the Theory of Literary History*. New Jersey: Princeton University Press.
- Guillén, Claudio (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- Guillén, Claudio (1992). *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*. Trad. it. di Antonio Gargano. Bologna: il Mulino.
- Guillén, Claudio (1993). *The Challenge of Comparative Literature*. Transl. by Cola Franzen. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Reggiani, Enrico (2001). «“The ‘complimentary dream’ perhaps”. I generi letterari in William Butler Yeats». Sportelli, Annamaria (a cura di), *Generi letterari. Ibridismo e contaminazione*. Roma-Bari: Laterza, 142-67.
- Scarsella, Alessandro (2016). «El genocidio académico de la comparatística italiana. Entrevista realizada y traducida por Adriana Crolla». *El hilo de la fábula*, 16, 60-5.
- Sullam, Sara (2016). *Tra i generi. Virginia Woolf e il romanzo*. Milano: Mimesis.



## **Parte II**



## Claudio Guillén en el recuerdo

editado por Antonio Monegal, Enric Bou, Montserrat Cots

# Claudio Guillén y las relaciones literarias internacionales

Montserrat Cots  
(Universitat Pompeu Fabra, Espanya)

**Abstract** In jointly presenting Montaigne, Cervantes and Shakespeare, Claudio Guillén's comparatist work allows us to see how he exemplifies and works with such concepts as 'international literary relations', 'distant relation' and even that of 'supranational models'.

**Sumario** 1 Introducción. – 2 Relaciones literarias internacionales. – 3 Convenciones y tradición. – 4 Los géneros literarios en juego.

**Keywords** Montaigne. Cervantes. Shakespeare. International literary relations. Distant relation. Supranational models.

## 1 Introducción

En el ámbito de la literatura comparada, las aportaciones teóricas de Claudio Guillén constituyen hoy un marco de referencia doctrinal insoslayable. Su postura equilibrada respecto a las escuelas comparatistas francesa y americana corrió pareja con el afianzamiento constante de unas *idées maîtresses* que le permitieron elaborar un sistema teórico perfectamente unitario, coherente y cohesionado, a pesar de la multiplicidad de temas y problemas abordados.

Esta diversidad de intereses literarios y teóricos que se refleja de forma tan manifiesta en sus publicaciones emerge particularmente en la atención que prestó a las relaciones literarias internacionales: en este caso se observa cómo Guillén, desde unos referentes concretos, construye paradigmas teóricos. Esta lección de práctica comparatista la impartió Guillén en un ciclo de conferencias organizado por la Fundación Juan March en Madrid, con carácter de 'aula abierta', bajo cuya rúbrica se dejaba entender la orientación pedagógica y hasta cierto punto divulgativa del proyecto. Gracias a ello podemos aún hoy escuchar estas lecciones y

revivir, a través de la voz de Guillén, su permanencia entre nosotros.<sup>1</sup>

Recordemos que, en el contexto español, la enseñanza universitaria de la literatura comparada va ligada en sus inicios a la incorporación de Guillén, procedente de los Estados Unidos, a la Universidad Autónoma de Barcelona en la década de los ochenta, así como a la promulgación de la Ley de Reforma Universitaria del año 1983 que anexionó la disciplina a la teoría de la literatura. A partir de esta nueva situación académica proliferaron gradualmente los estudios teóricos de literatura comparada y también aquellos que se interesaban por la praxis textual: recordemos el estudio de Darío Villanueva «*Los Pazos de Ulloa, el naturalismo y Henry James*», incluido en *Introducción a la literatura comparada*, al cuidado de A. Gnisci, en 1999, estudio en el que se practicaba un análisis interno de la novela de la autora gallega, o de Cristina Naupert *La tematología comparatística entre teoría y práctica. La novela de adulterio en la segunda mitad del siglo XIX*, donde se buceaba en modalidades concretas de la novela de adulterio decimonónica.

Guillén, en estas lecciones en la Fundación March, atendía mayormente a la lectura y análisis de los textos, enfrentándose a la dificultad que supone privilegiar aplicaciones prácticas en el marco de una metodología que, por definición, aspira al cosmopolitismo y a una visión holística de la literatura. Sin embargo, esta concreción textual la había intuido ya como necesaria Harry Levin cuando se mostraba agradecido a Baldensperger por «imposing concreteness on a subject which had therefore been too diffuse» (Levin 1972, 81).

Para llevar a cabo un ejemplo de estudio práctico comparado, se centra Guillén en tres insignes personalidades literarias: Montaigne, Cervantes y Shakespeare, puesto que, según afirma en su conferencia, «los tres pertenecen a un mismo sistema cultural tripartito que tiene tres elementos fundamentales: la cultura grecolatina, las letras de su propio idioma y las artes de Italia». Recordemos que Guillén asume el concepto de ‘cultura común’, como elemento clave de las relaciones literarias internacionales, a través de la apropiación de una cita de Mario Praz: «Chaucer y los grandes italianos del siglo XIV hablaban lenguas diversas, pero su cultura era la misma» (Guillén 2005, 284). El problema de las lenguas diversas de los escritores había ya preocupado a comparatistas de la escuela francesa como Paul Hazard, consciente de que los conocimientos lingüísticos de los grandes escritores «demeuraient très mal connues» (Brunel 2011, 378) y este desconocimiento implicaba dudas en el momento de establecer relaciones entre ellos.

---

1 Las citas referidas a las conferencias de Claudio Guillén que se utilizan en el texto el lector puede escucharlas en la web de la Fundación Juan March (<https://www.march.es>), bajo la pestaña «Conferencias» y escribiendo en el buscador «Claudio Guillén». De las ocho conferencias bajo la rúbrica «Montaigne, Cervantes, Shakespeare: la amistad o el amor», he utilizado los números I, II, III, V y VI.

Por lo que atañe a las tradiciones culturales de Occidente no hay que olvidar que el magistral estudio de Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, estableció que dichas tradiciones reposaban sobre una unidad universal de cultura que era la latinidad; dicha unidad generaba un 'presente intemporal' en el que la literatura del pasado actuaba en el presente unificando los campos culturales, coordinadas que hay que tener especialmente presentes en momentos históricos de simbiosis cultural como los que vivieron nuestros tres autores.

## 2 Relaciones literarias internacionales

Guillén ejemplifica con Montaigne, Cervantes y Shakespeare un tema fundamental en su propio sistema teórico: el de las relaciones literarias internacionales entre lenguas diversas ya que, si aspiramos a «una crítica no fragmentada por un infinito atomismo [...], sino integrada en los conjuntos que componen la historia literaria misma, [...] entonces advertimos una vez más que el pasado mismo, la historia literaria sobre la marcha, *in illo tempore*, ha sido un entrelazarse constante de relaciones internacionales» (Guillén 2005, 90). En esta misma dirección se había expresado Marius-François Guyard en el pasado: «On le voit: la littérature comparée n'est pas la comparaison. Celle-ci n'est qu'une des méthodes d'une science mal nommée qu'on définirait plus exactement: *l'histoire des relations littéraires internationales*» (Guyard 1978, 5). Guillén se había también interesado por una variante del tema bajo el concepto de 'relación distante' en un artículo en el que se proponía establecer «interrelations between Hispanic, French and Anglo-American literatures [...], three linguistic areas» (Guillén 1985, 503).

Por lo que se refiere a Montaigne, Cervantes y Shakespeare, ya desde el siglo XIX, se habían establecido comparaciones entre los tres autores, aunque más a menudo de forma binaria. Así Ivan Turgueniev, en 1860, pronunció una conferencia con el título de *Hamlet y el Quijote* (Esteban 1986, 71); y J.-M. Robertson, siguiendo la senda abierta por Edward Capell en 1780, publicaba el cotejo de las similitudes entre fragmentos de Shakespeare y la traducción de Florio de los *Essais*, dado que «we seem to see passing from Montaigne to Shakespeare a vibration of style as well as of thought» (Robertson 1971, 165). Robert Ellrodt elaboró una bibliografía sobre el tema (Ellrodt 1975, 37-50) y los ecos múltiples entre nuestros autores fueron aflorando; así, Jean Starobinski observaba la coincidencia de la frase *Mundus universus exercet histrioniam* de los *Essais* (III, 10), con los versos del acto II, escena 7 de *As You Like It*: «All the world's a stage/ And all the men and women merely players» (Starobinski 1993, 16). Y sobre la relación entre Montaigne y Cervantes no hay que olvidar

dos amplias y reconocidas aportaciones de estudiosos hispanos: la de Juan Marichal (1953) y la de López Fanego (1981).

Para Guillén, en su conferencia, la relación existente entre Montaigne y Cervantes reside principalmente en que Montaigne se pregunta implícita y explícitamente cuál es la relación entre la norma, la creencia y la conducta de la persona y, desde la visión de cómo se vive un ideario, la relación con Cervantes es manifiesta: los dos tratan de medir la distancia entre las ideas y la conducta; en la novela cervantina ello se manifiesta a través de los problemas que viven los personajes cuyos razonamientos se convierten en motor de conducta. Montaigne comparte el mismo parecer aunque sin la rica matización que el género novelesco permite.

Un caudal de lecturas comunes unía a los tres grandes escritores, el *commerce* con los libros del cual Montaigne nos dice: «C'est la meilleure munition que j'aye trouvé à cet humain voyage. [...] Là, je feuillette à cette heure un livre, à cette heure un autre, sans ordre et sans dessein, à pièces descousues» (Montaigne 1965, 828). Por lo que atañe a las lecturas comunes, Guillén recuerda que los tres habían leído a Ariosto, la culminación de la tradición épica medieval, aunque no por ello, como apuntó Márquez Villanueva, se pueda hablar de 'influencia' de Ariosto en Cervantes (Márquez Villanueva 1973, 332).

La cultura grecolatina, si bien con distintos grados de asimilación, latía en los tres. En este sentido, las repetidas profesiones de ignorancia de Cervantes acerca de «mi insuficiencia y pocas letras», se han puesto en falsa evidencia con cifras estadísticas:

He inventariado 1.274 referencias a la cultura grecolatina en el *Quijote*, de las que 531 corresponden a la primera parte, y 743 a la segunda. De ese total de referencias, 472, - el 37% del total -, guardan relación con algún autor griego o romano; y el resto atañe a cuestiones de crítica literaria, mitología u otros aspectos del universo clásico. (Barnés Vázquez 2009, 28)

De la misma manera, la famosa afirmación de Ben Jonson alusiva al escaso conocimiento de lenguas clásicas de Shakespeare («small Latin and less Greek»), ha sido rebatida ampliamente, y a mayor abundamiento porque las aportaciones de T.W. Baldwin demostraron que «the Elizabethan grammar school curriculum, inspired by the humanist rediscovery of antiquity, offered substantial classical training. Students memorized hundreds of passages and practiced reading, writing and speaking the ancient languages» (Miola 2000, 172). El loado «greater wit» de Shakespeare no estaba en absoluto reñido con la gran tradición retórica clásica. Qué diremos de Montaigne cuya 'lengua materna' - como él mismo nos cuenta - fue el latín, porque su exquisito padre lo confió desde muy niño a un alemán muy versado en esta lengua y obligó a todos los que le rodeaban a dirigirse a

él en dicha lengua; no nos extrañe pues su propia confesión: «j'avois plus de six ans avant que j'entendisse non plus de François ou de Perigordin que d'Arabesque» (Montaigne 1965, 173).

La deuda con Italia es también una experiencia común para nuestros escritores que Guillén se encarga de subrayar. Martín de Riquer ya advirtió el enriquecedor contacto que Cervantes mantuvo con Italia, «en uno de los más elevados y cultos ambientes de la Roma pontificia» (Riquer 1989, 20), que algunas de las intervenciones en el décimo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Ruffinato, Bailón, Canavaggio, Eisenberg, Micó) no hicieron más que precisar (Villar Lecumberri 2001). Por su parte, Marcel Tetel insiste en la relación de 'diálogo' cultural que Montaigne mantuvo con el humanismo italiano: «l'Humanisme italien [...] dans les *Essais* et le *Journal* se révèle en tant que dialogue avec une culture convoitée» (Tetel 1992, 3).

Observamos también que Guillén se decanta por la sincronía ya que a este propósito, nos dice: «La visión sincrónica es suficiente en la medida en que es también sistemática. En términos de Literatura Comparada, podría decirse que las relaciones literarias pueden ser significativas a nivel meramente sincrónico, en tanto que revelan un sistema común de convenciones» (Guillén 1989, 99). ¿Cómo entendía Guillén este término?

### 3 Convenciones y tradición

Guillén utilizó a menudo el término de 'convención', retomando el interés que Harry Levin había demostrado por este concepto, del cual trazó una detallada historia antes de concluir: «Convention, more broadly conceived, is collective style. Whereas new movements are propelled by individual talents, the vehicle of convention is tradition» (Levin 1950, 77). Para Guillén, las convenciones son importantes porque determinan «el medio de expresión de una generación literaria, el repertorio de posibilidades que un escritor comparte con sus rivales vivos» (Guillén 1989, 105) y también porque «despliegan amplias perspectivas – campos o sistemas – más fácilmente que las influencias» (106). Si Montaigne, Cervantes y Shakespeare son prototipos de talento individual, no por ello excluyen una aproximación a partir de unos elementos de tradición común.

En este sentido, la aproximación de Claudio Guillén a nuestros tres autores es significativa de un interés manifiesto por las individualidades literarias y la singularidad creativa, aunque buscando concomitancias relacionales entre ellos. Dicho de otro modo, no presenta a estos autores en función de un nexo común, ya sea temático o simbólico, como hiciera Harry Levin con Hawthorne, Poe y Melville, relacionados a través del recurso al «blackness» (Levin 1976). Sin embargo, como hemos visto, las individualidades no se sustraen a una determinada tradición de la que a menudo se enorgullecen, o

casi podríamos decir, exhiben, porque su cultura literaria es esencialmente humanista: «Une immense culture est accumulée dans les *Essais*. C'est la première chose qui frappe un regard superficiel. L'étude des sources a méthodiquement élargi cette première impression» (Friedrich 1968, 42). Montaigne reivindica esta tradición en los *Essais* a menudo: «Je n'ay dressé commerce avec aucun livre solide, sinon Plutarque et Seneque, où je puyse comme les Danaïdes, remplissant et versant sans cesse» (Montaigne 1965, 146); «Quasi toutes les opinions que nous avons sont prises par autorité et à crédit. Il n'y a point de mal; nous ne sçaurions pirement choisir que par nous, en un siecle si foible» (1013).

La tradición, empero, en nuestros autores, no anula la voz propia ni la expresión original; la sugerente metáfora de la melificación,<sup>2</sup> tan común en el Renacimiento desde su reutilización por Petrarca, la reivindica también Montaigne no sólo para estimular la formación del niño sino también para legitimar la apropiación del discurso ajeno que, transformado, deja de ser un *larcin* o robo: «Les abeilles pillotent deçà delà les fleurs, mais elles en font apres le miel, qui est tout leur; ce n'est plus thin ny marjolaine: ainsi les pieces empruntées d'autrui, il les transformera et confondera, pour en faire un ouvrage tout sien» (Montaigne 1965, 152). La obra creada es la miel, fruto del néctar de las flores, pero en definitiva, otro producto distinto o, dicho en palabras de Paul Valéry, la tradición se convierte en *mouton assimilé*: «Rien de plus original, rien de plus *soi* que de se nourrir des autres. Mais il faut les digérer. Le lion est fait de mouton assimilé» (Valéry 1960, 478).

Guillén afirma que: «en el caso de o bien una convención, o bien una tradición, lo que está en juego no es el rasgo insólito, el impacto singular, el individuo ingenioso, o la forma concreta de un proceso de transformación histórica, sino un uso colectivo» (1989, 103). Convenciones, en el plano sincrónico, y tradiciones, en el plano diacrónico, se revelan positivas mientras que las influencias en cambio «no organizan el caos de los hechos literarios particulares de una manera útil» (106).

Recordemos que fue René Wellek quien, con ocasión del segundo Congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada, en 1958, se convirtió en adalid de un grupo de jóvenes críticos - entre los cuales estaba Claudio Guillén - que se oponían a la enraizada idea de 'influencia literaria'. Guillén criticaba que, bajo la denominación de influencia, se confundieran el concepto de tránsito (*transfer*) - según él lleno de desventajas -, y el de refundición de formas y temas literarios de una obra en otra. Estas y otras críticas se plasman en el artículo «The Aesthetics of Literary

---

2 *Tuisque ex, inclyte, chartis, | floriferis ut apes in saltibus omnia libant, | omnia nos itidem depascimur aurea dicta* (Lucr. *De rerum natura*, III, vv. 10-11). *Apes, ut aiunt, debemus imitari, quae vagantur et flores ad mel faciendum idoneos carpunt, deinde quicquid attulere, disponunt ac per favos digerunt* (Sén. *Ep.* LXXXIV).

Influence», recogido en *Literature as System* (Guillén 1971) y modificado posteriormente en «De influencias y convenciones». Con una postura más matizada reconocía que las influencias «abren, mediante el examen intenso de contactos no mediatizados entre autor y autor, o entre obra y obra, con mayor rigor de lo que podrían las convenciones o las tradiciones, las puertas del taller del escritor; y el proceso, interminablemente complejo, de la creación artística» (Guillén 1989, 106).

#### 4 Los géneros literarios en juego

La reflexión sobre Montaigne, Cervantes y Shakespeare permite también a Guillén adentrarse en otra de sus grandes aportaciones teóricas: la reflexión sobre los géneros literarios. Este interés lo justifica así José María Pozuelo Yvancos: «No resulta casual, porque en esa criatura que llamamos 'género' convive la propia tensión que anima el proceso de continuidades y cambios de una historia literaria. Los géneros, como esquemas que invitan a una forma, se han afirmado y definido como procesos históricos de larga duración, en cuyo seno viven todas las dialécticas que enfrentan a individuo y sistema» (2006, 153).

La reflexión sobre los géneros literarios cobra, en este caso, un máximo interés precisamente a partir del uso que harán de ellos nuestros autores y además, porque se trata de un momento histórico privilegiado: «Me refiero a los dos géneros principalísimos que, con Montaigne y Cervantes, surgieron durante aquella esencial época de renovación de modelos que fueron los siglos XVI y XVII, a saber, el ensayo, desatendido por la crítica durante largo tiempo, y la novela» (Guillén 2005, 171).

El convencimiento de Guillén del valor de la genología como instrumento de acceso y de análisis literario se manifiesta de forma rotunda en *Entre lo uno y lo diverso* y así lo expresa reiteradamente: «Los géneros son los signos más notorios de ese entrecruzarse y superponerse de lo continuo y lo discontinuo que marcan el itinerario peculiar de la literatura» (Guillén 2005, 141); «Y si creo (a diferencia de Fernando Lázaro Carreter) que la aproximación desde los géneros como instrumento de crítica literaria, con motivo de obras y autores singulares, ha sido fecunda» (407).

Guillén se muestra, en algunos momentos, reticente con las prácticas historicistas pero, en el caso de la genología, defiende una aproximación diacrónica porque a través de ella se puede enlazar tradición y novedad, continuidad y discontinuidad: «Insistí hace un momento en la utilidad de una postura radicalmente histórica en materias de genología, pero sin renunciar en ciertos contextos a nuestras propias taxonomías» (Guillén 2005, 148).

Montaigne, Cervantes y Shakespeare acuñan géneros cardinales que permitirán, en el deambular literario, desarrollos peculiares e innovadores. Sin duda, el caso más llamativo es el del ensayo, ya que con Montaigne

asistimos a la creación del género; los *Essays* de Bacon aparecieron, en su versión inicial, nueve años más tarde de la edición definitiva de los *Ensayos* en 1588. Montaigne y Bacon, ambos de formación humanista, intuyen las posibilidades de esta forma nueva que, aunque incorpora y asimila géneros o subgéneros anteriores tales como compilaciones, adagios, la epístola o las *moralia*, permite una posibilidad de expresión acorde con el espíritu crítico y los posicionamientos renacentistas en la búsqueda de la verdad. El espíritu fluctuante de Montaigne encuentra en esta modalidad literaria la forma consubstancial a su designio autoral a partir del libro tercero: pintarse o describirse. Así el ensayo se adecua a la expresión de la subjetividad de Montaigne sin caer en el lirismo ni en la autobiografía, como bien observó Philippe Lejeune (1971, 38-9). Si Northrop Frye se empeñó, con un excesivo celo taxonómico, en dar al ensayo un lugar en el sistema de los géneros en la casilla de ‘confesiones’ (Frye 1973, 307), su verdadera transcendencia reside, como señaló Hugo Friedrich (1968, 372), en la capacidad que tiene para expresar la subjetividad moderna, facilitado por su esencial carácter de forma abierta, la cual permite también reflejar el mundo de ayer y de hoy en su movilidad.

Si Montaigne ilustra el nacimiento de un género que aglutina otros subgéneros, dentro de su carácter misceláneo, el *Quijote* permite a Guillén reflexionar sobre la multiplicidad de modelos genéricos que tienen cabida en la novela, forma, según él, intergenérica por excelencia. Y no hay que olvidar tampoco la observación de críticos eminentes como Alberto Porqueras que han observado el gusto por la experimentación de Cervantes ante diferentes modalidades de escritura: «Los experimentos narrativos de Cervantes (por ejemplo, con el traslado del manuscrito arábigo de Cide Hamete Benengeli) penetran también en el prólogo, para inspirar el proceso mismo de la escritura del prólogo» (Porqueras Mayo 2003, 116)

Guillén lo resume magistralmente en *Entre lo uno y lo diverso*:

‘Cervantes en el *Quijote* admite el poema, el discurso, la *novella* de corte italiano, la conseja tradicional, el ámbito pastoril, el cuento de tema morisco, el viaje exótico (como el *Viaje de Turquía*, 1559), los preceptos de conducta (propios del *Galateo*: los consejos a Sancho, II, 42), las alusiones a la picaresca, el diálogo sobre Poética (I, 47), la carta, la visión (la cueva de Montesinos, II, 23) y, si se me apura, hasta la historiografía (ciertas páginas del relato del capitán cautivo, I, 39). (Guillén 2005, 166)

Como su coetáneo Francisco de Quevedo, Cervantes potencia la diversidad plurigenérica. Esta multiplicidad que, según observa Cascardi, parece contradecir la afirmación cervantina de que en la Naturaleza «cada cosa engendra su semejante» (*Quijote*, I, Prólogo), podría estar enraizada en la vocación renacentista por la amalgama y la inclusión: «witness the emblem book, which drew together the icon and the adage; the florilegium,

which combined different species of verse; witness also the essay-book, such as Montaigne's (where each essay is itself an assemblage of diverse citations and *sententiae*)» (Cascardi 1986, 41). A mayor abundamiento, traigamos a colación la autorizada opinión de un conspicuo cervantista: «Nada disminuye con ello el valor de los libros misceláneos en cuanto subsuelo ideológico y literario de la novelística cervantina. [...] ¿Cómo no había, pues, Cervantes de interesarse en este género de las misceláneas?» (Márquez Villanueva 1973, 169-70).

En el *Quijote*, lo plurigenérico se acompaña de lo pluriestilístico, rasgo ya observado por Auerbach quien, a propósito del encuentro de don Quijote con Dulcinea montada en un asno junto con dos campesinas, en el capítulo X de la Segunda Parte, observaba cómo se mezclan el estilo brusco y grosero del discurso aldeano con el elevado de la caballería para formar un contraste eficaz (Auerbach 1968, 344).

Como el ensayo o la novela, el teatro tiene sus propias coordenadas, siendo las esenciales la representación y la espectacularidad, como lo recuerda Guillén: «No se pude leer *Othello* como si fuera un poema extenso, por más que la opulencia metafórica de Shakespeare nos deslumbrase. Es una partitura compleja, un conjunto de signos de muy variada índole, entre los cuales figuran las palabras» (Guillén 1995a, 11). A todo ello el drama elisabetiano añadía sus convenciones. Así Shakespeare reclamaba al público, en el famoso prólogo de *Henry V*, que debía suplir con la imaginación las insuficiencias de la imposible mimesis teatral:

Think, when we talk of horses, that you see them  
 Printing their proud hoofs i' the receiving earth;  
 For 'tis your thoughts that now must deck our kings,  
 Carry them here and there, jumping o'er times,  
 Turning the accomplishment of many years  
 Into an hour-glass.  
 (*Henry V*, I, 26-31)

Jan Kott, buen conocedor de Shakespeare, había afirmado que cada época, cada crítico, encuentra en él aquello que busca. Guillén selecciona en su conferencia sobre el análisis del corpus shakespeariano dos obras que presentan afinidades: *Richard II* y *King Lear*. En ambas, la crónica histórica sirve de pretexto para adentrarnos en el estado anímico del protagonista; en ambas, también, asistimos a la degeneración de la monarquía; en ambas, el rey redime su propia figura asumiendo sus culpas y sus debilidades. Pero no son estos paralelismos los que interesan a Guillén ni tan sólo la estructura dramática de las obras. Para él, con *Richard II*, Shakespeare ejemplifica «el uso del destierro no ya como suceso espectacular, visual y teatralmente eficaz, sino como tema, metáfora y estructura a lo largo de todo este drama» (Guillén 1995b, 83-4). Y esto es así porque ya en el acto

I, escena 3, Mowbray y Bolingbroke, a quienes el Rey expulsa de Inglaterra, asumen su propio destierro; ambos describen los males del exilio, rechazando, según argumenta Guillén, el consuelo estoico como recurso contra el dolor de abandonar la tierra que los ha visto nacer. Se alude a la tierra con una matizada sinonimia (*land, ground, earth*), intraducible en otras lenguas, como observa Salvador Oliva.

MOWBRAY The language I have learn'd these forty years,  
My native English, now I must forego  
And now my tongue's use is to me no more  
Than an unstringed viol or a harp  
(*Richard II*, I, 3, vv. 159-162)

BOLINGBROKE Then, England's ground, farewell; sweet soil, adieu:  
My mother and my nurse, that bears me yet!  
Where'er I wander, boast of this I can,  
Though banish'd, yet a true-born Englishman.  
(*Richard II*, I, 3, vv. 306-309)

El exilio de Lear es más trágico si cabe:

Lear is exiled from his throne, his friends, his dependants, his family,  
even from his own reason and his own identity:

Does any here know me? This is not Lear:  
Does Lear walk thus? speak thus? Where are his eyes?  
[...]  
Who is it that can tell me who I am? (I, 4)

[...] But the retreat into the isolated darkness of his own mind is also a  
descent into the seed-bed of a new life. (Hunter 1978, 252)

*King Lear* nos enseña que no todo es negativo en la locura, refugio protector contra un mundo absurdo: así Edgar se finge loco y el histriónico bufón de la corte, - como tantos otros y el mismo Sancho, expertos en '*verbal wit*' -, habla con sabiduría y da cuerdos consejos. La tradición erasmista del elogio de la locura confluye con la puesta en tela de juicio de la razón por Montaigne. En el famoso capítulo XII de los *Ensayos*, apología - hasta cierto punto contradictoria - del teólogo Sibiuda al que una parte de sus detractores acusaban de ser poco racional en sus razonamientos y argumentos teológicos, Montaigne denuncia precisamente la vanidad de la razón, que no nos confiere seguridad alguna ni redundante en beneficio de la condición humana: «Ces gens icy, qui trouvent les raisons de Sebond trop foibles, qui n'ignorent rien, qui gouvernent le monde, qui sçavent tout,

n'ont-ils pas quelquefois sondé, parmi leurs livres, les difficultés qui se présentent à cognoître leur estre propre?» (Montaigne 1965, 538). Y no olvidemos tampoco que los lindes entre cordura y locura forman parte de la estructura profunda y del sentido del *Quijote*.

Así, por varios caminos, literaturas diversas y géneros distintos, tres genios individuales de lenguas diferentes coinciden en el ámbito misterioso de lo que Claudio Guillén situó 'entre lo uno y lo diverso'.

## Bibliografía

- Auerbach, Eric (1968). *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris: Gallimard.
- Barnés Vázquez, A. (2009). 'Yo he leído en Virgilio'. *La tradición clásica en el Quijote*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Brunel, Pierre (2011). «Marius-François Guyard (1921-2011)» [online]. *Revue de littérature comparée*, 3(339), 377-9. URL <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2011-3-page-377.htm> (2017-09-25).
- Cascardi, Anthony J. (1986). «Genre Definition and Multiplicity in Don Quixote». *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 6(1), 39-49.
- Ellrodt, Robert (1975). «Self-Consciousness in Montaigne and Shakespeare». *Shakespeare Survey*, 28, 37-50.
- Esteban, José (ed.) (1986). *Cervantes*. Madrid. Cuadernos Literarios 2.
- Friedrich, Hugo (1968). *Montaigne*. Paris: Editions Gallimard.
- Frye, Northrop (1973). *The Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press.
- Guillén, Claudio (1971). «The Aesthetics of Literary Influence». *Literature as System. Essays toward the Theory of Literary History*. Princeton: Princeton University Press, 17-52.
- Guillén, Claudio (1985). «Distant Relations: French, Anglo-American, Hispanic». *World Literature Today*, 59(4), 503-6.
- Guillén, Claudio (1989). «De influencias y convenciones». *Teorías de la Historia Literaria*. Madrid: Espasa Calpe, 95-118.
- Guillén, Claudio (1995a). «Prólogo». Close, A.J. et al., *Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Guillén, Claudio (1995b). *El sol de los desterrados: literatura y exilio*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Guillén, Claudio (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets.
- Guyard, Marius-François (1978). *La littérature comparée*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Hunter, G.K. (1978). «Shakespeare's Last Tragic Heroes». *Dramatic Identities and Cultural Tradition. Studies in Shakespeare and his Contemporaries*. Liverpool: Liverpool University Press, 251-69.

- Lejeune, Philippe (1971). *L'autobiographie en France*. Paris: Armand Colin.
- Levin, Harry (1950). «Notes on Convention». Levin, H. (ed.), *Perspectives of Criticism*. Cambridge: Harvard University Press, 55-83.
- Levin, Harry (1972). *Grounds for Comparison*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Levin, Harry (1976). *The Power of Blackness. Hawthorne, Poe, Melville*. New York: Alfred A. Knoff.
- López Fanego, Otilia (1981). «Contribución al estudio comparado de Montaigne y Cervantes». *Cervantes: su obra y su mundo = Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*. Madrid: Edi-6, 975-1022.
- Marichal, Juan (1953). «Montaigne en España». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 259-78.
- Márquez Villanueva, Francisco (1973). *Fuentes literarias cervantinas*. Madrid: Gredos.
- Miola, Robert S. (2000). «Reading the Classics». Kastan, David Scott (ed.), *A Companion to Shakespeare*. Oxford: Blackwell, 172-85.
- Montaigne, Michel de (1965). *Les Essais*. Éd. par Pierre Villey. Paris: Presses Universitaires de France.
- Oliva, Salvador (1984). «Prólogo». *Shakespeare, William: Ricard II*. Trad. cat. de O. Salvador. Barcelona: Editorial Vicens Vives.
- Porcheras Mayo, Alberto (2003). «Los prólogos de Cervantes». *Estudios sobre Cervantes y la Edad de Oro*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 113-26.
- Pozuelo Yvancos, José María (2006). «Claudio Guillén, un pensamiento interrogativo». *Revista de Occidente*, 302-303, 140-59.
- Riquer, Martín de (1989). *Nueva aproximación al 'Quijote'*. Barcelona: Teide.
- Robertson, John Mackinnon (1971). *Montaigne and Shakespeare and other Essays on Cognate Questions*. Ginebra: Slatkine Reprints.
- Shakespeare, William (1989). *King Henry V*. London: Chancellor Press.
- Starobinski, Jean (1993). *Montaigne en mouvement*. Paris: Gallimard.
- Tetel, Marcel (1992). *Présences italiennes dans les Essais de Montaigne*. Paris: Champion.
- Valéry, Paul (1960). «Choses tues». *Tel Quel I*. Vol. 2 de *Œuvres*. Paris: Librairie Gallimard, 474-515. Bibliothèque de La Pléiade.
- Villar Lecumberri, Alicia (ed.) (2001). *Cervantes en Italia = Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Palma de Mallorca: Asociación de Cervantistas.

## Claudio Guillén en el recuerdo

editado por Antonio Monegal, Enric Bou, Montserrat Cots

# Comparatismo e idea de Europa en Claudio Guillén

Jordi Ardanuy López  
(Independent scholar)

**Abstract** Comparatism works on cultural phenomena that come in a supranational space, not concerned by the political fragmentation of Europe. Claudio Guillén shows how the praxis of Comparative Literature has consequences in the historiology: it challenges the theoretical frame of the 19th century historicism, which used to take national state as the subject of the development and civilisation within their own boundaries as much as in the lands where it wanted to establish its colonies. By contrast, the comparatist method generates new reports on European history detached from the teleology of progress, so that, they have the same emancipatory meaning that postcolonial historians claim for 'subaltern histories'.

**Sumario** 1 Introducción. – 2 Europa como espacio supranacional. – 3 Contra el historicismo, por la interhistoricidad.

**Keywords** Comparatism. Historiology. Supranational space. Postcolonialism. Subaltern histories.

## 1 Introducción

La reflexión de Claudio Guillén sobre la idea de Europa se hace explícita en los estadios finales de su obra y de su evolución intelectual, singularmente en el ensayo «Europa, ciencia e inconsciencia» (2007, 368-426). Aparece, pues, como punto de llegada de su andadura humanística, o como fruto madurado a lo largo de toda una vida de *cultura animi*, aunque nutrido también, desde siempre, por un caudal generoso de savia vital: el joven que se alista en las filas de De Gaulle para defender a Europa del nazismo pervive en el intelectual que se enfrenta a la idea de Europa tras haber meditado largamente sobre la diversidad de sus dinámicas culturales, persuadido de que la comprensión de las mismas, en su complejidad, será capaz de proporcionar verdadero autoconocimiento a quienes quieran comprometerse con Europa como proyecto de convivencia aún por realizar.

Guillén es heredero de una preocupación por Europa que enlaza con los pensadores de entreguerras y de la inmediata segunda posguerra – Jaspers, Rougemont, Dawson, Koestler, etc. y, sobre todo, Ortega – pero su reflexión es ya solidaria y complementaria de los planteamientos poscoloniales y se

---

### Biblioteca di *Rassegna iberistica* 6

DOI 10.14277/6969-186-7/RiB-6-6 | Submission 2017-07-28

ISBN [ebook] 978-88-6969-186-7 | ISBN [print] 978-88-6969-194-2

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

quiere 'posmoderna', en el mejor sentido de la palabra, pues se propone desenmascarar el reduccionismo totalizador del 'gran relato' historicista para sustituirlo por una urdimbre de relatos parciales y fragmentarios, menos ambiciosos en su alcance interpretativo, pero más ajustados a la verdad de los fenómenos que aspira a comprender: 'verdad', pues, entendida en términos de 'complejidad'. De hecho, «Europa, ciencia e inconsciencia» se presenta como una reafirmación de los planteamientos expuestos por el principal valedor del pensamiento complejo, Edgard Morin en *Penser l'Europe* (1987). Guillén, que descubrió las virtualidades de este paradigma metodológico desde los problemas propios del comparatismo, estaba convencido de que un modelo de conocimiento menos jerarquizado y más plural podría reflejar mejor la densidad de las relaciones que conforman lo real.

La complejidad supone una abundancia cuantitativa de interacciones, interferencias o tensiones entre unidades y también la presencia de otros sucesos más imprecisos, como las incertidumbres y las indeterminaciones, interrupciones y fenómenos aleatorios. El pensamiento complejo admite la tensión entre el orden y el desorden, la conjunción de lo uno y lo múltiple, azar y accidente sin doblegarlos a una lógica, disyuntiva, reduccionista y unidimensional: la riqueza de las obras y de los procesos que solicitan nuestra curiosidad y nuestra admiración permanecen disponibles, compenetradas con el proceso de nuestro esfuerzo cognoscitivo, y cada vez más atractivas y más enigmáticas siempre que queramos y podamos percibir y admitir su complejidad. (Guillén 1995, 65)

Consecuentemente, Guillén no defiende una idea de Europa como designio totalizador, a la manera de quienes, en la primera mitad del siglo XX, debatieron si la esencia europea era el Cristianismo, la Razón, los Derechos Humanos o la Ciencia. Es más, si acaso entra en diálogo con tales planteamientos es para refutar su reduccionismo. Su aportación consiste en una invitación a comprender la concreción histórica de la diversidad cultural europea desde unidades de análisis nuevas, obtenidas en la práctica de la Literatura Comparada, pero capaces de poner en cuestión los presupuestos más arraigados, incluso en el campo de la organización política. Pretender que las categorías halladas en un campo de conocimiento puedan ser productivas en otro de mayor peso superestructural es cumplir el postulado moriniano de la transdisciplinarietà (cf. Morin 1990) y apuntar hacia un humanismo renovado que enlaza con lo mejor del antiguo. Guillén reconoce en la creación cultural espontánea la fuente más fidedigna de conocimiento acerca de la vida de las sociedades. Y ello equivale a reivindicar la cultura como criterio de acción política, frente a la hegemonía del pensamiento tecnocrático y economicista.

## 2 Europa como espacio supranacional

La Europa vislumbrada por Claudio Guillén es un espacio cultural complejo, escenario de fenómenos supranacionales que el comparatismo detecta y estudia. Recordemos que Guillén opone el término 'supranacional' a 'internacional', y lo hace «para subrayar que el punto de arranque de tales fenómenos no lo constituyen las literaturas nacionales ni las interrelaciones que hubo entre ellas» (1985, 14). Es una forma de decir que el comparatismo osa tomar como objeto de reflexión fenómenos literarios y culturales que se dan con independencia de la compartimentación política que la sociedad ofrece en superficie.

La noción de supranacionalidad no es un a priori del cosmopolitismo inherente a la Literatura Comparada, sino una necesidad de su praxis. Para ejercerse como tal, el comparatismo deja en suspenso, primero, y luego, pone en cuestión los límites de las literaturas nacionales convertidas en objeto de las disciplinas filológicas; al hacerlo, se orienta constitutivamente hacia un paradigma más complejo que aquel que le sirve como punto de partida. El comparatista, por tanto, utiliza su inicial especialización histórica y filológica «como miradero para la contemplación de panoramas más complejos»; al principio, «la supranacionalidad sólo se percibe desde el interior, como el horizonte cada día menos remoto de un proceso de conocimiento»; pero, conforme las categorías supranacionales van revelándose útiles para describir los problemas de la transmisión literaria, van evidenciándose las limitaciones de considerar cada tradición aisladamente; de esta manera, el punto de partida se disuelve en «un camino cuyo destino está por descubrir» (cf. Guillén 1995, 52).

Merced a esta dinámica de transgresión de los compartimentos académicos las preguntas del comparatista convierten su historiografía en historiología, es decir, en una revisión crítica de los presupuestos teóricos concurrentes en su labor como historiador, habida cuenta de que no pueden ser los mismos que fundamentan otros géneros historiográficos (Guillén 1995, 54). La necesidad constante de marcos de referencia supranacionales - acaso para comprender la configuración de un tema, o para reseguir la evolución de un género - hacen que la práctica del comparatismo impugne, de hecho, los fundamentos del historicismo de raíz decimonónica, ideológicamente hipotecado por el concepto de nación. En palabras de Díaz del Corral, «la ciencia histórica se constituyó en el siglo XIX sobre el estrecho patrón de las realidades nacionales, volviendo las espaldas a los amplios horizontes de una historia universal» (cit. en Guillén 2007, 310). Así pues, cuando el comparatista busca y halla en la dimensión supranacional herramientas más precisas para la comprensión de la vida cultural europea, se encuentra también legitimado para evidenciar las incongruencias de la fragmentación política del territorio europeo, con relación a la simultánea unidad y diversidad efectivas de su historia cultural.

Desde aquel humanismo renovado que antes apuntábamos, Guillén ve en la supranacionalidad la categoría que describe el ámbito real en que la literatura y la cultura, en general, se produce y se recibe. La aportación básica de Guillén a la concepción de Europa es, pues, la categoría de supranacionalidad, explícitamente opuesta al internacionalismo 'realista', es decir, el que se somete a los intereses estatales:

La literatura nos sitúa de golpe y sopetón en la supranacionalidad. Es este el ámbito real, el que hay, el que existe para el lector. Es decir: todo lo contrario al internacionalismo de los estados, de los estadistas, de las superpotencias, de los organismos regionales o mundiales; que es una componenda realista, una política, una manipulación estratégica o una defensa de los intereses nacionales [...] La supranacionalidad del arte y del pensamiento no es una engañifa. El arte, afirmaba Croce, como Goethe, expresa lo individual y lo generalmente humano, pero no esa pseudo categoría espiritual llamada nación. (Guillén 1985, 424-5)

La crítica del nacionalismo cultural en Guillén es, sobre todo, la denuncia del monopolio que los estados modernos europeos ejercen sobre el sentido de la historia, desde el estatuto de máxima realización del Espíritu que Hegel confiere al Estado. Dicho monopolio tiene una de sus expresiones en el concepto de literatura nacional, que se pretende canon artístico de la lengua de una comunidad, y, como tal, expresión antológica de su 'carácter'. El análisis comparatista muestra, sin embargo, que la identificación entre el carácter y la literatura nacional surge de un proceso inverso, tal como se expone en «Mundos en formación: los inicios de las literaturas nacionales» (Guillén 2007, 299-335): las literaturas, en plural, «se desgajaron muy lentamente del tronco común al que todas las culturas pertenecieron después del ocaso de Roma y después de la formación de códigos lingüísticos independientes» (308). Sólo a finales del siglo XVIII y durante el Romanticismo esta unidad se fragmenta y la diversidad se acentúa, al mismo tiempo que la cultura deja de concebirse como cultivo de un legado, y pasa a valorarse como creación singular y proyecto de futuro. Es entonces cuando determinados poderes esgrimen la idea de una literatura propia como aval de una pretendida identidad nacional, es decir, como fundamento mítico de una comunidad que, por otro lado, también tiene - o aspira a tener - una concreción político-militar y un proyecto de expansión territorial.

Si el carácter nacional propio es fruto, en cada caso, de una simplificación idealizadora, su complemento, la imagen del pueblo extranjero, es el resultado de un esquematismo ahora deformante e igualmente falsario. «Tristes tópicos: imágenes nacionales y escritura literaria» (Guillén 2007, 336-67) examina una rica casuística, atenta, sobre todo, a las relaciones hispano-francesas, para concluir que la institución literaria, a la hora de

describir caracteres nacionales foráneos, apenas escapa de los estereotipos más transitados, de modo que la imagen del extranjero cristalizada en la cultura nacional propia coarta la percepción analítica, diversificada y profunda de la realidad del otro. Y ello ocurre en la escritura literaria casi tanto como en el chiste coloquial, lo cual da la medida del poder cosificador con que el 'nosotros' nacional puede constituirse frente al 'ellos' extranjero.

### 3 Contra el historicismo, por la interhistoricidad

Ambos aspectos, literatura nacional al servicio de la afirmación identitaria e imagen nacional como arma arrojada contra el forastero, son modos recurrentes del reduccionismo - causa y consecuencia de la idea misma de nación - manifiesto también en el aparato conceptual historicista.

El historicismo decimonónico circunscribe los procesos parciales que estudia dentro de una totalidad determinada a priori, el estado nacional, como entidad que protagoniza la Historia en el tiempo lineal del progreso y la emancipación de la Humanidad, convertida en Ciudadanía. Se trata, a la vez, de una adaptación a las ciencias sociales del tiempo científico de la evolución de las especies y de una traducción de la escatología judeocristiana a la historia laica.

La historiología que se desprende de la práctica de la Literatura Comparada está libre de tales apriorismos: sus investigaciones no se presentan como fragmentos de un relato único ni se refieren a una sola área cultural predefinida; por el contrario configuran múltiples relatos referidos a áreas simultáneas de extensión plural. Cuando las partes son integradas en una unidad mayor, el alcance de la misma es ignorado a priori; no es pensada como totalidad con pretensiones ontológicas, sino como estructuración provisional que debe ir renovándose y enriqueciéndose con el descubrimiento de nuevas interrelaciones en el seno de una realidad sociocultural que adquiere, entonces, el relieve de complejo interhistórico.

La multiplicidad de estructuras reveladas por el comparatismo, «varias, parciales, incompletas» (Guillén 1985, 421) y superpuestas, obliga también a una concepción plural del tiempo, alejada de la linealidad historicista, y de la aceleración de la modernidad. La realidad del cambio histórico cultural está sujeta a reiteraciones e intermitencias marcadas por intervalos de muy variada extensión y contenido. Así, en cada momento sincrónico, no sólo se da una variedad de fenómenos, sino también una heterogeneidad de ritmos que no pueden plegarse a un desarrollo argumental o a una teleología, como pretenden quienes identifican el ser de Europa - o de alguna de sus naciones-estado - con una misión histórica universal. En palabras de Guillén, «el comparatismo relaciona, estructura, construye, sin caer en la violencia mental [...] del reduccionismo», pues sus propias

necesidades metodológicas lo llevan a un modelo histórico complejo «no limitado a invariantes ni a totalidades ausentes» (1985, 421).

La crítica del reduccionismo historicista acometida por Guillén constituye una estimable aportación al cambio de paradigma que, en las últimas décadas, viene siendo reclamado para la comprensión del pasado histórico y del presente y futuro políticos. Es interesante, entre otros motivos, porque, en su concepción, el comparatismo y su interhistoricidad enfocan hacia el interior de Europa una óptica complementaria de la que el poscolonialismo ha desarrollado para analizar el impacto de Europa en un mundo globalizado a su imagen y semejanza.

En efecto, desde planteamientos poscoloniales, pensadores como Edward Said, Emmanuel Wallerstein o Dipesh Chakrabarty han desvelado el nexo entre los postulados historicistas y la práctica de la dominación. En concreto, Chakrabarty señala que el historicismo fue una forma de la ideología del progreso o del «desarrollo», al plantear el tiempo histórico «como una medida de la distancia cultural que se asumió mediaba entre oriente y occidente» (2008, 34): los indios y africanos, pensaba Stuard Mill, *todavía no* eran lo suficientemente civilizados como para gobernarse a sí mismos (30). En las colonias, el historicismo legitimó la idea de civilización como algo debido a un mesianismo ajeno, pese a ser impuesta mediante prácticas manifiestamente contrarias al humanismo predicado. Consecuentemente, la historia, en tanto que saber universitario, tiene como sujeto soberano y objeto privilegiado a una Europa ‘hiperreal’, cuyos referentes geográficos son hasta cierto punto indeterminados, pero que es la única entidad histórica cognoscible teóricamente, como escenario de la primera aparición del capitalismo, de la modernidad o de la ilustración, convertidos en eje que articula toda explicación histórica, mientras las demás historias son relegadas a una posición subalterna.

El punto de vista que defiende Claudio Guillén pone en evidencia que el reduccionismo del que es fruto la ‘hiperrealidad’ europea, determinado por los intereses de los estados-nación, ha imposibilitado también a los europeos conocerse como actores de una cultura compleja, cuya unidad contiene, sin fundirlas, «yuxtaposiciones» y «contraposiciones» (Guillén 2007, 378 y 383) ajenas a todas las pretendidas misiones universales de las naciones-estado, que han sido causa, no sólo de las catástrofes de la colonización, sino de la floración del mal sobre el mismo suelo europeo, en forma de totalitarismo y guerra.

Desde la praxis comparatista y desde la reflexión historiológica, Claudio Guillén muestra que liberarse de la ‘Europa hiperreal’ es tan urgente para las gentes europeas como para las que sufrieron su colonización. Y el modelo que surge de la Literatura Comparada se perfila como un motor de ‘historias subalternas’ con un sentido emancipatorio semejante al que Chakrabarty postula para las de los pueblos descolonizados: relatos que, al evidenciar la diversidad de ritmos temporales con que los fenómenos

culturales se desarrollan, permitan entender como 'historia' la sucesión de modos de vida y de comprensión irreductibles a la teleología de la modernidad; relatos que, al iluminar relaciones entre áreas culturales artificialmente separadas, pongan en claro el vínculo existente entre violencia e idealismo, es decir, el papel represivo y homogeneizador que el estado moderno ha tenido - también dentro de Europa - respecto a otras formas posibles de organizar la solidaridad humana.

## **Bibliografía**

- Chakrabarty, Dipesh (2008). *Al margen de Europa*. Barcelona: Tusquets
- Guillén, Claudio (1985). *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Crítica.
- Guillén, Claudio (1995). «Lo uno con lo diverso: literatura y complejidad». *1616: Anuario de la sociedad española de Literatura General y Comparada*, 9, 51-66.
- Guillén, Claudio (2007). *Múltiples Moradas*. Barcelona: Tusquets
- Morin, Edgard (1987). *Penser l'Europe*. Paris: Gallimard. Trad. esp.: *Pensar Europa*. Barcelona: Edicions 62, 1989.
- Morin, Edgard (1990). *Introduction à la pensée complexe*. Paris: Gallimard. Trad. es.: *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa, 1994.



## Claudio Guillén en el recuerdo

editado por Antonio Monegal, Enric Bou, Montserrat Cots

# La percepción de la metáfora

Mario J. Valdés

(University of Toronto, Canada)

**Abstract** A discussion of the process of figuration described by Paul Ricoeur illustrated by comparative analyses of poems by Octavio Paz, Rosario Castellanos and Dylan Thomas, framed by references to the lessons of Claudio Guillén and perspectives shared with the author, formulated in terms of a philosophy of culture that spouses intersubjective and contextualized reading.

**Keywords** Metaphor. Historicity. Intersubjectivity. Figuration. Hermeneutics.

Tuve el gusto de conocer, trabajar y tener una estrecha amistad con Claudio Guillén desde 1978. Discutíamos sobre literatura comparada y la marginación de las letras hispánicas entre los comparatistas europeos. Claudio tuvo gran influencia en el desarrollo de mi pensamiento sobre la historia literaria. Recuerdo con precisión nuestras charlas sobre Fernand Braudel y su posible ejemplo para una nueva historia literaria. Fue por la nominación de Claudio que fui elegido presidente del Comité de Coordinación de Historia Literaria Comparada de la Asociación Internacional de Literatura Comparada, cargo que ocupé desde 1992 a 2002. A través de nuestras discusiones llegamos a una postura intelectual común. Claudio ha expresado este acercamiento a la literatura con su acostumbrada claridad en la ponencia que pronunció en el III Congreso Internacional de la Lengua Española en Rosario, Argentina, en 2004. Cito unas líneas:

Lo importante y prioritario hoy, es la perspectiva histórica, la percepción de continuidades y discontinuidades, la inteligencia del devenir, que se compadece mal con esa esencialidad que estorba gravemente el discurso sensato de la identidad.

[...] Decíamos antes que el saber acerca de las letras o literaturas propias, o de la cultura propia – [usando] este término en su acepción como conjunto o patrimonio de obras y prácticas artísticas e intelectuales –, es en realidad un proceso paulatino de autoconocimiento.<sup>1</sup>

1 El texto de la ponencia está disponible en [http://congresosdelalengua.es/rosario/plenarias/guillen\\_c.htm](http://congresosdelalengua.es/rosario/plenarias/guillen_c.htm) (2017-09-13) y en este volumen.

Ya en 1996 pude poner en práctica estos conceptos cuando empecé los proyectos de historia literaria comparada en América Latina, Europa central, los países nórdicos y, ahora por la iniciativa y vigor de mis colegas de Santiago de Compostela. Es decir, las ideas de Claudio han regresado a casa.

Tomándome enormes libertades con un texto del poeta gallego Miguel González Garcés puedo decir:

El viejo mundo llora en la voz de los olmos.  
Puertas de un templo vacío.  
Un camino acaba de morir en el bosque.

Lo que nos corresponde a todos los que nos consideramos comparatistas es continuar el camino que llevaba Claudio. En este espíritu les ofrezco este trabajo que dedico a la memoria de Claudio Guillén.

Las ideas que expongo a continuación son, propiamente dicho, parte de una filosofía de la cultura. Su característica básica, que comparto con Claudio Guillén, es que es una filosofía que busca explicar la subjetividad en términos del diálogo y, en su realización más íntima, el diálogo entre escritor y lector.

Este pensamiento empezó, en mi caso, en el aula explicando temas y textos de literatura comparada y por la frustración de la ausencia y aún ignorancia de las letras hispánicas demostrada ampliamente por nuestros colegas de otras literaturas, encerrados en el trío de las letras inglesas, francesas y alemanas. Guillén, maestro y lector extraordinario, iniciaba su interpretación del texto literario con la confianza y la seguridad en sí mismo de que su comentario llegaría al fondo debido, pero en su pasión por el texto descubría que era en la explicación misma que estaba impartiendo donde lograba su aproximación más completa al texto. Yo, como ustedes, he comprobado la experiencia docente de Guillén.

Será conveniente aquí recordar las palabras de Claudio Guillén en *Entre lo uno y lo diverso*:

la literatura puede considerarse como a la vez un nivel de la realidad y un proceso creativo, continuamente reanudado por el encuentro del lector y del escritor con una pluralidad de preconceptos. El proceso de la literatura exige la intervención del individuo entero, crítico incluso insumiso y desobediente frente a las normas prevaletentes. (Guillén 1985, 428)

El debate entre los conceptos opuestos de la literatura, si es universal o específica a un lugar, tiempo y lengua, parece interminable desde el siglo XVIII y todavía está entre nosotros según una encuesta en *El País*.<sup>2</sup>

---

2 Collera, Virginia (2008). «¿Existe la literatura universal?». *El País, Babelia*, 12 de enero.

Es fácil relacionar los conceptos opuestos con los diversos planos de la ideología cultural: lo internacional versus lo nacional o, aun, lo regional. Sin embargo, a un nivel más profundo que es el de la literatura como proceso vital, esta oposición se disuelve, ya que toda obra literaria empieza con la especificidad de una lengua, un tiempo, y un público determinados, pero también toda obra como lectura tiene la potencialidad de trascender los límites de origen y entrar en el proceso literario que no tiene límites.

Por supuesto que la obra que se lee hoy no es la misma que se leyó antes. La nueva lectura es un derivativo nuevo que enriquece al original. Si esto está tan claro, ¿por qué sigue el debate? Podríamos decir que es porque no todos han leído a Guillén, pero la respuesta más amplia es sencilla y es porque la literatura es un producto social además de creativo y existe en un mundo de ideologías y de dominación de los unos sobre los otros y por el deseo de dominar al otro. Los recursos de manipulación que ofrece el comentario crítico se hallan movilizados fundamentalmente en el plano en que la ideología actúa como discurso justificativo del poder, de la dominación.

¿Cómo más se puede explicar el exilio impuesto a Alexander Solzhenitsin en 1974, dos años después de haberle sido otorgado el premio Nobel, debido a la extrema condenación de la crítica literaria en la Unión Soviética o, entre nosotros, la condenación de la crítica franquista de la obra de Pérez Galdós, Miguel de Unamuno y Miguel Hernández, entre tantos otros? ¿Y en los Estados Unidos de América la condena a Carlos Fuentes por parte de la prensa conservadora por sus novelas, especialmente *La muerte de Artemio Cruz*? Así es que tenemos discursos apasionados sobre la literatura favorecida por el régimen, y otros altamente soberbios sobre las limitaciones parroquiales de la crítica oficial. En concreto, hay una intolerancia a lo que sea diferente. El mundo en el siglo XXI necesita al comparatismo más que nunca.

No ha habido voz más clara e informada sobre el proceso literario que la de Claudio Guillén. Para Guillén el proceso de comunicación en que se manifiesta el fenómeno literario es también un proceso de creciente historicidad. El tránsito del emisor al receptor supone dos cosas: el texto, primero, se concretiza y actualiza en la lectura y el lector, que comprendemos hoy mejor, tras Roman Ingarden y Wolfgang Iser, que suple blancos, compensa silencios, completa alusiones, responde a preguntas, rehúsa o consiente ser persuadido, escucha a los interlocutores de un diálogo, restituye normas, explora significaciones, en suma, dialoga él mismo con el texto. Pero esta recepción puede no terminar ahí. El lector afectado paulatinamente por lo que ha leído, que acaso no coincide del todo con su previa disposición cultural o el conjunto de convenciones sociales que ha aceptado sin reflexionar, pasa a encontrarse ante un horizonte diferente de expectativas, como diría Hans-Georg Gadamer.

Podemos preguntarnos con cierta perplejidad, ¿cómo es que ante tan lúcida explicación como la de Guillén, Iser, Gadamer, Ricoeur, y muchos

otros, sigan algunos en la docencia universitaria repitiendo la tontería de antaño que insiste en el texto completo, absoluto y cerrado? Sabemos que hay personas que niegan la evolución de las especies, incluso hay quien insiste en leer la Biblia literalmente. Si la ciencia no es inmune a la ceguera, ¿por qué las letras han de estar absueltas? Estas ideas no son novedad, ya que en 1888 Nietzsche publicó *El ocaso de los ídolos* donde propone que hay dos modos de reflexionar sobre la historia: primero, la tendencia que pretende fijar las normas para encontrar un modo único, eterno y verdadero, y, segundo, el modelo afirmador de la vida que reconoce que hay y siempre habrá diferentes visiones de los distintos proyectos de los seres humanos. Aunque Nietzsche no reconocía ninguna posibilidad de armonizar el conflicto de interpretaciones, nosotros insistimos en el poder del diálogo.

El problema en la crítica literaria no está en las diversas respuestas que se dan sobre el texto literario, está en las preguntas. Quiero elaborar cómo la literatura comparada abre el pensamiento y libera a las preguntas de su prisión del siglo XVIII. A mi parecer la disciplina de la literatura comparada propone distintos programas de preguntas sobre el fenómeno complejo de la creación siempre renovada del texto literario y su historicidad, pero también creo que la literatura comparada propone un preponderante objetivo. El comparatismo es una práctica que se realiza a través de un conjunto de relaciones que operan en la lectura y relectura de textos literarios. Este es un tejido de modalidades referenciales que Guillén llama coordinadas que inquietan (cf. Guillén 1985, 18). Para Ricoeur es la tensión entre el pensar teórico y el saber histórico, la continuidad y el cambio. Estas polaridades templadas por la disciplina de explicación se convierten en una dialéctica, es decir, un modo de pensar que, lejos de ser método, es una filosofía de la interpretación del ámbito cultural. Raymond Aron nos recuerda: «la existencia humana es dialéctica, es decir, dramática ya que actúa en un mundo incoherente, se compromete a pesar de la duración, busca una verdad que huye, sin otra garantía que una ciencia fragmentaria en una reflexión formal» (Aron 1938, 444). Esta lección la aprendí del que fue mi maestro intelectual, Paul Ricoeur, que solía decirme que la característica propia del estudioso que sabe aprender de otros sigue siendo, a través de los siglos, el énfasis puesto en la amistad que nos hace connaturales al otro. No hay verdad sin amistad, insistía. Para mí ha sido fundamental esta lección y es la amistad que aquí reúne a Claudio Guillén, Paul Ricoeur y al que da esta ponencia.

Nuestro comparatismo se define por la búsqueda de la intersubjetividad y el entendimiento de las diferencias que resultan cuando distintos poetas y, por supuesto, distintos lectores se acercan a un tópico humano como es el amor, la lealtad, o la anticipación de la muerte. Entre las modalidades referenciales que señalaba Guillén reconozco, como la primera, la tensión de significados en la metáfora. Es ésta la impertinencia semántica que le presta dinamismo al ímpetu imaginativo dentro de la lectura. La

segunda es la contextualización del texto en tiempo y espacio y su relativa distancia del lector que siempre es un acto que se tiene que vencer. La tercera es reconocer y apreciar las apropiaciones de aspectos del sistema literario hechas por el autor. Como dijo T.S. Eliot, los malos poetas imitan, los buenos roban. Cuarta, y última, es la lectura sin fronteras, lectura sin límites de tiempo, lugar o lengua, a veces disfrutando el texto en su lengua original y a veces a través de la traducción reconociendo plenamente que el traductor es también intérprete. Algunos dirán que esta lectura no es válida ya que se realiza por medio del filtro de la transposición de una lengua a otra bajo el criterio del traductor, pero a estos colegas les recuerdo que toda obra clásica se lee a través de múltiples intérpretes; ¿cuántos podemos leer a Homero en su versión original y cuántos de éstos pueden también leer a Basho? La comunidad de lectores y comparatistas forma la comunidad que mantiene en vigor el sistema literario que circunda a la obra clásica y profundiza en ella.

Decíamos que la primera relación es la tensión de significados. El sistema de signos de un lenguaje natural se manifiesta en la comunicación de los hablantes de esa lengua y esto opera aún cuando surge la impertinencia semántica de la metáfora en que las palabras eclipsan el sentido natural de la lengua. El lector que acepta el reto de la impertinencia semántica y logra el sentido metafórico que surge de las ruinas del sentido literal ha sido parte de la creación poética. Por ejemplo, consideremos los siguientes versos de Octavio Paz en «Piedra de sol»:

Verde soberanía sin ocaso  
 Como el deslumbramiento de las alas  
 Cuando se abren en mitad del cielo  
 (Paz 1960, vv. 13-15)

En estos versos se da un doble aspecto indeterminado. A primera vista no se entiende cómo es que «verde soberanía» puede compararse a un «deslumbramiento» y tampoco es evidente cómo las alas cuando se abren pueden producir un deslumbramiento. La palabra «cuando» del tercer verso es una conjunción que tiene como función producir una especificación temporal en la oración subordinada. El problema semántico está en que no está claro cómo debemos entender la especificación temporal de «las alas que se abren en mitad del cielo» y, aún menos, cómo pueden producir un deslumbramiento. Metafóricamente leemos que la verde soberanía es como un deslumbramiento de alas cuando éstas se abren en mitad del cielo. La clave aquí está en el hecho de lo repentino del abrir las alas.

Pasemos a la contextualización de los versos para desarrollar nuestro comentario comparativo. El poema es obra de un mexicano escribiendo a mitad del siglo XX sobre la conquista de los aztecas por Cortés y sus aliados tlaxcaltecas, y la supervivencia de estas culturas en el México actual.

En este contexto se alude al poder, al dominio y la repentina ruptura de la hasta entonces no desafiada soberanía de Tenochtitlan sobre la meseta central de México desde Veracruz hasta las montañas del Pacífico. La referencia no es directa sino más bien indirecta a través de indicadores semánticos y sus relaciones paradigmáticas como son la aparente soberanía sin fin, sin ocaso, que ponen en movimiento imágenes de imperio, de poder absoluto, de dominación de pueblos enteros y de subyugación del vencido. Igualmente fuerte es el efecto referencial del deslumbramiento en mitad del cielo que señala una ruptura de la soberanía hasta entonces intacta. La alusión al pájaro cuyas alas se abren nos sugiere la fuerza del intruso dentro de la uniformidad impuesta por el poder soberano. Las referencias intertextuales abundan en casi cada verso de este poema. Recordemos los haikús de Thiago de Mello que evocan el asombro de los portugueses ante la grandeza de la Amazonía como verde soberanía sin fin o, aún más notable, la costa de México vista por primera vez por los marineros españoles como un mar verde en que se perdía toda orientación según recuerda en sus memorias Bernal Díaz del Castillo. No cabe duda que la literatura se hace de otra literatura y del ingenio del poeta para apropiarse de las imágenes. Este proceso no tiene fronteras de tiempo o de espacio.

Estas consideraciones nos traen a la relación subjetiva y luego intersubjetiva entre el lector y el texto. Supongamos que esta lectura de «Piedra de sol» se ha realizado en conjunto con previas lecturas de textos ajenos y próximos al poema como son *La verdadera historia de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo y *La grandeza mexicana* de Bernardo de Balbuena o la poesía de André Breton, Lautréamont y, por supuesto, otros textos de Octavio Paz. ¿Cómo afecta este repertorio de imágenes y metáforas nuestra lectura del poema? Obviamente surge una interpretación sumamente subjetiva, ya que ninguna de estas lecturas al margen del poema es ni necesaria ni indicada. La lectura subjetiva nos trae al portal de la cuarta relación con el texto.

La base de esta cuarta relación está en que el lector se comprometa con el texto con tal intensidad que la relectura se convierta en la búsqueda de una consistencia, un sentido personal. El poema tiene que tener sentido para el lector, ya sea un sentido más cotidiano o un sentido nuevo, metafórico, creado de las ruinas de la impertinencia semántica. Sea cual fuere, el poema tiene que tener sentido para que el lector pueda explicárselo a sí mismo y a los demás. Parecería por lo tanto que una interpretación idiosincrásica por parte del lector no sólo es inevitable sino hasta cierto punto necesaria. Pero no acaba aquí el proceso, sino que empieza, y es cuando el lector quiera compartir su interpretación personal con otros y quizá discutir los puntos más atrevidos de su lectura. Es aquí cuando el lector se convierte en comentarista del texto y tiene que emprender la tarea de explicarse sin cerrar el texto a otras interpretaciones en el debate abierto que es la crítica comparatista. Si este comentarista tiene interés en comu-

nicarse pondrá énfasis en el hecho que el sentido textual que ha elaborado es una construcción de interacción dinámica y, por lo tanto, si tiene algo de validez más allá del sentido subjetivo, reside en el poder ser compartido.

Sin duda éste es el reto más difícil para el crítico. Tiene que elaborar un lenguaje intersubjetivo para traducir la creación subjetiva de su experiencia estética con el poema y, sin embargo, mantener la esencia de su lectura. Este lenguaje intersubjetivo es el lenguaje de explicación. El crítico tiene que buscar un medio de comunicación en común con sus oyentes o lectores. La explicación no niega a la subjetividad, más bien, la transforma en intersubjetividad.

Resumiendo, esta cuarta relación es la explicación abierta del texto tomando en cuenta la intertextualidad, reflexionando sobre los préstamos hechos por el poeta, pero también y, mucho más complejo, es la explicación del palimpsesto de varias lecturas hechas por el lector que busca el sentido de las imágenes y metáforas.

El reto al comparatismo no son, ni nunca deben ser, las limitaciones que demuestran los que escojan limitarse a una lengua, y aún a una región, como materia de investigación, sino las propias nuestras como comparatistas en el siglo XXI. Tenemos que mantener los valores de los colegas que nos han abierto el camino, relacionando el texto y el sistema literario con la historicidad del texto y, por supuesto, la realización del texto por el lector. Y si esto no fuese suficiente reto, como Guillén decía, de algún modo poner todo esto en el marco de una historia literaria comparada.

Dentro de las obvias limitaciones de un artículo voy a intentar este ejercicio, común a todos nosotros, con unos poemas de orígenes muy distintos que por esa alquimia de la lectura se han impuesto en mí desde hace muchos años. Propongo aquí considerar un poema del galés Dylan Thomas y un poema de la mexicana Rosario Castellanos. Lo que une a Dylan Thomas y a Rosario Castellanos no son las circunstancias de sus trágicas muertes sino su poesía ante la muerte anticipada.

En mi comentario no me ocuparé en buscar influencias, paralelos o fuentes en común. Mi empresa será examinar las diferencias entre los dos poemas en circunstancias muy parecidas en la creación poética. Debe reconocerse que la suposición fundamental es que la obra literaria, como hemos dicho al principio, es parte de un proceso continuo. El filósofo francés Paul Ricoeur le ha dado nombre: el proceso de figuración. Ricoeur define este proceso en su obra maestra *Tiempo y narración* (1983) como un arco continuo que empieza para el lector con el reto del texto y su elaboración de éste, es decir, la configuración del texto. La segunda parte de esta trayectoria es la explicación de la comprensión del texto con el propósito de compartido con otros que pueden estar de acuerdo o desacuerdo con la visión de su configuración. Esta segunda parte la denomina Ricoeur la refiguración, ya que la configuración original se tiene que rehacer para poder ser comunicada a los otros lectores. El final del

arco es el residuo de este debate de figuraciones y su depósito en el archivo del pensamiento imaginativo, este es el caudal de nuestra herencia cultural, la prefiguración que es el surtidor inagotable de la civilización.

El poeta y el lector de poesía entran al proceso en el acto de configuración en el que dan sentido metafórico a los diversos y distintos elementos del discurso social en que viven y el que rescatan del pasado, éste es el momento de máxima creatividad. La siguiente fase es la de la refiguración, cuando tanto el poeta como su lector reflexionan sobre el sentido metafórico que han creado ampliándolo en relación con otros textos, otras lecturas del sistema literario y buscando las palabras para poder explicárselo a otros. La refiguración es la matriz de la crítica literaria. El proceso mismo es la obra colectiva, del pasado y el presente, todo lo que esté al alcance del poeta y del lector de poesía. Es de este profundo mar de creatividad de donde se nutre el poeta y su lector y es a este mar que quizá yo pueda añadir unas gotas más. Esta es la prefiguración que es el principio y el fin del proceso.

Estas ideas sobre el proceso de figuración son a la vez filosofía y literatura comparada. Como filosofía forman parte de la hermenéutica de Ricoeur expuesta por primera vez en seminarios de literatura comparada en Toronto y como literatura comparada son el *modus operandi* de numerosos comparatistas en todo el mundo.

Rosario Castellanos, poeta, novelista, profesora de letras en la Universidad Nacional de México, nació en la Ciudad de México en 1925. Murió en 1974 de un choque eléctrico en su apartamento en Jerusalén; era embajadora de México en Israel. Cuando leemos el poema «Presencia» de Rosario Castellanos (1998), un número de imágenes de autodesvalorización y humildad rodean la anticipación de la muerte antes de leer la estrofa final de afirmación. El poema perturba por la poderosa disminución de la identidad personal, la carencia de pasión y la disminución de la promesa de redención. No hay desafío a la muerte, ni angustia de la pérdida existencial como la encontramos en el sentimiento trágico de la vida de Unamuno. Tampoco existe la callada aceptación de la muerte como si fuese el pasaje a una mejor vida como hemos leído en Santa Teresa. La afirmación simple y singular de la vida se limita a la participación en la comunidad humana. El poema de veinticuatro versos empieza así:

Algún día lo sabré. Este cuerpo que ha sido  
mi albergue, mi prisión, mi hospital, es mi tumba.  
(Castellanos 1998, vv. 1-2)

Los últimos versos recogen el patetismo singular de este poema:

Nadie verá la destrucción. Ninguno  
recogerá la página inconclusa.  
Entre el puñado de actos

dispersos, aventados al azar, no habrá uno  
 al que pongan aparte como a perla preciosa  
 [...]
 aunque yo olvide y aunque yo me acabe.  
 Hombre, donde tú estás, donde tú vives  
 permanecemos todos.  
 (vv. 13-18, 22-4)

Esta respuesta estoica a la muerte con su apacible aceptación de la mortalidad y los límites humanos tiene su propio toque moderador en el sentido de comunidad presentada por la humanidad como el lugar de morada. No puede haber referente intertextual a una fe religiosa en la resurrección o la unión beatífica porque el poema excluye todos los referentes religiosos. Tenemos que regresar a los estoicos de Roma como, por ejemplo, el romano Marco Aurelio en su novena meditación, para hallar un fuerte lazo poético. El intertexto contrastante que servirá de contrapunto expresa un sentido de ira contra la muerte. Los dramas, poemas y ensayos de Miguel de Unamuno nos proporcionan materia de contraste sustancial, pero creo que hay un poeta que pertenece a otra cultura y otra tradición literaria que surge como un contrapunto contrastante preciso. El poema «Y la muerte no tendrá dominio» de Dylan Thomas sirve este propósito.

Dylan Thomas, poeta galés, nacido en Swansea en 1914, murió antes de cumplir cuarenta años en 1953 de un exceso de alcohol en una juerga en Nueva York. En su corta vida de 39 años Dylan Thomas escribió más de doscientos poemas. En 1952, un año antes de morir, publicó ochenta y nueve poemas en un volumen titulado *Collected Works*. Su amigo y colaborador, Daniel Jones, añadió cien más que Thomas había publicado en revistas o simplemente había dejado en manuscrito. El poema «And Death Shall Have No Dominion» que cito aquí se publicó en 1933. Desde los once años escribió poesía hasta el día antes de su muerte. Thomas también publicó cinco libros de prosa y una obra de teatro, *Under Milk Wood*. Todas estas obras fueron publicadas póstumamente por Daniel Jones.

Las metáforas de Dylan Thomas son una exploración audaz de la referencialidad que forma su cultura; lejos de ser una mera sustitución se distinguen por su impertinencia semántica de la metáfora viva, como diría Paul Ricoeur. La tercera estrofa de su poema «Y la muerte no tendrá dominio» lee así:

And death shall have no dominion.  
 No more may gulls cry at their ears  
 Or waves break loud on the seashores;  
 Where blew a flower may a flower no more  
 Lift its head to the blows of the rain  
 Though they be mad and dead as nails,

Heads of the characters hammer through daisies;  
Break in the sun till the sun breaks down,  
And death shall have no dominion.  
(Thomas 1971, vv. 19-27)

[y la muerte no tendrá dominio  
que ya no les chillen las gaviotas al oído  
ni rompan las olas ruidosas en las costas;  
donde floreció una flor que ya no levante  
una flor su capullo a los golpes de la lluvia;  
aunque estén locos, y muertos como clavos  
martillen las cabezas de los personajes entre margaritas.  
Irrumpir al sol hasta que el sol se rompa,  
y la muerte no tendrá dominio.]

Este contraste resulta aún más cortante al reconocer que la voz lírica de Thomas se refiere a la muerte de sus otros mientras que la voz lírica de Castellanos proyecta su propia muerte. El poema de Castellanos contiene el fin de la voz lírica y el olvido y la morada de la humanidad como resignación, pero en el poema de Thomas se acentúa el rechazo a la finalidad de la muerte: «Irrumpir al sol hasta que el sol se rompa, y la muerte no tendrá dominio».

No sólo tenemos aquí dos maneras diferentes de responder a la muerte, diría que son ejemplos contrarios: la aceptación estoica de la muerte, sin símbolos religiosos que mitiguen la negación, contrasta con el intenso rechazo al supuesto dominio de la muerte; ambos poemas recurren a un sentido de humanidad como señal de la continuación de la vida.

La autoconstancia del ser humano es la recapitulación de la vida para que otros puedan reconocer a la persona como individuo y es precisamente esta condición del vivir que se ve amenazada por la muerte en el poema de Rosario Castellanos y no hay duda que lo que se va a perder con la muerte es el individuo. No hay evasión de este aspecto central del ser como la identidad amenazada. Dylan Thomas subraya la oposición entre los dos polos de la autoconstancia que va acabar y la perpetuación del personaje. Hay identidad lírica en ambos poemas y, para el lector, el sentido de los textos está envuelto en la configuración que haga de dicha identidad.

Dos vidas muy distintas, las de Thomas y Castellanos, mundos aparte el uno de la otra y, sin embargo, ambos forman parte de ese proceso que es la literatura. La muerte anticipada y la muerte de un ser querido han sido enfoque de la poesía desde la antigüedad y hoy en día, gracias a traducciones, forman un caudal de imágenes, símbolos y metáforas de una riqueza sin límite. Recordemos el poema «Vendrá de noche» de Miguel de Unamuno, o los poemas de Ausias March, Jorge Manrique, Quevedo, Blake o Rilke.

Al delinear su personaje lírico, Castellanos inclina la balanza de la identidad de una manera tal que la furia de Dylan Thomas, una vez calmada, no puede igualar. El sentido emotivo de una confesión en primera persona vuelve el foco de la atención sobre los lectores que tienen el poder del recuerdo o del olvido.

El sentido que como lectores damos al texto es una dialéctica que consiste en convertir el texto poético en propio y darle la singularidad que corresponde a las demandas de nuestra visión del mundo. El texto no existe sin la respuesta del lector, pero aún la más cuidadosa organización del texto no puede controlar la respuesta del lector. El texto exige respuesta, el intertexto cultural que es particular a cada lector ayuda a formular la respuesta y la configuración del texto es la acción de realización. Los poemas de Rosario Castellanos y Dylan Thomas son objetos culturales en espera de lectores. Al ser leídos se transforman en obra de creación en la configuración que cada lector les presta. Cuando se separa la obra del autor, el ser total de aquel escrito se condensa en la significación que le otorga el lector. Este significado es una posición interpretativa provisional de reflexión que se retorna en el diálogo continuo entre lectores acerca de la obra como arte literario. Esta crítica no elimina la indeterminación creativa del arte sino que intensifica y sostiene las posibilidades de expansión del comentario sobre la obra de arte que la acompaña en su trayectoria cultural como creación.

El ciclo hermenéutico que empieza con la configuración del texto por el lector, tomando y retornando los referentes que ya están en la prefiguración cultural, concluye en la refiguración que es la tradición del diálogo entre críticos y lectores que comparten las distintas configuraciones. Es la búsqueda de un lenguaje efectivo de explicación que trasladará la configuración del texto fuera de la respuesta subjetiva y la llevará a la comunicación intersubjetiva, que es el objetivo de toda crítica literaria. Los términos de la explicación no son la descripción lineal del texto, ni la repetición de lo que reveló la lectura sino el despliegue de la coordinación entre los repertorios históricos, sistemáticos y la configuración particular del lector.

Vale preguntarnos aquí en qué consiste la diferencia entre la crítica literaria en general y la crítica del comparatismo. Entendiendo por esta designación toda crítica que se acerque a la obra con un compromiso de la historicidad del texto y la determinación de no limitarse ante fronteras lingüísticas o culturales, siempre respetando las diferencias. Esta es la crítica literaria sin fronteras.

Hablar de la interpretación literaria en términos del estudio comparativo como ha hecho Guillén es tratarla como un complejo de enunciación incorporada a los enunciados objetivadores del discurso de la historia literaria. En este complejo del análisis comparativo se puede distinguir varios componentes: en primer lugar, el deseo de clarificar y explicar un conjunto de significaciones consideradas oscuras para el

interlocutor; enseguida, el reconocimiento del hecho de que siempre es posible interpretar de otro modo el mismo texto y, por lo tanto, el reconocimiento de un mínimo inevitable de controversia, de lo que Ricoeur ha llamado certeramente el conflicto de interpretaciones; después, el ajuste, la pretensión de dotar a la interpretación asumida con argumentos plausibles sometidos a la crítica de otros y, finalmente, el reconocimiento que detrás de la interpretación subsiste siempre un fondo impenetrable, opaco, porque, como nos ha enseñado Hans-Georg Gadamer, el texto es inagotable, este fondo consiste de motivaciones personales y culturales que el crítico nunca ha terminado de explicar o aún de entender. En este complejo de componentes, la reflexión avanza de la enunciación a la explicación y es de esperar que esta interpretación sea recibida dialécticamente por su destinatario.

Implícita en nuestra discusión late aquella pregunta hecha por Jean Paul Sartre hace más de cincuenta años: ¿Qué es la literatura? En nuestra respuesta está toda la razón de ser del comparatismo. La literatura puede considerarse a la vez como una instantánea de la cotidianidad y un proceso continuamente reanudado en el encuentro del lector y su texto con una pluralidad de preconceptos, lo que Gadamer llamaba los prejuicios de la realidad discursiva y lo que Paul Ricoeur llamó la prefiguración del texto.

Este proceso que es la literatura exige la intervención completa del lector, el que Julio Cortázar designó como el lector cómplice. Este lector, como ha dicho Guillén, es crítico, insumiso y desobediente ante las normas prevalecientes y los juicios del especialista. La historia nos enseña que las totalidades son insuficientes y parciales. Los conjuntos expresivos del texto cambian, se enriquecen, y se transfiguran merced a la participación imaginativa del lector que realiza al texto como parte de su propia experiencia vital. Tenía razón el Pierre Menard de Borges cuando afirmó que su Quijote era superior al de Cervantes.

Sin duda nuestra idea de la literatura es un preconcepto con su propia historia. Esta historia, por personal que sea, tiene lazos extensos con las historias colectivas y personales que hemos conocido. Esta idea personal de la literatura es un concepto que está evolucionando en nuestra experiencia como lectores y críticos de literatura y si hacemos público nuestro concepto, éste entra en un extenso proceso. Este proceso, vital y dinámico, influye en todos los aspectos de la comunicación creativa. Para explicar y comprender el proceso creativo se requiere una filosofía y no simplemente un método más. Este acercamiento a la literatura es el legado más importante que nos ha dado Claudio Guillén.

Una vez más cito a Guillén:

Lo que tenemos presente al leer, o al investigar, es siempre una parte de este proceso más vasto. Entre la «parte percibida» y el «conjunto concebido», entre los datos y las hipótesis, entre lo leído y los sistemas

de referencia, entre la propia vivencia y la ajena, descubrimos que la autenticidad de nuestra experiencia de la cultura depende de la lucidez de nuestra inmersión en la precariedad interpretativa. (Guillén 1985, 427-8)

Lo que he presentado en este artículo es la hermenéutica filosófica al servicio del comparatismo. Esta es una indagación sobre la creación literaria, su interpretación, difusión, y el lugar que tiene en nuestra vida intelectual y emotiva.

## **Bibliografía**

- Aron, Raymond (1938). *Introduction à la philosophie de l'histoire*. Paris: Gallimard.
- Castellanos, Rosario (1998). «Presencia». *Obras II. Poesía, teatro y ensayo*. Compilador Eduardo Mejía. México: Fondo de cultura económica, 42-3.
- Guillén, Claudio (1985). *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Paz, Octavio (1960). «Piedra de sol». *Libertad bajo palabra*. México: Fondo de cultura económica, 237-54.
- Thomas, Dylan (1971). «And Death Shall Have No Dominion». Jones, Daniel (ed.), *The Poems of Dylan Thomas*. New York: New Directions Books, 49-50.



## Claudio Guillén en el recuerdo

editado por Antonio Monegal, Enric Bou, Montserrat Cots

# Seis notas al Quijote

Alberto Blecua

(Universitat Autònoma de Barcelona, Espanya)

**Abstract** Six linguistic and cultural critical notations that address debated issues of the edition of *Don Quijote*, such as a quotation of Catón and a reference to Lope in the prologue or the use of the name Belorofonte instead of the traditional Belerofonte to contribute to a better understanding of a complex text.

**Sumario** 1 El Catón del Prólogo (*DQ*, I, Prólogo, f. VIIIr). – 2 La tabla de la *Arcadia* de Lope (*DQ*, I, Prólogo, f. VIIv). – 3 ¡Miafé! (*DQ*, I, 30; I, 50, y II, 34). – 4 Cepos quedos (*DQ*, II, 23, f. 92v). – 5 La penitencia de Don Quijote (*DQ*, I, 25). – 6 Belorofonte (*DQ*, II, 40).

**Keywords** Cervantes. Quijote. Belorofonte. Critical edition. Lope.

El *Quijote* es, sin duda, obra muy bien anotada desde el siglo XVIII. Numerosas son las ediciones de los siglos posteriores que han matizado y añadido notas nuevas – a veces aberrantes, porque los cervantistas son peligrosos. Yo, como cervantista moderado, he querido contribuir también a esa tradición con estas notas en homenaje a Claudio Guillén, tan estupenda persona y crítico, que algo añaden a la mejor inteligencia de un texto que, como editor, es difícil en extremo, aunque no lo parezca. Son notas lingüísticas o culturales. Creo que la de Belerofonte es bastante buena. Cito el texto por la edición excelente de Florencio Sevilla (2001a, 2001b) que el lector curioso puede consultar por internet en el Instituto Cervantes.

## 1 El Catón del Prólogo (*DQ*, I, Prólogo, f. VIIIr)

[...] que se tenga al enemigo, entraros luego al punto por la *Escritura Divina*, que lo podéis hacer con tantico de curiosidad, y decir las palabras, por lo menos, del mismo Dios: *Ego autem dico vobis: diligite inimicos vestros*. Si tratáredes de malos pensamientos, acudid con el Evangelio: *De corde exeunt cogitationes malae*. Si de la inestabilidad de los amigos, ahí está Catón, que os dará su dístico:

Donec eris felix, multos numerabis amicos,  
tempora si fuerint nubila, solus eris. (*DQ*, I, Prólogo, f. VIIIr)

---

### Biblioteca di *Rassegna iberistica* 6

DOI 10.14277/6969-186-7/RiB-6-8 | Submission 2017-09-19

ISBN [ebook] 978-88-6969-186-7 | ISBN [print] 978-88-6969-194-2

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Ante tamaño disparate de atribuir el célebre dístico ovidiano de las *Tristia* a Catón, la crítica ha considerado que se trata de una burla cervantina contra los pedantes - Lope, por ejemplo - o bien, como indicó don Arturo Marasso Rocca (1954, 154), una errata por Nasón. Sin embargo, en las glosas medievales de los *Disticha* a los versos:

Cum fueris felix que sunt adversa caveto  
Non eodem cursu respondent ultima primis

se cita en las primeras líneas el dístico de Ovidio. Curiosa confusión. Sugiero que no se trata de una burla o una errata sino un lapso cervantino que en los cuadernos por *ABC* que, sin duda, llevaba consigo en sus viajes para anotar refranes, frases hechas, etc., había tomado la cita ovidiana a nombre de Catón, donde figura. Se reproduce un folio con la glosa procedente de un incunable de los *Disticha* de Estrasburgo ca. 1486. Se trata de un tomo facticio con otros *auctores octo*, quizás un incunable veneciano, con notas de un lector de mediados del siglo XVI.

## 2 La Tabla de la *Arcadia* de Lope (DQ, I, Prólogo, f. VIIv)

Bien sabido es que las relaciones entre Cervantes y Lope no fueron en exceso cordiales como prueba la carta del segundo y las insidias del primero en el prólogo del *Quijote* y estudio sobre las relaciones entre los dos autores. Fue probablemente el soneto que Cervantes dedicó a Lope en las *Rimas* el que abrió el camino a las disidencias posteriores. Pero no es seguro. Quizá venía todo de atrás. Sin embargo, en el Prólogo de la Primera Parte del *Quijote* se ensañó con Lope al aludir a la «Exposición de los nombres poéticos y históricos contenidos en este libro», que éste había incluido en la *Arcadia*. Allí se cita la entrada literal del río Tajo, pero no la de *Golíás*. Las ha aducido la crítica y con razón. Sin embargo, no se suele anotar que los 4 pliegos a los que se alude corresponden casi exactamenten a los de las ediciones en 8º de la *Arcadia*. Y menos a la cita que cierra la Tabla al tratar de Zoylo, el malvado crítico: *stultorum infinitus est numerus*. Se reproduce el folio de la edición de Barcelona, Cormellas, 1615, f. Oo8v.

En dos ocasiones aludió Cervantes a la manida cita del *Eclesiastés*. En la segunda puede haber otra alusión a Lope:

- El que de mí trata -dijo don Quijote- a pocos habrá contentado.
- Antes es al revés; que como *infinitus stultorum est numerus*, infinitos son los que han gustado de la tal historia. (DQ, II, 3, f. 13r)

En la primera la alusión es directa porque se incluye en el célebre pasaje donde el canónigo se ensaña con la comedia nueva:

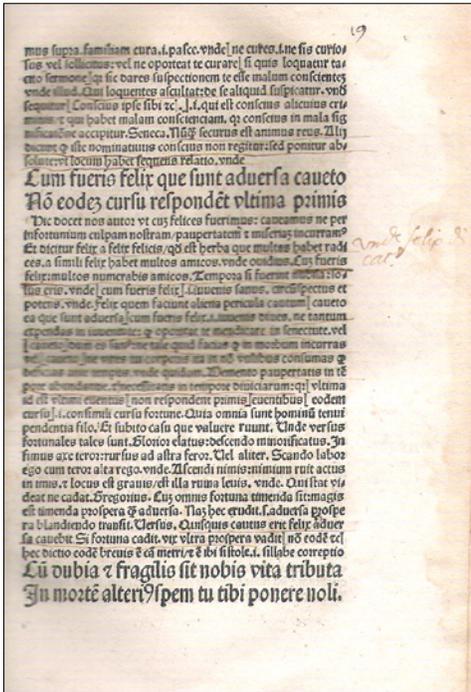


Figura 1. *Disticha Catonis cum glosis*, s.l., s.a. (Strasbourg, 1486 ca., Biblioteca de A. Bleuca)

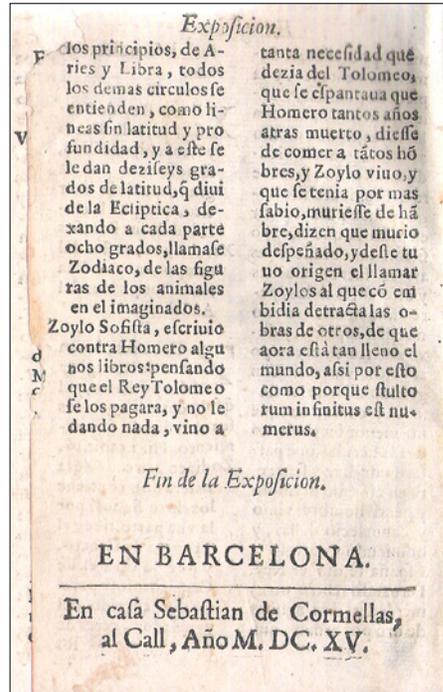


Figura 2. *Arcadia*, edición de Barcelona, Cormellas, 1615, f. 0o8v

pero con todo esto no he proseguido adelante, así por parecerme que hago cosa ajena de mi profesión como por ver que es más el número de los simples que de los prudentes, y que, puesto que mejor ser loado de los pocos sabios que burlado de los muchos necios, no quiero sujetarme al confuso juicio del desvanecido vulgo. (DQ, I, 48, ff. 290v-291r)

### 3 ¡Miafé! (DQ, I, 30; I, 50, y II, 34)

Cuando yo acabé de entender sus quejas, os juro, amigas y señoras mías, que no pude acabar conmigo de no reírme y decirle: “Mía fe, Lidia – que así se llama la sin ventura –, pensé que de otra mayor llaga venías herida, según te quejabas, pero ahora conozco cuán fuera de sentido andáis vosotras, las que presumís de enamoradas, en hacer caso de semejantes niñerías. Dime, por tu vida, Lidia amiga: ¿cuánto vale una cinta...?” (La Galatea, Alcalá, 1585, f. 39v)

– Pues ¡mía fe!, señor licenciado, el que hizo esa fazaña fue mi amo, y no porque yo no le dije antes y le avisé que mirase lo que hacía, y que era pecado darles libertad, porque todos iban allí por grandísimos bellacos. (*DQ*, I, 30, f. 166r)

Mía fe, señor bachiller, si vuesa merced toma mi consejo no ha de desafiar a nadie a esgrimir. (*DQ*, II, 21, f. 72v)

¡Bueno sería que viniesen los negociantes a buscarle fatigados y él estuviese en el monte holgándose! ¡Así enhoramala andaría el gobierno! Mía fe, señor, la caza y los pasatiempos más han de ser para los holgazanes que para los gobernadores. En lo que yo pienso entretenerme es en jugar al triunfo envidado las pascuas, y a los bolos los domingos y fiestas; que esas cazas ni cazos no dicen con mi condición ni hacen con mi conciencia.

– Plega a Dios. (*DQ*, II, 34, f. 133v)

Las primeras dataciones del sintagma exclamativo «¡míafé!» ('por mi fe') proceden del teatro pastoril de Encina, Fernández, Gil Vicente y demás seguidores. Incluidos Montemayor y el propio Cervantes. Por la métrica no hay duda de que es bisílabo y agudo. Por consiguiente, hay que editar «míafé», como traen las ediciones de los textos sayagueses y las antiguas cervantinas hasta el siglo XIX y no «mía fe» como hacen los editores a partir del siglo XX, que añaden una sílaba y que, en el caso de Sancho, difuminan la tradición en que se enraíza el personaje con rasgos marcados de los ilustres antepasados sayagueses.

#### **4 Cepos quedos (*DQ*, II, 23, f. 92v)**

“Y no toma ocasión su amarillez y sus ojeras de estar con el mal mensil, ordinario en las mujeres, porque ha muchos meses, y aun años, que no le tiene ni asoma por sus puertas, sino del dolor que siente su corazón por el que de continuo tiene en las manos, que le renueva y trae a la memoria la desgracia de su mal logrado amante; que si esto no fuera, apenas la igualara en hermosura, donaire y brío la gran Dulcinea del Toboso, tan celebrada en todos estos contornos, y aun en todo el mundo”. “¡Cepos quedos! -dije yo entonces-, señor don Montesinos: cuente vuesa merced su historia como debe, que ya sabe que toda comparación es odiosa, y así, no hay para qué comparar a nadie con nadie. La sin par Dulcinea del Toboso es quien es, y la señora doña Belerma es quien es, y quien ha sido, y quédese aquí”. A lo que él me respondió: “Señor don Quijote, perdóneme vuesa merced, que yo confieso que anduve mal, y no dije bien en decir que apenas igualara

la señora Dulcinea a la señora Belerma, pues me bastaba a mí haber entendido, por no sé qué barruntos, que vuesa merced es su caballero, para que me mordiera la lengua antes de compararla sino con el mismo cielo". Con esta satisfacción que me dio el gran Montesinos se quietó mi corazón del sobresalto que recibí en oír que a mi señora la comparaban con Belerma. (*DQ*, II, 23, f. 92v)

Esta frase hecha según *Autoridades* significa: «Phrase familiar con que se dá à entender à algúna persona se sosiegue, aquiete, no haga mala obra à otro». Y el ejemplo que la sustenta es el de este pasaje del *Quijote*. Después de *Autoridades*, Terreros: «*Cepos quedos* es una voz que usan en uno u otro juego, para que pronunciada ya, todos se queden en la postura en que los cogió» (Terreros y Pandos 1987, s.v. «cepos quedo»). Rodríguez Marín (1947, V, 177) alaba la acepción de Terreros y añade una descripción del juego en «El bodegón», entremés de Juan Vélez de Guevara (en *Tardes entretenidas de gustoso entretenimiento*, Madrid, 1663, f. 16). Se trata, sin duda, del juego de la 'gallina ciega'.

Las referencias posteriores a Cervantes y Vélez de Guevara pertenecen al siglo XVIII. La primera del P. Sarmiento, la siguiente de Jovellanos *en bable* y un par de don Ramón de la Cruz. Numerosas trae Google de autores del XIX. En todas ellas el sentido es, sin duda, el de 'callar'. Sin embargo, a partir de la edición de Rodríguez Marín, todos los editores – que, en general, reproducen la nota del filólogo andaluz – se refieren a 'estarse quietos', frase que derivaría de los cepos en los que atormentaban y sujetaban a los delincuentes según Menéndez Pidal (1920, 260).

Sin embargo, el sentido de los pasajes en los textos de los siglos XVIII a XX es, sin duda, el de 'estar callados'. Y éste es el del pasaje cervantino como ratifica el contexto («para que me mordiera la lengua»). Supongo que «cepos quedos» no pertenece al campo de la fraseología de la delincuencia sino a otra más frecuente en los siglos anteriores en la que se referiría a los cepos de caza. Esto es «que los cepos no estén armados para dispararse al pisar o cebarse la presa», sino sin abrir. Es clara la imagen de los dientes del cepo que, como una boca, se cierran atrapando la presa. No he documentado la frase, pero debía ser de uso normal en el habla de los cazadores en el sentido literal.

## 5 La penitencia de Don Quijote (*DQ*, I, 25)

En el escrutinio el Cura – suponemos que habla por boca de Cervantes – pone como no digan dueñas a Jerónimo Urrea, ilustre capitán e ilustrísimo traductor del *Orlando furioso* de Ariosto. Fue traducción muy digna, a pesar de las malevolencias del Cura:

- [...] y en verdad que estoy por condenarlos no más que a destierro perpetuo, siquiera porque tienen parte de la invención del famoso Mateo Boyardo, de donde también tejó su tela el cristiano poeta Ludovico Ariosto; al cual, si aquí le hallo, y que habla en otra lengua que la suya, no le guardaré respeto alguno; pero si habla en su idioma, le pondré sobre mi cabeza.
- Pues yo le tengo en italiano -dijo el barbero-, mas no le entiendo.
- Ni aun fuera bien que vos le entendiérades -respondió el cura-, y aquí le perdonáramos al señor capitán que no le hubiera traído a España y hecho castellano; que le quitó mucho de su natural valor, y lo mesmo harán todos aquellos que los libros de verso quisieren volver en otra lengua: que, por mucho cuidado que pongan y habilidad que muestren, jamás llegarán al punto que ellos tienen en su primer nacimiento. (*DQ*, I, 6, ff. 19v-20r)

Al llegar a las entrañas de Sierra Morena, Don Quijote decide imitar a Orlando o a Amadís, loco uno, sentimental y llorón el otro. Se decide por el primero aunque con las melancolías del segundo. Sancho ve hacer las locuras del protagonista:

Y desnudándose con toda priesa del calzones, quedó en carnes y pañales, y luego, sin más ni más, dio dos zapatetas en el aire y dos tumbas la cabeza abajo y los pies en alto, descubriendo cosas que, por no verlas otra vez, volvió Sancho la rienda a Rocinante, y se dio por contento y satisfecho de que podía jurar que su amo quedaba loco. (*DQ*, I, 25, f. 131r)

Así que, me es a mí más fácil imitarle en esto que no en hender gigantes, descabezar serpientes, matar endriagos, desbaratar ejércitos, fracasar armadas y deshacer encantamientos. Y, pues estos lugares son tan acomodados para semejantes efectos, no hay para qué se deje pasar la ocasión, que ahora con tanta comodidad me ofrece sus guedejas.

- En efecto -dijo Sancho-, ¿qué es lo que vuestra merced quiere hacer en este tan remoto lugar?
- ¿Ya no te he dicho -respondió don Quijote - que quiero imitar a Amadís, haciendo aquí del desesperado, del sandio y del furioso, por imitar juntamente al valiente don Roldán, cuando halló en una fuente las señales de que Angélica la Bella había cometido vileza con Medoro, de cuya pesadumbre se volvió loco y arrancó los árboles, enturbió las aguas de las claras fuentes, mató pastores, destruyó ganados, abrasó chozas, derribó casas, arrastró yeguas y hizo otras cien mil insolencias, dignas de eterno nombre y escritura? Y, puesto que yo no pienso imitar a Roldán, o Orlando, o Rotolando (que todos estos tres nombres tenía), parte por parte en todas las locuras que hizo, dijo y pensó, haré el bosquejo, como mejor pudiere, en las que me

pareciere ser más esenciales. Y podrá ser que viniese a contentarme con sola la imitación de Amadís, que sin hacer locuras de daño, sino de lloros y sentimientos, alcanzó tanta fama como el que más. (*DQ*, I, 25, ff.123r-v)

Se trata, desde luego, de una parodia literaria, pero en el caso de Ariosto los lectores tendrían en la memoria los grabados clásicos ticianescos de las ediciones italianas que pasaron a la traducción de Urrea. Estupendos grabados de este episodio en que Orlando, nuevo Hércules, desnudo y musculoso arranca árboles. Don Quijote, «en carnes y pañales», era, como vieron los ilustradores, la antítesis de esas imágenes ariostescas. Doy en la lámina la ilustración de la edición de Urrea de Guillermo Rovilio, Lyon, 1556.

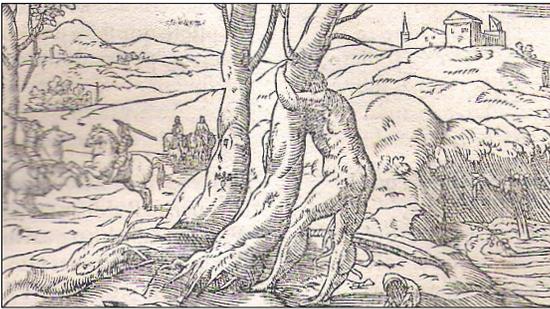


Figura 3. *Orlando furioso*, edición de Urrea de Guillermo Rovilio, Lyon, 1556

## 6 Belorofonte (*DQ*, II, 40)

En *Quijote*, II, 40 se pone en boca de la Dueña Dolorida este pasaje en el que se enumeran los caballos más celebrados y que anticipan el episodio de Clavileño:<sup>1</sup>

- Querría yo saber, señora Dolorida -dijo Sancho-, que nombre tiene ese caballo.
- El nombre -respondió la Dolorida- no es como el caballo de Belorofonte, que se llamaba Pegaso, ni como el del Magno Alejandro, llamado Bucéfalo, ni como el del furioso Orlando, cuyo nombre fue Brilladoro, ni menos Bayarte, que fue el de Reinaldos de Montalbán, ni Frontino, como el de Rugero, ni Bootes ni Piritoo, como dicen que se llaman los del Sol, ni tampoco se llama Orelia, como el caballo en que el

1 Esta nota es resumen de un artículo más extenso con el título «Sobre Belerofonte/Belorofonte. De Boccaccio a Napoleón» (Blecua 2009).

desdichado Rodrigo, último rey de los godos, entró en la batalla donde perdió la vida y el reino.

- Yo apostaré, -dijo Sancho- que pues no le han dado ninguno desos famosos nombres de caballos tan conocidos, que tampoco le habrán dado el de mi amo, Rocinante, que en ser propio excede a todos los que se han nombrado.

Desde la segunda edición, impresa tres meses después de la primera de 1605 - o mejor, 1604 (cf. Rico 2006) - el «Belorofonte» se enmienda, como parece lógico, en «Belerofonte». Salvo algunos editores conservadores como Schevill, Murillo, Gaos, Florencio Sevilla o Pedraza, que mantienen la lección de la *princeps*, pero sin anotar nada anómalo, el resto corrige de acuerdo con la tradición mitológica clásica y renacentista, esto es, «Belerofonte». Yo mantuve la lección de la *princeps*, «Belorofonte», aduciendo que sería errata de cajista o deturpación lingüística de la Dueña Dolorida que no andaba muy sabida de la tradición mitológica (Blecua 2010, 1040, nota 13). Broma cervantina. Pero estaba mal la nota, aunque no la lección «Belorofonte».

Por esos azares tan benéficos para quienes nos dedicamos a estas minucias filológicas - que no lo son en este caso -, hace tiempo presenté por gentileza de sus traductoras, María Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias, la edición de *Los quince libros de la Genealogía de los dioses paganos* de Boccaccio (Álvarez, Iglesias 2007).<sup>2</sup> Excelente traducción realizada sobre el autógrafo del certaldense en edición exquisita. Es libro al que Boccaccio dedicó varias décadas y en el que demuestra una inmensa erudición y una capacidad dispositiva extraordinaria. A pesar de no poder liberarse del todo de la alegoría - el llamado evemerismo -, Boccaccio muestra un sentido crítico admirable.<sup>3</sup> Fue libro muy leído y numerosas veces reeditado en latín, francés e italiano durante el siglo XVI. Consta la obra de quince libros que incluyen cada uno numerosos capítulos. En los libros IV, X y XI se hace una breve referencia a Belerofonte (*sic*) al tratar de la Quimera, de Pegaso y de los descendientes de este héroe.

En cambio, en el XIII, 58, dedica el capítulo, extenso, a Belorofonte (*sic*):

‘Belorofonte’, según está en las mencionadas palabras de Glauco a Diomedes, fue hijo del antedicho Glauco. Fue ciertamente este ‘Belorofonte’ un joven destacado por su ilustre belleza y famoso por su gran virtud. Dice Homero que fue rey de Éfira que, privado del reino por

---

2 La primera edición, menos elaborada, se publicó en Madrid: Editora Nacional, 1983.

3 Todavía sigue siendo el libro de Jean Seznec, *La survivance des dieux antiques* (Studies on The Warburg Institute, vol. XI, London, 1940), la mejor introducción al tema. La edición inglesa *The Survival of Pagan Gods* (Seznec 1953), es preferible porque tiene añadidos y enmiendas del autor.

Preto, rey de Argos, vivió en su casa por orden suya. La esposa de aquél, Antea o, según Lactancio [*ad Theb.* 4.589] Estenobea, cautivada por su hermosura, lo empujó a su pasión y al que se negaba lo acusó ante Preto de haber querido violarla. Él, indignado, al no haber querido matarlo, le entregó, para que se las llevara a su suegro 'Arióbates', unas cartas en las que se ordenaba que se le matara. Y 'Belorofonte', al llegar a Licia, fue enviado por 'Arióbates', para que muriera, a matar a la Quimera. En efecto, la Quimera era un ser monstruoso, como se ha dicho antes donde se ha hablado de ella. Pero 'Belorofonte', tomando el caballo Pegaso, voló hasta ella y la mató. Después, como 'Arióbates' tuviera una guerra contra los sólimos, confiando en el valor de 'Belorofonte', lo envió a la lucha; del mismo modo éste redujo y puso en fuga a los sólimos. En tercer lugar le ordenó tomar las armas contra las Amazonas que lo atacaban. Y 'Belorofonte' las obligó, vencidas, a volver a sus fronteras. Al haber visto estas cosas el rey, se compadeció de él y según dice Lactancio [*ad Theb.* 4.589] le dio como esposa, junto con una parte del reino, a su hija 'Aquímene', hermana de Antea, de la que tuvo a Isandro, Hipóloco y Laodamía. Por su parte, Estenobea o Antea, tras haber sabido que él era honrado por su padre, se suicidó. Y según opina Servio, a causa de este crimen llegaron a la locura las hijas de Preto. (Álvarez, Iglesias 2007, 597-8)

Parece claro que Boccaccio trabajaba con modelos manuscritos distintos: en unos aparecía Belerofonte (Libro IV, 24; X, 34; XI, 34) y en otros Belorofonte (Libro XIII, 58). Las fuentes que menciona para esta última forma son Fulgentius y Lactantius, que en las ediciones habituales de estos autores los censores modernos editan Belerofonte,<sup>4</sup> de acuerdo con la tradición clásica. La forma correcta es, desde luego, Belerofonte, con *épsilon*, que documenta con su habitual exhaustividad y saber Pierre Grimal en su *Diccionario de Mitología griega y romana* (2006). Es la que dan todos los grandes mitógrafos renacentistas y todos los diccionarios, misceláneas y *polyntheae* de los siglos XVI y XVII que he consultado. Y sin embargo...

...Y sin embargo, Cervantes vuelve a utilizar Belorofonte en el *Viaje del Parnaso* (1614, III, 340), Lope de Vega en la *Arcadia, El animal de Hungría* y en *La nueva victoria del Marqués de santa Cruz* (ap. TESO). Y una el Conde de Rebolledo (ap. CORDE). Y, algo sorprendente, también consta con esta entrada en el *Tesoro de la lengua castellana o española* de 1611 de Sebastián de Covarrubias. No se trata, pues, de una errata del cajista cervantino del *Quijote*, sino de una tradición paralela a la ortodoxa onomástica clásica.

4 Utilizaré, salvo en las citas directas de textos, que varían notablemente - *Bellerophontis*, *Bellerophons*, *Bellerophonte*, *Belerophonte*, etc. - las formas Belerofón y Belerofonte.

Y Google es buen amigo. Se me ocurrió entrar, por fortuna, para no cometer errores y para escribir con más rigor este artículo dedicado a nuestro querido homenajeado Claudio Guillén, *Bellorophon* en el buscador. Sorpresa grande: más de 500 entradas. Y más sorpresa: la nave inglesa que trasladó a Napoleón en agosto de 1815 a Santa Elena... se llamaba BELLOROPHON, que anduvo tirando cañonazos en la batalla tristemente célebre de Trafalgar. Un editor francés del siglo XVI también imprimía bajo la enseña de Belorofon. Y existe un juego ecuestre francés en la red que tiene la misma denominación y un *blog* muy extendido con el mismo nombre. Y en *Wikipedia* al tratar de astronomía en la constelación de Pegaso se menciona también a Belorofón. Y, añadido, en Irlanda existe un lugar que también presenta esta toponimia (*ap.* Google). Maravilloso fenómeno de la tradición mitológica. Ningún mitógrafo, que yo sepa, contra toda la tradición clásica, denomina a Belerofonte como Belorofon, ni siquiera Boccaccio en IV, X y XI. Ni los grandes mitógrafos renacentistas, como Giraldo Cintio, Cartari o Natal Comes o los hispanos como Pérez de Moya y Baltasar de Vitoria, que acuden a los anteriores y, sobre todo, a Boccaccio.<sup>5</sup>

Desconozco si los expertos clasicistas en mitografía han escrito sobre el motivo, esto es, sobre una simple mala lectura medieval de la onomástica de Belerofonte o Bellerofonte o Bellerophonte. Pero tiene interés ese cambio de una *e* por una *o*. Siempre he creído que en lo pequeño está lo grande. Habrá que explicar, pues, qué avatares ha sufrido el nombre del gran héroe desde Homero hasta Cervantes y la nave que condujo a Napoleón a Santa Elena o a una monumental escultura de Pegaso y Bellorophon (*sic*), que en fechas recientes figura en un parque público de Londres. De eso me ocupo a continuación.

Son Homero y Apolodoro quienes transmiten la tradición del mito de Belerofonte - en griego. Relata el autor de la *Iliada*:

Pero ya que deseas saberlo, te diré cuál es mi linaje, de muchos conocido. Hay una ciudad llamada Éfira en el riñón de la Argólide, criadora de caballos, y en ella vivía Sísifo Eólida, que fue el más ladino de los hombres. Sísifo engendró a Glauco, y éste al eximio Belerofonte, a quien los dioses concedieron gentileza y envidiable valor. Mas Preto, que era muy poderoso entre los argivos, pues a su cetro los había sometido Zeus, hízole blanco de sus maquinaciones y le echó de la ciudad. La divina Antea, mujer de Preto, había deseado con locura juntarse clandestinamente con Belerofonte, pero no pudo persuadir al prudente héroe, que sólo pensaba en cosas honestas, y mintiendo dijo al rey Preto:

---

5 Cf. el excelente prólogo de Carlos Clavería (1995) a su edición de Juan Pérez de Moya, *Philosophia secreta*.

– ¡Preto! Muérete o mata a Belerofonte, que ha querido juntarse conmigo sin que yo lo deseara.

Así habló. El rey se encendió en ira al oírlo; y si bien se abstuvo de matar a aquél por el religioso temor que sintió su corazón, le envió a la Licia, y haciendo en un díptico pequeño mortíferas señales, entregole los perniciosos signos con orden de que los mostrase a su suegro para que éste le hiciera perecer. Belerofonte, poniéndose en camino debajo del fausto patrocinio de los dioses, llegó a la vasta Licia y a la corriente del Janto: el rey recibíole con afabilidad, hospedole durante nueve días y mandó matar otros tantos bueyes pero al aparecer por décima vez Eos de rosados dedos, le interrogó y quiso ver la nota que de su yerno Preto le traía. Y así que hubo la funesta nota, ordenó a Belerofonte que lo primero de todo matara a la ineluctable Quimera, ser de naturaleza no humana, sino divina, con cabeza de león, cola de dragón y cuerpo de cabra, que respiraba encendidas y horribles llamas; y aquél le dio muerte, alentado por divinales indicaciones. Luego tuvo que luchar con los afamados Solimos, y decía que éste fue el más recio combate que con hombres sostuviera. Más tarde quitó la vida a las varoniles Amazonas. Y cuando regresaba a la ciudad, el rey, urdiendo otra dolorosa trama, armole una celada con los varones más fuertes que halló en la espaciosa Licia; y ninguno de éstos volvió a su casa, porque a todos les dio muerte el eximio Belerofonte. Comprendió el rey que el héroe era vástago ilustre de alguna deidad y le retuvo allí, le casó con su hija y compartió con él la realeza; los licios, a su vez, acotáronle un hermoso campo de frutales y sembradío que a los demás aventajaba, para que pudiese cultivarlo. (Hom. *Il.* VI, 147-200; Segalá 1968)

La versión de Apolodoro, que transmitió el nombre de la poco casta esposa de Preto, Sthenobea, a la posteridad y la de Yóbates, complementa la de Homero y de sus escoliastas:

Belerofontes, hijo de Glauco, hijo de Sísifo, después de matar involuntariamente a su hermano Delíades -al que algunos llaman Pirén y otros Alcímedes-, llegó ante Preto, quien lo purificó. Pero Estenebea se enamoró de él y le envió propuesta para un encuentro; como éste rehusara, ella dijo a Preto que Belerofontes le había hecho proposiciones infames. Preto lo creyó y entregó a Belerofontes una carta para Yóbates, en la que había escrito que le diese muerte. Yóbates, después de leer la carta, le ordenó matar a la Quimera, esperando que la fiera acabaría con él, ya que no era fácil de dominar por muchos y menos por uno: tenía la parte anterior de león, la cola de dragón y en medio una tercera cabeza de cabra por la que arrojaba fuego. Devastaba la región y destruía los ganados, pues era una sola criatura con la fuerza de tres animales. Se dice también que la Quimera había sido criada por Amisodaro, y así

lo asegura también Homero, y que había nacido de Tifón y Equidna, según relata Hesíodo. Belerofontes, montado en Pegaso, caballo alado nacido de Medusa y Posidón, elevándose por los aires, asaeteó desde allí a la Quimera. Después de este lance, Yóbates le mandó combatir contra los sólimos, y una vez cumplida esta tarea, le ordenó luchar contra las amazonas; y como también las aniquilara, Yóbates escogió a los licios sobresalientes por su valentía, y les encargó que lo mataran tendiéndole una emboscada. Pero cuando todos ellos hubieron sucumbido a manos de Belerofontes, Yóbates, admirado de su fuerza, le mostró la carta y lo invitó a quedarse junto a él; además de entregarle a su hija Filónor, al morir de legó el reino. (Apolod. *Bibl.*, lib. II, 3, 92; Rodríguez de Sepúlveda 1985)

Sintetizaron la tradición Higinius, Fulgentius y Placidus Lactantius (cf. Bleuca 2009). Tanto Fornutus o Cornutus como Palefatus fueron menos conocidos por estar en griego. Todos ellos traen la forma clásica Belerofonte.<sup>6</sup> Dejo a los de clásicas el estudio pormenorizado de las variantes de toda esta masa de manuscritos de estos autores que transmitió el mito y el nombre a la Edad Media. Me limito a conjeturar, por lo que viene a continuación, que en alguna rama fértil de Fulgentius o de Lactantius el nombre de Belerofonte se había transmitido con el error 'Belorofon'. Y, en efecto, tanto en las fuentes de la *General Estoria* como en el *Ovide moralisé* de Pierre de Berçuire figura ya el error *Belorofón*. De aquel primer *magister* tomaron el mito los redactores de la *General Estoria* (ca. 1275):

Dize el maestre en razón de Seustis estos quatro viessos en latin:

Gorgenis effrigie mortales uertatur ide,  
Nam qui viderunt lapides quasi dirigerunt,  
Bellorophon monstro cum Palladis arte perennito  
Comit equi pennas et se demictic in auras.

Estos últimos viessos quieren dezir desta guisa en el lenguaje de Castiella: la mortal yda es mudada por la paresçencia de Goleen, et los que uieron assi se tornaron duros como piedras; et Bellorophon, matando a Gorjeen con el arteria de Pallas, affeyto las penno las del caballo, e dexose yr por el aer. [...] Et de otra guisa eran ellas muy fermosas. duennas assi como cuentan Eusebio. & Jheronimo. Daquello ál que dizen estos uiessos adelant. que belorofon mato al bestiglo. Con el arte de pallas Bellorophon es por el rey Persseo. Et esto es por lo que dixiemos aqui de como los sabios mudauan los nonbres a las cosas en sus estorias. a lugares. por que dize aqui el maestro bellorofon por Persseo. Et dixo bestiglo por

---

6 He utilizado la edición de Basilea, 1543.

gorgen.& pero lamo bestiglo. A aquellas duennas.; por que eran cosa muy periglo sa en aquella tierra lo uno porel grant poder que auien. lo al por la muy grant fermosura que era tanta; que todos los Autores. & todas las estorias acuerdan; que assi se parauan desmemoriados quantos las ueyen como si fuessen piedras Et a estas uencio Persseo como es contado & leuo dellas la cabeşca; esto es el reyno; & esto se entiende con aquello que dize el Autor que mato bellorofon al bestiglo. fascas Persseo a Gorgen. Daquello al otrossi que dize el Maestro que affeyto bellorophon las pennolas del cauallo. El cauallo fue aquel pegaso de que dizen los Autores que nascio de las gotas de la sangre que salie de la cabeşca de Medusa. Mas el cauallo. & sus pennolas. & su uolar. & leuar a Perseo por el aer. non es otra cosa si non que dan a entender los sabios que lo dixieron encubierta mientre; por el cauallo los biennes & las riquezas del reyno. Las pennolas & el uolar que Persseo fizo pues que aquel reyno ouo; es que fue o quiso por el mundo. & cunplio lo que cometio con el poder daquel reyno. & desta guisa uolaua aquel cauallo. & Persseo en el. Et esta razon mouio Seustis. fascas el diablo conta Alicia. esto es contra la yglesia de xpisto. queriendol dezir que esto era las grandes uertudes. & los grandes fechos que fazien los sus dioses. (Alfonso X, *General Estoria*, f. 226v; Sánchez-Prieto Borja 2003)

Y en la traducción de Gómez de Zamora del *Ovide moralisé*:

hospedadores que por çierto mereçen ser punjdos / onde dize el apostol de hospedar non querades olujdar. Aqui se faze mençion del cauallo pegaso & de cómo belorofon fue enviado en çeçilia a conquistar el mostruo que se llamaua chymera. Por quanto enotra manera falle escripto del fallamento del pegaso por tanto aquj me pareçio digna cosa de enxerir aqui / esto falle escripto/. Que preco Rey de libia ouo dos mugeres dela primera ouo un fijo muy sabio & entendido muy fermoso por acatamento muy fuerte / por obra muy graçioso en aseos el qual bellorofon auja nonbre. Aqueste despues dela muerte dela madre segunda muger tomo que auja nonbre çenola quello cobdiçio carnalmente & el moço aborreçiendola commo uaron la menospreçio del qual ensañada la madrastra çerca del padre lo acuso & quela oujera solicitado le denunçio & en señal quela quesiera xforçar sus uestimentas Rasgadas & su rostro Rasgado engañosa mente le alego. El padre propuso matar al fijo mas por que... (Gómez de Zamora 1995, f. 96v)

Como Boccaccio sólo menciona a Fulgentius y a Lactantius, habrá que suponer que manejó un manuscrito con la lección Belorofonte, aunque lo más probable es que tuviera presentes también a Berçuire y los *Mitographi*

*vaticani*.<sup>7</sup> No importa. La obra del de Certaldo, excelente libro, tuvo un éxito grande en el siglo XV. Aquí se tradujo el *Ovide moralisé* (ca. 1452) por Gómez de Zamora para el marqués de Santillana, como se ha indicado, y Alfonso de Madrigal, El Tostado, lo utiliza en *Las XIII cuestiones del Tostado*:<sup>8</sup>

Deste Pegaso muchas cosas escriben los Poetas. Dizen que en él iva cavalgando Beloforis quando peleó contra Cimera.

El Tostado da como fuentes de la fábula a Lactantius y a Fulgentius, pero trae «Bellofor(ont)is», doble error onomástico. Probablemente ambos errores se remontan, como se indicado, a ramas manuscritas de Lactantius y Fulgentius.

La mitografía humanista volvió a las fuentes clásicas y recuperó la *épsilon* de ese maravilloso personaje que reúne todas condiciones de los mitos trágicos, desde la falsa denuncia de la malvada esposa de Preto, la carta en que se pide que maten al mensajero, las pruebas que tiene que superar - Quimera, Amazonas, los Solimos y los escogidos de Ióbates -, hasta la boda principesca y muerte fatal y tragicómica, pues es derrocado Pegaso por la picadura de un tábano. Admirable historia que no ha tenido, por cierto, fecunda posteridad literaria.<sup>9</sup> En toda esa tradición renacentista de mitógrafos, misceláneas, *polyanteae*, *calepinus*, *adagia*,<sup>10</sup> alciatos y demás no vuelve a aparecer el medieval Belorofón salvo en la que deriva de la *Genealogía* de Boccaccio, que impregnó toda Europa, en particular, Inglaterra y Alemania. Y también en España. Por eso me sorprende que una persona tan culta como el lexicógrafo Sebastián de Covarrubias incluya el lema «Belorofón» en su *Tesoro* de 1611 (y también Noydens en el suplemento de 1674):

BELOROFONTE. Nombre griego, *bellerophontes*, fue hijo de Glauco, rey de Ephyra, hermoso y gentilhombre por extremo, y de gran virtud; éste, huésped de Preto, rey de los Argivos, fue requerido de amores de Sthenobea, su mujer, y por no aver condescendido con su depravada

---

7 Cf. la introducción de Álvarez e Iglesias a su traducción de la *Genealogía* (Álvarez, Iglesias 2007, xxxii-lxvii).

8 Cito por la segunda edición de Amberes, Martín Nucio de 1551, f. 179v (Biblioteca de Alberto Bleuca).

9 En Francia el célebre Lully escribió una tragicomedia lírica sobre este personaje (1678). En España Antonio Zamora compuso una excelente comedia-ópera, «Todo lo vence el amor», que se imprimió en el *Tomo Primero* de sus *Obras* (Madrid, 1744). Y doña Emilia Pardo Bazán publicó en 1905 la obra dramática en cinco actos *La Quimera* (hay edición al cuidado de Marina Mayoral, Madrid: Cátedra, 1991).

10 Erasmo dedicó un sabio *adagium*, *Litteras Bellerophontis*, que procede en su mayor parte de la *Ilíada* aunque conoce otras fuentes del mito.

voluntad y desenfrenado apetito, le tomó tan gran odio, que le acusó delante de su marido; el qual embió a su suegro Iobate, rey de Lycia, con cartas cerradas, en las quales le pedía le diese muerte que él dexava de darle por no violar el derecho de hospedaje. Iobate, respetando lo mesmo, le embió a pelear con los solimos, con quien traía guerra, entendiendo le matarían, por embiarle con poca gente que le defendiesse. Acabó ésta y otras muchas empresas con gran valor y esfuerzo. Finalmente le embió a que matasse la chimera, monstruo ferocísimo, la qual venció con ayuda de Neptuno, que le dio el cavallo Pegaso alado. Admirándose, pues, Iobates del valor grande del mancebo, le casó con una hija suya, dándole parte de su reyno. Sthenobea, desesperada de no haberse podido vengar, se dio la muerte, y Bellorofonte desvanecido con la prosperidad y felices sucesos, emprendió subir con su cavallo hasta el cielo. Júpiter embió un távano, que pegándose al cavallo y picándole le puso en tanta furia, que arrojó de sí a Bellorofonte, y cayó muerto en tierra; y al cavallo colocó entre las estrellas y es una de las 28 imágenes. Bellorofonte tomó el nombre de un príncipe de los corintios, a quien siendo muy joven mató en desafío; éste se llamava Belleró. Unos cuentan ésta por fábula, otros por historia, y otros la reduzen a materia física meteórica. (*Vide Natal Comitem*, lib. 9, cap. 4, *suae Mythologie*)

Y, en efecto, la entrada deriva de Natal Comes,<sup>11</sup> como se indica al final de la misma, pero es seguro que utilizó también a Boccaccio - la fuente principal de Comes, aunque éste no la cite, que sólo añade algunos arroyos menores pero sabios y que el autor del *Tesoro* no incluye. Desde luego, Covarrubias sólo pudo tomar la deturpación «Belorofonte» de la *Genealogía* del certaldense, porque, como se ha indicado, todos los mitógrafos de la época acuden a la forma clásica.

Más interesantes son los casos de Cervantes, Lope y el Conde de Rebolledo. Es muy posible que los tres manejaran ejemplares de Boccaccio, pero no me parece una imprudencia filológica pensar que todos ellos, menos Lope (la *Arcadia* es de 1598) y, sobre todo, Cervantes, acudieron a Covarrubias como criterio de autoridad. Malo, como se ha visto. No es muy frecuente la referencia a Belerofonte en la tradición literaria hispana, pero sí se cita en Mosquera de Figueroa, en Góngora y en Lope en un par de obras con la alusión al episodio de la Quimera. Sorprende, en cambio, que Calderón, tan culto como Covarrubias, en las tres ocasiones en que cita a nuestro personaje no lo hace como el

11 También las traductoras de la *Genealogía* llevaron a cabo una ciclópea traducción de las *Mythologiae* que publicaron en la Universidad de Murcia en 1988 y que han reeditado con añadidos y correcciones en la misma Universidad en 2006. Es traducción utilísima que aquí recomiendo encarecidamente y que puede consultarse al siguiente enlace: <https://goo.gl/KmytKA> (2017-09-28).

extraordinario domador de Pegaso sino como el propio caballo. Doy los ejemplos por TESO:

Alado Belerofonte,  
bruto y ave en piel y pluma,  
que aborto fuiste [...]  
(*Fortunas de Andrómeda y Perseo*, 3, vv. 864-7)

y en un bruto veloz Belerofonte  
me salí huyendo de la güeste mía  
(*La hija del aire*, Primera parte, 1, vv. 570-1)

que yo con ella, en ese Belerofonte,  
veloz me esconda [...]  
(*Los tres mayores prodigios*, 2, vv. 1104-5)

No entiendo esas alusiones tan disparatadas a pesar de que mi creencia sin límites en las licencias retóricas como la sinécdoque y la metonimia.<sup>12</sup>

Y aquí concluyo estas notas incompletas sobre este curioso, pero normal, cambio gráfico de una *épsilon* por una *omicron*.<sup>13</sup> Creo que están bien, pero pienso continuar en el estudio de este mito un tanto abandonado porque Belerofón o Belorofón (*sic*) bien se lo merecen.

## Bibliografía

- Álvarez, María Consuelo; Iglesias, Rosa María (trads.) (2007). *Boccaccio: Los quince libros de la Genealogía de los dioses paganos*. Madrid: Centro de Lingüística Aplicada Atenea.
- Blecua, Alberto (2009). «Sobre Belerofonte/Belorofonte. De Boccaccio a Napoleón». *Faventia*, 31(1-2), 167-77.
- Blecua, Alberto (ed.) (2010). *Cervantes Saavedra, Miguel de: Don Quijote de la Mancha*. Ed., notas e introducción de Alberto Blecua. Madrid: Espasa-Calpe.
- Clavería, Carlos (ed.) (1995). *Pérez de Moya, Juan: Philosophia secreta*. Madrid: Cátedra.

---

<sup>12</sup> Pero me comunica mi querido y sabio amigo Antonio Azaustre que éstas de Calderón las incluye el célebre Gerardus Vossius entre las 'metonimias anómalas'. Por eso se denominan 'metonimias vossianas'.

<sup>13</sup> Es el mismo caso de Estenobea o Estenebea, según las distintas fuentes.

- Gómez de Zamora, Alfonso (1995). *Morales de Ovidio*. Biblioteca Nacional de España, BNM, ms. 10144. Ed. de C. Carr. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- Grimal, Pierre (2006). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Destino.
- Marasso Rocca, Arturo (1954). *Cervantes: la invención del Quijote*. Buenos Aires: Librería Hachette.
- Menéndez Pidal, Ramón (1920). *Antología de prosistas castellanos*. Madrid: Centro de Estudios Históricos.
- Rico, Francisco (2006). *El texto del Quijote*. Barcelona: Destino.
- Rodríguez de Sepúlveda, Margarita (trad.) (1985). *Apolodoro: Biblioteca*. Introducción de Javier Arce; notas de Margarita Rodríguez de Sepúlveda. Madrid: Gredos.
- Rodríguez Marín, Francisco (ed.) (1947). *Cervantes Saavedra, Miguel de: Don Quijote*. Madrid: Atlas.
- Sánchez-Prieto Borja, Pedro (ed.) (2003). *Alfonso X: General Estoria. Segunda Parte*. Alcalá: Universidad de Alcalá.
- Segalá, Luis (trad.) (1968). *Homero: Ilíada*. Madrid: Espasa Calpe.
- Sevilla, Florencio (ed.) (2001a). *Cervantes Saavedra, Miguel de: El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* [online]. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URL <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-ingenioso-hidalgo-don-quiote-de-la-mancha--1/html/> (2017-10-23).
- Sevilla, Florencio (ed.) (2001b). *Cervantes Saavedra, Miguel de: Segunda parte del ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha* [online]. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URL <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/segunda-parte-del-ingenioso-caballero-don-quiote-de-la-mancha--0/html/> (2017-10-23).
- Seznec, Jean (1953). *The Survival of Pagan Gods*. New York: Harper. Trad. es.: *Los dioses de la Antigüedad y el Renacimiento*. Madrid: Taurus, 1985.
- Terreros y Pando, Esteban (1987). *Diccionario castellano: con las voces de ciencias y artes*. Madrid: Arco/Libros.



## **Parte III**



## Claudio Guillén en el recuerdo

editado por Antonio Monegal, Enric Bou, Montserrat Cots

# El placer de la melancolía

Claudio Guillén

Yo que detesto los centenarios – el vacío de sentido, el eclecticismo organizado que los envuelve – reconozco que a ellos he debido este año unas emociones de gran valor. Pienso en nuestro grandísimo Borges. Y también agradezco haber oído retransmitidas las interpretaciones por el trompetista Wynton Marsalis en San Sebastián de unas composiciones de Duke Ellington.

Lector amigo, me perdonarás que haya empezado con la palabra *yo* y que todo cuanto siga suponga una actitud muy personal. Y es que la música de Ellington ha sido durante años una de las preferencias principales de mi vida, el objeto de una verdadera pasión. Era una inclinación muy mía, que otros no compartían. No creas que todos entienden de jazz en Estados Unidos, ni que los aficionados a este arte destacan por fuerza al autor de *Mood Indigo*.

Ellington era sutil, relativamente difícil, y para muchos abandonaba la cadencia básica, la fuerza primitiva del jazz de Nueva Orleans o de Chicago. Lo cual era un error de juicio. Yo percibí claramente desde mis primeros meses y años en América la excepcional calidad de la música de Ellington, que daba cabida lo mismo a una gran riqueza armónica y melódica que a un fundamental ritmo afroamericano, percutiente, invencible. La complicación, el enriquecimiento y la complejidad que había traído al jazz no dejaban atrás sus fundamentos, pero sí a buen número de oyentes poco entendidos.

Con la guerra civil mi familia había pasado a Francia, donde durante los años 30 se había implantado *le jazz hot* y ya tuvimos noticia de un concierto de Duke Ellington en París. Al principio de los años 40 el destierro nos había llevado primero a Canadá y luego a Estados Unidos. En el otoño del 41 comenzaron mis estudios universitarios. Pues bien, aquellos primeros años de la década de los 40 fueron esplendorosos para aquella orquesta. Yo no tenía dos duros, pero lo poco que poseía lo consagraba a la compra de aquellos discos de Ellington. A la sazón salieron *Main Stem*, *Moon Mist*, *Chelsea Bridge* y creo que los emblemáticos *Take the 'A' Train* y *Things Ain't What they Used to Be*; y todavía se podían adquirir algunas melodías de

Publicado en *El Periódico*, en el suplemento «Viernes», nº 66, el 15 de octubre de 1999, con ocasión de la conmemoración del centenario de Duke Ellington en el Festival de Jazz de Barcelona.

---

### Biblioteca di *Rassegna iberistica* 6

DOI 10.14277/6969-186-7/RiB-6-9 | Submission 2017-09-14

ISBN [ebook] 978-88-6969-186-7 | ISBN [print] 978-88-6969-194-2

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

los años 30, como *Azure* y *Decrescendo in Blue*; o nuevas versiones de los primeros éxitos de los años 20, como *The Mooche* y *Mood Indigo*.

Sus solistas eran excepcionales. Esto es algo que hay que entender muy bien. No es concebible la orquesta de Duke Ellington sin aquellos músicos precisos, aquellos hombres mismos, que le acompañaron durante dos, o tres o cuatro décadas. Al cabo de una pieza *the Duke* siempre pedía que el solista principal se levantara y recibiera los aplausos que se merecía.

Ténganse en cuenta dos condiciones esenciales de aquel arte del jazz. En primer lugar, el papel de la improvisación. Dentro del marco ideado por el compositor y director de orquesta, la improvisación correspondía a los solistas y dependía totalmente de ellos. Es lo que los oyentes teníamos que valorar, una y otra vez, según los días y las ocasiones. Teníamos que distinguir entre los solos que nacían de unas *ideas* y los que no eran sino cuestión de *dedos*. (Algo como la diferencia entre la técnica y el duende en Federico García Lorca). Y en segundo lugar, el instrumento que tocaba cualquiera de esos solistas no sonaba como ningún otro.

Ésa era una de las grandes contribuciones del jazz. El timbre de la trompeta de Louis Armstrong – nitidez, claridad, limpieza de arranque – era completamente suyo y no podía compararse con ningún otro. Cuando Benny Goodman grabó el quinteto de Mozart se esforzó por producir el sonido perfecto de un clarinete ideal, con resultados discutibles; porque el gran solista de jazz comunicaba su originalidad, al margen de todos los demás factores, a través del sonido característico de su propio instrumento. Esto era el logro de los grandes solistas de Ellington.

Así, Johnny Hodges, cuyo saxo alto atacaba las notas y dominaba el *glissando* de manera personalísima. O el saxo tenor de Ben Webster, de enorme volumen. El clarinete de Barney Bigard, de una purísima liquidez. La trompeta de Cootie Williams, o la de Rex Stewart (corneta más bien, que se lucía en *Boy meets Horn*). El trombón de Clarence Brown, o el del cubano Juan Tizol (trombón de válvulas), coautor del famoso *Caravan*. Con los años surgieron a principios de los 40 algunos instrumentistas más, como Ray Nance, que tocaba la trompeta y el violín. A todos me parece que les oigo todavía y pudiera dedicar muchas palabras más si fuera factible.

## Un ámbito sin límites

Y estaba Art Carney, menos destacado que los demás como solista pero cimiento fundamental, a través de su saxo bajo – barítono – del sonido tan original que producía el conjunto de la orquesta, de la que era como el concertino. Ninguna otra produjo ese sonido tan profundo y envolvente; y que se manifestaba en unas armonías tan amplias, tan abarcadoras, que en pocos segundos parecían que llenaban todo un espacio, todo un ámbito sin límites.

En ese ámbito se explayaba invencible la tristeza. Lector amigo, con Ellington conocí el placer de la melancolía. Ninguna otra orquesta produjo piezas como *Mood Indigo* o, más explícitamente, la titulada *In a Melancholy Mood*. La palabra clave es *mood*, que se traduce mal en español. Ambiente, humor, disposición de ánimo... Es un estado fugaz, sin duda, pero no meramente individual. Algo como un ambiente que en un momento lo envuelve todo, tiñéndolo en este caso de un color azul dominante, como el índigo, como el añil; pero cuidado, sin confundirlo con la crispación y la protesta de los blues. Quien canta o toca unos blues se queja y expresa en un momento de crisis o hasta de desesperación. No así las composiciones de Ellington a las que aludo, crepusculares y profundas como una conclusión, una recapitulación de congojas y angustias anteriores, una atmósfera serena donde acaso puedan surgir luego experiencias más intensas y luminosas.

Pues también se producían estallidos de esa vitalidad, de esa libertad de ser y decir tan propias del jazz. Aludo a títulos rítmicos, afirmativos, insistidos como *Perdido* o '*C*' *Jam Blues*. Escribió T.S. Eliot en un ensayo famoso sobre un dramaturgo inglés de comienzos del siglo XVII, Cyril Tourneur, que ante el problema de decidir cuál sería el orden cronológico de sus obras, no conocía más que una solución: asumir que las creaciones más sombrías, más pesimistas, serían las primeras. La melancolía, decía, es un humor sobre todo juvenil. Pues bien, efectivamente, su primacía caracteriza al Ellington de los años 20 y 30; la vitalidad y complejidad reflexiva, al de los años más maduros.

Sí, yo notaba ante todo el sonido y la armonía como componentes propios de aquella música. Pero claro está que no era en absoluto secundaria la melodía, indivisible durante siglos de la música occidental. Ellington era desde este ángulo un compositor europeo, más próximo a un Debussy que a cualquier músico apegado a su folclore nacional. ¿Cómo se valora la calidad de una melodía como tal? Yo no sabría decirlo. Pero me consta que la imaginación inagotable de Ellington me fascinaba y que yo seguía paso a paso una melodía suya como si dibujara una línea en el espacio, sinuosa y sorprendente, o como si contara un breve relato sin desenlace previsible. No faltarían ejemplos para probarlo.

Me puedo equivocar, pero creo que fue en diciembre de 1957 cuando Ellington ofreció un concierto en Nueva York, en el Carnegie Hall, aquel templo consagrado de la gran música establecida. Era algo como una puesta de largo o el logro de la respetabilidad. Yo me acerqué en tren desde Princeton, que está en la calle 33, hasta el Carnegie Hall, creo que en la calle 56, remonté lentamente a pie la Séptima Avenida, cubierta por al menos un metro de nieve. No circulaba ningún coche y el silencio era maravilloso. Los incondicionales de Ellington, descongelándonos bien que mal, fuimos ocupando poco a poco el auditorio. Sus músicos, que de todos modos no eran muy puntuales, tardaron dos o tres horas en llegar, según el caso, hasta que por fin *the Duke*, tras varias improvisaciones estupendas,

vio su orquesta reconstituida y pudo estrenar la composición, especialmente importante, que había escrito para aquella ocasión. Era una larga suite, titulada *Black, Brown and Beige*. Era una obra de intención histórica - la historia de los afroamericanos - y en resumidas cuentas, como otras obras del último Ellington, de carácter religioso.

Recuerdo perfectamente cómo se dibujaba en el aire, tocada por Johnny Hodges, la bellísima melodía llamada *Come Sunday*. Aquella noche se improvisó de lo lindo y los asistentes nos quedamos hasta las mil y quinientas. Pero *the Duke*, entre encantador y enigmático, nunca perdió el control, ni el dominio del orden musical, ni aquella formalidad tan inseparable de su persona.

No mucho después le encontré una tarde en un café de Nueva York donde tocaba Mary Lou Williams, la mejor mujer pianista de jazz. Serían las cinco, pero Ellington estaba almorzando de verdad, con un amigo. Las horas de los músicos suelen ser extravagantes. Como en ocasiones su modo de vestir. El atuendo de Ellington era el único componente profesional de su apariencia - gastaba trajes anchísimos, insólitos.

En cuanto a todo lo demás era un hombre muy distinguido, de trato educado y, en el fondo, irónico y distante. Su inglés era culto y finísimo, como el de las clases aristocráticas del Sur de que procedía (aunque él era de Washington). Los músicos de jazz solían recibir bien, más allá de rencores raciales, a los europeos. Ellington me invitó a acompañarle aquella tarde en sus andanzas por la ciudad. Fuimos al cabo de un rato a casa de Teddy Wilson, el gran pianista, uno de los pilares de la orquesta de Benny Goodman. Se bebió poco y se habló mucho, más bien seriamente, desgranando recuerdos y comentarios musicales. Luego Ellington y Wilson, con la mujer de éste, una pelirroja muy atractiva, salieron - yo, intimidado, no me atreví a seguir improvisando con ellos - y se perdieron en la noche de Nueva York. Ellington se despidió amablemente, con su especial postura, tal como la pude percibir, que era un estilo compuesto de distancia, gusto exquisito y misterio.

En noches como aquella yo ya había podido oír varias veces, bastantes años antes, en bares de la calle 52, a la prodigiosa Billie Holiday. Ella también proyectaba una esencial distancia, pero de índole muy otra. Llevaba vestidos largos y claros, los hombros desnudos y una orquídea blanca en el pelo. Desde lo alto de su belleza, majestuosa e imperturbable, Holiday cantaba mirando al público con indiferencia, es más, con verdadero desprecio. Lo más importante es que al cantar practicaba esa misma indiferencia, esa misma libertad despectiva, ante el ritmo marcado por la orquesta que la acompañaba.

Pienso que esta tensión entre el ritmo de la orquesta y el suyo es el secreto de las magníficas grabaciones de Billie Holiday. Pienso también que lo es muchas veces del jazz en general y de otras formas de arte, sin excluir el literario, quiero decir, la tensión, el contraste y hasta la colisión entre diferentes niveles, y, en suma, la guerra civil semiótica. Pero éste es tema para otro artículo y otro centenario.

## Claudio Guillén en el recuerdo

editado por Antonio Monegal, Enric Bou, Montserrat Cots

# Los equívocos de la identidad cultural

Claudio Guillén

No puede no admirarme y no alegrarme el corazón la amplitud que caracteriza esta magna reunión, la riqueza de componentes que la integran, la voluntad de mutuo entendimiento y de progreso con la que los unos oyen y atienden a los otros. La espaciosidad americana maravilla a quienes venimos de una Europa cuya dimensión esencial es la pequeñez. De buenas a primeras me encuentro también con que los temas que nos van a preocupar son vastísimos; y si escribo vasto con *v*, y no con *b*, no es por mi condición de académico, sino porque no podemos no ser conscientes de la complejidad de los términos que nos toca utilizar. Yo quisiera acentuar hoy la necesidad de no caer en la trampa de los simplificadores, manteniendo un nivel razonable de claridad conceptual cuando manejamos estos términos rebosantes de ambigüedades y malentendidos. Ahora mismo me explicaré, señalando dos conceptos que han sido y son objetos de constantes abusos y malos tratos: el de *identidad* y el de *cultura*. El de *globalización* lo dejo gustoso en manos de los expertos.

Con las identidades ocurre lo mismo que con las verdades, que dependen, no de unas cosas que están ahí, más allá de nosotros, sino de las palabras que pronunciamos acerca de esas cosas. Las verdades no andan por el mundo, dispersas e independientes, como tampoco las mentiras, ya que en primera instancia son el contenido de unos enunciados verbales. El hablante es quien produce palabras verdaderas o falsas. La urgencia de definir o caracterizar identidades responde asimismo, o bien a una necesidad o una inclinación de nuestro pensamiento, o bien, creo que en muchos casos, a una exigencia de los demás, que desde fuera nos imponen tan delicada tarea.

Identificar tiende, pues, a ser una forma de pensar; es más, pertenece originariamente al ámbito del recto razonamiento. Desde la gran filosofía griega se ha venido destacando el principio de identidad como fundamento del más general de los lenguajes, que es la Lógica. Algo no puede ser y no ser a la vez, pretendiendo, por ejemplo, ser lo contrario de lo que

Conferencia plenaria impartida en el III Congreso Internacional de la Lengua Española celebrado en Rosario, Argentina, del 17 al 20 de noviembre de 2004. URL [http://congresosdelalengua.es/rosario/plenarias/guillen\\_c.htm](http://congresosdelalengua.es/rosario/plenarias/guillen_c.htm) (2017-09-29).

---

### Biblioteca di *Rassegna iberistica* 6

DOI 10.14277/6969-186-7/RiB-6-10 | Submission 2017-09-14

ISBN [ebook] 978-88-6969-186-7 | ISBN [print] 978-88-6969-194-2

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

es. Ahora bien, aquello que era un principio del razonamiento pasó ya con Párménides a aplicarse al ser mismo de las cosas, reduciéndolas a lo idéntico, suprimiendo la multiplicidad en aras de su adecuación al pensamiento. La realidad tenía que ser pensable desde el principio de identidad. Otras muchas interpretaciones no se dieron por satisfechas con esta subordinación de la inteligencia de los seres a las normas o los procedimientos que permitieran pensarlos mejor; o bien concluyeron, con Leibniz, que la definición de una identidad equivalía a la búsqueda de su esencialidad y su permanencia. Por otro lado, evidente era que la consciencia de la variedad, del cambio y de la contradicción, en el ámbito ante todo de las sociedades y las artes, tenía que conducir a posturas reñidas con la extensión totalizadora de los principios lógicos. Hace casi cien años, en 1908, el pensador francés Émile Meyerson, en *Identité et réalité*, denunciaba el prurito de violentar la realidad en interés o beneficio de la identidad.

En el ámbito que nos ocupa, el de las condiciones que envuelven el ejercicio del lenguaje y de la creación literaria o artística en los países hispánicos, salta a la vista que el traslado de la identidad como forma de pensamiento a la percepción de las obras mismas y los actos mismos provoca de entrada una constante experiencia de la diversidad. Se sabe que en España, con resultados notoriamente positivos, se puede ser a la vez catalán, español y europeo. El camino que se viene emprendiendo en Europa supone a cada paso esta aceptación de la simultaneidad. Pero hay que aprender de situaciones menos sencillas. Según los momentos, o según el estrato de la personalidad o de la sociedad de la que se trate, se puede ser a la vez español y no serlo; se puede ser mexicano y también no serlo. De otra forma sería difícil percibir el carácter o la situación de tantos exiliados, o de muchos diaspóricos; o acercarse a las vidas de los más humildes emigrantes; como también a las de grandes artistas y creadores. ¿Quién o qué era en el fondo Kafka? ¿Quién o qué era Picasso? Tengo presente ahora a un colega admirable, expulsado de su ciudad natal, Jerusalén, cuando era muy joven, luego doctor por Harvard en Literatura Comparada, Edward W. Said. En uno de sus libros principales, *Cultura e imperialismo* (1993), elabora Said con especial delicadeza autocrítica una modalidad de pensar que él compara con el contrapunto musical. Según él, la mentalidad imperial no es sólo política; es cultural, y moralmente coincide con la soberbia.

Vivimos en mundos plurales y el gran enemigo es la simplificación. Ninguna visión tiene total hegemonía sobre el terreno que contempla. Ninguna cultura es monolítica. Ninguno de nosotros es sólo una cosa. Los esfuerzos de los ex colonizados más lúcidos nos hacen comprender que es equivocado remedar el nacionalismo de los colonizadores. Más allá de los separatismos, Said insiste, hay que buscar «realidades humanas más amplias, más generosas, de comunidad entre las culturas, los pueblos y las

sociedades». Nuevas alianzas, que supriman las fronteras intelectuales y políticas, indispensables comienzos nuevos, no tratándose, ni en Oriente Medio ni en ninguna parte, de poner en práctica un tipo ideal o un esquema fijo, han de arrancar de la voluntad moral de todos.

*Forma mentis*, esta, que desde otros ángulos manifestaba a la perfección el malogrado Francisco Tomás y Valiente cuando escribía:

Ninguna identidad colectiva es total, ni sería bueno que pretendiera serlo. Siendo todas parciales e incompletas y de naturaleza heterogénea, hemos de aprender a sentirnos miembros de distintos círculos, individuos que no se identifican total y exclusivamente con nada ni con nadie, lo cual no significa la preferencia por el desarraigo individualista, sino el reconocimiento racional de una realidad social compleja en la que cada hombre es punto de intersección de distintos sujetos colectivos.

Se puede empezar a percibir así una realidad social compleja, que ha de conjugarse con un reconocimiento asimismo racional del quehacer cultural, o de lo que se llama en general, para bien o para mal, cultura. Digo «para mal» porque en este terreno se introducen tantos equívocos, tantas simplezas y tantos tejemanejes políticos que se produce con frecuencia una algarabía ininteligible. Lo curioso es que los implicados no son incultos y sin embargo navegan tan tranquilos por un mar de confusiones.

Efectivamente todos conocemos la amplitud de sentidos a los que da cabida la palabra. Raymond Williams, en *Keywords* (Londres, 1976), muestra muy bien el dinamismo del término cuando explica que abarca un espectro cuyos dos extremos son «un proceso general de desarrollo intelectual, espiritual y estético», por un lado, y por otro, «una forma de vida» - *a way of life*. Entre los dos sitúa «una obras y prácticas de actividad intelectual y, especialmente, artística». El primer sentido, que llamaré X, es lo que el ilustre Claude Lévi-Strauss, denominaba «el cultivo del gusto y de la sensibilidad», como también el humanista Luis Vives al hablar de la *cultura animi*; y claro está que el contrario, *a way of life*, que llamaré Z, coincide con la tradicional acepción antropológica, que para Lévi-Strauss designaba «los usos, costumbres y creencias que comparten los miembros de una misma sociedad». Este concepto se ha prestado a formulaciones totalizadoras como la del lingüista Edward Sapir, que decía: «La cultura puede definirse como aquello que una sociedad piensa y hace». No había malentendidos al respecto en épocas más lúcidas que la nuestra, cuando por ejemplo el puertorriqueño Rubén del Rosario, hace cuarenta años, definía la cultura «como un conjunto de creencias, de costumbres y de objetos materiales propios de un pueblo o de un grupo de pueblos afines».

El primer sentido, el que destacaba el gusto y la sensibilidad, y el sentido opuesto, el totalizador, implicaban muy directamente las experiencias de las personas mismas. El primero designaba una faceta del vivir personal;

el segundo una faceta del convivir social. Pero las acepciones de Raymond Williams son tres. Se presenta también una idea medianera, la de las obras y prácticas ellas mismas, de índole artística o intelectual, que llamaré Y, de las que sin duda las personas de buen gusto disfrutaban; pero que al reunirse bajo el título de cultura introducen una envoltorio de uso sobre todo institucional, universitario, periodístico y político. Es una cultura de segundo grado, crítica, antológica u organizada, cuya continuidad incumbe hoy a un invento de André Malraux, el Ministerio de Cultura, cuando y donde lo hay. De él depende la buena marcha de importantes museos, teatros, sinfónicas, bibliotecas, colecciones de clásicos, qué duda cabe, aunque siempre con la severa restricción, que no se suele explicitar, de que se atiende exclusivamente a las prácticas y obras de una determinada nación; no sin perjuicio a ratos del ejercicio del gusto y la sensibilidad en cuestión.

Estos tres términos - el personal, el institucional y el antropológico - hoy se extreman y se confunden. No sé si recuerdan ustedes lo que vimos hace muchos años en una película de Bob Hope. El gran actor cómico viajaba por la África más profunda y vino a parar en una tribu que practicaba, entre otras cosas, el canibalismo. Aparece su jefe junto a una olla muy grande, dándole vueltas con un cucharón al guiso en que cuecen los miembros de un enemigo capturado. Ante las protestas del cómico, el jefe le contesta con un perfecto acento de Oxford: *It's part of our culture!* («Compréndanos, forma parte de nuestra cultura»).

Consecuencia de semejante variedad de sentidos es el confusionismo al que aludía antes. Daré sólo dos ejemplos, dos frases, pronunciadas ambas por personas dignas de todo respeto. «El nuevo contexto de comunicación global implica obviamente una globalización de la economía, la política y la cultura». Por desgracia no considero tan obvia la naturaleza de la cultura que aquí se globaliza. ¿Todos podrán conocer el *Libro del Tao*? ¿Todos leerán el *Martín Fierro*? Y en otro lugar leo que compartir la misma lengua «supone caminar por el mundo con una cultura propia, con valores y visiones de la vida compartidas». Vale decir que los hispanohablantes tenemos en común, vamos a ver, ¿tal vez la cultura en la acepción de Bob Hope? ¿El que existan los mismos usos y las mismas costumbres en Yucatán, Asturias y el Río de la Plata? ¿O, más bien, que todos heredamos una misma cultura Y, unas creaciones artísticas e intelectuales que no sólo emplean una misma lengua sino también constituyen un sistema cultural común? Si es que de veras existe, claro está, tal sistema.

Esta segunda significación es a todas luces la que aquí está en juego, la existencia de un acervo reunido, o cohesionado, de obras de arte o de pensamiento de valor indudable. A este cuestionamiento conducía mi primera reflexión sobre la idea de identidad, entendida como tal, como una idea. Decíamos que la llamada identidad cultural no es una cosa, sino el motor de unas reflexiones, de unas interrogaciones acerca de la naturaleza, la constitución, o, digamos sencillamente, el ser de las cosas. Y si algo

sabemos es que la interrogación acerca del ser de los países hispánicos o ibéricos o iberoamericanos ha constituido a lo largo de muchos años una tradición de enorme interés, riqueza e importancia. Esta continuidad se ha presentado en ciertos terrenos como un proceso - al que acaso se sumen los resultados del presente coloquio.

Sin remontarse hasta Blanco White o Larra, basta con recordar a Unamuno, a Ganivet, a la función destacada que desempeñó la meditación autocrítica en las obras de la generación del 98 y sus aledaños, como más tarde en el pensamiento de Ortega y Gasset. Tras la guerra civil española, y en el exilio, se fraguó la visión angustiada y rompedora de Américo Castro. Han sido innumerables los escritores, poetas o ensayistas que han buscado la expresión que revelara o desvelara el carácter del Nuevo Mundo, la idea de América o su invención, sea de una de sus partes, sea de su conjunto, pero siempre desde el mismo dinamismo de la interrogación sobre el ser propio. Es una interrogación que en muchos casos es no ya una forma de investigación, sino de creación. Pienso ahora, no les sorprenderá, en Martínez Estrada, por ejemplo, y su respuesta a los planteamientos de Sarmiento, y en Héctor Murena. En Zum Felde y los excelentes críticos literarios que fueron sus sucesores en Uruguay. O mirando hacia el Norte, en Leopoldo Zea y Octavio Paz. Ruego se me disculpe si toco rápida y parcialmente, y sin suficiente pericia, unas cuestiones tan complejas.

Si la identidad es el objetivo virtual de un discurso de la identidad, ¿adónde nos puede este conducir? ¿Ha sido en consecuencia posible, o lo es hoy, el descubrimiento de una identidad común o unitaria, no ya anhelada o futura como un ideal, sino patente y existente? Soslayo sin vacilar los comentarios simplificadores y superficiales del tipo Madariaga o Keyserling. Tampoco nos interesan sobremanera quienes describen lo que Luis Cardoza y Aragón, guatemalteco, llamaba «las plumas del guacamayo», o sea lo pintoresco y lo folclórico, confundiendo otra vez el modelo artístico-literario de cultura con el antropológico. Pero sí siguen siendo valiosos los intentos de caracterización de la literatura latinoamericana como parte y momento de ese discurso, de ese proceso de reflexión creativa al que me vengo refiriendo. Más que de folclore, se ha insistido muchas veces en los componentes populares de la escritura culta. Consideraba Ángel Rosenblat que era propio de la tradición hispánica en general el popularismo lingüístico: por ejemplo en Cervantes y Galdós. Escribía Francisco García Lorca acerca de su hermano Federico que «el popularismo es una forma de cultismo. Sin duda esto ocurrió ya en el Siglo de Oro». Por otro lado, pensaba José Lezama Lima que la «expresión americana» era de tendencia barroca, o había de serlo. Preferencia, ésta, que sin duda coincidía con su propia voluntad de estilo, o con la de cierto Alejo Carpentier, conscientes los dos de la opulencia de una naturaleza y unos paisajes caribeños o sudamericanos; pero que, en mi opinión, sin olvidar la primera boga del gongorismo y determinada poesía

de Sor Juana Inés de la Cruz, no puede emplearse hoy como rótulo crítico sin conceder al término Barroco una esencialidad superior al cambio histórico y simplificadora del abundante y variopinto contexto en que tuvo que situarse cualquier corriente literaria dominante o dominada. Ángel Rama, que fue un crítico importante, de una envergadura y una agudeza excepcionales, aunque desigual a ratos, como la mayoría de los grandes escritores, y apasionado siempre, escribe una vez que durante la Colonia fue muy notoria «la fuerza del género», de un género literario como la épica y la crónica, así como después lo fueron «las escuelas en el siglo XIX y los movimientos y las corrientes en el siglo XX», según mostró el maestro Pedro Henríquez Ureña. Es una observación sin duda justa, desde un propósito sintético, y aplicable también a una amplia y multiseccular historia de la literatura occidental, que abarca cambios e innovaciones en ambos lados del Atlántico. Los movimientos a los que se alude son de origen europeo, como el Romanticismo, el Positivismo y el Surrealismo, y no suponen, sobre todo durante el siglo posterior a la Independencia, una supeditación a modelos españoles, sino una vinculación fundamental, tanto de Hispanoamérica, como de España, con las corrientes innovadoras de Francia, Alemania, Inglaterra, Irlanda y otras naciones del Viejo Mundo. Lo que sí me parece un rasgo destacado de las letras latinoamericanas durante los años posteriores de floración original y sobresaliente, desde mediados del siglo XX, es la fecundación que la novela debe a la poesía. La literatura, decía Ángel Rama, venía ocupando la tierra por la imaginación. En este ámbito americano, a diferencia de otros, todo sucede como si la poesía y la novela no residieran en mundos separados, no fueran compartimentos estancos; y como si la fuerza del género no impidiera la aparición de textos híbridos o fronterizos, que tan oportunamente expresan los desconciertos, las incertidumbres y las oportunidades del momento histórico que vivimos.

Ha sido posible también buscar en una lengua determinada una relación decisiva con el carácter dominante de un pueblo o una nación, o con la que se denominaba su genio, su alma o su temperamento. Es lo que se leía en Humboldt, Whorf o Cassirer. Rodó contemplaba una unidad moral e intelectual hispanoamericana que cimentara el desarrollo futuro de su genio. En el fondo eran dos las hipótesis, la existencia de un carácter nacional y su correspondencia con las categorías de un sistema lingüístico. El profesor Emilio García Gómez, en un libro titulado *Equívocos sobre la lengua y la cultura*, ridiculizaba la idea de que el francés fuera la lengua del pensamiento lógico; y otras tonterías por el estilo. En esta ocasión lo que nos interesa es la opinión ante todo de los lingüistas, que ya no parecen inclinarse a favor del viejo concepto romántico. La definición de invariantes universales ha sido importante en la Lingüística del siglo pasado. «Es imposible mostrar - escribía Sapir - que la forma de un idioma tenga la menor relación con el temperamento nacional». Además, las lenguas, las naciones y las etnias en muchos casos no coinciden, tan evidentemente

en América como en Europa. Pocos piensan que una lengua apresa toda la experiencia real de los hombres, tarea para la cual se ofrecen innumerables variaciones y alternativas. Puede acaso sugerirse que el género, el que una palabra sea masculina o femenina, afecta la experiencia. El pecado es femenino en alemán, masculino en castellano. La muerte es masculina en alemán, pero femenina en castellano, italiano o francés, y en inglés no tienen género. ¿Son acaso estas las condiciones culturales determinantes de nuestras concepciones o representaciones plásticas del pecado o de la muerte? Los recursos de la lengua se relacionan sin duda con las experiencias de unos hablantes, pero sin suprimir su libertad, sin impedir decir otra cosa, o pensar lo contrario, o desafiar las convenciones. Roman Jakobson subrayaba que los idiomas difieren esencialmente en lo que se ven obligados a expresar, y no en lo que pueden o no pueden expresar. En ruso hay que aclarar si una acción verbal se completó o no. En castellano tenemos que elegir entre haber estado y haber sido. No hay dos palabras diferentes en inglés que traduzcan perfectamente nuestros verbos saber y conocer, pero la distinción entre los dos se puede formular sin dificultad. Y el gran Jakobson concluía que todo puede decirse en cualquier lengua.

Lo importante y prioritario hoy, según venimos recapitulando, es la perspectiva histórica, la percepción de continuidades y discontinuidades, la inteligencia del devenir, que se compadece mal con esa esencialidad que estorba gravemente el discurso sensato de la identidad.

Nuestro camino principal ha de pasar por la literatura, o al menos no puede eludir el encuentro con ella. Decíamos antes que el saber acerca de las letras o literaturas propias, o de la cultura propia – si nos empeñamos en usar este término, esta vez en su acepción Y, el universitario o ministerial, como conjunto o patrimonio de obras y prácticas artísticas e intelectuales –, es en realidad un proceso paulatino de autoconocimiento. Es lo que mostró ya con singular claridad y fuerza el excelente volumen llamado *La literatura latinoamericana como proceso*, publicado en Buenos Aires en 1985 y coordinado por la historiadora literaria y comparatista chilena Ana Pizarro. Ya dijo Carlos Fuentes en 1961 que la literatura latinoamericana componía un todo. Pero mucho quedaba por hacer. Recordando la enseñanza de Ángel Rama, que aunque la crítica no construye obras, sí puede construir una literatura, la investigación y el pensamiento crítico que ese volumen ejemplifica, junto con otros que han conducido también durante estos años a recapitulaciones y reflexiones de conjunto, abarca tanto el saber acerca del proceso histórico en el pasado de creación y desarrollo de la escritura misma, como el proceso de descubrimiento y ordenación crítica, en el presente, de la tan abundante y diversa literatura latinoamericana. Se trata sin duda de un reto asombrosamente complejo, delicado y fascinante. De entrada las diferencias son muy importantes y lo que conviene no es borrarlas, sino entenderlas y absorberlas. No coinciden por fuerza con las fronteras nacionales los confines de unas áreas culturales principales;

por ejemplo, la zona andina, que cubre el antiguo imperio quechua, y hoy, Bolivia, el Perú, Ecuador y el norte argentino. Ana Pizarro distingue entre tres sistemas superpuestos: uno, culto o erudito; otro, popular; y otro, cuando lo hay, indígena; y además indica certeramente que la tarea historiográfica que estudia este espesor debe distinguir entre los diferentes ritmos de evolución de los diferentes estratos. «El ritmo temporal de una sobrevivencia maya no es el mismo que el ritmo temporal de una influencia neoclásica», explica Antonio Cándido, que ve además coincidencias entre los estilos primitivos y los de las vanguardias. Esta temporalidad múltiple matiza, pero no suprime, una amplia periodización, basada en épocas como la Formación, o período colonial, la Emancipación y luego los movimientos y corrientes de que hablábamos antes, como el Romanticismo, el Positivismo, el Modernismo, con la afirmación nacional posterior a la Revolución mexicana, etc.

A lo largo de esos años, esta gran aventura intelectual de integración detecta también un dinamismo que hoy puede interesarnos, el que tras el alejamiento de los modelos españoles durante el siglo XIX luego se aproxima a los grandes escritores de la primera mitad del siglo XX, a Ortega, a Juan Ramón Jiménez y los poetas del 27. Este vaivén o movimiento pendular que caracteriza las relaciones entre una Iberoamérica relativamente autónoma y su compenetración, no ya con el devenir español, sino con la de los movimientos culturales europeos y occidentales, ofrece un modelo útil para quienes hoy interrogan las conexiones entre la cultura hispánica, en la acepción que vengo utilizando, la que pone de relieve la creatividad artística e intelectual, y las dimensiones de un mundo globalizado. Vaivén, movimiento dialéctico, mutuas influencias, proceso de cambio y mestizaje imprevisible, mejor que una línea simple e inexorable de evolución. Y papel decisivo, función creativa, de una cultura hispánica cuya integración creciente no es, a mi juicio, un vago sueño, sino la dirección que contempla el futuro. La idea de literatura nacional ha caducado, como tarde o temprano la segregación entre los creadores de América Latina por un lado y los ibéricos por otro. Y el uso de tales categorías en las universidades contribuye a denunciar la terca distancia que separa la crítica literaria que en ellas se apoya y el mucho más vasto, diversificado y personal entorno en que respiran y trabajan los mejores poetas, novelistas y creadores.

El tema de la globalización es una invitación al pensamiento simple. Sólo me toca decir, puesto que aquí me he ocupado de premisas y modelos conceptuales, que son muchos lo que arrancan de una idea más compleja de la sociedad misma. Lévi-Strauss es para nosotros el apellido de un pensador eminente, pero en Tailandia, digamos, es una marca de pantalones vaqueros. Ni sé yo por desgracia, lo reconozco, quiénes son los mejores pensadores y artistas tailandeses. Aludo ahora a la naturaleza estratificada de la sociedad misma. Es esta un complejo envolvente que incluye un número de planos, que la consciencia analítica tiende a abreviar

o a confundir. Son, reduciéndolos a unos pocos, el nivel religioso, el moral, el político, el económico, el social y el cultural. El desarrollo en el tiempo de cualquiera de esos estratos no es el mismo que el de los demás, ni tampoco su vinculación con el de ese mismo estrato en las naciones vecinas, sean próximas como el Uruguay o remotas como Tailandia. El tiempo real que vivimos es múltiple, según sugería el modelo de Ana Pizarro, o como el contrapunto del que hablaba Edward Said; y es distinto el grado de globalización, o su mera existencia, cuando pasamos de un nivel a otro.

Volviendo a la lengua, lo que está en juego es una forma de convivencia real que ella fundamenta y vivifica. Conmemorando estos días el *Quijote* y su carácter dialógico, hemos apreciado una vez más aquellos capítulos en que tienen lugar unas simples conversaciones, en que la mutua comunicación ante todo sostiene unos modos de convivencia y de sociabilidad. Esta forma de relación interpersonal se nos aparece tanto más cervantina cuanto más o mejor muestra una satisfacción compartida, la alegría creativa de la palabra hablada, el encuentro de varios o de todos en un terreno felizmente común, que es la lengua.

Para leer mejor esos capítulos y entender mejor nuestra tarea, quisiera terminar recordando también a un gran sociólogo alemán de principios del siglo XX, Ferdinand Tönnies (1855-1936), que distinguió firmemente entre dos realidades, llamadas *Gesellschaft* y *Gemeinschaft*; en castellano, sociedad y comunidad. La sociedad resulta del predominio de elementos contruidos o artificiales, según Tönnies, que en el lugar de antiguas unidades como la tribu o la aldea conducen a conjuntos racionalmente estructurados como la ciudad y el Estado, fuentes palpables de injusticias y de crisis. La comunidad, o *Gemeinschaft*, es una realidad originaria, espontánea, natural, viva como un organismo, a la vez colectiva e íntima. La comunidad se expresa en actos de afirmación mutua, que representan «la unidad en la pluralidad», decía Tönnies, y «la pluralidad en la unidad».

Esta comunidad de origen y de realidad que es la lengua espontáneamente compartida, la plenitud de la lengua viva que nos convida repetidamente, en cualquier lugar o ambiente, a la comunicación, a la amistad, y a través de la conversación, al diálogo, es lo que nos espera como objeto de conocimiento y origen de potenciaciones futuras. Ninguna comunidad puede prosperar auténticamente si se basa en el desconocimiento de sí misma. Y ninguna comunidad lingüística trae consigo la determinación o cortapisa ejercida por ninguno de sus miembros, porque la lengua es un estímulo constante para el impulso imaginativo y la libertad de creación.



## Claudio Guillén en el recuerdo

editado por Antonio Monegal, Enric Bou, Montserrat Cots

### La crisis de la «mili»

Acerca del proyecto de ejército profesional, afirma su artículo de fondo «La crisis de la mili» que solo la objeción económica «mantiene hoy día su virtualidad». Creo que el asunto no es simplificable, y que, para el debate futuro que hacen muy bien en proponer, conviene tomar en consideración algunas razones que acaso vengan a cuento el día de mañana. Me aclararé con un ejemplo. Si durante los años sesenta no hubiese existido más que un ejército profesional en Estados Unidos, quién sabe cuándo la guerra de Vietnam hubiera terminado. Los que vivíamos en aquel país habríamos podido asociarnos a diversas manifestaciones contra, por ejemplo, la política de Washington en América Latina, con resultados nulos. Pero fue la conscripción masiva de la juventud rumbo a Vietnam lo que desencadenó protestas multitudinarias y consiguió que el Gobierno finalizase aquella acción absolutamente intolerable. Vale decir: un ejército exclusivamente profesional puede dejar a la nación indefensa ante cualquier política decidida por un Gobierno agresivo, dictatorial o gravemente equivocado.

No pocos de mi generación participamos en la II Guerra Mundial y recordamos aquella corresponsabilidad como una obligación prioritaria ante la historia contemporánea que vivíamos. La pasividad, la indiferencia y la objeción de conciencia frente al poder nazi hubieran sido estúpidas y suicidas. Quien escribe, ciudadano español, se alistó como voluntario en las fuerzas del general De Gaulle. Clarísimo está que hoy los tiempos han cambiado y mejorado radicalmente. Pero las circunstancias políticas de Europa a finales de este siglo son muy precarias; y no es imposible que un día vuelva a ser necesario que muchos estén no ya *au-dessus de la mêlée*, como decía Antonio Machado, sino a la altura de esas circunstancias.

Cierto que hay una solución intermedia. El ejército profesional en tiempos de paz. Pero no sin inscribir a los jóvenes en el registro oportuno, con objeto de que se pueda contar con ellos en momentos de conflicto externo y urgencia de respuesta a los desafíos de una sociedad libre y democrática.

Claudio Guillén, catedrático emérito.

Publicado en *El País*, «Cartas al director», 11 de abril de 1994.

---

#### Biblioteca di *Rassegna iberistica* 6

DOI 10.14277/6969-186-7/RiB-6-11 | Submission 2017-09-14

ISBN [ebook] 978-88-6969-186-7 | ISBN [print] 978-88-6969-194-2

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



## Claudio Guillén en el recuerdo

editado por Antonio Monegal, Enric Bou, Montserrat Cots

# Cartas inéditas de Claudio Guillén a Pedro Salinas

Claudio Guillén

editado por Antonio Martín Ezpeleta  
(Universitat de València, Espanya)

**Abstract** This essay presents some unpublished letters Claudio Guillén wrote to his admired Pablo Salinas between 1950 and 1951: four of them were sent from Cambridge (Massachusetts), two from Cologne, where Claudio Guillén was working as a language assistant, and the last incomplete letter does not include a return address. In this private correspondence, Claudio Guillén, in addition to give biographical information about himself and other important Spanish scholars and writers, also speculates about the difficult political situation the world was facing at the time.

**Sumario** 1 Presentación. – 2 Cartas de Claudio Guillén. – 2.1 Carta datada en Cambridge, el 12 de mayo de 1950. – 2.2 Carta datada en Colonia, el 25 de febrero de 1951. – 2.3 Carta datada en Colonia, el 4 de julio de 1951. – 2.4 Fragmento de carta sin data.

**Keywords** Claudio Guillén. Pedro Salinas. Correspondence. Hispanists. Exile.

## 1 Presentación

Reproduzco en las siguientes páginas cuatro cartas inéditas de Claudio Guillén. Se encuentran custodiadas en la Houghton Library de Harvard en el fondo Pedro Salinas (signatura MS Span 100(220)). Son cartas que han de leerse en relación con las remitidas por el autor de *La voz a ti debida*, que han sido publicadas en la excelente edición de sus *Ópera omnia* a cargo del profesor Enric Bou (Salinas 2007).<sup>1</sup>

Mi intervención en el texto se ha limitado a deshacer algunos descuidos ortográficos y tipográficos que no he anotado dada su irrelevancia. Sí señalo [entre corchetes] si hay alguna información descriptiva sobre el texto que merece la pena apuntarse. He incluido también un par de notas al pie añadiendo ciertas explicaciones complementarias.<sup>2</sup>

1 Se trata también de cuatro cartas que se conservan en el archivo de Pedro Salinas custodiado en la Houghton Library de Harvard (signatura Span 100.4), y que están datadas el 17 de abril de 1950, el 4 de mayo de 1950, el 14 de enero de 1951 y el 10 de julio de 1951 (Salinas 2007, 1340-1, 1344, 1414-16 y 1481).

2 Se publican estos papeles con el permiso expreso de la Houghton Library de la Universidad de Harvard y la autorización pertinente de la viuda y heredera de Claudio

## 2 Cartas de Claudio Guillén

### 2.1 Carta datada en Cambridge, el 12 de mayo de 1950

127 Mount Auburn St.

Cambridge, Mass. [Manuscrita en tinta negra en dos cuartillas escritas por las dos caras; buena caligrafía y unos márgenes muy cuidados]

12 de mayo 1950

Mi querido don Pedro:

Muchas veces –por ejemplo, el verano pasado en Madrid–, muchas veces pienso en usted, sin atreverme a escribirle. Pero me alegraron y halagaron tanto sus dos cartas, que no quiero esperar más para agradecerle ese regalo y esa atención.

Mi padre ha afrontado la noticia de la muerte del abuelito, su última pérdida, con su equilibrio y hombría de siempre. Llovía sobre mojado, claro. Pero papá está muy bien: yo le encuentro estupendo; dentro de su soledad, dentro del parco repertorio de la vida de Wellesley, apenas rodeado de personas que ni le acompañan de veras ni acaban de enterarse, no podría estar mejor, no podría estar más firme, más resistente. ¡Dios mío, qué capacidad de resistencia tiene, ante todas las molestias y las estupideces de la cotidiana vida! Yo, todavía demasiado joven para no ser algo quejumbroso, admiro cada día más su especial salud. Y también me siento muy nieto de mi abuelo, como el que más: recuerdo su don de gentes, esa simpatía generosa de verdadero demócrata como los hay en España, demócrata sin la menor nota de jovialidad interesada, como en los negociantes «back-slapping» de aquí, sin «paternalismo» de cacique: simpatía fundamental de un país en donde los hombres –energúmenos o no, canallas o no– saben expresarse, comunicarse, donde la amistad no es un problema.

Aquí, en esta América demasiado profética, todo sabe a soledad; al hombre se le olvida arte de ser hombre *entre* hombre, amigo entre amigos. Papá sigue igual, porque anda con todo el mundo, con su mundo esencial, a cuestras, porque las variaciones para él no disfrazan del todo el tema. Pero los de mi generación nos quejamos más de este ensimismamiento creciente del hombre, el cual ya solo se desdobra y se expresa manipulando objetos y datos, venciendo a la inerte naturaleza, limpiando su coche los domingos, volcando sus ansias sobre las siluetas fotogénicas, sonrientes y pasivas del cinematógrafo.

---

Guillén, la señora Margarita Ramírez, de cuya amabilidad quiero dejar aquí testimonio.

Pero también pienso, don Pedro, que este aroma de soledad no representa una esterilidad intelectual. Más bien puede incitar o estimular el pensamiento y la sensibilidad. Me refiero a esa soledad creadora y violenta, en el artista americano, de la que habla Spender.<sup>3</sup> Algunas veces hablo con compañeros, que vuelven a América después de varios meses en París, y me extraña la intensidad con la que vuelven a vivir y a escribir aquí. Parece ser que en Francia, por ejemplo, la república de las letras –esa «première république» que aún existe en Europa– no tiene líderes ni adalides, carece de sentido. Mientras que la anarquía americana, con su sabor acerbo de pesadilla, tiene una gran vitalidad, cierta fuerza creadora, irritante, sin armonía, pero creadora. América no es un toro manso. Tiene vida, porque vuelve a plantearlo como problema.

Hace poco leímos a *Moby Dick* en mi clase: un gran libro, una especie de anti-Flaubert, confuso e inconcluso, pero profundamente inspirado; un libro incandescente que desencadena, como una reacción atómica, rayos de luz. Y nos fijamos en que la obra de Melville, como el mejor pasado americano, como los «pioneers» de Nueva Inglaterra, encierra una doble tradición de espíritu y de materia: la necesidad de habérselas con la naturaleza, en los capítulos de «cetology», cuando para despedazar las ballenas se juntan ciencia y el afán de conquistar lo inerte; y también un gran anhelo religioso y moral; una exigencia protestante, el deseo de imponer la ciudad de Dios. ¡Con qué admirable modernidad el viejo Ahab se empeña en destruir el pecado original y el mal, se esfuerza, como todo América, en sacarle al universo las tripas de la tragedia! Por eso el deber de todo buen americano de hoy consiste en mantener esa doble tradición: la capacidad de acción y de trabajo, por un lado, y, por otra parte, el establecimiento de una política más justa. La democracia no tiene ideología; su fuerza consiste en tener solo ideales, muchos ideales diversos; es una política empírica, existencial, «au jour le jour», una política que desconfía del hombre políticamente, que no impone rígidas formas no planes quinquenales. Porque nada se puede resolver cambiando únicamente el sistema –como quieren hacerlo los revolucionarios, los comisarios, los marxistas–, ni tampoco cambiando el corazón humano, como quieren hacerlo los moralistas, los anarquistas, los misionarios. El poder, la naturaleza del poder, es el problema esencial: ¿cómo puede un hombre mandar a otro hombre sin dejar de ser decente?

Perdone, Don Pedro, esta charla que me he soltado. Soy más español de lo que parece.

Albert Marre<sup>4</sup> ha quedado en devolverme sus comedias enseguida, y se las mandaré la semana que viene. Ni él ni yo perdemos la esperanza de

3 Stephen Spender (1909-1995) fue un poeta y crítico literario inglés.

4 Director y productor teatral americano de éxito nacido en 1925.

representar alguna en el *Brattle Theater*,<sup>5</sup> cuando pasen, más seguro de su público del repertorio clásico a obras más nuevas. Mientras tanto, tengo mucha impaciencia en leer su nueva «ficción». Harry Levin y Poggioli, admiradores de usted, ambos son amigos y consejeros de Loughlin, el de *New Direction*, y quizás pudiera publicarse la traducción en esa colección. Levin propone a Dudley Fitts como posible traidor, o traductor. Pero de prisa, de prisa, ¡antes de que se nos caiga una bomba X real encima!

Recuerdos cariñosos para Margarita y Jaime, y un gran abrazo de Claudio

## 2.2 Carta datada en Colonia, el 25 de febrero de 1951

Colonia, 25 de febrero de 1951 [Mecanuscrita]  
(Wildenburgstrasse 1, Köln-Lindenthal)

(¿Tiene algún encargo para España? Estaré en Valladolid, sobre todo: General Mola 12) En Madrid veré a Andrea. [En la esquina izquierda, manuscrito en tinta azul]

Mi querido Don Pedro:

Me encantó y halagó infinito recibir su carta, rebosante de noticias directas, de emociones salinescas y americanas (ambas categorías me interesan mucho), en fin, de su presencia. Varias veces le había escrito a mi padre que me hablara de vosotros, y siempre quedaron sus respuestas en el tintero.

Les envidio mucho esas «satisfacciones de puertas adentro» que me cuenta, las de la tribu. Me alegro que estén tan bien los chicos. Al Tubí<sup>6</sup> le traeré un día juguetes de aquí, que los hacen estupendos. Si tuviera dinero, compraría algunos para mí. El más peque debe de ser ya toda una persona. Sí, le envidio todo esto, pues yo también soy un animal muy doméstico y echo de menos muchísimo a la pandilla nuestra. Y tanto, que le he sometido a un verdadero bombardeo epistolar, en el que volcaba todos mis soliloquios. Esto es lo malo de viajar, de ser desterrados, o desarraigados, o ex-pañoles –¿verdad, Jaime?–: que nuestros sentimientos están condenados a un fragmentarismo implacable; nuestro tiempo, políticamente, al desasosiego y al temor de que, jaca negra, luna roja, la catástrofe nos esté mirando desde las torres de Córdoba.<sup>7</sup>

5 Teatro en Harvard.

6 Nieto de Pedro Salinas, hijo de Solita Salinas y Juan Marichal.

7 Referencia al poema de Federico García Lorca «Canción del jinete» (*Canciones*, 1927): «Córdoba. | Lejana y sola. [...] Por el llano, por el viento, | jaca negra, luna roja. | La muerte me está mirando | desde las torres de Córdoba».

En Europa me tiene usted, Don Pedro, contento de estar aquí, por estos viejos mundos de Dios, que son los nuestros, contento también – emoción de índole negativa, como cuando se le quita a uno un peso de encima– contento de no estar en América. No quisiera ser injusto con aquel país, ni «jeter le manche après la cognée»; lo criticamos, porque lo queremos y nos va decepcionando. Nos decepciona América desde el punto de vista de su mejor pasado, de esa tradición estupenda, protestante, pura, tan humana, la de Melville y Thoreau y Emerson,<sup>8</sup> tradición que yo admiro mucho. Queda inundada por otra corriente, la de la técnica exenta de moralidad, el optimismo imbécil, el nacionalismo milochocientoscuarentayochesco, la inmoralidad del «assembly-line». Asistimos a algo como la desamericanización de América, como diría Don Juan Marichal, el sibilino. Pero quizás venga un día un reamericanizador de que la reamericanice: con ella, de todos modos, están nuestras esperanzas. El mayor peso que me quité de encima al salir de América fue sobre todo el de ese ambiente neurótico, que reina por lo menos entre la juventud de Harvard, y que no deja de tener influencia. Ahora bien, hay algo allá cuya calidad ya no se puede negar, no cabe dudas: es la vida cultural, la calidad del «élite», de las mejores Universidades, de las revistas, del teatro etc. Aquí, por ejemplo, está todo muy retrasado y aislado a consecuencia de años de guerra, aislamiento y sobre todo censura. ¿Qué se puede decir de un país, del punto de vista de su «contemporaneidad» artística, en el que nadie sabe quiénes son los Hermanos Marx? En mi trabajo de la Universidad, me dedico a completar y poner al día la sección española de la biblioteca –me divierte mucho–, que está anticuadísima; los mismos profesores romanistas, hasta Curtius, no tienen idea de lo que se ha publicado en lengua española desde hace veinte años, sobre todo en América. Algo de Federico, claro, y Ortega, más leído aquí que en España, pero nada más.

Alemania me fascina, me interesa, me divierte, pero no me convence. Me seduce como todo lo extraño y lo distante. Porque entre nuestro modo de ser y el suyo hay poca afinidad. Afinidad humana entre España y esta Alemania no puede haber; afinidad intelectual, sí: los extremeños se tocan. Es una polaridad entre elementos complementarios, un tributo al ansia de *renovación* de ciertos españoles.

Es un país de supervivientes: esto es lo que hay que saber. Francia ha sufrido en su sustancia política y económica, en su prestigio. Pero Alemania ha perdido millones de muertos (o de vivos, de vivientes); está desangrada, mutilada. Tardará mucho tiempo en renacer ese capital humano. ¿Se acuerda usted de las magníficas iglesias románicas de Colonia? Están todas destruidas. La catedral permanece en pie, porque esas catedrales góticas

8 Escritor y filósofos americanos del XIX, respectivamente.

son prodigios de arquitectura. Pero falta lo principal: la luz, las vidrieras, el ambiente de recogimiento. Bombardeo bárbaro, contra la población civil, «guerra psicológica», testimonio de la influencia del enemigo, y de lo criminal que puede ser el hombre cuando piensa que tiene razón.

Hay pocos nazis, y pocos anti-nazis (yo llamo anti-nazi al que siente una simple indignación moral ante Hitler, no al que dice que Hitler se equivocó; de estos hay poquísimos). La mayoría es una masa políticamente dócil. Alemania somete todo a la luz de la inteligencia, menos Alemania. Es incapaz, en su mayoría, de auto-crítica. Son valientes frente al extranjero, pero cobardes, serviles entre ellos: carecen totalmente de «civil courage». La relación entre el individuo y la sociedad es completamente inmadura. La influencia del nazismo, pues, perdura, porque la propaganda es la invención más eficaz y más criminal de nuestro siglo. Día tras día, Goebbels fue justificando cada acto del gobierno; nadie ha deshilado esa tela.

No quiero ponerme pesado; ¡pero le aseguro que aquí se ven ciertas cosas muy claras! El régimen totalitario comete dos crímenes, cuya necesidad no puedo aceptar «a priori» en ninguna política: contra la verdad, por medio de la propaganda, ya lo vimos (el modo nazi de pensar, aún muy corriente, consiste en saber qué es lo que se quiere pensar, y en deformar luego todos los datos de la historia con ese objeto: por ejemplo realizar el «tour de forcé» doble de demostrar la superioridad de la cultura alemana contemporánea y la imbecilidad de Einstein, Freud y demás judíos de esta categoría); y contra el hombre de carne y hueso, el pobre individuo, sacrificando a una idea, un programa, un porvenir. Lo único que entusiasma aquí políticamente es el ideal del «Abendland», de la federación de la Europa occidental; lo malo, lo peligroso es que se trata otra vez de una idea, en la que se pueden verter todos los contenidos: por ejemplo, una alianza militar agresiva, contra Rusia. Responde esto otra vez a la necesidad de un mundo contrario, de un antagonista -para definir su propio ser- total, de un enemigo. Es un país que necesita enemigos. Además, se trata de una justificación sutil de Hitler: él vio el peligro ruso; los alemanes lucharon y murieron por Europa. Contra una dictadura, Hitler tuvo que erigir otra dictadura (algo, tiene gracia, como el argumento marxista del fin y los medios). Los alemanes tienen la obsesión de los rusos, que les dieron una gran paliza, la única que les duele: miedo, y resentimiento.<sup>9</sup>

---

9 En carta a Solita Salinas y Juan Marichal datada posiblemente en febrero de 1951 escribe Pedro Salinas sobre esta carta de Claudio Guillén: «He tenido carta muy viva e inteligente de Claudio, sobre Alemania y la situación mundial. Confirma lo que se lee y oye (lo oímos en una radio de Londres, anteaeyer) sobre la irritación que empieza a cansarles a los europeos, la insistencia nada delicada, más bien brutal, con que Estados Unidos los empuja a los armamentos. La pintura que hace de Alemania es tremenda: destrucción, escepticismo, inmoralidad. ¡Los bienes de la guerra! Ahora se va a Valladolid a pasar un mes de vacaciones»

Los coloneses son simpáticos, joviales, generosos, ceremoniosos, sensualotes; se come, se bebe, se vive muy bien. Las casas son feas por fuera, muy cómodas y bien amuebladas por dentro. Hay poca vida social, porque les interesan poco los unos a los otros. Trabajan enormemente, pero sin esa tensión propia a América, porque la estructura social no es tan flexible y el rico siempre es rico. Son muy cultos, hay muchas librerías, saben lenguas extranjeras. Son juerguistas, porque hasta para el placer propenden a la vida colectiva. En esas ocasiones revelan una falta de delicadeza pavorosa. Lo sexual ha alcanzado un máximo de facilidad y al mismo tiempo un mínimo de transcendencia. Es gente agradable y cordial para charlar y beber etc. Pero no hay que urgar demasiado al fenómeno. Yo no soy una «petite fleur bleu» ni un personaje de Henry James, pero aquí hago un papel de puro y melindroso, es decir, de ridículo.

Tengo compañeros listos e inteligentes –anti-nazis, claro-. Pero la mayoría de los estudiantes se dedican al oportunismo más cínico y ambicioso; es muy difícil ganarse la vida para un joven. La picaresca florece siempre entre las ruinas. Los estudiantes de literatura, con pocas excepciones, son filólogos para quienes la poesía es letra muerta. La filología es una forma de infantilismo prolongado, de la mentalidad del bachiller «fort en thème» que responde a todas las pegas. En la Universidad, pues, pierdo el tiempo. Pero vale la pena conocer esto, aprender el tudesco, lo cual me vuelve loco, y disfrutar de unas vacaciones maravillosas. Terminó dentro de dos días y me largo para España: ¡dos meses, en plena primavera!

Bueno, Don Pedro, aquí lo dejo por hoy. ¡Mándeme *la Bomba increíble!* Aquí tiene usted lectores y posibles traductores.

¡Os tengo a todos muy presentes! Abrazos para Margarita y Jaime; y para usted todo el afecto y la devoción de su

Claudio

### 2.3 Carta datada en Colonia, el 4 de julio de 1951

Wildenburgstrasse 1, Köln-Lindenthal [Mecanuscrita]

Colonia, 4 de Julio de 1951

Mi querido Don Pedro:

Mi padre, muy ocupado últimamente, me ha escrito unas cartas muy cortas. Ahora solo acabo de saber, por una carta de don Américo, que no se encuentra usted bien. Lo lamento infinito y supongo que su enfermedad

(Salinas 2007, 1430). Véase también la carta a Jorge Guillén fechada el 19 de marzo de 1951 donde se refiere en los mismos términos a esta carta de Claudio Guillén (1441).

debe ser molesta y debe condenarle a unos días de descanso casi completo. No tengo ningún detalle de su condición, pero espero que se restablecerá [sic] muy pronto, que mientras tanto puede aprovechar este ocio obligatorio de una visita corta y charlar un poco con usted.

He tenido pocas noticias de América y no sé lo que hacen los amigos. La geografía es implacable. Además en Alemania se siente el individuo rodeado de una opacidad, un aislamineto especiales. ¿Ha seguido envenenándose mucho el ambiente allá? ¿Qué se ha publicado, qué influencia tienen las «minorías selectas»? ¿En qué dirección han cambiado las Universidades? etc. Tengo sed de noticias.

Mi vida en Colonia transcurre sin mayor novedad. La ciudad me gusta cada día más, como a uno le agradan las ciudades donde se tiene pocos amigos. Las piedras aquí son más simpáticas que los hombres. Colonia es una vieja señora linajuda, arrugada, que ha sufrido mucho, pero que conserva cierta garbosa hermosura. Tiene solera, como un vino añejo; o, como se dice de los toros y de los toreros, tiene casta. Aquí es una realidad Europa. Me divierte tratar a colegas italianos, franceses, alemanes, suizos etc. Por fortuna el señor Schalk, nuestro «patrón», es un hombre activo y organizador –un[a] especie de Henri Peyre<sup>10</sup> con menos talento y menos hombría–, que trae aquí a personalidades importantes. Ha estado don Américo, para dar una conferencia magistral sobre el Renacimiento y el Barroco *européos* –ya ha dejado a España detrás, en su estela– y para mí fue maravilloso el poder estar y charlar con él. Estuvo Contini, italiano profesor en Friburgo de Suiza, hombre de primerísima categoría. Y desde hace dos días, Bataillon. Esta noche habla en Bad Godesberg, donde están los altos comisarios y sus séquitos de oportunistas, mediocridades y snobs, dedicados todos a explotar la gallina de los huevos de oro. Intriga, esnobismo, mediocridad llenan la atmósfera. ¿Qué fue del fervor «antan»? ¡Terrible decadencia alemana! Nulidad y neurosis por todas partes. No hay profesores ignorantes, no –todos son muy doctos–, pero el estudio de la literatura, por ejemplo, ha alcanzado un bizantinismo momificado e irreal que es algo pavoroso. La filología es algo como las uñas que siguen creciéndole a los muertos.

Pero no exageremos. Tengo un puesto interesantísimo, largas vacaciones y la ocasión de viajar. Pasé en abril y mayo una temporada deliciosa en España. ¡Cuánto me acordé de usted y de los suyos! Primero estuve en Valladolid, durante un mes, ahondando un poco, tratando a jóvenes y a los amigos de mi padre. ¡Es una ciudad feroz! Muy moral e inmoral a la vez, un Angoulême digno de un Balzac. Impera una «alta sociedad», compuesta de capitalistas recientes, que se reúne en el Conde Ansúrez, un hotel moderno nuevo. José Antonio Rubio pertenece a ella. El pobre

---

10 Profesor de literatura y cultura francesa en Estados Unidos del siglo XX.

de Sinforiano del Toro está aislado, a solas con su fracaso desesperante, manteniendo cierto nivel de dignidad y pureza en medio de tanta ambición y ruindad. Los estudiantes de la Universidad constituyen una generación del todo nueva: simpática -más sana que la francesa o la alemana, pues al fin y al cabo no han conocido la guerra última-, ñoña, ignorante, incapaz de autocrítica personal o española. Total, valen más como personas que como españoles y sobre todo que como europeos. Claro que Valladolid es una ciudad especialmente reaccionaria. Los estudiantes de Madrid, por ejemplo, conforme me explicaba Lapesa, están mucho más disgustados e insatisfechos. Asistí a la Semana Santa, que no estuvo nada mal, al revés, demasiado bien, obésica, inflada, alarmante. Entre paso y paso, desfilan los generales, miembros de la Falange y otros solemnes granujas. Numerosos altavoces propagan el rosario: nausabunda colaboración de la religión y de métodos totalitarios de propaganda, falangización de la Iglesia.

Luego di una vuelta de un mes por casi toda España. Todos los amigos preguntan por usted. La última generación de profesores -López Estrada, Muñoz Cortés etc.- está bastante bien. La gente, descontenta de un modo sordo, alarmante. Todos tienen miedo, verdadero *miedo* de una posible guerra civil. No creo que *por ahora* el factor contrario -el descontento creciente, que alcanza cada día sectores más amplios de la población, según van sintiendo personalmente y concretametnte el aprieto-, sea más fuerte. El gobierno intenta realizar reformas u obras nuevas, pero son - como el «Talgo», un tren nuevo entre Irún y Madrid, superior a cualquiera que haya visto en América- los gritos del afónico. Por ahora no se ve el final del túnel.

¿Qué ocurrirá en Alemania? Temo que un día se encuentre en ella un número suficiente de personas dispuestas a atacar militarmente a Rusia, para recobrar los territorios perdidos. No debe extrañar que los alemanes, quienes un día se sintieron capaces de vencer a Rusia, los Estados Unidos e Inglaterra juntas, crean que pueden vencer otra vez a la primera, con la colaboración de las otras. Alemania podría ser un día el detonador que nos precipite a todos contra a Rusia. El alemán odia, no al comunista, sino al ruso. Es un ser que necesita, para existir, situarse en contra de alguien. Por eso para ellos la guerra es una forma de vida, no la contradicción de ella.

Que le vaya a usted mejor, querido don Pedro. ¡Mándeme usted, si puede, sus cosas! No he leído todavía la *Bomba increíble*. Recuerdos cariñosos para Margarita y Jaime y un gran abrazo de vuestro

Claudio

## 2.4 Fragmento de carta sin data

[Manuscrita en tinta azul; la única cuartilla que se conserva está numerada como 5]<sup>11</sup>

Service os a Neutral Alien», con la intención de devolverlo en cuanto me llamasen.

(4) Recibí la visita del señor de la FBI, en la cual yo no dije que iba a rehusar el «draft» como neutro: simplemente le pregunté si eso era posible y el contestó que sí. Me hizo entender que el «draft» me iba a llamar muy pronto.

(5) Impacientemente firmé esa «application» y la mandé a mi «draft-board», que contestó diciendo que lo habían recibido, que iban a mandar esa «preliminary application» a Washington, y que cuando Washington lo aceptase me mandarían una «final application». Esto fue a fines del mes de abril. Desde entonces, silencio.

\_\_\_\_\_ [una línea en medio de la página]

Ahora: el error mío fue no esperar hasta el último momento para mandar la «application», es decir, hasta el «call for induction», que consiste de un segundo examen físico y de un periodo de 10 días antes de ingresar en el ejército definitivamente. Pero ese error impaciente tuvo poca importancia: total fue una cuestión de dos o tres semanas de diferencia en la fecha que mandé la «application».

Si Jaime quiere rehusar enseguida sus deberes militares, que escriba a su «draft-board» pidiendo la petición de «reléase» como neutro. Si quiere ganar tiempo, puede esperar hasta el último minuto, es decir hasta la «induction» -al segundo examen y los diez días.

(La primera petición de «reléase» ya incluye la pérdida de la posibilidad de ser ciudadano americano).

Si Jaime acaba de ser clasificado, le llamarán probablemente dentro de tres o cuatro meses. Como es extranjero, la cosa es más lenta que para un americano; probablemente recibirá la visita de un señor de la FBI.

---

**11** Esta carta de Claudio Guillén, incompleta y sin datación, versa sobre el proceso que Jaime Salinas debe seguir para sortear su intervención en la guerra. Al final, no obstante, fue a la guerra, como era el deseo de Jaime Salinas. El caso se explica en sus memorias (Salinas 2003, 163-5 y confróntese 196 y ss.), así como en las cartas de Pedro Salinas, contrario a la decisión de su hijo, donde llega a afirmar en carta a su hija Solita Salinas fechada en Baltimore el 27 de febrero de 1941: «Sigue el pollo [Jaime Salinas] con la insensata idea de servir con *The fighting French*, en vez de con el ejército americano. Todo por *singer* a Claudio [Guillén]; este tiene sus razones para eso, puesto que es medio francés, pero lo de Jaime sería absurdo» (Salinas 2007, 876).

## **Bibliografía**

Salinas, Jaime (2003). *Travesías. Memorias (1925-1955)*. Barcelona: Tusquets.

Salinas, Pedro (2007). *Epistolario*. Vol. 3 de *Obras completas*. Ed. de Enric Bou y Andrés Soria Olmedo. Madrid: Cátedra.

El décimo aniversario del fallecimiento de Claudio Guillén, maestro indiscutible de la Literatura Comparada, es un momento apropiado para invocar de nuevo su recuerdo y su legado mediante esta recopilación de una serie de trabajos que hablan de su obra, de su figura y de los temas que estudió, a los que se han añadido algunos escritos dispersos del propio Guillén, de muy diversa índole, un par de los cuales muestran facetas suyas poco habituales y fuera de lo académico. Su pérdida irreparable se sigue sintiendo, pero sus lecciones no se olvidan, nos siguen acompañando y nutren nuestras reflexiones y preocupaciones sobre el estado de los estudios literarios.



Università  
Ca'Foscari  
Venezia

