

# TEORÍA DE LA INTERIDEIDAD

Gustavo Adolfo Bécquer y Miguel de Unamuno

•  
Vladimer Luarsabishvili

Universidad de Valladolid



# **TEORÍA DE LA INTERIDEIDAD**

## **Gustavo Adolfo Bécquer y Miguel de Unamuno**

Teoría de la interideidad : Gustavo Adolfo Bécquer y Miguel de Unamuno / Vladimer Luarsabishvili / Luarsabishvili, Vladimer. Valladolid: Universidad de Valladolid, ed. 2022

132 p. ; 24 cm. Literatura (Universidad de Valladolid) ; 100

ISBN 978-84-1320-198-6

1. Bécquer, Gustavo Adolfo (1836-1870) - Crítica e interpretación. Unamuno, Miguel de (1864-1936) - Crítica e interpretación. 2. Existencialismo. 3. Existencialismo en la Literatura. 4. Literatura española - Siglo XIX-XX. Romanticismo. I. Universidad de Valladolid. ed. II. Serie

7.035/.036:82.134.2(460)"18/19"

VLADIMER LUARSABISHVILI

# TEORÍA DE LA INTERIDEIDAD

Gustavo Adolfo Bécquer y Miguel de Unamuno



EDICIONES  
Universidad  
Valladolid



Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada (CC BY-NC-ND)

VLADIMER LUARSABISHVILI. Valladolid, 2022

EDICIONES UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Preimpresión: Ediciones Universidad de Valladolid

Diseño de cubierta: Ediciones Universidad de Valladolid

Motivo de cubierta: Psicodelia. Arte naif por Maia Kiladze

ISBN: 978-84-1320-198-6

*Para Maia*



## ÍNDICE

Prólogo .....	11
Nota preliminar .....	15
<b>1. Introducción.....</b>	<b>17</b>
<b>2. La sucesión de ideas o la <i>teoría de la interideidad</i> .....</b>	<b>21</b>
2.1. A modo de historia o de fábula .....	23
2.2. Meditación previa.....	26
2.3. El análisis.....	28
<b>3. La ironía .....</b>	<b>35</b>
3.1. Definición, tipos y nacimiento de la ironía .....	37
3.2. La reforma de los teóricos del Romanticismo.....	42
3.3. La ironía en Kierkegaard y Solger .....	46
<b>4. La metáfora .....</b>	<b>49</b>
4.1. Definición y tipos .....	50
4.2. La Retórica cultural y el <i>motor metafórico</i> .....	53
4.3. La <i>lágrima solitaria</i> como metáfora romántica .....	56

<b>5. La soledad .....</b>	59
5.1. La noción de <i>soledad</i> como fenómeno psicológico .....	60
5.2. Ejemplos de la noción de <i>soledad</i> en la Literatura Española .....	61
5.3. La <i>sensación de la soledad</i> como síntoma romántica .....	62
<b>6. La cosmovisión romántica de Gustavo Adolfo Bécquer .....</b>	65
6.1. La ironía.....	66
6.2. La <i>lágrima solitaria</i> en las <i>Rimas y Leyendas</i> de Bécquer.....	72
6.3. La <i>sensación de soledad</i> en las <i>Rimas y Leyendas</i> de Bécquer .....	80
<b>7. La cosmovisión existencialista de Miguel de Unamuno .....</b>	91
7.1. Unamuno: poesía e intuición.....	91
7.2. La ironía.....	93
<b>8. Desde Bécquer hasta Unamuno: Mismos temas, tratamiento distinto .....</b>	101
8.1. La relación existente entre la literatura y la filosofía .....	101
8.2. Las características existencialistas de Kierkegaard en las <i>Rimas</i> de Bécquer y su papel precursor en la formación de la cosmovisión unamuniana .....	103
8.3. Las confluencias en los textos de Bécquer y Unamuno .....	107
<b>9. Meditaciones finales .....</b>	111
<b>10. Bibliografía .....</b>	121

## PRÓLOGO

Vladimer Luarsabishvili, traductor e hispanista, es actualmente profesor en New Vision University (Tbilisi, Georgia). Georgiano de nacionalidad, es un apasionado de la lengua y la literatura españolas y se dedica a la traducción y a la enseñanza de estas disciplinas. Especializado en traducción literaria ha traducido obras literarias españolas y vascas de Gustavo Adolfo Bécquer, Miguel de Unamuno, San Juan de la Cruz, Alfredo Pérez Alencart, Kirmen Uribe, Jon Kortazar y la trilogía social de Gabriel Aresti al Georgiano. Esta profesión y su vocación docente le llevó a realizar su doctorado en la Universidad Autónoma de Madrid donde en 2016 obtuvo el título de Doctor con la máxima calificación de sobresaliente cum laude, con la tesis doctoral en cotutela internacional entre la Universidad Autónoma de Madrid y la Universidad Estatal de Ilia de Tbilisi (Georgia), bajo la dirección del Doctor Tomás Albaladejo Mayordomo, Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Madrid y de la Doctora Manana Khoperia, Profesora Asociada de la Facultad de Ciencias y Artes en la Universidad Estatal de Ilia de Tbilisi.

Esta tesis doctoral presentada bajo el título *De la cosmovisión romántica en las Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer al pensamiento existencialista de Miguel de Unamuno* supuso la culminación de una investigación realizada sobre los problemas de la traducción literaria, sobre la traducción de la metáfora y los planteamientos intertextuales e interdiscursivos en el proceso de recepción y traducción de estos autores, sobre la transducción y la ironía, investigación de la que dan cuenta buena parte de los artículos publicados por el autor en distintas revistas especializadas en los últimos años.

En este libro el profesor Luarsabishvili propone la *teoría de la interideidad* existencialista-romántica, a propósito de la poesía de G. A. Bécquer y de Miguel de Unamuno, un concepto (la interideidad) que desarrolla a partir de las propuestas iniciales de los estudios intertextuales y del propio concepto de intertextualidad. Atraído el autor desde hace muchos años por la poesía de Bécquer, por su estética romántica, y por el pensamiento existencialista de Unamuno, en este libro se establecen los vínculos entre

la ironía romántica en las *Rimas* de Bécquer y el pensamiento crítico unamuniano. Estudia la *soledad* y la *lágrima solitaria* en una eficaz selección de textos de Unamuno y de Bécquer encontrando elementos comunes en los síntomas universales del romanticismo. Y compone una *teoría de la interideidad*, teoría con la que explica la sucesión de las ideas entre las distintas corrientes artísticas a propósito de los dos autores seleccionados. El autor construye en este libro, por lo tanto, esta nueva teoría según la cual toda nueva idea sería derivada de una idea anterior, con la que se relaciona dialógicamente. Y basa su planteamiento inicial en la existencia de una *teoría de la intertextualidad*, aceptada y desarrollada en los estudios de teoría y crítica literarias por la comunidad científica, que expone que todo libro es reflejo de otros libros, siendo la intertextualidad una propiedad o cualidad esencial de todo texto.

Para el desarrollo de su teoría de la interideidad utiliza los planteamientos platónicos sobre el conocimiento y la búsqueda de las primeras ideas y describe los mecanismos para entender la pervivencia de las ideas en distintos tipos de discursos, en el caso concreto del presente libro, entre el discurso romántico y el discurso filosófico. Para ello analiza el universo imaginario de estos dos citados escritores respecto a distintos conceptos, como la soledad o la muerte, ante los que tanto el Romanticismo como el Existencialismo se manifiestan de manera reiterada en la búsqueda de la relación entre la vida y la muerte y sus distintas formas a lo largo de la historia. Si M. M. Bajtin proponía el concepto de dialogismo del discurso literario con polifonía frente a la voz monológica, el profesor Luarsabishvili integra perfectamente en su análisis estos conceptos en el estudio de las estructuras literarias y en el estudio de la ironía tan presente en el discurso romántico y en el discurso existencialista.

La ironía, como figura tropológica basada en la construcción metafórica, se propone aquí como el soporte de la interideidad; es una figura de la translación de los significados, inserta en lo que el profesor Albaladejo llama motor metafórico que actúa como impulsor de la creación metafórica “desde la concepción cognitiva de la misma y como conductor del proceso metafórico hasta que queda constituida o verbalizada o plasmada, la metáfora, gracias a la capacidad humana de determinar la semejanza por semas comunes entre los elementos que intervienen en dicho proceso como elemento presente y como elemento ausente” (Albaladejo, 2016a: 55).

En este libro Vladimer Luarsabishvili realiza una propuesta de análisis interdiscursivo entre dos corrientes (la romántica y la existencialista) con dos de sus representantes españoles (Bécquer y Unamuno) realizando un análisis intertextual en una acertada selección de textos literarios de estos dos escritores. La descripción de la intertextualidad como la acción de unos textos en la génesis de otros textos y sobre los mecanismos de cómo actúan estos textos entre sí mueve los principios comparatistas del trabajo realizado por el autor en este libro que ahora se presenta. El análisis interdiscursivo también está presente en los análisis realizados sobre los textos explícitamente analizados y sobre los que están simplemente referidos o citados, por lo que ese análisis trasciende la intertextualidad: el estudio que aquí se presenta tiene en cuenta, por un

lado, el análisis de los componentes microestructurales de las obras y sus relaciones y, además, atiende a las relaciones macroestructurales (de semántica intensional y de semántica extensional) en una dinámica integradora de estos dos aspectos del texto. Se da, por lo tanto, una perspectiva hipertextual del análisis de cada obra y de la relación de las de un autor y movimiento estético con el otro autor y su movimiento, aportando una gran flexibilidad a estos estudios. Igualmente, el profesor Luarsabishvili establece un diálogo con la tradición para establecer los principios de la ironía y construye un marco teórico original que parte de la actualización de las propuestas poéticas y retóricas clásicas para aplicarlas al estudio comparado de los dos escritores, lo que proporciona, a la postre, mucho rendimiento de análisis y un marco metateórico y metaanalítico nuevo (Gómez, 2017: 111). Este trabajo tiene en cuenta las relaciones existentes entre los textos, que se definen tanto por lo que son como por lo que no son, y que pueden existir al margen de la posible influencia detectable microestructuralmente.

Me atrevo a decir, para finalizar, que este trabajo puede enmarcarse en la novedosa propuesta realizada por Tomás Albaladejo al plantear la Retórica Cultural, concebida como una corriente en la investigación que se ocupa del papel funcional de la Retórica en la cultura y de sus elementos y rasgos culturales y que ha sido propuesta como un instrumento para la explicación del discurso retórico como fenómeno comunicativo ligado a la conciencia cultural de productores y receptores, ocupándose de la semiosis del discurso retórico en sus distintas operaciones, atenta a las implicaciones sociales y los diferentes ámbitos del discurso. No es casualidad que Vladimer Luarsabishvili forme parte del grupo de investigación implicado en el Proyecto de investigación “Analogía, equivalencia, polivalencia y transferibilidad como fundamentos retórico-culturales e interdiscursivos del arte de lenguaje: literatura, retórica, discurso” (TRANSLATIO) cuyos investigadores principales son Tomás Albaladejo y Javier Rodríguez Pequeño, y que este trabajo sea resultado de la investigación realizada en el proyecto de I+D+i de referencia PGC2018-093852-B-I00 del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

Juan Carlos Gómez Alonso

Enero de 2022



## **Nota preliminar**

El presente estudio es fruto de la investigación realizada en la Universidad Autónoma de Madrid, en el departamento de Lingüística, Lenguas Modernas, Lógica y Filosofía de la Ciencia, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Expreso aquí un especial y gran agradecimiento al profesor Tomás Albaladejo Mayordomo, catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, cuyos consejos guiaron mi trabajo.

Doy las gracias a los profesores Francisco Chico Rico, Javier Rodríguez Pequeño, María Amelia Fernández, Epicteto José Díaz Navarro, David Amezcua Gómez por sus sabios consejos y sugerencias que me ayudaron muchísimo en la elaboración de mis reflexiones y en la formación de mis ideas.

Un especial agradecimiento a Juan Carlos Gómez Alonso, profesor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad Autónoma de Madrid, que es un amigo fiel a quien respeto enormemente.

Vladimer Luarsabishvili  
Marzo de 2022



## 1. Introducción

El punto central de mi tesis –es decir, la *tesis* misma– vendría a ser el siguiente: Miguel de Unamuno es para Antonio Machado un «excitador». Más que influir en su obra –y al decir su obra digo su pensamiento y su sentimiento–, le plantea problemas que Machado por su cuenta ha de intentar solucionar; las soluciones no siempre coinciden con las de Unamuno; por el contrario, podríamos decir que, en general, no coinciden (Albornoz, 1968: 10).

Con estas palabras expresa Aurora de Albornoz el propósito y la idea central de su estudio. He recordado este párrafo de la obra de la famosa escritora, porque su tesis coincide parcialmente con el foco central de mi investigación. En las páginas siguientes, quiero poner de relieve, estimados lectores, la idea de que el pensamiento de Gustavo Adolfo Bécquer sirve como un sílex para una excitación de la crítica de Miguel de Unamuno. No utilizo aquí la palabra *crítica* en su sentido propio, porque, como decía el mismo Unamuno, para ser crítico le faltaban convicciones y le sobraba personalidad: «Para crítico me faltan convicciones, y me sobra acaso personalidad. Tampoco yo, como de sí dice Machado, he logrado nunca convertir mis ideas en opiniones. (Quiere decir dogmas.)» (Unamuno, 1974: 81). Lo que intento descubrir siguiendo las huellas de dos escritores es la formación y el desarrollo de las mismas ideas en distintas estéticas (literaria y filosófica) y diferentes modos de cosmovisión (romántico y existencialista).

Lo que me propongo en este trabajo no es escribir una obra más para completar la bibliografía rica y múltiple becqueriana<sup>1</sup> o unamuniana,<sup>2</sup> sobre la que se ha vertido mucha tinta. A pesar de que en los últimos años aumenten los estudios que relacionan

---

<sup>1</sup> A Bibliography of Literary Theory, Criticism and Philology ([http://www.unizar.es/departamentos/filologia\\_inglesa/garciala/bibliography.html](http://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/bibliography.html)) by José Ángel García Landa (University of Zaragoza, Spain).

<sup>2</sup> A Bibliography of Literary Theory, Criticism and Philology ([http://www.unizar.es/departamentos/filologia\\_inglesa/garciala/bibliography.html](http://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/bibliography.html)) by José Ángel García Landa (University of Zaragoza, Spain).

los dos escritores (Godoy, 1970; Senabre, 1995; Vauthier, 2009; Belda Vázquez, 2012; Luarsabishvili, 2017, 2018, 2021a), a mi modo de ver, todavía queda mucho que investigar. Lo que yo intento hacer –y permítanme la palabra *intento*– es destacar la posible sucesión de ideas, pasando de un escritor a otro. Descubriendo la idea en su forma primordial, sigo su evolución, es decir, las diferentes interpretaciones en los distintos tiempos y contextos. De tal manera, persigo evidenciar el problema del desarrollo de la fantasía humana o, lo que es lo mismo, el bajo índice de la mutación de su pensamiento.

Cada estética artística –sea literaria o filosófica– posee sus propias características que la forman y definen. La detección, el estudio y la comprensión de la visión del mundo ayudan a entender la evolución de las ideas no solo dentro de la misma corriente artística, sino en distintas épocas y estéticas. Seguir el desarrollo de las ideas concretas de un mundo literario hacia el filosófico es el papel que desempeña este estudio.

Por una parte, hablaré del Romanticismo. Como corriente literaria, ya está bien definido, estudiado y reflexionado (Reid, 1934; Navas-Ruiz, 1971, 1998; Peers, 1973; Abrams, 1975; Bousoño, 1981; Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, 1983; Man, 2007). Los síntomas y las metáforas que forman y condicionan su universalidad, es decir, su presencia en numerosas culturas, también son bien destacados (Lacoue-Labarthe y Jean-Luc, 1988; Sebold, 2011). Hay que estudiar el Romanticismo dentro de su contexto histórico-cultural, revelando sus vínculos con las estéticas antecedentes y posteriores a él, porque las ideas que forman su pensamiento derivan de otras anteriores, de modo que continúan en el ámbito concreto y en el ambiente vivo. Las ideas no pueden ser tratadas o entendidas de manera individual, separadas tanto de su tiempo contemporáneo como de su pasado. La reconstrucción histórica del desarrollo de las ideas puede arrojar luz al mensaje que estas contienen a lo largo de los siglos, así como a su posible relación con las ideas de las otras estéticas artísticas, que a primera y a simple vista pueden ser consideradas nuevas.

Por otra parte, hablaré del Existencialismo. Sus tres etapas de formación (romántica, metafísica y humanística) (Prini, 1957) ya han sido evaluadas detalladamente (Jaspers, 1965, 1980; Roubiczek, 1966; Macquarre, 1976; Jolivet, 1976; Sartre, 2011). Por este motivo, lo que busco en la doctrina existencialista no son sus características autobiográficas o culturales, internacionales o nacionales, sino sus peculiaridades derivadas de las estéticas cronológicamente anteriores, tanto filosóficas como literarias. Leyendo los textos de Bécquer y profundizando en la estética romántica del poeta sevillano, algo muy propio de él y, al mismo tiempo, bastante general en su tiempo atrajo mi atención: lo que encontré en la cosmovisión romántica me pareció no solo perteneciente a la época del fin del siglo XIX, sino también a los años posteriores, principios del siglo XX, pues esta cosmovisión será cultivada por Miguel de Unamuno en sus textos existenciales.

Me dirán que Unamuno no es un filósofo y mucho menos un filósofo existencialista. No voy a entrar en ese debate. Unamuno no ha formado ningún sistema filosófico, no creó ninguna escuela ni tuvo discípulos (Marías, 1953, 1967). Pero tampoco fue

filósofo Cervantes, quien en su obra tiene «entrañada toda una Antropología Axiológica», como indica en la introducción de su libro Agustín Basave Fernández del Valle (1959). Como Cervantes, Unamuno expresa las peculiaridades del hombre, de su vida y de sus modos de acción.<sup>3</sup>

En la historia de las relaciones humanas, con frecuencia, dos artistas viven en un tiempo fijo, en un contexto dado. Sus vidas discurren paralelamente, por lo que comparten convicciones y verdades, como indica en su interesante introducción Alejandro García Schnetzer, reflexionando sobre las vidas de Carlos Alonso y Juan Gelman (García Schnetzer, cit. en Gelman, 2009). A pesar de que las vidas físicas de Bécquer y Unamuno no han discurrido paralelamente, lo que suena al unísono es su vida espiritual, es decir, su pensamiento reflejado en sus textos. Creo que reunir a ambos autores en un libro significa situarlos en un mismo plano filosófico-literario con el fin de revelar tanto las consonancias como las disparidades en el tratamiento de los mismos temas.

Como se verá, este libro está compuesto por diez apartados. Su sucesión cronológica me parece importante, por lo que he intentado reflejar un hilo conductor en mi investigación. Después de la introducción, en el segundo apartado, formularé las distintas posibilidades de la sucesión de ideas, lo que entiendo bajo el concepto de *teoría de la interideidad*. Entiendo perfectamente que acuñar un concepto nuevo no es fácil; en este caso, simplemente será una herramienta útil para la expresión de nuevas ideas en el campo literario y comparativo.

En el apartado tercero, presentaré un breve panorama histórico del desarrollo de la ironía, demostrando, al mismo tiempo, que la ironía es una noción profundamente sentida y muy expresada en los textos de ambos escritores.<sup>4</sup>

El apartado cuarto muestra mi reflexión sobre la metáfora: presentaré su definición y sus tipos, describiré la Retórica cultural propuesta por Tomás Albaladejo en el contexto de la Neorretórica junto con el *motor metafórico* como un componente central del *modelo teórico de la metáfora*; además, describiré la lágrima solitaria como la metáfora universal del Romanticismo.

En el apartado quinto presentaré mi reflexión sobre la soledad, en el que destacaré la soledad como fenómeno psicológico, ofreceré los ejemplos de la noción de la soledad en la Literatura Española y describiré la sensación de la soledad como la síntoma universal del Romanticismo.

El apartado sexto se trata de la poética de Bécquer. ¿Para qué sirve esto? Entendiendo las peculiaridades de la cosmovisión becqueriana, persigo el fin de comprender los métodos de la expresión del poeta sevillano y su modo de encontrar su lugar en el mundo.

---

<sup>3</sup> Sobre la semejanza entre los textos de Cervantes y Unamuno, entre otros, véanse: Franz, 2007; Garrido Ardila, 2010.

<sup>4</sup> Sobre la ironía en los textos de Unamuno, véanse Vauthier, 2002; sobre la ironía en los textos de Bécquer, véanse: Mizrahi, 1998; Luarsabishvili, 2012.

En el apartado séptimo presentaré mi reflexión sobre la cosmovisión existencialista de Miguel de Unamuno, indicando el parentesco entre los pensamientos de Kierkegaard, Bécquer y Unamuno.

El apartado octavo cierra el círculo, es decir, después de la descripción de las poéticas becqueriana y unamuniana, me refiero a los mismos temas tratados por la manera distinta por los escritores mencionados.

Las meditaciones finales forman el apartado noveno. No las llamo *conclusiones*, sino *meditaciones*. Con esto quiero mostrar que no pretendo ni puedo hacer las conclusiones. Por ello, el propósito de esta investigación no es llegar a una conclusión (la palabra *concluir* significa ‘establecer’; ‘finalizar’), sino ver este trabajo como el inicio de las investigaciones futuras, de las reflexiones venideras. De esta manera, el fin que persigo es suscitar las nuevas preguntas.

Los autores pueden escribir un solo libro y encerrar en él toda su visión del mundo; esto es lo que hizo Cervantes. Otros llenan montones de papeles, reflexionando y repitiendo muchas veces las ideas centrales de su visión; es el caso de Unamuno. Pero no es posible escribir una obra exhaustiva sobre los vínculos entre los diferentes pensamientos. Por ello, espero que este libro sea controvertido.

Al final, proporcionaré la bibliografía. Para mí, este es uno de los apartados más importantes del proyecto, a pesar de la tradición de situarlo al final de las investigaciones. Con un estilo muy unamuniano, propondría romper con esta tradición maliciosa e incluir la bibliografía en el índice como capítulo segundo después de la introducción, porque las fuentes bibliográficas suelen dar a entender al lector las intenciones del autor, su visión y el tratamiento de las ideas expresadas en los capítulos siguientes.

## 2. La sucesión de ideas o la *teoría de la interideidad*

Todo estudiante de Biología o de Medicina conoce uno de los principios universales de la Fisiología, según el cual un organismo vivo se encuentra en el estado dinámico de homeostasis (término acuñado por W. B. Cannon en 1932) que se llama *homeokinesis*. Esta condición facilita la adaptación del organismo a las condiciones cambiantes de su entorno, garantizando su pervivencia. De tal manera, un organismo está acostumbrado a las oscilaciones que pueden darse en la naturaleza, adaptándose a sus diferentes y múltiples características.

Leyendo la Historia de la evolución de las especies, observamos un desarrollo y una adaptación bastante rápida (según un reloj histórico-biológico) tanto del sistema motórico como del sistema nervioso. El organismo, independientemente del lugar que ocupa en la escalera de las especies, presenta un hábito de transformación, sea externo o interno, para sobrevivir. Todos sus órganos, que componen diferentes sistemas para cumplir distintas funciones, están dispuestos a cambiar su estructura o su función en el menor tiempo posible. Con frecuencia, visualizamos la pérdida de algún órgano o, incluso, un desarrollo de nuevo.

Un organismo humano es muy parecido al de otros seres vivos en su anatomía y en su fisiología. Lo que lo distingue es una actividad mental especial que le permite realizar determinadas funciones que no son accesibles para los animales.

Durante muchos siglos, los pensadores reflexionaron sobre los rasgos que distinguen al hombre del animal. Vamos a recordar, ahora, las palabras de Aristóteles: «la razón de que el hombre sea un ser social, más que cualquier abeja y que cualquier otro animal gregario, es clara (...). Solo el hombre, entre los animales, posee la palabra» (*Política*, §1253). Cabe señalar, también, la explicación que propone Descartes: «pues en lo que toca a la razón o al sentido, siendo, como es, la única cosa que nos hace hombres y nos distingue de los animales» (Descartes, 1970: 29).

Finalmente, debemos conocer la visión de Hannah Arendt, según la cual lo que hace destacar al hombre respecto al animal es la palabra (Arendt, 1997).

Como acabamos de decir, el hombre es un organismo pensativo. Según Ortega y Gasset, el pensamiento es una función esencial en la vida humana, es un rasgo imprescindible, no porque el ser humano tenga la capacidad de pensar, sino porque tiene que pensar para vivir (Ortega y Gasset, 1941). Nuestro pensamiento, formado mediante el intercambio de ideas diferentes, se basa en el lenguaje. El lenguaje presenta una naturaleza dual: por una parte, es una herramienta interior y peculiar de cada individuo; por otra, es un producto social, porque se forma gracias a la sociedad y al contacto con otros individuos. De esta manera, el lenguaje es un substrato tanto privado e individual como colectivo.

La utilización del lenguaje, la realización del acto de comunicación y la posibilidad del intercambio de ideas son los rasgos que caracterizan al hombre. Respecto a este asunto, Julián Marías explicaba lo siguiente:

Ahora bien, que el hombre hable, que tenga lenguaje, es cosa distinta y que pertenece a otro plano de la realidad. El lenguaje es la forma fonética y auditiva del decir, posible porque la vida humana tiene una determinada estructura empírica. Supone que el hombre es un animal aéreo – el sistema auditivo de los acuáticos es excesivamente deficiente –, con una determinada estructura anatómica, con muy precisos órganos vocales y acústicos, ordenados en torno a ese músculo que llamamos lengua. El decir pertenece a la vida humana en cuanto tal, a su estructura necesaria y universal, tema de la teoría analítica; el lenguaje, no: pertenece a la estructura empírica que esa vida tiene de hecho; si se prefiere, diremos que es una determinación del hombre, y por tanto tema de la antropología (Marías, 1970: 270).

A propósito de lo que hemos explicado, Francesc Calvo Ortega propone lo siguiente:

La lengua es la actividad que por sí misma está más unida a las formas que a los objetos, a las relaciones que a las cosas: la lengua, y por tanto, el hablar, el lenguaje, es esencialmente una energía humanizante – en el sentido sociológico que en general el término poseía en la primera década del siglo XX: *culturizante* (Calvo Ortega, 2012: 33-34).

De esta manera, el estudio de las funciones peculiares del hablar y del lenguaje presenta una mayor importancia para el entendimiento del funcionamiento del organismo humano.

No hay duda de que el papel del lenguaje en la comunicación es decisivo como instrumento de comunicación cotidiana y también como ámbito fértil para la formación del pensamiento. Como indica el profesor Tomás Albaladejo, «el lenguaje es un componente imprescindible para la comunicación entre los seres humanos» (Albaladejo, 2013: 4), de modo que es un instrumento necesario para la realización de la comunicación político-social, «cumpliendo una función que es más sociopolíticamente operativa que epistemológica», como destaca Antonio López Eire (2006: 16). La pluralidad de

la relación humana manifestada en las dimensiones productiva e interpretativa (Albaladejo, 2011a) se revela mediante la pluralidad de voces (Bajtín, 1968), que es expresada por los personajes mediante la *intensionalización* (Albaladejo, 1998).

Históricamente, el lenguaje ha estado en el centro de los estudios humanísticos: ha sido considerado un hábito manipulable (Watson, 1924); ha sido destacado por sus tres funciones, proponiendo un «modelo» específico (Bühler, 1934); ha sido definido como aquel conjunto finito o infinito de oraciones (Chomsky, 1974); y ha sido entendido como código de símbolos designado por los objetos exteriores del mundo que rodea al individuo (Luria, 1977).

Lo que caracteriza el lenguaje, que se expresa mediante las palabras, es su «realidad» o la posibilidad del cambio continuo, sin poder fijarse un sistema estático concreto en ningún momento, como explica Eugenio Coseriu:

Las palabras cambian continuamente; no solo desde el punto de vista fónico, sino también desde el punto de vista semántico, una palabra no es nunca exactamente la misma; diríamos mejor que una palabra, considerada en dos momentos sucesivos de su continuidad de empleo en una comunidad, no es '*ni tout à fait une autre, ni tout à fait la même*'. En cada momento hay algo que ya existía y algo que nunca existió antes: una innovación en la forma de la palabra, en su empleo, en su sistema de asociaciones. Este cambio continuo, este afán ininterrumpido de creación y re-creación, en el que, como en un paño ondulante de miles de matices o en la superficie chispeante del mar bajo el sol, en ningún momento se puede fijar un sistema estático concreto, porque en cada momento el sistema se quiebra para reconstruirse y romperse nuevamente en los momentos inmediatamente sucesivos –el cambio continuo es, precisamente, lo que llamamos la realidad del lenguaje (Coseriu, 1977: 102).

Las ideas, que se expresan mediante el lenguaje, distinguiéndose de las palabras, presentan un índice de mutación o cambio bastante bajo. Queremos decir que lo que cambia con el paso del tiempo no son las ideas, sino su interpretación. Reflexionaremos, a lo largo del presente apartado, sobre la semejanza de las ideas en las diferentes corrientes artísticas, intentando sistematizar y analizar la sucesión de ideas dentro del marco de la *teoría de la interideidad*.

## 2. 1. A modo de historia o de fábula

Cada autor que decide formular su visión sobre un tema que lo ocupa, haya sido tratado dicho tema en mayor o menor detalle por los autores anteriores, necesita un punto de partida, es decir, una tierra ya elaborada sobre la que poder cultivar su propia reflexión.

En la Historia del pensamiento, existen dos casos en los que se cumple lo que acabamos de decir: por un lado, cuando un intelectual forma sus ideas basándose en las visiones de los pensadores anteriores; y, por otro lado, cuando dicho intelectual propone el punto de partida para los posteriores.

En cuanto a la «filosofía primera» de Bajtín, Adrián Bertorello presenta el mundo contemporáneo del filósofo ruso como punto de partida para la formulación de su propio análisis: el neokantismo y las escuelas de Baden (Windelband, Rickert, Lask), la Escuela de Marburg (Cohen, Natorp, Cassirer), la fenomenología de Husserl y diferentes filosofías de la vida propuestas por personalidades como Dilthey, Simmel, Spengler o Bergson (Bertorello, 2009: 133-134).

Como ejemplo del segundo caso, nos puede servir el planteamiento del problema metafísico según Aristóteles, que influyó notablemente en las distintas escolásticas: en la musulmana, como en el caso de Avicena o Averroes; en la cristiana, observándose en las figuras de Santo Tomás y Duns Escoto; y en la judía, como en el caso de Maimónides (Marías, 1954). También, como intelectual que propone un punto de partida de cara a los posteriores, tenemos el ejemplo de la figura de Kant, cuya filosofía orientó a diferentes filósofos en la búsqueda de la «metafísica futura», con distintas herramientas, pero armadas por la misma idea: la doctrina kantiana (Domingo Centeno, 1996), aceptando el punto de vista de Kant y negando o discutiendo la legitimidad de la metafísica (Marías, 1954).

De este modo, en la Historia del pensamiento, aparece cierta sucesión de ideas que tiene lugar en distintas épocas. Observar el nacimiento, el desarrollo (incluyendo la profundización o la alteración del significado) o la desaparición de la idea es una tarea atractiva en sumo grado para un profesional, sea amante o simple buscador de sabiduría.

Para observar lo que acabamos de mencionar, no hace falta irse muy lejos en el tiempo; basta con recordar la famosa *Teoría de los Polisistemas*, del autor israelí Itamar Even Zohar, que se sirvió de los textos de los formalistas rusos y del estructuralismo de la Escuela de Praga. Esta misma teoría, junto con las de la *Sociocrítica*, de Edmond Cros, y las de la *Semiotica de la Cultura*, de Y. Lotman, es considerada por Mirko Lampis una revelación del pensamiento sistémico (Lampis, 2013: 450).

De esta manera, un estudio sobre la alteración de ideas en distintas épocas puede arrojar luz sobre las relaciones entre los diferentes modos de pensar. En mi caso, me sirven, como puntos de partida para definir la *teoría de la interideidad*, los siguientes tres acercamientos: la primera es la reflexión de José Ortega y Gasset sobre las ideas y creencias (Ortega y Gasset, 1959); la segunda es la propuesta de Giorgio Colli, según la cual «[...] la filosofía posterior, nuestra filosofía, no es otra cosa que una continuación, un desarrollo de la forma literaria introducida por Platón» (Colli, 2009: 13); y, finalmente, la tercera es el estudio de Alfred Whitehead, según el cual la historia de la filosofía occidental no es más que una serie de notas a pie de página de Platón (Whitehead, 1957: 63). He elegido estos tres puntos de vista porque en ellos se tratan dos corrientes culturales que se trabajarán dentro del marco del presente estudio: Ortega y

Gasset habla sobre las ideas de manera general; Colli lo hace desde el punto de vista literario; y, Whitehead, desde el filosófico.

Efectivamente, leyendo los textos de los autores clásicos y contemporáneos, observaba que aparecían las mismas ideas en distintas épocas. Lo que me suscitó un gran interés fue el hecho de que las ideas que, a primera vista, me parecían nuevas fueron, en realidad, la interpretación de las expresadas anteriormente, ya articuladas y elaboradas. Julián Marías, hablando sobre la Historia de la Metafísica, proponía el descubrimiento y el abandono de ciertos problemas no debido al hallazgo de una solución, sino debido a un desvanecimiento de su problemática (Marías, 1954: 29). Sin embargo, cuando la mente humana recupera las ideas olvidadas, no empieza a cultivarlas de nuevo, sino que las interpreta de manera diferente.

La interpretación, como método de la recepción de las ideas, presenta un triple significado:

En primer lugar, los textos de los filósofos anteriores suponen una interpretación para los filósofos posteriores. En cuanto a este asunto, José Solana Dueso dice lo siguiente: «[...] ya Platón y Aristóteles fueron intérpretes y analistas de la obra de sus predecesores, y esta lectura crítica y dialógica por parte de los filósofos se ha mantenido vigente en toda la tradición filosófica, hasta llegar en la modernidad a Espinosa, Kant o Hegel (Solana Dueso, 2010: 171)».

Respecto a la existencia de la idea primaria, Descartes proponía la siguiente explicación:

Y si bien puede suceder que una idea produzca otra idea, esto no puede llegar hasta lo infinito, sino que al cabo hay que detenerse en una idea primera, cuya causa sea como un patrón u original, en el cual esté contenida, formal y efectivamente, toda la realidad o perfección que se encuentra solo objetivamente o por representación en esas ideas. De suerte que la luz natural me hace conocer evidentemente que las ideas son en mí como cuadros o imágenes que pueden, es cierto, decaer fácilmente de la perfección de las cosas de donde han sido sacados, pero que no pueden contener nada que sea más grande o perfecto que ellas (Descartes, 1970: 111-112).

Cito también a Giorgio Colli, según el cual el «amor a la sabiduría no significaba, para Platón, aspiración a algo nunca alcanzado, sino tendencia a recuperar lo que ya se había realizado y vivido» (Colli, 2009: 14). De esta manera, evaluando las ideas originales de cualquier autor, hay que deducir la existencia de las ideas previas como antecedentes de las ideas nuevas.

El segundo ejemplo es la interpretación de los textos filosóficos por parte de los traductores. El pensamiento filosófico se había desarrollado en las traducciones (y en las traducciones de las traducciones) del griego al árabe y del árabe al latín, lo que describe detalladamente el profesor Francisco Chico Rico, explicando que, hasta la Edad

Media, los pensadores griegos se abrieron paso mediante las traducciones (Chico Rico, 2015: 94).

El tercer ejemplo se observa cuando la interpretación es una herramienta para la transformación del primer significado de la idea. Como he mencionado anteriormente, parece bastante interesante imaginar y seguir el nacimiento, el desarrollo y la desaparición de la idea. Digo *imaginar* porque me parece que la mayoría de las ideas culturales, sean literarias o filosóficas, se originan en la Antigua Grecia como fruto de las reflexiones de Sócrates,<sup>1</sup> Platón y Aristóteles, reflexiones que, probablemente, tenían antecedentes en el pensamiento de presocráticos, sofistas, etc., llegando hasta nosotros, sin embargo, a través de las figuras de estos grandes filósofos.

Respecto al tema de la recepción de los textos filosóficos, José Solana Dueso destaca que Sócrates, Platón y Aristóteles forman el triángulo del cosmos filosófico, mientras que los demás se presentan como «balbuceos previos» o como comentaristas de sus textos (Solana Dueso, 2010: 172). Pero, si la búsqueda del nacimiento de las ideas parece una tarea bastante difícil, observar el desarrollo de la idea suele ser más fácil. Como ejemplo, nos puede servir la noción de *ironía socrática*, de la que sabemos que se origina en la cabeza de Sócrates (sin excluir la posibilidad de que el maestro de Platón probablemente basara su reflexión en sus antecedentes o contemporáneos); posteriormente, se desarrolla en las mentes de los teóricos del Romanticismo, adquiriendo el nombre de *ironía romántica*; y, más tarde, sigue utilizándose en las épocas posteriores (por ejemplo, en el Existencialismo). El ejemplo citado es muy característico, porque nos muestra la relación histórica entre la Literatura y la Filosofía. No hay que olvidar que, mediante su desarrollo, la ironía se fue transformando: los románticos añadieron nuevos perfiles a la noción original de Sócrates, aunque, antes de sufrir los cambios profundos, la primera sustancia de la idea desapareció totalmente. A lo largo de los siglos, hasta la época romántica, la ironía fue considerada un mero tropo retórico.

## 2.2. Meditación previa

Ha llegado el momento de definir lo que concibo bajo el término de *teoría de la interideidad*. Ya sabemos que está muy difundida la *teoría de la intertextualidad*, que anuncia que todo texto es una absorción y transformación de los textos precedentes (Kristeva, 1967). De esta manera, el texto adopta las dimensiones *activa* y *pasiva* (Beaugrande y Dressler, 1981) con dos tipos de relaciones: la relación entre los elementos de un texto determinado y la relación entre las correspondencias de distintos textos (Lemke, 1985). De esta forma, se dan las funciones *activa* y *pasiva* (Hatim y Mason, 1995), presentando rasgos de la época en que se da el texto (Luarsabishvili, 2013a).

<sup>1</sup> Cabe recordar las palabras de Hegel: «Sócrates creó e hizo nacer, de este modo, la ética; por eso todas las chácharas éticas y la filosofía popular de la posterioridad ven en él su patrón y su santo tutelar» (Hegel, 1995: 43).

Lo que acabamos de explicar no se refiere al diseño gráfico o a los parámetros de imprenta de distintos libros, sino a su contenido. Dicho contenido no es otra cosa que las ideas expresadas en diferentes textos. Siguiendo la lógica, me parece adecuado y preciso formar una *teoría de la interideidad*, según la cual toda nueva idea derivaría de una idea anterior.<sup>2</sup> Para explicar la sucesión de ideas en la Historia del pensamiento, ideas que se forman mediante el lenguaje, destacaremos los rasgos inmutables y mutables de dichas ideas.

Los rasgos inmutables se elevan sobre la plataforma firme de la parte colectiva del lenguaje, mientras que los rasgos mutables se producen a través de cambios en la parte individual del lenguaje. Ambos tipos son rasgos que coronan el pensamiento en una época determinada, perdiéndose en la época siguiente y pudiendo reaparecer en una época posterior. De este modo, encontramos, en distintas épocas históricas, ideas compuestas tanto por la sociedad, a las que podemos llamar *ideas generales*, como por el individuo, a las que podemos denominar *ideas individuales*.

Como el pensamiento es un producto parcialmente social, se puede observar su transformación en los cambios de la vida social. Las fluctuaciones sociales, la aparición de una nueva generación, las vacilaciones climáticas, las guerras, las revoluciones, las reformas y, en general, todo que pueda alterar el orden establecido durante un determinado período de tiempo se refleja drásticamente en el pensamiento. Un buen ejemplo de lo que acabamos de decir es el Idealismo alemán, que no es otra cosa sino la teorización de los cambios producidos por la Revolución. En este período, la sociedad está dirigida por los individuos que cultivan las ideas con rasgos inmutables, ideas creadas para las masas, ideas generales. Bajo estas condiciones, cambian los rasgos inmutables de las ideas y quedan intactos los rasgos mutables. Me vienen a la memoria las palabras de Ernst Cassirer, citadas en el artículo de Francesc Calvo Ortega: «El lenguaje *no* puede concebirse como una forma abstracta del pensamiento, sino que debe entenderse como una forma concreta de vida, y su explicación no parte de los objetos ya que lo importante en este punto radica en la diversidad del «ánimo interpretativo» (Calvo Ortega, 2012: 24)».

Después de establecer un nuevo orden social, una vez finalizada la guerra, realizadas las reformas y terminada la revolución, se empiezan a desarrollar los rasgos mutables de las ideas. Con el nuevo orden, se le pide al ciudadano un nuevo pensamiento; no basta con la creación de los rasgos inmutables, sino que es necesario contraponer algo nuevo a lo establecido anteriormente.

En el primer plano de la vida social, aparecen los individuos que cultivan el pensamiento con el dominio de los rasgos mutables, que son fundamentales para un contexto determinado. Ortega y Gasset llamaba a esto *el carácter ortopédico de las ideas*, que se da cuando dichas ideas empiezan a actuar al romper o debilitar las creencias (Ortega y Gasset, 1959). Aparece el pensamiento individual, que no está destinado para

---

<sup>2</sup> Sobre la *teoría de la interideidad*, véanse Luarsabishvili, 2016a.

las masas, debido a su naturaleza liberal. El filósofo ruso Piotr Chaadaev explica que las masas no piensan, sino que obedecen a las fuerzas conocidas que están en la cumbre de la sociedad; entre ellos, están ciertos pensadores que propulsan la conciencia de la nación, orientándola (Chaadaev, 2011: 14).

Efectivamente, reflexionando sobre el saber filosófico y distinguiéndolo de los conocimientos artesanales y técnicos, Martin Heidegger observaba la imposibilidad de proporcionar los efectos y las ocasiones históricas inmediatamente, salvo en el caso de unos pocos hombres, que son «los que transformaron y transponen las cosas con su labor creadora» (Heidegger, 2003: 19). Son estas pocas personas, gente de ingenio creador y docta, quienes cultivan los rasgos mutables de las ideas para garantizar y condicionar el desarrollo del pensamiento en un contexto histórico dado.

De esta manera, el desarrollo del pensamiento está vinculado al cambio en la vida social. En el apartado siguiente, prestaremos atención al hecho de que tanto los rasgos inmutables como los mutables están sometidos a determinados cambios, reflexionando, así, sobre su especificidad.

### 2.3. El análisis

Reflexionando sobre los tipos de ideas, dos pensadores prominentes se acercaron al tema con una herramienta semejante. Me refiero a Descartes y a José Ortega y Gasset. Ambos destacan dos tipos de ideas: las que son hechas e inventadas por el individuo y las que nacen con el individuo. Leamos, primero, a Descartes:

Pues bien: entre esas ideas unas me parecen nacidas conmigo, y otras extrañas y oriundas de fuera, y otras hechas e inventadas por mí mismo. Pues si tengo la facultad de concebir qué sea lo que, en general, se llama cosa o verdad o pensamiento, paréceme que no le debo sino a mi propia naturaleza; pero si oigo ahora un ruido, si veo el sol, si siento el calor, he juzgado siempre que esos sentimientos procedían de algunas cosas existentes fuera de mí; y, por último, me parece que las sirenas, los hipógrafos y otras fantasías por el estilo, son ficciones e invenciones de mi espíritu. Pero también podría persuadirme de que todas esas ideas son de las que llamo extrañas y oriundas de fuera, o bien que todas han nacido conmigo, o también que todas han sido hechas por mí, puesto que aún no he descubierto su verdadero origen. Y lo que principalmente he de hacer, en este lugar, es considerar las que me parecen provenir de algunos objetos fuera de mí y cuáles son las razones que me obligan a creerlas semejantes a esos objetos (Descartes, 1970: 108-109).

Suele plantearse que existen distintos tipos de ideas. Según Descartes, un pensamiento es un producto individual que un determinado individuo debe a su propia naturaleza, mientras que otras cosas proceden del ambiente que rodea a dicho individuo. Ortega y Gasset propone una vía semejante, distinguiendo las ideas que *tenemos* de las

que *somos*, llamando a estas últimas *creencias*. Explica que *estamos* en ellas, mientras que las ideas verdaderas son un fruto de nuestra labor intelectual. He aquí su propia reflexión sobre las creencias:

Las creencias constituyen la base de nuestra vida, el terreno sobre que acontece. Porque ellas nos ponen delante lo que para nosotros es la realidad misma. Toda nuestra conducta, incluso la intelectual, depende de cuál sea el sistema de nuestras creencias auténticas. En ellas “vivimos, nos movemos y somos”. Por lo mismo, no solemos tener conciencia expresa de ellas, no las pensamos, sino que actúan latentes, como implicaciones de cuanto expresamente hacemos o pensamos. Cuando creemos de verdad en una cosa, no tenemos la “idea” de esa cosa, sino que simplemente “contamos con ella” (Ortega y Gasset, 1959: 24-25).

Respecto a las ideas, Ortega y Gasset explica lo siguiente:

En cambio, las ideas, es decir, los pensamientos que tenemos sobre las cosas, sean originales o recibidos, no poseen en nuestra vida valor de realidad. Actúan en ella precisamente como pensamientos nuestros y solo como tales. Esto significa que toda nuestra “vida intelectual” es secundaria a nuestra vida real o auténtica y representa en ésta solo una dimensión virtual o imaginaria (Ortega y Gasset, 1959: 25).

Las creencias forman un mundo ya creado, que nos está dado; mientras que, mediante las ideas, nosotros mismos formamos nuestro propio mundo. Considerando el caso de cada individuo, este mundo sería único e irrepetible, dependiente de la época en la que se vive y de los acontecimientos que la rodean. De este modo, las primeras representan el mundo exterior y, las segundas, el mundo interior, mundos que caracteriza de manera brillante Ortega y Gasset. La vida del individuo es una escena en la que ambos mundos desempeñan un papel distinto y decisivo. Recordemos la visión de Descartes sobre las «voluntades o afecciones» y los «juicios»:

Entre mis pensamientos unos son como las imágenes de las cosas, y solo a éstos conviene propiamente el nombre de idea: como cuando me represento un hombre, una quimera, el cielo, un ángel o el mismo Dios. Otros, además, tienen algunas otras formas: como cuando quiero, temo, afirmo, niego, pues si bien concibo entonces alguna cosa como tema de la acción de mi espíritu, también añado alguna otra cosa, mediante esta acción, a la idea que tengo de aquélla; y de este género de pensamientos, son unos, llamados voluntades o afecciones, y otros, juicios (Descartes, 1970: 108).

Por analogía, podemos relacionar las creencias con la formación de los rasgos inmutables, mientras que las ideas estarían construidas por los rasgos mutables. Efectivamente, para que las creencias se sometan a ciertos cambios, es necesario que la mente

humana se desarrolle significativamente, adquiriendo y acumulando conocimiento. Recordemos un ejemplo que utiliza Ortega y Gasset para evidenciar la posibilidad de los cambios:

Si se nos pregunta qué es realmente eso sobre que pisan nuestros pies, respondemos al punto que es la Tierra. Bajo este vocablo entendemos un astro de tal constitución y tamaño, es decir, una masa de cósmica materia que se mueve alrededor del Sol con regularidad y seguridad bastantes para que podamos confiar en ella. Tal es la firme creencia en que estamos, y por eso nos es *la* realidad, y porque nos es la realidad contamos con ello sin más, no nos hacemos cuestión del asunto en nuestra vida cotidiana. Pero es el caso que, hecha la misma pregunta a un hombre del siglo VI antes de Jesucristo, su respuesta hubiera sido muy distinta. La Tierra le era una diosa, la diosa madre, Deméter. No un montón de materia, sino un poder divino que tenía su voluntad y sus caprichos. Basta esto para advertirnos que la realidad auténtica y primaria de la Tierra no es ni lo uno ni lo otro, que la Tierra-astro y la Tierra-diosa no son sin más ni más la realidad, sino dos ideas, si se quiere, una idea verdadera y una idea errónea *sobre* esa realidad que inventaron hombres determinados un buen día y a costa de grandes esfuerzos. De suerte que la realidad que nos es la Tierra no procede sin más ni más de ésta, sino que la *debemos* a un hombre, a muchos hombres antepasados, y además que depende su verdad de muchas difíciles consideraciones; en suma, que es problemática y no incuestionable (Ortega y Gasset, 1959: 43-44).

Respecto a la Tierra, su primera forma sería la de una diosa, con poder divino y cierta voluntad; se trataría de una creencia o de un rasgo inmutable de la concepción de la Tierra. Sin embargo, su segunda forma, que consiste en que la Tierra sea una masa de materia cósmica, es un rasgo mutable de la concepción de la Tierra, porque es fruto de la inteligencia y de la reflexión de los hombres doctos, no de un conocimiento dogmático.

Resulta que tanto los rasgos inmutables como los mutables pueden sufrir ciertos cambios con el paso del tiempo. De esta manera, las ideas que, desde la propiedad individual, pasan a ser un bien de las masas pierden sus características, lo que notaba Julián Marías:

El pensamiento no es una actividad automática del hombre, ni una mera facultad o disposición natural, sino una acción dramática a la que se ve obligando cuando no sabe qué hay que hacer. Las ideas son el resultado de esa acción, son descubiertas por ciertos hombres, tienen que tener agudeza, rigor, evidencia. Pero estas ideas, que primero pertenecen a una minoría selecta, se vuelven después asunto de las masas. Y pierden sus características, porque las condiciones teóricas de las ideas como tales son incompatibles con este nuevo papel. Las gentes fundan su vida en las ideas que antes descubrieron o inventaron algunos hombres, y que ya no son una realidad científica. La difusión de las ideas es la condición de su fuerza y de su eficacia histórica, pero la consecuencia inevitable es su degeneración

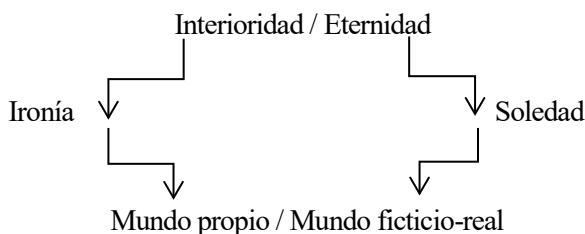
y desvalorización teórica, la pérdida de su auténtico carácter intelectual (Mariás, 1953: 40).

En este apartado, me serviré del caso concreto de la sucesión de ideas. Intentaré demostrar que, tras su nacimiento, la idea puede sufrir cambios profundos con el paso del tiempo, conservando su significado primario. También, explicaré cómo una determinada idea puede ser la continuación del pensamiento tras su adaptación a los cambios sociales. Basándome en la teoría romántica, trataré de explicar la visión existencialista del mundo, siendo la segunda la continuación de las ideas de la primera.

Es bien sabido que el Romanticismo surgió como consecuencia de la inestabilidad tanto política como económica (Garrido Pallardó, 1968; Furst, 1979). Es posible que las ideas que dominaban la sociedad en un momento dado envejecieran, lo que derivó en el desinterés por las tradiciones. Si añadimos a lo dicho el desarrollo técnico (por ejemplo, la industrialización), que trajo el progreso a distintas ramas de la vida social, entenderemos la necesidad del cambio de ideas respecto a la fe y a la libertad.

La posibilidad de disfrutar del libre albedrío tiende a ser muy atractiva para la nueva generación romántica y, también, para la generación de los existencialistas. La libertad no es otra cosa que el estudio de las posibilidades personales, para lo que es totalmente necesario colocar el *yo* en primer plano. ¿Qué fin se persigue con lo dicho? Se persigue el fin de observar el *yo*, fijando la mirada en su interior para entenderse a uno mismo. Tanto los románticos como los existencialistas dedican muchas horas a la autoreflexión, a estudiar su propia persona, a ensimismarse. Ambos movimientos basan su cosmovisión en este fundamento.

Por ello, trataré de destacar las ideas primordiales que se encuentran en la teoría romántica y que continúan en la visión existencialista. Desde mi punto de vista, existen cuatro orientadores que destacan en la teoría romántica del mundo y que profundizan en la visión existencialista:



Cada una de las cuatro características deriva de las demás, transformándose cada una de ellas en la siguiente; en total, componen tanto el círculo de la visión romántica como el de la visión existencialista.

De esta manera, los románticos y los existencialistas, para comprender el mundo que los rodea, miran en su propia interioridad; respecto a esto, Unamuno decía: «Re-cógete en ti mismo para mejor darte a los demás todo entero e indiviso» (Unamuno,

1951-1959: 952-953). La interioridad adquiere una mayor importancia para ellos, porque la identifican con la eternidad (Kierkegaard, 2013: 292). De esta manera, entienden la miseria del mundo a través de la miseria propia, horrorizándose: «Mas, ¡ay! de mi corazón llegué al abismo/ y me indigné por verlo,/ y mi alma y mis ojos se turbaron:/ ¡tan hondo era y tan negro!» (Bécquer, 2003: 51). Además, intentan buscar una vía para explicar la recepción de su ser, que suele darse mediante la visión irónica de sí mismos: «Mi vida es un erial:/ flor que toco se deshoja;/ que en mi camino fatal/ alguien va sembrando el mal/ para que yo lo recoja» (Bécquer, 2003: 57).

La ironía es un componente necesario para adquirir conocimiento sobre la vida; también es necesaria la noción de *libertad*. Esta última es una condición imprescindible para obtener la mirada irónica sobre uno mismo. La ironía y la libertad se complementan (para ser irónico, es necesario poseer cierto grado de libertad y, además, la ironía libera al individuo).

Mediante la ironía, el individuo entiende su propia miseria, lo que complica su relación con la sociedad, de modo que es distinto al individuo ordinario de la sociedad: «yo era huérfano y pobre... ¡El mundo estaba/ desierto para mí!» (Bécquer, 2003: 59). El individuo vuelve la espalda a la sociedad y recibe el mismo trato por parte de esta: «Me ha traído, ya lo sabes, un nuevo ataque de misantropía, o mejor de *antropofobia*, pues a los hombres, más que los odio, los temo. [...] Pues son los que pasan por listos que más tonterías hacen y dicen» (Unamuno, 1972: 64). Ante la situación que sufre dicho individuo, existen dos soluciones: suicidarse (fue una tendencia muy difundida en la época romántica) o, mediante la mirada irónica, crear un mundo propio dentro del mundo común y social. Respecto a la obra de Kierkegaard, Vidarte y Rampérez detectan la idea explicada:

La huida hacia la colectividad, hacia la generalidad de la ética, como tiene lugar en Kant y en Hegel, le parece a Kierkegaard renunciar a lo más alto que hay en el hombre: la posibilidad de llegar a la fe, de profundizar en su interior para encontrar en él no la norma, los preceptos morales, sino su absoluta soledad y su desvinculación de la esfera comunitaria. [...] Los individuos se horrorizan de su soledad y se refugian en cualquier empresa colectiva, en cualquier ideal que los una al resto y los redima – como funcionarios, trabajadores, adeptos a una causa, ciudadanos – de su existencia finita a través de un infinito abstracto; escapan de la angustia y con ello a su posibilidad más propia, a su capacidad de relacionarse, sin mediaciones, como individuos particulares, con el Infinito absoluto (Vidarte y Rampérez, 2005: 22).

A pesar de la imposibilidad de recibir el mundo que lo rodea tal y como es, el individuo continúa creando un mundo nuevo. Dicho mundo nuevo se encuentra al borde de la realidad y la ficción: «De la luz que entra al alma por los ojos/ los párpados velaban el reflejo;/mas otra luz el mundo de visiones/alumbraba por dentro» (Bécquer, 2003: 62).

Siguiendo esta dirección, el individuo se encuentra solo y carente de relaciones humanas. Se trata de una soledad que no solo se da respecto al mundo que rodea al individuo, sino también respecto a la propia soledad, pues no hay nada más allá de ella. Entablando un diálogo consigo mismo, el individuo se convierte en un buscador de la verdad, en un amante de la verdad metafísica, en un filósofo: «No hay más diálogo verdadero que el diálogo que entablas contigo mismo, y este diálogo solo puedes entablarlo estando a solos. En la soledad, y solo en la soledad, puedes conocerte a ti mismo como a prójimo» (Unamuno, 1981: 32). De esta manera, el individuo se encuentra encerrado en su interior, formando un microcosmos.



### 3. La ironía

En el presente apartado, intentaremos acercarnos al tema de la evolución histórica de la noción de ironía. Revisando las ideas desarrolladas en torno al asunto en distintas etapas del pensamiento (la Grecia Antigua, la Europa moderna y contemporánea, etc.), reflexionaremos no solo sobre la evolución histórica de esta noción, sino también sobre un posible cambio en su significado, de modo que intentaremos evidenciar la presencia o la ausencia de la historia de la ironía.

En la crítica, existen investigaciones que afirman la ausencia de la ironía romántica en los textos de los autores españoles del período correspondiente; al mismo tiempo, recientemente, han aparecido algunas publicaciones que muestran la presencia de la ironía romántica en el Romanticismo español (Romano, 2003; Comellas Aguirreza-bal & Román Gutiérrez, 2009; Muñoz De Morales Galiana, 2022). En particular, en un conocido artículo, Navas Ruiz (1998) habla sobre la historia y los tipos de ironía (retórica y romántica) y, también, sobre la presencia de la última en la Literatura romántica española. Para ello, cita trabajos acerca de este tema, como los de D. C. Muecke, J. T. Reid, O. Paz, I. Zavala y E. Behler.

Relacionando la ironía con *Niebla*, dice D. C. Muecke (1969) que es imposible captarlo. Pero, ¿captar qué? ¿La forma de expresión artística que deseamos vestir con el abrigo llamado *ironía*? ¿Lo que entendemos como la diferencia entre realidad e imaginación?

J. T. Reid (1934) afirma que, en el Romanticismo español, no existió la ironía romántica schlegeliana, con la excepción del caso de Espronceda. Esta afirmación podría ser objeto de debate, pues dependería de qué tomemos como punto de partida respecto al filósofo alemán. Si lo vemos con las mismas palabras que el autor, resulta que «la ironía es la forma de la paradoja» y que «la paradoja es todo lo que a un tiempo es bueno y grande», derramándose una elevación sobre lo condicionado y sobre uno mismo.

Esto no es una simple sátira; esto es lo que se entiende con el nombre de *ironía romántica*, lo cual nos hace libres y nos ayuda a elevarnos sobre nosotros mismos. Sin

embargo, si consideramos que la ironía romántica es una sátira o un costumbrismo, podemos estar de acuerdo con la estimación del investigador. A propósito de este tema, escribía Octavio Paz lo siguiente:

Entre nosotros falta también la ironía, algo muy distinto al sarcasmo o a la inventiva: desgregación del objeto por la inserción del yo; desengaño de la conciencia, incapaz de anular la distancia que la separa del mundo exterior; diálogo insensato entre el yo infinito y el espacio infinito o entre el hombre mortal y el universo inmortal. Tampoco aparece la alianza entre sueño y vigilia; ni el pensamiento de que la realidad es una constelación de símbolos; ni la creencia en la imaginación creadora como la facultad más alta del entendimiento. En suma, falta la conciencia del ser dividido y la aspiración hacia la unidad (Paz, 1965: 14).

Navas Ruiz formula la siguiente pregunta: «¿no existió realmente o se ignora su existencia?». En verdad, podemos decir que la crítica ignoró o, mejor dicho, mostró con poca claridad la presencia de la ironía romántica en los textos de los pensadores alemanes y españoles. De esto hablaba Iris Zavala en 1992: «Carecemos de un estudio de la ironía romántica y sus formas y funciones». Decía Behler (1990) que el estudio de la ironía romántica es muy importante, resultando «inseparable de la evolución de la conciencia moderna». Estamos de acuerdo con esto, como mostramos un poco más adelante en la investigación de la evolución de la idea romántica en los textos del Existencialismo.

En la segunda parte del artículo, Navas Ruiz muestra la manifestación de la ironía romántica en los textos de los escritores españoles, mencionando a Gustavo Adolfo Bécquer:

Repasando los artículos y tratados de crítica española del siglo XIX, solo un modesto trabajo de Gustavo Adolfo Bécquer parece querer aproximarse tímidamente al concepto, si bien con otro nombre y sin ninguna intención programática: “La ridiculez” (*Gaceta Literaria*, 14 de marzo 1853). Bécquer, seguramente sin tener conciencia de ello, califica la ridiculez con una serie de notas que fueron aplicadas a la ironía romántica por adversarios y amigos: es «una cosa horrible que hace reír. Es algo que mata y regocija... Es Mefistófeles, con peor intención y menos profundidad, que se burla de todo lo santo... Es un monstruo que nos tiene tendida una red inmensa y oculta» (Navas Ruiz, 1998: 8).

Umberto Eco, en la introducción de su conocido libro (Eco, 1986: 10), habla sobre los sistemas de comunicación «naturales» y «espontáneos», entre los que cita la kinética y la proxémica. Por *elementos kinésicos* él entiende la modalidad del *llanto*. Por otro lado, la proxémica nos interesa como herramienta romántica, pues nos muestra el grado de distancia respecto a la amada cuando esta no se encuentra presente. En este caso, la identificación de la mujer se realiza mediante la *lágrima*.

En los apartados siguientes, definimos la ironía, destacamos sus distintos tipos, su entendimiento por Kierkegaard y Solger y la reforma de los teóricos del Romanticismo.

### 3.1. Definición, tipos y nacimiento de la ironía

Hace tiempo que la relación entre la poesía del Romanticismo y los textos del Existencialismo atrajo nuestra atención. A través de la investigación de las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer y varios escritos de Miguel de Unamuno, reflexionamos sobre la relación teórica que podría existir entre distintas épocas y pensamientos y, en particular, entre el Romanticismo y el Existencialismo. Progresivamente, nuestro intento de explicar la visión romántica o existencial del mundo se encontraba en un ambiente similar, con rasgos comunes, pertenecientes a un modo de pensar semejante. Así, nació la necesidad de explicar lo común, lo semejante para poder entender lo diferente. Y una de las nociones comunes para ambos períodos del pensamiento humano, la cual expresa con exactitud las características tanto de uno como de otro, es la ironía.

¿Por qué la ironía? El motivo es que, después de la forma y la caracterización dadas por los distintos pensadores griegos, fue el Romanticismo la época en la que la noción de ironía se transformó y cambió de significado. Posteriormente, el concepto existencialista de *ironía* también guardó las características de la ironía socrática. De esta manera, observamos el nacimiento, el desarrollo y el renacimiento de esta noción. No hay que olvidar tampoco la época intermedia, durante la cual la ironía perdió totalmente sus rasgos socráticos. Así, la ironía se presenta ante nosotros como una noción cuyo estudio merece la pena.

De la palabra *ironía*, el Diccionario de la Real Academia Española nos ofrece hasta tres acepciones: ‘burla fina y disimulada’; ‘tono burlón con que se dice algo’; ‘figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice’ (RAE, 2001). Cipriano Suárez, ya en 1560, la definía así: «Especie de alegoría, que no solo muestra una cosa en las palabras y otra en el significado, sino precisamente lo contrario [ironia quam illusionem vocant, allegoria est quae non solum sensu, aliud verbis ostendit, sed contrarium] (cit. en Garrido Gallardo, 2014: 195)».

Históricamente, observamos dos etapas en la evolución de la ironía: la *ironía socrática*, cuyo nacimiento está relacionado con el nombre del filósofo griego, y la *ironía romántica*, que apareció en el siglo XIX como modificación de la primera gracias a los teóricos del Romanticismo.

En las obras cómicas de Aristófanes, con el término *eiróneia* (eirōneía), se refirió más a la mentira que a la disimulación compleja. La palabra fue utilizada por primera vez para aludir al significado mañoso doble en los diálogos platónicos.

El concepto se formó en Grecia en el momento histórico en el que se dio la transición de una comunidad cerrada a la *polis*. *Eironeia* ya no expresaba una mentira, sino

que se convirtió en una práctica retórica que servía para dar a entender lo contrario de lo que se dice.

Teofrasto de Lesbos nos proporciona las características del  *fingidor*, indicando rasgos personales como su mentalidad poco abierta y poco transparente. Si el fingimiento (*eirôneía*) parece ser, en un sentido lato, una simulación negativa tanto en palabras como en obras, el  *fingidor* (*eirôn*) está caracterizado por lo siguiente: está dispuesto a entablar conversación con sus enemigos sin dar pruebas de su odio; alaba, cuando están presentes, a aquellas personas a las que ataca disimuladamente, expresándoles, incluso, su pesar si son derrotadas; demuestra aceptar a quienes lo difaman; conversa sosegadamente con quienes se muestran indignados por haber sido víctimas de una injusticia; hace volver en otro momento a quienes desean verlo inmediatamente; nunca confiesa haber participado en los hechos; finge que acaba de llegar, que ha llegado tarde o que no se encuentra bien; responde que no se encuentra en una buena posición económica a quienes le piden dinero en calidad de amigos; afirma que vende cuando no es así y viceversa; finge no haber oído ni visto lo que ha presenciado y, tras haber llegado a un acuerdo, simula haberlo olvidado; en ocasiones, responde que tiene que meditar la respuesta y, en otras, que está dubitativo o que ya había llegado también a dicha conclusión (Teofrasto, 2000: 46-49).

La filosofía de Sócrates, que llegó hasta nosotros como diálogos platónicos, arroja luz sobre el origen del concepto de *ironía*. Actuando en el diálogo como si no supiese nada sobre el asunto de la conversación, Sócrates ataca paulatinamente la posición de su interlocutor mediante preguntas, sin mostrar su sabiduría. La certeza con la que el interlocutor habla sobre el asunto y la *autoadmiración* con la que muestra sus conocimientos abren la puerta a Sócrates para profundizar en el asunto y revelar los puntos débiles de su adversario. Creando un plan para destruirlo paso a paso, Sócrates revela la poca fiabilidad de la reflexión del otro interlocutor, que se encuentra en una posición indefensa. Solamente después de esto, Sócrates empieza a reflexionar sobre el tema, desarrolla sus ideas y muestra la verdad filosófica. Así nos lo explica el mismo Sócrates:

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

Desde entonces, *eironεia* no denota una simple mentira,<sup>1</sup> como lo entendía Aristófanes, sino una simulación planeada que la audiencia o el interlocutor ha de reconocer.

Así, la *ironía socrática*, como modo de comunicación y ámbito fértil para el desarrollo de ideas filosóficas, persigue el fin de evidenciar la *verdad verdadera*, es decir, dar a entender que una idea puede ser comentada desde distintos prismas. De este modo, es posible realizar la interpretación de las ideas y de los textos en diferentes épocas. Como ejemplo de lo dicho, nos puede servir el caso de *El Quijote*, interpretado y comentado de diferentes maneras durante los siglos.

El hecho de que la ironía no es solo el arte de hablar ni una simple figura o tropo retórico es resaltado por Sócrates, distinguiendo el *arte de hablar* del *arte de vivir*. Resulta que hay diferencia entre el contenido de distintos términos (por ejemplo, *verdad*, *belleza*, etc.) como nosotros lo entendemos y su significado real. La *ironía socrática* no intenta decir lo contrario de lo que se dice, sino que indica que no es correcto ofrecer conocimientos como estrategias retóricas sin estar comprometidos con sus significados. La *ironía socrática* está vinculada a la pedagogía, porque, mediante el diálogo, Sócrates no ofrece un punto de vista distinto de la visión sofista; él guía a su interlocutor para descubrir y aceptar la definición razonada y no recibida. Además, Sócrates intenta no solo mostrar que los argumentos de su interlocutor son débiles, sino condicionarle para que descubra la verdad.

La *ironía socrática* es la vía para alcanzar la formación personal mediante la oposición de significados, convirtiéndose así en un estilo de vida y dándose una formación perpetua durante toda la vida.

Distinguiendo dos significados del mismo concepto, uno aceptado y otro real, Sócrates germinó la idea del conocimiento puro, el cual sería independiente de la praxis humana. Así, nació la imagen del filósofo: el hombre que ama la sabiduría.

La *ironía* de Sócrates o la habilidad de Sócrates de vivir en un continuo estado de rechazo de los valores aceptados por la sociedad (los podemos observar como análogo de la *duda* en los textos de Miguel de Unamuno) puede ser considerada un fundamento para el nacimiento de la filosofía occidental, a pesar de que, hasta el Renacimiento, la sabiduría socrática llegaba a los intelectuales a través de los textos de Cicerón y Quintiliano, que estudiaron la ironía únicamente como figura o tropo retórico.

Pero el Renacimiento tampoco devolvió al término de *ironía* su significación socrática. Lo entendieron como un método retórico que ofrecía las posibilidades para formar, con éxito, los discursos jurídicos, los del elogio o los de la persuasión pública. La

---

<sup>1</sup> Jankélévitch dice: «El mentiroso no se ocupa más que de esperar el *allo /aʎo/* de su alegoría, de hacer de él una pantalla opaca y un seudónimo impenetrable, mientras que la alegoría irónica no tiene otra preocupación que volver su *allo* más transparente, tan transparente, tan fino, tan diáfano que este *allo* coincide al límite con *tavto* y que pueda leerse en filigrana la intención misma del irónico» (Jankélévitch, cit. en Bruzos, 2005: 35).

ironía condicionaba la expresión efectiva, de modo que era una técnica bastante limitada; no era una sensibilidad o una actitud. En el siglo XIX, los románticos redescubrieron las características originales y primordiales de la ironía.

¿Cómo fue la recepción de la *ironía socrática* y de la figura del pensador griego después de su muerte? La respuesta es ambigua: por una parte, se concibió la *ironía socrática* como aquella idea contraria a la que se expresa en un principio; por otra, como una figura retórica.

Cicerón acusó a Sócrates de entender la vida de manera contraria y de distinguir entre la verdad pura para su contemplación y el discurso orientado a la persuasión y a la formación de uno mismo. Cicerón distinguía tres tipos de ironía: la *simple*, la del *receptor* y la *genérica*. Primeramente, la *ironía simple* consiste en decir algo distinto de lo que se expresa en un principio; esto es la antífrasis. En segundo lugar, la *ironía del receptor* tiene lugar en el momento en que se entiende algo distinto de lo que se ha dicho. Finalmente, la *ironía genérica* introduce aspectos elocutivos, incluyendo conceptos como el de *contexto* (Lausberg, 1966-1967-1968: 582-585, 902-904).

Quintiliano destaca dos niveles en los que operaría la ironía, de modo que puede entenderse como *tropo* o como *figura*: «La ironía puede operar a dos niveles diferentes: siendo un tropo o siendo una figura del pensamiento; en el tropo la oposición es solo verbal, en la figura, el pensamiento y a veces toda la exposición de la causa están en oposición con el lenguaje y el tono de la voz adoptados (Quintiliano, 1947: 183)».

Después de Quintiliano, el énfasis recae sobre el aspecto retórico de la ironía. Aristóteles distingue al irónico del jactancioso, basándose en el hecho de mentir a sabiendas y exagerar su propio mérito, sin olvidar mencionar el fenómeno del hombre veraz en oposición a los amantes de la falsedad:

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

Así, lo decisivo es utilizar la ironía obteniendo una reacción agradable y diferenciándose, por tanto, del jactancioso: «En cambio los que usan con moderación la ironía, ironizando en cosas que no saltan demasiado a la vista o no son manifiestas, nos resultan agradables. El jactancioso parece, pues, ser opuesto al veraz, ya que es peor que el irónico (Aristóteles, 1995: 1127)».

Para Aristóteles, la exageración es una habilidad defectiva en el momento en que lo ficticio modifica la verdad, de modo que llama «fanfarrón» al individuo en cuestión; al mismo tiempo, el que aminora las cosas se llamará «disimulador»: «La ficción que

altera la verdad, se llamará, si exagera las cosas, fanfarronería, y el que tenga este defecto será un fanfarrón; si, por el contrario, disminuye las cosas, se llamará disimulación (eironiea), y el que lo haga, un disimulador (eirón) (Aristóteles, 1992: 116)».

El irónico tiende a poseer un mayor carácter en comparación con el fanfarrón, que se ufana de la existencia de elementos que en realidad le faltan: «El fanfarrón (*aladsón*) es el que se ufana de tener más de lo que tiene, y el irónico (*eirôn*), al contrario, es el que se atribuye menos» (Aristóteles, 1992: 1221). Además, cabe destacar que el irónico es mucho más inteligente, como podemos concluir leyendo esta línea: «El irónico hace el chiste para sí mismo, el chocarrero para divertir a otro» (Aristóteles, 1971: 212).

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

Pasaban los siglos, pero el concepto de *ironía* no salía de las fronteras retóricas. David Wolfsdorf cita a N. Knox, quien no observa el desarrollo de esta noción en los tiempos posteriores a Quintiliano:

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

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

El fin del siglo XVIII y la entrada del XIX traen una concepción profunda de la *ironía*, concepción que Wolfsdorf denomina «radical transformation» (Wolfsdorf, 2007: 176). Durante este período, la ironía adquiere una naturaleza doble, pues se convierte en una herramienta útil y, por tanto, en una herramienta con mayor presencia:

Where before irony had been thought of as essentially intentional and instrumental, someone realizing a purpose by using language ironically... it now became possible to think of irony as something that could instead be unintentional, something observable and hence representable in art, something that happened or that one became or could be made aware of... from now on irony is double-natured, sometimes instrumental, sometimes observable. Where before irony had been thought of as being practiced only locally or occasionally... it now became possible to generalize it and see all the world as an ironic stage and all mankind as merely

players... And where before irony had been thought of as a finite act or at most an adopted manner (as with Socrates), it could now be thought of as a permanent and self-conscious commitment: the ideal ironist would be always an ironist, alert even to the irony of being always an ironist; irony, in short, could be seen as obligatory, dynamic, and dialectical (Wolfsdorf, 2007: 176).

### 3.2. La reforma de los teóricos del Romanticismo

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

En cuanto a las razones del nacimiento de la *ironía romántica*, Vicente Raga Rosaleny dice lo siguiente: «La ironía romántica nace en parte como una reacción antirretórica, así como con pretensiones de crítica social y revisión de los ideales heredados, una crítica del período de la crítica, esto es, de la Ilustración» (Raga Rosaleny, 2007: 148). Efectivamente, el arte equilibrado ya no podía responder a las necesidades del pensamiento nuevo. Las guerras napoleónicas, que provocaron el sentimiento de galofobia y despertaron las ideas nacionalistas, condicionaron el rechazo a los esquemas franceses *pseudoclásicos*. Los intelectuales fijaron la mirada en la Edad Media, recibiendo, así, la influencia de la edición de los manuscritos medievales en el siglo XVIII. La conocida frase de Victor Hugo que afirma que el Romanticismo es el liberalismo en literatura definió, desde el inicio del movimiento, el papel de la libertad en la nueva estética literaria.

Antes de intentar definir la *ironía romántica*, nos vienen a la memoria las palabras de Walter Biemel, que, tratando el mismo tema, observó la dificultad que conllevaba definir dicho concepto: «Debemos intentar una caracterización de la ironía romántica. No sabemos aún con certeza si esta caracterización puede darse en forma de definición. Podría ser que hubiese otros caminos para aprehender una cosa» (Biemel, 1962: 32). A pesar de lo dicho, nos parece importante definir dicha *ironía romántica* para poder entender, dentro de la evolución del concepto de *ironía*, el momento histórico en que nos encontramos.

En su definición general, la *ironía romántica* se entiende como estado del ser humano que abraza el subjetivismo: el sujeto ya no es la razón que percibe el juicio, sino el proceso de creación. El sujeto romántico tiene por finalidad la autodestrucción, como decía Novalis.

El hecho de que los románticos valorasen la cultura y el pensamiento griegos es evidente, viéndose reflejado en el nombre de la revista en la que los autores de Jena publicaron sus textos: *Athenäum*.<sup>2</sup> A pesar de la gran influencia de los autores más

<sup>2</sup>Los *aforismos* también aparecen en el *Lyceum der SchönenKünste*.

cercanos cronológicamente (Diderot, Goethe, Shakespeare, etc.) el influjo griego es muy palpable en los románticos.<sup>3</sup>

Los románticos fijaron su mirada en la *ironía socrática*. Prestaron atención a la aspiración filosófica de Sócrates, a la dimensión dialógica de su pensamiento y a las características de la *ironía*. Dicha *ironía* adquirió no solo un carácter reflexivo, sino también liberador, liberando tanto a la obra de arte como al lector.

Según Schlegel, el arte no es una repetición exacta del mundo o la expresión de la vida humana, sino que es esencialmente otra cosa. A pesar de la creatividad que ofrece la naturaleza, se observa en ella la incapacidad de ser irónica, es decir, de presentarse de otro modo a como realmente es. Frente al proceso de creación de la naturaleza, el ser humano puede crear otra naturaleza distinta, una naturaleza supra-natural, una creación llevada a cabo según los deseos del autor y según el producto del arte, no según la producción ciega y deshumanizada.

Para los románticos, la creación es una liberación del dinamismo vital. En el Schlegel-Lyceums-Fragment 48, el autor define la noción de *ironía* («Ironie ist die Form des Paradoxen. [...] Paradox ist alles, was zugleich gut und gross ist»), explicando la estructura paradójica de la ironía, que es, al mismo tiempo, buena y grande.

En el *fragmento* 108, Schlegel dice que la ironía «es la más libre de todas las licencias porque por ella uno se eleva sobre uno mismo». Este signo es decisivo para la *ironía romántica*. De este modo, la ironía se convierte, para los románticos, en un estilo de vida, en una forma de comportamiento.

Considerando la libertad como elemento vital primordial, la ironía se convierte en la herramienta más importante. La ironía y la libertad están tan fuertemente ligadas entre sí que no pueden ser entendidas la una sin la otra. El ser humano, siendo libre, participa en un proceso de autocreación, que conlleva, a su vez, un proceso de autoaniquilación. Sobre esto último, leeremos el *fragmento* 116: «Schein der Selbstvernichtung ist Erscheinung der unbedingten Freiheit, der Selbstschöpfung». Es necesario alejarse y guardar cierta distancia respecto a uno mismo para poder alcanzar la libertad. Actuando de este modo, podremos percibir lo infinito, podremos apaciguar el anhelo de infinitud que desgarra al autor romántico. «Ser para sí mismo» (o, como lo llama Fichte, *yoidad*), es un estado al que se llega gracias a la libertad. El *yo* denota pura libertad; se trata de una tendencia infinita que actúa, desde su actividad heroica, mediante un ideal infinito. Sobre la semejanza entre los pensamientos de Fichte y Cervantes, Francisco Romero explica lo siguiente:

Su santidad injertada en heroísmo se forja el mundo requerido para salir a luz para cobrar sustantividad. La mentira que fragua es la indispensable para que surja su verdad. Su *yo* ha creado el *no-yo* que necesita para que llegue a ser realidad efectiva lo que sin él no sería sino latencia, espera, demanda. Una verdad, pues, y las condiciones para que se afirme y publique, para que abandone el refugio donde

<sup>3</sup>En uno de los *fragmentos*, entre las importantes tendencias de su tiempo, Schlegel observaba la Revolución Francesa, la *Teoría de la Ciencia* de Fichte y la novela *Wilhelm Meister* de Goethe.

dormita y pruebe sus fuerzas a la intemperie. El engaño como método para que esa verdad se encuentre a sí misma. Es, aproximadamente, lo que ocurre con la filosofía de Fichte [...] Tanto en Don Quijote como en Ficte, el sujeto, pues, se crea el contorno de incitaciones o resistencias que necesita para ser, ya que en ambos [...] no hay para el sujeto otro modo de existencia que la contienda, la actualización de ciertas energías espirituales que no saldrían de su sueño sin un adversario capaz de despertarlas y cuya función es exclusivamente esa (Romero, 1947, citado en Basave Fernández del Valle, 1959: 99-100).

Efectivamente, reabsorbiendo el *no-yo* mediante la reflexión, el *yo* actúa para reconstruir la propia naturaleza. De este modo, los límites se borran mediante el sentimiento; de aquí nace la preferencia del sentimiento sobre el pensamiento, preferencia tan esencial para los románticos.

Entre los sentimientos que condicionan la supresión de los límites y la desaparición de lo condicionado, es la nostalgia la que permite al individuo expresar su propia identidad sin encontrar barreras artificiales alzadas por la sociedad. Pero, con esto, no pretendo decir que la estética cervantina sea lo mismo que la estética romántica. No pueden ser lo mismo, porque la estética es fruto de su tiempo y la evolución del pensamiento humano aleja a los románticos de la visión del mundo cervantino. A esto mismo se refiere Agustín Basave Fernández del Valle al indicar la ausencia del *yo* puro en *El Quijote*:

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

La libertad, como problema filosófico, ha tenido una tradición pobre. Hannah Arendt dedica un interesante ensayo al problema existente entre la política y la libertad. Titula el ensayo con el encabezamiento *¿Qué es la libertad?* y desarrolla un texto en el que se refleja su investigación acerca de la relación histórica que existió durante siglos entre la política y la libertad.

Según Arendt, la libertad es la última noción en aparecer en el pensamiento filosófico. Su nacimiento se explica como consecuencia de la difusión del cristianismo (a través de las figuras de San Pablo y San Agustín).

En cuanto a la razón principal de la convivencia humana bajo un sistema político, Arendt estudia la libertad en la *Raison d'être* de la política. Pero esta libertad es distinta a la libertad interior, que nada tiene que ver con la política. La libertad interior es un refugio necesario e impenetrable en el caso de estar ausente la libertad exterior en la sociedad. Ya Epicteto advirtió que una persona es libre cuando puede prescindir de todo lo que está en su poder (*Dialectics*, §75).

Según Arendt, es notable la aparición de la idea de *libertad* en la filosofía de San Agustín como intento de separar las nociones de *libertad* y *política*. El hombre es verdaderamente libre mientras actúe, porque *ser libre* y *actuar* son lo mismo (Arendt, 1961). En el Romanticismo, la política y la libertad están fuertemente vinculadas y ligadas. Citamos aquí un retrato costumbrista de García Tassara titulado *La politicomanía*, en el que el autor dice, respecto a la política, lo siguiente: «es la gran enfermedad de nuestra época». No olvidemos que los románticos liberales lucharon por establecer el sistema constitucional; entre los españoles, podríamos mencionar a Martínez de la Rosa, Larra, Trueba y Cossío, Espronceda y Nicomedes Pastor Díaz, entre otros.

Naturalmente, la nueva cosmovisión condicionó la forma de los textos románticos, distintos a los de la época precedente. El poeta romántico ha creado su texto en un estadio intermedio, sin llegar a alcanzar su forma perfecta. Se formularon las nociones de *prosa poética* y *verso prosaico*, y desapareció el *uniformismo* clasicista, dándose la polimetría. Así, un texto romántico impregnado de ironía presentaba tres características: aparecía fragmentado (fruto de la libre decisión del autor); no era una obra (mostraba cierta incoherencia, siendo, su ironía, contradictoria); y, finalmente, presentaba una crítica (el arte ya no era algo bello, sino que ahora contenía una reflexión).

La ironía se convirtió en un punto de apoyo para los románticos. Pero no todos los intelectuales la recibieron como una estética propia, una estética que los representase. Por ejemplo, Hegel criticaba el entendimiento de la *ironía romántica* desde la óptica de los autores románticos. La ironía schlegeliana sería una amenaza para las instituciones, puesto que proponía una libertad absoluta, aspirando a la idealidad y al infinito resultantes de la negatividad absoluta.

Hegel, en sus *Lecciones sobre la Historia de la Filosofía*, identificaba la *ironía socrática* como una especie de relación interpersonal y la llamaba «forma subjetiva de la dialéctica». Al mismo tiempo, para el pensador alemán, fue muy importante distinguir los dos tipos de ironía, por lo que estudió detalladamente la *ironía socrática* y la consideró un factor de verdad, refiriéndose a ella como «la ironía general del mundo» (Hegel, 1995).

Lo que vemos aquí es un doble tratamiento de la ironía: por una parte, como forma subjetiva de la dialéctica; y, por otra, como factor de verdad. En ambos casos, para Hegel, la ironía es una potencia negativa, es lo que puede abolir todo lo que es importante en la sociedad y en la vida. Para Hegel, la ironía socrática, debido a su significado limitado, es solamente un modo de conversación, de modo que mantiene alguna semejanza con la dialéctica, pero no con la ironía romántica. Hegel rechaza el intento de convertir la ironía socrática en un principio universal como lo hicieron los románticos, de manera que entiende la ironía como una concepción del mundo. A pesar de esto, no rechaza la subjetividad absoluta, sino que la critica cuando el sujeto cree erróneamente que ha alcanzado la libertad. La subjetividad y la libertad están separadas, y la ironía consiste en creer encontrarse en plena libertad.

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

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

Efectivamente, en el conocido artículo de Russell P. Sebold titulado «La cosmovisión romántica: siete síntomas y cinco metáforas», encontramos, en primer lugar, el siguiente síntoma: «El sentimiento supera al pensamiento» (Sebold, 2011: 312). La tendencia al intimismo, a la nostalgia y a la angustia es una inclinación muy habitual en el Romanticismo, mediante la cual los autores románticos huyen de la realidad que los rodea. Esta huida se entiende como una entrada en el mundo imaginario, en el mundo de la leyenda y del cuento, idea que explica con claridad Kierkegaard, como veremos en el siguiente apartado.

Respecto al papel que representa el sentimiento en el Romanticismo, Walter Biemel explica lo siguiente:

Los románticos colocan el sentimiento en primer término porque en el sentimiento se realiza la identidad y la supresión de los límites. Por eso mismo un sentimiento como la nostalgia adquiere para los románticos un rango tan especial entre los otros sentimientos: la nostalgia por su misma esencia no es limitada, no se dirige a nada limitado ni admite frontera alguna (Biemel, 1962: 42).

### 3.3. La ironía en Kierkegaard y Solger

Vinculando la ironía con la subjetividad, Kierkegaard observa dos manifestaciones de este concepto: en primer lugar, al tomar su origen en la figura de Sócrates, la ironía muestra una manifestación histórica; y, en segundo lugar, dicha ironía presenta una manifestación universal, gracias a la cual se relaciona con la «segunda potencia de la subjetividad», es decir, con la «subjetividad de la subjetividad». De esta manera, la ironía presenta una manifestación histórico-universal, relacionándose con la filosofía moderna (especialmente, con los textos de Kant y Fichte). La diferencia entre las dos manifestaciones yace en que la segunda fue «aniquilada», mientras que la primera fue «satisfecha al ser reconocidos los derechos de la subjetividad» (Kierkegaard, 2006: 272).

La figura central en la producción irónica es el sujeto, quien debe tener conciencia de la ironía que presenta. La ironía del sujeto aparece poniendo de manifiesto y desarrollando su subjetividad, de modo que el sujeto revele su falta de conformidad con la realidad (Ibíd., 289). Se trata de un sujeto «*para sí* que en su incesante agilidad no deja nada en pie, y que en razón de esta agilidad *no puede* captar en una *perspectiva de conjunto* el hecho mismo de que la *ironía* no deja nada en pie». Como la ironía es una herramienta que sirve para liberarse de algo, al final, nos quedamos sin *nada*. Pero incluso a la *nada* no se le puede conceder seriedad (Ibíd., 294).

Tras analizar el asunto de Sócrates, Kierkegaard concluye que consistió en «dejar que *lo abstracto* se hiciese *visible* en virtud de lo inmediatamente *concreto*», distinguiendo otra posibilidad de ironía, cuyo fundamento es «mostrarse también cuando el ironista busca *despistar al mundo circundante* respecto de sí mismo» (Ibíd., 278-294).

Esta segunda habilidad de la ironía puede ser un rasgo definitivo para la ironía romántica. De aquí toma su origen la pregunta respecto al nacimiento de la ironía o, mejor dicho, respecto al ámbito en el que se puede originar la respuesta irónica del sujeto. Según el filósofo danés, la ironía surge de la pregunta metafísica en torno a la relación entre la idea y la realidad. Mientras se halle en un registro metafísico, el ironista parecerá distinto de lo que es (Ibíd., 283-301). La ironía ayuda al sujeto a percibir la realidad y concebirla como una tarea que necesita ser realizada.

Hay otra posibilidad, también: cuando la realidad se presenta «como un don», relacionándose con el pasado del individuo. Primeramente, el rasgo característico del ironista, estar libre, lo ayuda a concebir la realidad; y, en segundo lugar, el pasado debe ser aceptable para el ironista para que sea posible jugar con él. Aquí, se presenta el pasado, ante nosotros, en su representación mística, incluyendo la leyenda, el cuento y el mundo imaginario (Ibíd., 300-302).

La relación entre la ironía y la realidad es compleja: la primera nos enseña a realizar la segunda, colocando el «*accento sobre la realidad*». En su sentido metafísico, la ironía es el camino e indica el camino, el camino «por el cual el resultado se le sustrae» (Ibíd., 340-341). Este rasgo de *indicar el camino* relaciona la ironía romántica con la filosofía, especialmente con la filosofía existencial. Lo primero que nos viene a la memoria es el poema de Antonio Machado en el que el poeta hace referencia al camino reflexionando sobre el *andar* o, como decía Miguel de Unamuno, el *obrar*.

Antes de terminar este apartado, queremos emplear algunas palabras para resaltar el concepto de *ironía* según Solger, quien merece ser tenido en cuenta, debido a su acercamiento a dicha noción de manera tan distinta. Wolfhart Henckmann, en un artículo muy interesante llamado «El concepto de ironía en K.W.F. Solger», estima que la teoría de Solger sobre la ironía (el mismo Solger la denomina *ironía trágica*) es una teoría de la existencia. Henckmann cita a Solger al observar la ironía como algo que parte del ser humano, como rasgo específico del hombre:

La verdadera ironía parte de que el hombre, durante su vida, solo puede cumplir el propio destino – incluso bajo la acepción suprema de la palabra – en este

mundo presente... También lo sumo está dado para nuestra acción solamente en una configuración limitada y finita. Y por esto, en nosotros, es tan nulo como lo mínimo, y perece necesariamente con nosotros y con la nulidad de nuestro sentido. En verdad, lo sumo está solamente en Dios. Y en nuestro caso se transfigura como algo divino, como algo en lo que nosotros no participaríamos ni como seres finitos, ni como seres que con sus pensamientos pueden divagar en apariencia más allá de lo finito, si no se diera una presencia inmediata de este divino que se revela en la desaparición de nuestra realidad. Y la ironía trágica es el templo de ánimo que ilumina esa presencia inmediata de lo divino en las cosas humanas (Solger, cit. en Henckmann 1988: 21-22).

Lo que encontramos diferente en el pensamiento de Solger es que, para él, es necesaria la presencia de la realidad para el desarrollo de la idea. Los románticos necesitan negar lo limitado para alcanzar lo infinito. Solger observa la idea en su unión con la realidad, pero también admite que, en esta unión, se pierde la idea. Por ello, el emparejamiento, para Solger, es el entusiasmo, mientras que la perdida de la idea es la ironía.

Para los románticos, el arte es una esfera importante. Para entender la obra de arte según Solger, se requiere de la unión del entusiasmo con la ironía. El sentimiento de claridad está visible tanto en la ironía socrática (cuando Sócrates descubre lo disparatado y dudoso en el pensamiento de su interlocutor) como en la ironía romántica (sur-gido del sentimiento de libertad), pero no en la reflexión sobre la ironía trágica. Debido al carácter melancólico de la ironía trágica, se observa la conclusión de la idea. De esta manera, a primera vista, la ironía, tal como la comprende Solger, es distinta de la comprensión socrática y romántica.

## 4. La metáfora

Aristóteles entendió la metáfora<sup>1</sup> como «la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie, o por analogía» (Aristóteles, 2011: 92). Además, entre las características particulares de la metáfora, subrayaba el rasgo de la *claridad*: «Y la metáfora posee, como ninguna otra cosa, la claridad, lo agradable y el giro extraño; y esta no es posible aprenderla de otra persona» (Aristóteles, 1971: 190). Jakobson, por otro lado, distinguió las categorías básicas del tropo (metáfora y metonimia), vinculándolas con los ejes paradigmático y sintagmático:

Quisiera insistir en mi antigua teoría de que el estudio de los tropos poéticos ha sido dirigido hacia la metáfora, en primer lugar, y la llamada literatura realista – íntimamente ligada con el principio metonímico – aún desafía a la interpretación, a pesar de que la misma metodología de la poética emplea a analizar el estilo metafórico de la poesía romántica, se aplica, por entero, a la textura metonímica de la prosa realista (Jakobson, 1988: 67).

Cohen (1970) demostró que los ejes mencionados<sup>2</sup> no pueden ser separados como constituyentes de las figuras retóricas. Todorov, sin embargo, relacionó la metáfora con una duplicación de la sinédoque, y Grupo μ elaboró una clasificación *taxométrica* de los tropos, clasificación criticada posteriormente por N. Ruwet y P. Schofer desde las

<sup>1</sup> Respecto a las figuras retóricas, indicaba Lotman lo siguiente: «podríamos señalar también épocas enteras en que precisamente la renuncia a las figuras retóricas se vuelve artísticamente significativa, y el discurso, para que se lo perciba como artístico, debe reproducir normas del discurso no artístico. Como épocas orientadas al tropo podemos mencionar el período mitopoético, el medioevo, el barroco, el romanticismo, el simbolismo y la vanguardia» (Lotman, 2003: 7).

<sup>2</sup> Según Jean Cohen, la metáfora se sitúa en el plano paradigmático, siendo el eje de los cambios retóricos. Cohen advirtió que la Retórica no había distinguido los distintos planos: «Así, las distintas figuras no son, como pensaba la retórica clásica, la rima, la inversión, la metáfora, etc. [...] La retórica no ha sabido distinguir entre el plano sintagmático y el plano paradigmático; no ha visto que, lejos de oponerse, ambos planos se completaban» (Cohen, 1984: 113).

perspectivas lingüísticas y literarias. Por otro lado, el profesor Tomás Albaladejo resalta el estudio de la metáfora dentro del ámbito de la Lingüística y Literatura:

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

David Pujante detectó la existencia de dos modos de expresar el mundo, siendo el segundo el modo retórico basado en la metáfora:

La metáfora es la expresión más característica de la Retórica. Existe un modo racional de expresar el mundo, cuya piedra angular es el concepto; y existe una forma retórica de expresión, basada en la metáfora. Estas formas expresivas no son ajena al problema del conocimiento, por lo que podemos incluso decir que la metáfora es el modo expresivo por excelencia del mecanismo de conocimiento retórico (Pujante, 2003: 206).

Esta posibilidad de expresar el mundo interpretándolo es tan importante que hace posible vincular la expresión presente con la expresión ausente. De esta manera, se hace posible la construcción del sentido al incorporarlo en el plano real, como lo indica Stefano Arduini: «This ability allows them to interpret reality, providing it with structure. In this sense figurative activity is not the depiction of a given world, but rather the construction of a possible meaning, the ability to construct world images employed in reality (Arduini, 2007: 8)».

#### 4.1. Definición y tipos

A pesar de que los estudios sobre la metáfora gozan de actualidad desde los tiempos más remotos, la definición de su naturaleza es bien distinta, tanto en el período del desarrollo de la Retórica como en la época contemporánea. Draaisma subraya la importancia de dos palabras en la definición aristotélica – de lo «ajeno» y de la «traslación» (Draaisma 1999). En los estudios contemporáneos las metáforas están clasificadas en distintas clases: Fontanier (1821) distingue «las metáforas de uso» de las «metáforas de imaginación», Richards (1936) diferencia la metáfora presente en el lenguaje de la otra que se llama «poética», Konrad (1939) distingue la metáfora «lingüística» (que podemos considerar como un primer tipo de Richards) y «poética». Sobre el papel

de la metáfora en los estudios poéticos notaba Jakobson (1988: 67). Con el paso del tiempo, la metáfora, junto con las características lingüísticas, adquirió las peculiaridades cotidianas y literarias, como lo muestran Lakoff and Johnson: «We have found [...] that metaphor is pervasive in everyday life, not just in language but in thought and action. Our ordinary conceptual system, in terms of which we both think and act, is fundamentally metaphorical in nature» (Lakoff and Johnson 1981: 3). Carmen Bobes Naves distinguiendo tres tipos de la metáfora: lingüística, del habla cotidiana y literaria (2004: 10-11), afirma que:

La metáfora se ofrece un paso hacia el mundo sobrenatural, y da forma a experiencias suprasensibles, cuyas frases no han sido recogidas y analizadas en el lenguaje, pero es obvio que el poeta puede muy bien proponer un mundo de amor divino analógico al mundo del amor humano, y el lector puede muy bien leer el poema transluciéndolo al mundo del amor divino (Bobes Naves 2004: 133).

Un paso adelante fue atribuir a la metáfora las características de lo imaginario, lo que hicieron Brandt (1995), Eco (1984) y Steen (2014); este último destaca un nuevo tipo que denomina *deliberate metaphors*:

The paradox of metaphor has revealed an awkward issue that needs addressing: we have just discovered the ubiquity of metaphor in all language and thought, but we now seem forced to allow that most of this metaphor ‘in thought’ does not really count as metaphor ‘in thought’, if that is taken in its psychological sense of language processing. Acknowledging this problema has led to the formulation of a new, alternative position (Steen 2008, 2011). It has led to a revaluation of the fact that there is a substantial group of metaphors that clearly are used as metaphors ‘in thought’ and that do not need to be processed via cross-domain comparison after all. [...] I have suggested that the metaphors that are used as metaphors in this way, and that presumably require processing by crossdomain mapping, may be called ‘deliberate metaphors’ (Steen 2014: 17).

Le Guern (1985) ve un papel de la metáfora en la necesidad de expresar un sentimiento que necesita ser compartida, y Paul Ricœur ofrece seis proposiciones sobre el tema: 1) La metáfora es un tropo, una figura del discurso que tiene que ver con la denominación. 2) Representa la amplitud o prolongación del sentido de un nombre por medio de la desviación del sentido literal de las palabras. 3) El motivo para esta desviación es la semejanza. 4) La función de la semejanza es la de fundamentar la sustitución del sentido literal –el cual podría haber sido utilizado en el mismo lugar– por el sentido figurativo de una palabra. 5) Por lo tanto, la significación sustitutiva no representa ninguna innovación semántica. Podemos traducir una metáfora, esto es, restituir el sentido literal que la palabra figurativa sustituye. En efecto, sustitución más restitución es igual a cero. 6) Ya que no representa una innovación semántica, una metáfora no proporciona

ninguna nueva información acerca de la realidad. Es por esto por lo que puede contarse como una de las funciones emotivas del discurso (Ricœur 2003: 61-62).

Otro asunto relacionado con el estudio de la metáfora es el problema de su traducibilidad. Estudiado y discutido durante los siglos pasados, el problema de la traducción de la metáfora no pierde su actualidad en la época contemporánea. Peter Newmark, tras distinguir seis tipos de metáfora y ofrecer las herramientas útiles para la traducción de cada una, concluye:

En principio, sin embargo, la traducción de cualquier metáfora es el epítome de toda la traducción, a no ser que “funcione” una traducción literal o sea obligatoria, porque siempre ofrece posibilidades en la dirección del sentido o en la de la imagen, o modifica una de ellas, o combina ambas, como he demostrado, dependiendo una vez más de los factores contextuales y, en no menor medida, de la importancia de la metáfora dentro del texto (Newmark, 2010: 159).

Gideon Toury nos ofrece seis posibilidades de traducción de la metáfora: 1) metáfora por la «misma» metáfora; 2) metáfora por una metáfora «diferente»; 3) metáfora por no-metáfora; 4) metáfora por 0 (es decir, la omisión completa, sin dejar rastro en el texto meta); 5) no metáfora por metáfora; 6) 0 por metáfora (es decir, pura y simple adición, sin ninguna motivación lingüística en el texto origen) (Toury, 2004: 126-127). Mary Snell-Hornby indica la importancia de la cultura en el proceso de traducción de la metáfora, subrayando que las diferentes lenguas crean los símbolos de manera distinta, lo que complica la búsqueda de la metáfora equivalente en la lengua meta: «en la traducción, el problema fundamental que plantea la metáfora es el hecho de que las diferentes culturas, y por lo tanto las diferentes lenguas, expresan los conceptos y crean los símbolos de manera distinta, y de ahí que el sentido de una metáfora sea en muchos casos de origen cultural» (Snell-Hornby, 1999: 81). Kurth resume la problemática que presenta la metáfora, que para autor es «a frequent translation problema that is still terra incognita – largely unmapped by translation theory, and entirely un accounted-for in the academic training of translators» (Kurth, 1995: 1).

Stefano Arduini ve el problema de la traducción de la metáfora de la siguiente manera: «Yo creo que traducir metáfora sea, en realidad, traducir esquemas comportamentales y, por lo tanto, la cuestión de la metáfora es central en cualquier estudio sobre la traducción, dado que muestra la manera en que ésta tiene que ver, sobre todo, con las relaciones entre culturas más que con las relaciones entre lenguas» (Arduini, 2002: 7). En su interesante artículo titulado «Prescripción y descripción: la metáfora en los estudios de traducción», Eva Samaniego Fernández agrupa cuatro opiniones de autores destacados del ámbito sobre la traducibilidad de la metáfora: a) cuando la metáfora es intraducible (lo que aportan Nida (1964) y Vinay y Darbelnet (1958)), b) cuando es traducible y «no presenta problemas especiales de trasvase» (basándose en Kloepfer (1981), Reiss (1971) y Mason (1982)); c) la metáfora es traducible pero presenta un

grado alto de inequivalencia interlingüística (Van Den Broeck (1981), Rabadán Álvarez (1991), Toury (1985 y 1995) y Newmark (1988)); y d) «postura conciliadora» (Snell-Hornby, 1988) (Samaniego Fernández, 2002: 55).

La idea de que la identificación de la metáfora posee una mayor importancia, es subrayado por Gerard Steen, que señala asimismo la validez de la metáfora:

Metaphor identification is crucial for assessing the quality of metaphor research, also for translation: if researchers cannot agree on what counts as an instance of a particular phenomenon by independent observations, then their findings are not much more than personal constructions and interpretations. Yet reliable metaphor identification is not 'just' an important methodological issue, but also involves the heart of the matter of the cognitive-linguistic approach to metaphor: its validity (Steen, 2014: 15).

Zoltán Kövecses distingue cinco casos de dificultad en la traducción de la metáfora: la dificultad puede ser condicionada por los factores del contexto, por las diferentes vías de la traducción de la metáfora, por la posibilidad de traducir conceptos abstractos por metáfora o metonimia y el papel de los «*matching conditions*» (Kövecses, 2014: 37). Karin Riedemann y Morales Isabel Diéguez en su artículo sobre la traducción de metáfora ofrecen la siguiente solución: 1. Revisión exhaustiva del texto original y clasificación del mismo según tipo y clase de texto. 2. Identificación y análisis de las metáforas presentes en el texto original desde el punto de vista de su tipología, de sus implicaciones semánticas y estilísticas, y desde el punto de vista pragmático o funcional. 3. Clasificación de las metáforas del texto original atendiendo a los criterios mencionados en los puntos anteriores. 4. Proposición de traducción de cada una de las metáforas justificando dicha proposición. 5. Identificación y justificación de los recursos de traducción empleados en cada caso (Riedemann y Diéguez, 1999: 366-367).

Basando en mi propia experiencia de traducir los textos literarios y filosóficos, he podido concluir que es conveniente traducir la metáfora del texto original con la metáfora equivalente de la cultura meta; en algunos casos, especialmente cuando entran en contacto culturas históricamente muy alejadas, sería posible traducir la metáfora por no-metáfora; pero hasta en estas condiciones me parece inaceptable realizar la traducción de la metáfora por 0. Traducir la metáfora por no-metáfora es conveniente en caso de la traducción de los textos filosóficos (Luarsabishvili, 2016b, 2016c).

#### 4.2. La Retórica cultural y el *motor metafórico*

En la historia de la ciencia hay pocas disciplinas que tienen tanto un pasado rico como un futuro prometedor. Una de ellas es la Retórica, una ciencia clásica del discurso, inventada por los griegos y desarrollada en el Imperio Romano, que formó parte

de la cultura en distintas épocas y de diferentes corrientes artísticas, en la Edad Media, en el Clasicismo y en el Romanticismo.

La Retórica tiene una relación fundamental con la cultura, bidireccional por su carácter histórico: siendo, por una parte, la técnica discursiva utilizada en la Antigüedad grecolatina y, por otra, llevando las peculiaridades culturales en su naturaleza comunicativa y persuasiva. La Retórica tiene unas estrechas relaciones con la historia, el pensamiento y las acciones humanas. Los acontecimientos históricos se reflejan en la cultura formando parte del discurso histórico y literario compuestos por las seis operaciones retóricas (*intellectio, inventio, dispositio, elocutio, memoria, actio/pronuntatio*) (Lausberg 1966-1967-1968; Albaladejo 1989; Chico Rico 1989, 1998).

Al final del siglo XX, tres tendencias bien destacadas fueron distinguidas por José María Pozuelo Yvancos (1987): la Retórica de la argumentación, representada por Chaïm Perelman y Lucie Olbrechts-Tyteca; la Retórica estructuralista, representada por el Grupo  $\mu$ ; y la Retórica general de carácter textual, presupuestada por Antonio García Berrio. Esta última tendencia, por su entendimiento de la retórica como de la «técnica de la persuasión» con una dimensión discursiva y, por tanto, textual (García Berrio, 1994: 34), conduce al entendimiento y a la formulación de la Retórica cultural, propuesta por Tomás Albaladejo, la cual se centra en las relaciones históricas, sociales, comunicativas y discursivas entre la Retórica y la Cultura.

El siglo pasado fue decisivo para un desarrollo de la Retórica y también para la recuperación de su función histórica, convirtiéndose la Retórica en un ámbito fértil para una producción y para un análisis de los discursos. La Retórica general de carácter textual intenta no solamente reactivar las posibilidades retóricas formadas durante su larga historia, «[...] sino que también supone una ampliación del instrumental teórico con las contribuciones retóricas producidas desde los actuales planteamientos textuales, con la consiguiente extensión del instrumental teórico» (Albaladejo, 1989: 39). Antonio García Berrio abrió un camino hacia la formación de la disciplina con una nueva perspectiva, de índole retórico-cultural, persiguiendo el fin de destacar las posibilidades retóricas en la formación de la cultura y, al mismo tiempo, evaluar el papel de las peculiaridades culturales en la composición del discurso retórico.<sup>3</sup> La propia historia de la Retórica facilitaba la mencionada aproximación de la Retórica a la cultura: tanto en la cultura griega como en la romana, la Retórica cumplía un papel definitivo en el avance cultural, siendo considerada como una de las posibilidades claves en la enseñanza (Jaeger, 1978; López Eire, 1996, 2006; Monzón-Laurencio, 2014), comunicación (Pereda, 2000) y, consecuentemente, en el desarrollo de la sociedad (Partyka, 2015; Acebal, 2016). Teniendo en cuenta las operaciones retóricas (*inventio, dispositio, elocutio, memoria, actio o pronuntiatio* (Lausberg, 1966-1967-1968; Albaladejo, 1989: 57-64) con *intellectio* (Chico Rico, 1989, 1998), y la dimensión textual, semiótica y pragmática en

---

<sup>3</sup> Otra línea del desarrollo de la Neorretórica es la Retórica constructivista (Albaladejo y Chico Rico, 2020; Chico Rico, 2020).

la que ejerce sus funciones en la sociedad, aparece como imprescindible el acercamiento transdisciplinario realizado por Tomás Albaladejo en una serie de las publicaciones en la que propuso la Retórica cultural en el contexto de la Neorretórica (Albaladejo, 1998, 2009, 2012, 2014).

Hay que distinguir los Estudios Culturales de los Estudios de la Cultura (*Studies in Culture* en inglés) que sobreentienden el estudio de distintas ramas de la cultura (Albaladejo, 2016b). Esta última denominación subraya la existencia de una variedad de componentes culturales, de diferentes planteamientos para su compleja investigación (epistemológicos o metodológicos) teniendo en cuenta distintas escuelas o diferentes líneas de estudio que pueden sintetizar una investigación cultural vinculándola con la filosofía, etnografía, historia, semiótica o crítica literaria:

Los Estudios de la Cultura son más amplios que los Estudios Culturales y en ellos se incluyen varios planteamientos epistemológicos y metodológicos, varias escuelas o líneas consolidadas, una de las cuales es precisamente la de los mencionados Estudios Culturales. Entre otras, se pueden tener en cuenta en los Estudios de la Cultura las siguientes líneas: los Estudios Antropológicos y Etnográficos de la cultura, en los que destaca la obra de James Frazer (1986), la Filosofía de la Cultura, representada por Ernst Cassirer (2005), la Historia Cultural, con Johan Huizinga (1972), los Estudios Culturales, planteados por la Escuela de Birmingham, la Semiótica de la Cultura de la Escuela de Tartu (Lotman y Escuela de Tartu 1973), la Crítica de la Cultura, en la que se incluyen las aportaciones de Wlad Godzich (1998) y la Retórica cultural (Albaladejo 2019d).

Desde esta perspectiva, la Retórica cultural viene a ser una disciplina nueva que estudia sus componentes como constituyentes de distintas culturas y, al mismo tiempo, evalúa las características culturales en la composición del discurso. Basándose en los componentes culturales y haciendo posible un análisis de diferentes textos o discursos<sup>4</sup> —políticos, literarios, filosóficos, lingüísticos, etc.—, la Retórica cultural no solamente explica un origen y desarrollo de la producción de las operaciones mentales, sino que cumple un papel decisivo en el acercamiento de distintas ciencias del ámbito de las Humanidades, las Ciencias Sociales y las Ciencias de la Salud: las herramientas analítico-críticas del sistema retórico pueden ser utilizadas para estudiar los autores y sus textos, grupos y movimientos literarios (Doucet, 2017), para describir la retórica misma como una parte del legado cultural, como *rhetorica recepta* (Albaladejo, 1989) conectándola con la recuperación del pensamiento histórico (García Berrio, 1985, 1992), para facilitar el proceso de la reconstrucción histórica junto con materiales archivísticos y analizando las obras ectópicas escritas por autores ectópicos (Albaladejo, 2011b, 2019c; Amezcua Gómez, 2016a, 2016b; Hellín Nistal, 2015, 2019; Gallor Guarín, 2020; Mora López, 2020; Luarsabishvili, 2013b, 2020, 2022a, 2022b), para entender

<sup>4</sup> Entiendo el término *texto* como una entidad estructural y *discurso* como una entidad comunicativa de la expresión verbal.

mejor las investigaciones en torno a memoria (González-Marín, 1998; Phillips, 2019) y neurociencia actual (Martín Jiménez, 2014; Núñez Fidalgo, 2020).

Dentro de la Retórica se destaca un *componente retórico-cultural* que engloba todos los componentes de diferente índole, es decir, por su carácter retórico, literario, filosófico y otros, proyectados tanto en el discurso retórico, como en los textos literarios o filosóficos, y de lo que forma parte el *código retórico-cultural comunicativo* (Albaladejo, 2016b). Uno de los elementos clave del mencionado código es la *metáfora* « [...] por su capacidad de conexión entre la instancia productora y la instancia receptora, al estar basada en el *salto semántico* que se produce en la poesisis y también en la interpretación» (Albaladejo, 2019b: 174-175). Basándose en los procesos semánticos, sintácticos y pragmáticos de la creación metafórica y proponiendo un concepto del *motor translaticio* que deja un espacio a otros tropos o elementos de la serie metafórica, Tomás Albaladejo creó el *modelo teórico de la metáfora* con un componente central —*el motor metafórico*— que consta de los siguientes componentes:

- 1) El componente constituido por la serie metafórica, de la que forman parte la metáfora, el símbolo, la catacrisis, la red metafórica, la alegoría y otros dispositivos de base translacional, como el símil o comparación, que, como es sabido, no es un tropo, sino una figura de pensamiento; los elementos de esta serie se caracterizan por poseer metaforicidad, aunque en distintos grados según el elemento del que se trate. 2) El componente formado por diversos mecanismos que intervienen en la construcción metafórica: comparación, transferencia, sustitución, interacción, combinación y armonización. 3) El componente consistente en el motor metafórico. 4) El componente formado por el contexto y la sociedad, donde se producen la creación metafórica y la recepción metafórica, que se proyectan como procesos culturales transversales en diferentes espacios comunicativos (Albaladejo, 2019a: 568).

La activación del *motor metafórico* en su fundamentación retórico-cultural (Albaladejo, 2019a, 2019b; Fernández Rodríguez, 2019; Gómez Alonso, 2020; Luarsabishvili, 2021b, 2022c) puede facilitar el entendimiento del mensaje semántico en la dimensión discursiva del texto.

#### 4.3. La *lágrima solitaria* como metáfora romántica

En su artículo «La cosmovisión romántica: siete síntomas y cinco metáforas» (2011), Sebold plantea la cuestión del «mundo o cosmovisión» del autor romántico, es decir, su estado de ánimo, que se refleja en ciertos síntomas y metáforas universales, propias de cualquier autor de esta corriente literaria.

De esta manera, Sebold especifica los siguientes síntomas: *el sentimiento supera al pensamiento; se funden el alma del poeta y el alma de la naturaleza; la seudo-divinidad del romántico; la sensación de la soledad; la actitud de superioridad; el fastidio universal*; y, finalmente, *el goce en el dolor*. A su vez, Sebold propone las siguientes metáforas: *la juventud o, mejor dicho, la pérdida de la juventud; el satanismo del alma inocente o la inocencia del alma satánica; el amor; la lágrima solitaria*; y, por último, *la contemplación del suicidio*.

Acerca de la *lágrima solitaria* y del llanto, Sebold propone la siguiente explicación:

El llanto copioso no es característico de quienes representan los extremos de la mayor virtud o el mayor vicio. La lágrima solitaria representa la explosión del dolor en un corazón no habituado a expresarlo. ¡Cuán profundo tendrá que ser su dolor para que un individuo tan excepcional llegue a derramar una sola lágrima! Zorilla explica así la lágrima solitaria en un personaje profundamente apenado: “La verdad es que una lágrima/que a su párpado asoma/viene anunciado un torrente/en que el corazón se ahoga” (1964: 308). En fin, la lágrima solitaria es como un *iceberg*: lo que se ve no es nada en comparación con lo que se halla bajo la superficie del agua. Al final del siglo XVIII, Cienfuegos escribe en la dedicatoria de su tragedia *Zoraida a Celima*: “*Zoraida* es tuya [...] y se dará por muy recompensada si alguna vez suspendes su lectura para una lágrima, una sola lágrima a la memoria de Nicasio Álvarez de Cienfuegos” (1798: 236). En la novela de Larra, *El doncel de don Enrique el Doliente*, desde su escondite en un gabinete de armas Macías ve besarse a Elvira y su marido, Fernán Pérez de Vadillo. “¡Se aman, se aman! – exclamó el doncel con una voz ronca y apenas inteligible –. ¡Maldición, maldición sobre ellos y sobre mí! – y una lágrima, pero una lágrima sola, se abrió paso con dificultad a lo largo de su mejilla, fría como el mármol” (1978: 306). Saldaña tiene preso al hermano de Leonor, y ella intercede por él: “El tono de la voz de Leonor era tan dulce... que no pudo menos Saldaña de apartar la vista a otro lado para enjugarse una lágrima (quizá la primera que había derramado en su vida)” (Espronceda, 1974: II, 299). En la rima XXX de Bécquer, se recoge este intercambio amoroso “Asomaba a sus ojos una lágrima/ y a mi labio una frase de perdón” (1991: 251) (Sebold, 2011: 319-320).

De esta manera, la lágrima solitaria, como metáfora universal del Romanticismo, adquiere una gran relevancia. En el capítulo 6 mostraremos cómo la utiliza Bécquer en sus *Rimas y Leyendas*.



## 5. La soledad

Investigando un papel de la noción de soledad en la cosmovisión de Bécquer, resulta útil recordar las palabras de Julio Nombela sobre «la vida que hacía Bécquer»:

La vida que hacía Bécquer, que seguramente es lo que más deseará saber el lector, era monótona y triste; pero como la tristeza era su elemento, ni se afligía ni se quejaba. En vez de vivir en el mundo, vivía en su cerebro y en su corazón. Las miserias y pequeñeces de que está llena la existencia, no alternaban su ritmo habitual que era la calma, la serenidad, la resignación. Jamás sintió el aburrimiento; la soledad, que le agradaba en extremo, estaba para él llena de seres, de ideas, de sentimientos que formaban un mundo en el que hallaba sus más puras y hermosas satisfacciones (Nombela, cit. en Sebold, 1982: 28).

Karl Vossler subrayaba el papel que desempeña la soledad como sitio de encuentro de los sentimientos del artista:

Para estas almas de artista, la soledad es el sitio donde pena y gozo se dan cita y se compensan, el sitio donde se aplacan los apremios y angustias de la lucha y queda anulado todo género de emoción inquieta y toda avidez terrenal. Es el atrio que transponemos para entrar en el reino del arte puro. En la soledad nos sacudimos el polvo del ágora, nos despojamos de todo lo falso de esta estorbosa vida del diario quehacer, de todo lo espurio que mancilla y afea la gracia y la dignidad de la criatura (Vossler, 1946: 45).

Respecto al mundo romántico, creado por el poeta mediante la confusión de lo real con lo abstracto, el doctor Victorino Polo García destaca la capacidad del autor romántico de modificar la realidad con la que no puede vivir:

Encerrado sobre sí mismo, el poeta se aleja cada minuto más del mundo, de las cosas de los hombres. Quiere hacer su propio mundo, tiene sus propias ideas que, en un momento dado, no sabe si son ideas abstractas o la realidad misma. [...] Con ello el mundo de la realidad deja de existir para el poeta romántico, que se ha convertido en un profeta, en un visionario. Entre sus sueños y la realidad no hay

barrera divisoria. Su creación tiene tanta fuerza que captará la realidad no tal como es, sino modificada por su propia fantasía. La consecuencia solo es una: el poeta vive divorciado de la realidad, como una sombra solitaria frente a ella (Polo García, 1965-1966: 77).

De este modo, la tristeza y la soledad, como elementos inseparables de la vida del poeta, facilitan la expresión de las ideas becquerianas (sus orígenes, su formación, su riqueza y su magnitud).

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

Antes de mostrar las características de la sensación de soledad, haremos una breve reseña acerca de la soledad como fenómeno psicológico. Dicha reseña puede ayudarnos a entender los rasgos personales del poeta, rasgos que condicionan su concepción romántica del mundo.

Eva Muchinik y Susana Seidmann (Muchinik, Seidmann, 2004: 35) distinguen dos tipos de soledad:

- la soledad por aislamiento emocional, que deriva de la ausencia de una relación íntima con una figura de apego. Esta es la experiencia más desagradable; y
- la soledad por aislamiento social que ocurre por falta de lazos con un grupo social cohesivo de pertenencia (una red social de amigos o una organización vecinal).

Torres Ferman, entre otros, presenta seis sinónimos para la palabra *soledad*: *abandono, aislamiento, alejamiento de un lugar, melancolía*,<sup>1</sup> *pena y pesar* (Torres Ferman, Beltrán Guzmán, Saldivar González, Lin Ochoa, Barrientos Gómez, Monje Reyna, 2012: 3). Cada sinónimo mencionado puede arrojar luz sobre los mensajes encontrados en las *Leyendas* de Bécquer, a los que prestaremos una atención especial en el capítulo 6.

Montero López Lena y Sánchez-Sosa (2001: 19) estudian la soledad dentro de las perspectivas conceptuales, prestando atención a los enfoques filosóficos («como una condición ineludible en la búsqueda de la autoconciencia»), socio-antropológicos (la presencia de la soledad en distintas actividades artísticas) y psicológicos.

<sup>1</sup>Armando López Castro destaca el conflicto entre dos mundos (el ideal y el real), que provoca un estado melancólico. El autor hace distinción entre el triste y el melancólico, deseando, con este último, «cambiar la realidad presente»: «La contraposición entre el mundo ideal y la realidad presente provoca estados melancólicos, padecidos por quienes, desengañados de un mundo sin sentido, persiguen la belleza imprecedera. [...] Al contrario del triste, el melancólico busca cambiar la realidad presente, convirtiéndose en arquetipo del artista creador» (López Castro, 2002: 205-206).

Perleau y Perlman ofrecen una tipología de la soledad en la que subrayan las características emocionales de la misma (felicidad, miedo o incertidumbre): «el tipo de privación referente a las relaciones ausentes que la persona considera significativas» y la perspectiva del tiempo, que puede ser momentánea, situacional, crónica o permanente (cit. en Torres Férmán, 2012: 13).

Weiss concibe la soledad como la consecuencia surgida de una relación determinada, mientras que Larson, entre otros, la considera un estado subjetivo que contrasta con el aislamiento físico (cit. en Montero López Lena y Sánchez-Sosa, 2001).

## 5.2. Ejemplos de la noción de *soledad* en la Literatura Española

Tanto la soledad como el dolor son noción vinculadas al problema filosófico moderno, como explica claramente José Luis Abellán: «La soledad y el dolor le plantearon en carne viva un problema filosófico que le va a atormentar durante el resto de su vida: el del subjetivismo gnoseológico y la imposibilidad lógica de resolverlo» (Abellán, 1979: 78).

Esta noción es característica no solo del Romanticismo, sino también del Clasicismo. Por ejemplo, el doctor Victorino Polo García plantea la diferencia que existe entre la soledad que aparece en los textos clásicos y la que aparece en los románticos (Polo García, 1965-1966: 73). El autor clasifica la soledad según la condición física y el grado de expresión:

En nuestra opinión, la soledad se escinde en dos primeros y grandes campos:  
A) Soledad física B) Soledad espiritual, respondiendo a los dos grandes ingredientes fundamentales que componen el complejo hombre. Partiendo del interior, una flecha apunta a lo externo y tangible: soledad física que empieza en el hombre más cercano y acaba en lo ignoto, abarcando el universo entero. Y soledad espiritual, con la flecha dirigida desde el interior hacia dentro; pero también empieza en el hombre más cercano – hombre-espíritu – y acaba en Dios, en la ausencia de Dios, mejor dicho. Y en otro sentido, ya expresado, también la soledad se divide en dos: A) Soledad absoluta B) Soledad relativa. Se trata ahora de un concepto cuantitativo que apenas necesita explicación, pero íntimamente relacionado con lo que decimos más arriba: la soledad relativa es la soledad-adjetivo, una parte de la soledad, mientras el resto se encuentra ausente, es decir, no se da. Por ejemplo, cuando el hombre experimenta soledad divina: no tiene a Dios; pero tiene, o puede tener, todo lo demás: posee la soledad divina, pero no posee el resto de la soledad. La soledad absoluta sería la soledad sin adjetivo, es decir, la SOLEDAD (Polo García, 1965-1966: 71, 73).

La soledad se enriquece en los textos de los escritores del siglo XX. Pensadores como Miguel de Unamuno o Antonio Machado la convierten en una herramienta útil

para encontrar la verdad verdadera,<sup>2</sup> para conocerse a ellos mismos y para comprender la propia miseria<sup>3</sup>, que ayuda a entender lo eterno.<sup>4</sup>

Para poder ver el interior personal, es necesario aislarse,<sup>5</sup> encontrarse en la más profunda soledad, distanciándose de la sociedad humana. Antonio Machado subrayaba las horas que pasaba en soledad meditando sobre los enigmas del hombre,<sup>6</sup> lo que nos muestra su «anti-filosofía», como advierte José M<sup>a</sup> Valverde.<sup>7</sup> Machado subrayaba la soledad en la que se encontraba,<sup>8</sup> la soledad que le hacía sentir triste y estar pensativo,<sup>9</sup> la soledad profunda y agnóstica<sup>10</sup> que lo convertía en un solitario sin camino.<sup>11</sup>

### 5.3. La sensación de la soledad

¿Por qué la soledad? Elegimos la soledad, porque es uno de los síntomas más característicos del Romanticismo. Según Victorino Polo García, uno de los hallazgos de la poesía romántica es «la soledad del hombre, con posibilidad de comunicación, pero con la deliberada mala intención de no ser así» (Polo García, 1965-66: 80); para Karl Vossler, la soledad es mundana, ascética y mística (Vossler, 1946); y, según Russell P. Sebold, entre los síntomas universales del Romanticismo, ha de mencionarse *la sensación de la soledad*:

<sup>2</sup>Así lo definía Miguel de Unamuno: «Voy a la soledad, me refugio en ella, y allí, a solas, prestando oído a mí corazón, oigo decir la verdad a todos» (Unamuno, 1951-1959: 1254).

<sup>3</sup>Miguel de Unamuno lo decía claramente: «Yo mismo, ahora sano y fuerte, bastante olvidado de mis aprensiones, con mis hijos y mi mujer sanos, con todo lo que el mundo cree que puede constituir felicidad, estoy pasando uno de mis temporadas de mayor miseria interior, de más honda soledad» (Unamuno, 1951-1959: 202).

<sup>4</sup>Uno de los puntos de orientación del pensamiento de Unamuno es el intento de comprender lo eterno: «Recógete en ti mismo para mejor darte a los demás todo entero e indiviso» (Unamuno, 1951-1959: 952-953).

<sup>5</sup>La soledad, según el filósofo bilbaíno, es una condición *sine qua non* para encontrar su propia persona: «Sólo a la soledad (que supone la intimidad) nos derrite esa capa de pudor que nos aísla a los unos de los otros; en la soledad nos encontramos, y al encontrarnos, encontramos en nosotros a todos nuestros hermanos en la soledad» (Unamuno, 1951-1959: 1253.)

<sup>6</sup>«Algunas rimas revelan las muchas horas de mi vida gastadas - alguien dirá: perdidas - en meditar sobre los enigmas del hombre y del mundo» (Machado, 1962: 11).

<sup>7</sup>«Antonio Machado no es simplemente lo que suele entenderse por un poeta, sino una suerte de pensador-poeta, que incluso llega a crear unos imaginarios filósofos - Abel Martín y su discípulo Juan de Mairena - para presentar en ellos, no su propia filosofía, sino más bien su anti-filosofía, al mostrar por medio de ellos el destino negativo, y aun nihilista, de la inteligencia racional, que sólo deja un resquicio a la esperanza humana a condición de no creer en ella» (Valverde, José M<sup>a</sup>, 1989: 1383).

<sup>8</sup>«Yo en este viejo pueblo paseando/ solo, como un fantasma» (Machado, 2001: 62).

<sup>9</sup>«voy caminando solo,/ triste, cansado, pensativo y viejo» (Machado, 2001: 144).

<sup>10</sup>«Tan pobre me estoy quedando,/ que ya ni siquiera estoy/ conmigo, ni sé si voy/ conmigo a solas viajando» (Machado, 2001: 160).

<sup>11</sup>«¿O ser lo que nunca he sido:/ uno, sin sombra y sin sueño,/ un solitario que avanza/ sin camino y sin espejo?» (Machado, 2001: 228).

4. *La sensación de la soledad*: soledad divina y soledad humana. El romántico se da cuenta, en el fondo de su alma, de que jugar a ser un nuevo Dios todopoderoso, solo en su remoto cielo, no es más que una compensación psicológica para escaparse de su horrible sensación de soledad humana. Su soledad siempre sugiere también las notas paralelas de injusticia y de abandono, de injusto abandono por Dios y de injusto abandono por los hombres. Se encuentra el romántico solo porque se encuentra abandonado. El personaje Tediato (siglo XVIII) expresa así su sensación de abandono: “En vano les diría [a los hombres] mi inocencia. [...] Y los astros darían su giro sin cuidarse del virtuoso que padece ni del inicuo que triunfa” (Cadalso, 2008: 393-394). Meléndez Valdés (1777) reconoce su perturbadora situación: “Por más que al cielo mi dolor implora,/ no amaina, no, el tormento,/ ni yo ¡ay! puedo secar en mi gemido,/huérfano, joven, solo y desvalido” (2004, 562). Espronceda (siglo XIX), solo y aturdido, contempla mundo y cielo: “Los ojos vuelvo en incesante anhelo,/ y gira en torno indiferente el mundo,/ y en torno gira indiferente el cielo” (1970: 265). Francisco Navarro Villoslada (siglo XIX) pone estas palabras en boca de un personaje novelístico: “Estoy solo en el mundo; nadie me conoce; no tengo un amigo ni una mirada que se fije en mí” (1975: 273). Espronceda, en una digresión en *El estudiante de Salamanca* (siglo XIX) pinta este aparente autorretrato: “Y él mismo, la befa del mundo temblando,/ su pena en su pecho profunda escondió,/ y dentro en su alma su llanto tragando/con falsa sonrisa su labio vistió” (1978: 128). Aquí la soledad se interioriza. La aparente armonía humana, la sonrisa, es irónica; pues mientras más alegre parece el exterior, más triste es el interior por el aislamiento. La soledad interior es la más corrosiva; y ese tragarse el llanto dentro en su alma es soledad interior (Sebold, 2011: 313-314).

De esta manera, la soledad, como síntoma universal del Romanticismo, adquiere una gran relevancia. En el capítulo 6 mostraremos cómo la utiliza Bécquer en sus *Rimas* y *Leyendas*.



## 6. La cosmovisión romántica de Gustavo Adolfo Bécquer

Antes de explicar las características de la estética becqueriana, mencionaremos la formación literaria del poeta sevillano, es decir, mencionaremos a los autores que leyó y que dejaron huella en sus textos.

Julio Nombela, uno de los más íntimos amigos del poeta, aportó los nombres que Gustavo Adolfo Bécquer leyó y releyó: Chateaubriand, Madame Staël, Jorge Sand, Balzac, Byron, Musset, Hugo, Espronceda, Hoffmann, Walter Scott (Alonso, 1972: 63).

En cuanto a la lectura de las *Odas* de Horacio y las poesías de Zorrilla, Nombela indicaba, sobre las primeras, que «le admiraban por su belleza clásica», y, sobre las segundas, que «le entusiasmaban por su romanticismo fantástico, y fluctuando entre aquellos dos polos vivió dos años» (López Castro, 2002: 196).

Según José Manuel del Pino Cabello, «en Bécquer, el neoplatonismo será una de las influencias más claras de su obra (junto a la germánica –Heine –, y la popular –el cantar–)» (Pino Cabello, 1986: 93). Ya René Wellek indicaba que el Romanticismo «is a revival of Neoplatonism, a pantheism (whatever its concessions to orthodoxy), a monism which arrived at identification of God and the world, soul and body, subject and object» (Wellek, 1949: 150).

En esta investigación, no nos referiremos al mundo *pre-becqueriano*;<sup>1</sup> tampoco estudiaremos las influencias de distintos autores en la formación del mundo de Bécquer. Nos limitaremos a descubrir la formación de algunas ideas en los textos del poeta sevillano y su posible desarrollo en los textos del pensador bilbaíno. Intentaremos encontrar un punto de acercamiento entre las expresiones artísticas de ambas épocas, que

<sup>1</sup> Sobre el tema, entre otros, véanse: Alonso, Dámaso (1952), «Originalidad de Bécquer», en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos; Díez Taboada, José María (1961), *El germanismo y la renovación de la lírica española en el siglo XIX*, *Revista de Filología Moderna*, Madrid; De Balbín, Rafael (1969), *Poética becqueriana*, Madrid, Prosa Española; Cenizo Jiménez, José (2006), «Tipología y poética de la mirada en Bécquer y Heine», *Estudios filológicos alemanes: Revista del Grupo de Investigación Filología Alemana*, 12, pp. 333-340.

pueden ser convertidas en perspectiva de lectura similar y analógica. La poesía romántica podría ser una herramienta útil para vincular las diferentes estéticas, sobre lo cual Claudio Guillén comentaba lo siguiente:

Las convenciones poéticas fueron por primera vez reconocidas como tales por el movimiento histórico que había empezado por separarse de ellas, a saber, el Romanticismo (con sus orígenes en el siglo XVIII). Es a veces el rebelde quien mejor comprende a su contrincante o a su enemigo. La enajenación y la rebeldía hicieron posible, al parecer, una comprensión más profunda de las instituciones combatidas – como la literatura misma (Guillén, 1979: 93).

En los artículos de la profesora Ana Bundgård (2000, 2004, 2005), encontramos una reflexión profunda sobre el asunto de las múltiples confluencias entre el pensamiento de María Zambrano y el de otros autores españoles. Además de otras cuestiones, la investigadora muestra los vínculos entre la visión del mundo zambraniano y la poética becqueriana, indicando lo siguiente:

La ideología romántica que caracteriza el pensamiento de Zambrano no procede de corrientes foráneas, sino del romanticismo español que tuvo [...] una trascendencia en la mentalidad de épocas posteriores, sobre todo en la mentalidad de la llamada generación del 98 con la que tantas coincidencias tiene el pensamiento de nuestra autora (Bundgård, 2005: 8).

### 6.1. La ironía

Leamos la rima XIII de Bécquer:

Tu pupila es azul, y cuando ríes,  
su claridad suave me recuerda  
el trémulo fulgor de la mañana  
que en el mar se refleja.

Tu pupila es azul, y cuando lloras,  
las transparentes lágrimas en ella  
se me figuran gotas de rocío  
sobre una violeta.

Tu pupila es azul, y si en su fondo  
como un punto de luz radia una idea,  
me parece en el cielo de la tarde  
¡una perdida estrella!

En la rima XIII, las tres estrofas empiezan de la misma manera: *tu pupila es azul*. Además, la primera y la segunda están ligadas con verbos opuestos (*reír* y *llorar*), mientras que, en la tercera, aparece un nuevo verbo: *radiar*.

Los puntos esenciales de la primera estrofa son *tu pupila es azul, ríes, fulgor y se refleja*; en la segunda estrofa, *tu pupila es azul, lloras y gotas de rocío*; y, en la tercera estrofa, *tu pupila es azul, radia y estrella*.

Esta rima suscita nuestro interés, también, por otro motivo: empieza la rima con *amanecer*, seguida de *tu pupila es azul, ríes, fulgor y se refleja*; en la segunda estrofa, destacan *tu pupila es azul, lloras y gotas de rocío* (el término *gota* puede ser entendido como sinónimo de *lágrimas*); y, finalmente, la rima concluye con *anochecer*.

Hay que advertir, además, que Bécquer atribuye un epíteto, *perdida*, a la estrella. La idea que propone este epíteto suscita el dolor que está ligado con el gusto que genera ser libre. No hay duda de que se trata de una visión romántica, según la cual, si nos remitimos a Kierkegaard, la ironía debe nacer al final de todo.

En esta rima, Bécquer ve, al mismo tiempo, una sonrisa y unas lágrimas en la pupila de la mujer. La sonrisa y las lágrimas nacen a la vez, por lo que son inseparables. Además, se relacionan con el epíteto *perdida*. Esta idea es totalmente romántica; se da cuando el hombre entiende que está solo, de modo que le queda solamente una idea («como un punto de luz radia una idea»). Dicha idea no se llama *sol* o *amanecer*, pero nos recuerda al «cielo de la tarde», el fin de todo, que se expresa mediante la ironía.

A continuación, leeremos la rima XXXI:

Nuestra pasión fue un trágico sainete,  
en cuya absurda fábula,  
lo cómico y lo grave confundidos  
risas y llanto arrancan.

Pero fue lo peor de aquella historia,  
que, al fin de la jornada,  
a ella tocaron lágrimas y risas,  
¡y a mí solo lágrimas!

En la rima XXXI, nos encontramos, como explicaría Y. Lotman, con los «casos más complicados». Nos referimos a las palabras destacadas al final de la primera estrofa (*risas* y *llanto*) y, también, en el tercer verso de la segunda estrofa (*lágrimas* y *risas*). Y. Lotman presenta como caso semejante un verso de Pushkin: *triste* y *alegre* están en la misma posición sintáctica y presentan la misma forma gramatical. Según este autor, entre ellos surge el paralelismo, de modo que dichos vocablos se entenderían, en el texto artístico, como términos *mutuo-analógicos* (Lotman, 1972).

La antítesis *lágrima/llanto* está presente en las dos estrofas del poema. En la primera, Bécquer utiliza el llanto (junto con la risa) para subrayar lo absurdo de la pasión

(esto lo observamos en «en cuya absurda fábula»). En la segunda, el poeta no ve lo peor en el fin de su historia amorosa, sino en el hecho de que a él solo le quedan lágrimas. Por ello, podemos concluir lo siguiente: Bécquer emplea el término *lágrima* como metáfora del Romanticismo, cuya proxémica muestra cierta distancia entre los dos amantes («al fin de la jornada»<sup>2</sup> equivaldría a «al fin de la historia» o «al fin del amor», es decir, el amor se ha acabado y los amantes ya no están juntos).

A continuación, trataremos de analizar esta rima como expresión de la estética romántica. Dice Novalis que lo mejor es, siempre, el sentimiento. Con sentimiento, los románticos buscaban una elevación sobre lo condicionado, constituyendo el signo decisivo de la ironía romántica. Esta tiene la función de elevar sobre uno mismo al hombre, haciendo que se libere. Por una parte, esto se debe a que un hombre no puede ser irónico sin tener cierto grado de libertad y, por otra, se debe a que la ironía misma lo libera. Por ello, según la visión romántica, la ironía equivale a la libertad. Es evidente que Bécquer utiliza la ironía romántica para demostrar que el amor puede ser absurdo y desaparecer sin dejar huella. De la misma manera, mediante la ironía, es posible encontrar, en esto mismo, lo divino del Romanticismo: las lágrimas. Al mismo tiempo, Bécquer se ríe de sí mismo («¡y a mí solo lágrimas!»), así como de su historia pasada con la «absurda fábula» gracias a la ironía romántica. Bécquer se distanció, se miró con cierto grado de ironía y, por ello, le quedaron solo lágrimas.

Veamos la tercera estrofa de la rima XXXIV:

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

Aquí, percibimos, también, los contrastes *rie/llora* y *notas/poema*, contrastes que consideraremos miembros *mutuo-analógicos*. Es muy interesante observar la expresión «cada lágrima», pues representa la importancia de la *lágrima solitaria* y no del «llanto copioso», como explica Sebold (2011: 319).

La segunda estrofa de la rima XLII finaliza con los siguientes versos:

¡Y entonces comprendí por qué se llora,  
y entonces comprendí por qué se mata!

He aquí, en la expresión «se llora», una triple significación de la estética romántica: en primer lugar, nos interesa como modalidad del *llanto*, uno de los elementos de la kinésica; en segundo lugar, genera cierta proxémica (todo se ha acabado, luego surge

<sup>2</sup> Podemos proponer la hipótesis de que Bécquer utiliza la palabra *jornada* de modo irónico.

la distancia); y, en tercer lugar, como metáfora universal del Romanticismo (*lágrima/llora*).

La expresión «se mata» está ligada al punto de vista de Hegel, quien explica que la ironía transforma lo que es válido en pura vanidad, dejando al sujeto hueco y vacío. Y, como no es posible permanecer en el vacío, el sujeto cae en una nostalgia imponente. La misma sensación se observa en la rima XLVI y, más concretamente, en el momento final: «¡Porque el muerto está en pie!»

Leeremos la rima XLIX:

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

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

La segunda estrofa refleja la ironía romántica: por una parte, percibimos la sonrisa como «máscara del dolor»; y, por otra, el final de la estrofa muestra la libertad en la que nos hallamos a través de la ironía («Acaso ella se ríe como me río yo»), evocando la definición de *ironía* ofrecida por K.W.F. Solger. Dice Henckmann que «la teoría de Solger sobre ironía trágica es una teoría de la finitud del hombre, una teoría de la existencia» (Henckmann, 1988: 22). En verdad, es imposible no pensar en la filosofía unamuniana y, más concretamente, en los fragmentos que tratan el dolor, la congoja y la existencia:

El dolor es el camino de la conciencia y es por él como los seres vivos llegan a tener conciencia de sí. Porque tener conciencia de sí mismo [...] es saber y sentirse distinto de los demás seres, y a sentir esta distinción sólo se llega por el choque, por el dolor [...], por la sensación del propio límite. La conciencia de sí mismo no es sino la conciencia de la propia limitación. Me siento yo mismo al sentirme que no soy los demás; saber y sentir hasta dónde soy, es saber dónde acabo de ser, desde dónde no soy (Unamuno, 1961a: 111).

Los románticos decían lo mismo: la ironía romántica suscita el dolor, que podría considerarse un análogo del dolor unamuniano; esta idea, más tarde, será expresada muy claramente por el mismo Unamuno. De aquí, nace la concepción de sumergirse no en lo racional, sino en lo emocional. Recordamos, de nuevo, a Novalis (lo mejor es

siempre el sentimiento) para empezar un nuevo *circulus vitiosus* que puede ligar el Romanticismo con el Existencialismo.

Leamos la rima XLIV:

Como en un libro abierto  
leo de tus pupilas en el fondo.  
¿A qué fingir el labio  
risas que se desmienten con los ojos?  
¡Llora! No te avergüences  
de confesar que me quisiste un poco.  
¡Llora! Nadie nos mira.  
Ya ves; yo soy un hombre... y también lloro.

Estas «risas que desmienten con los ojos» expresan ironía, pero no romántica, sino socrática. Bécquer puede leer los ojos de la mujer, pero esta prefiere mentir y no mostrar sus sentimientos. Ella no entiende nada de lo que dice, pero Bécquer, fiel al estilo socrático, crea un plano común para destruirlo después, mostrándole, con ello, que ella no posee el saber en sentido estricto.

Además, le da un consejo: «¡Llora!». Esta expresión es muy interesante porque el verbo *llorar* puede expresar un aspecto de la ironía romántica a la que sucumben todos independientemente del sexo («Ya ves; yo soy un hombre... y también lloro»). Esto confirma que los vocablos *lágrima*, *llorar* y *llanto* son, realmente, metáforas universales del Romanticismo (Sebold, 2011: 311-323).

En esta rima, por tanto, están presentes ambos tipos de ironía: la socrática y la romántica. La primera revela la realidad de las cosas, y la segunda ayuda a entender la tragedia romántica.

Leamos, ahora, la rima LXVIII:

No sé lo que he soñado  
en la noche pasada.  
Triste, muy triste debió ser el sueño,  
pues despierto la angustia me duraba.

Noté al incorporarme  
húmeda la almohada,  
y por primera vez sentí al notarlo  
de un amargo placer henchirse el alma.

Triste cosa es el sueño  
que llanto nos arranca,  
mas tengo en mi tristeza una alegría...  
¡Sé que aún me quedan lágrimas!

Con el fin de analizar el poema, destacaremos, en la primera estrofa, las palabras *angustia* y *sueño* y, en la segunda estrofa, el vocablo *placer*. Dice Bécquer que el sueño fue triste y que lo despertó la angustia. Así, nació en su alma un placer que tiene carácter específico y que es amargo. Respecto a este tema, según Unamuno, existe algo con una sensación suprema que no es otra cosa más que la angustia, que nos ayuda a entender los asuntos vitales:

No la muerte, sino algo peor, una *sensación de anonadamiento*, una suprema sensación de angustia. Y esta angustia, arrancándonos del conocimiento aparente, nos lleva de golpe y porrazo al conocimiento sustancial de las cosas (Unamuno, 1961a: 180).

Y esta misma angustia llena su alma de placer, un placer amargo. Sin duda, he aquí el placer como sinónimo del *juicio de gusto* de Kant, donde el gusto está entendido como camino de acceso al ente, el cual universalizaron los románticos más tarde (después de expresar lo bello y lo bueno, se convirtió en una herramienta útil para entender toda relación con el ente).

Existe un puente asociativo entre la visión romántica del conjunto de ideas acerca de la realidad y el ente de ficción unamuniana, expresada muy bien en la novela *Niebla*, especialmente en el capítulo XXXI, durante el diálogo entre Augusto y Unamuno:

- ¿Cómo que no existo? – exclamó.

- No, no existes más que como ente de ficción; no eres, pobre Augusto, más que un producto de mi fantasía y de las de aquellos de mis lectores que lean el relato que de tus fingidas venturas y malandanzas he escrito yo; tú no eres más que un personaje de novela, o de *nivola*, o como quieras llamarle. Ya sabes, pues, tu secreto (Unamuno, 2002a: 279).

Muestra, aquí, don Miguel su punto de vista existencial cuando, hablando sobre el protagonista, expresa su visión del mundo. Realmente, si no existe Augusto o, mejor dicho, si existe en nuestra lectura, lo mismo puede decirse de Unamuno: él existe solamente en sus escritos. Esto nos lleva a la teoría de la intertextualidad (Kristeva, 1967) con la muerte del autor (Barthes, 1968: 65-71 y 73-82). El propio Unamuno admite esta idea cuando dice lo siguiente a través de las palabras de Augusto:

- No sea, mi querido don Miguel – añadió –, que sea usted y no yo el ente de ficción, el que no existe en realidad, ni vivo ni muerto... No sea usted que no pase de ser un pretexto para que mi historia llegue al mundo... (Unamuno, 2002a: 279).

Observamos esta idea en las reflexiones del filósofo bilbaíno sobre la existencia, en las que explica que una condición obligatoria de la existencia es la muerte. También percibimos este punto de vista en *Vida de Don Quijote y Sancho*:

Pero ¿existen? ¿Existen de verdad? Yo creo que no; pues si existieran, si existieran de verdad, sufrirían de existir y no se contentarían de ello. Si real y verdaderamente existieran en el tiempo y el espacio, sufrirían de no ser en lo eterno y lo infinito (Unamuno, 1961b: 14).

Este mismo sufrimiento es ofrecido por Bécquer a través de las expresiones «húmeda la almohada» y «amargo placer henchirse el alma». Por tanto, lo único que le queda al poeta son las lágrimas. Esto se debe a que, por una parte, las lágrimas son una expresión de la ironía romántica y, por otra, dicha ironía lo hace libre.

En suma, en este apartado, hemos intentado abordar la presencia de la ironía romántica en las *Rimas* de Bécquer. En efecto, analizando las rimas XIII, XXXI, XXXIV, XLII, XLIV, XLVI y XLIX, LXVIII podemos concluir que Bécquer utiliza la ironía romántica para distanciarse y entender la organización del mundo. La ironía romántica en los textos poéticos de Bécquer representa el fundamento en el que el autor basa su cosmovisión.

En lo que se refiere a la ironía romántica y la filosofía existencialista unamuniana, existe una relación indudable entre una y otra, pues la función de la primera revela la idea básica de la segunda. La cosmovisión romántica tiene mucho que ver con la visión del mundo que tenía el filósofo bilbaíno, por lo que negar la influencia de la primera en la segunda es imposible. Es patente el papel de la estética romántica en la formación de la visión de Unamuno, así como en la construcción de las ideas. El alejamiento de sí mismo es un intento de hacer una discusión sobre temas varios y una vía para entender un determinado asunto desde muchos prismas, lo que mostraba don Miguel en sus novelas o *nivolas* y lo que está, por entero, basado en la ironía romántica.

Parece ser que Schlegel, en su tiempo, tomó la ironía socrática y, enriqueciéndola, la transformó en la ironía romántica. Para ello, tomó como base la dimensión dialógica (el modo irónico de una forma velada y el contacto entre la teoría y la praxis), añadiendo una visión reflexiva y liberadora. Lo mismo hizo Unamuno: añadió a la ironía romántica un elemento del dialogismo que no perseguía el fin de revelar, de manera directa, los puntos débiles del interlocutor, sino buscar «palabras ajenas» en sus teorías para mostrar dichos puntos débiles. Así, transformó la ironía romántica en la ironía existencial, como veremos más adelante.

## 6.2. La lágrima solitaria en las *Rimas* y *Leyendas* de Bécquer

La *lágrima solitaria* (o el llanto) es una metáfora universal esencial del Romantismo. Vamos a intentar mostrar cómo la utiliza Bécquer en sus *Rimas* y *Leyendas* con

el fin de entender la importancia de su semántica. ¿Qué función presenta la metáfora elegida en las *Rimas* de Bécquer? ¿Qué mensaje semántico-cultural contiene? Nos proponemos acercarnos a las respuestas de estas preguntas.

Analizaremos las rimas XIII, XXX, XXXI, XXXIV, XLII y XLIX y las leyendas *Maese Pérez el organista*, *Los ojos verdes*, *La promesa* y *La venta de los gatos* para estudiar su estructura, así como la función de la metáfora elegida:

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

Estudiaremos la rima XIII:

Tu pupila es azul, y cuando ríes,  
su claridad suave me recuerda  
el trémulo fulgor de la mañana  
que en el mar se refleja.

Tu pupila es azul, y cuando lloras,  
las transparentes lágrimas en ella  
se me figuran gotas de rocío  
sobre una violeta.

Tu pupila es azul, y si en su fondo  
como un punto de luz radia una idea,  
me parece en el cielo de la tarde  
¡una perdida estrella!

Observamos, en este poema, la antítesis *ríes/lloras*, así como una descripción de la naturaleza (el segundo síntoma universal del Romanticismo según Sebold: «se funden el alma del poeta y el alma de la naturaleza»). Aparece una descripción de la mañana, como algo que empieza, como algo nuevo (como la cosmovisión romántica). En la mañana, es característica la presencia del rocío, que representaría las lágrimas (metáfora romántica). Concluye el poema con el fin del día, con la tarde, que trae consigo una idea (este es el vínculo con el Existencialismo), proponiendo, también, el sentimiento de estar perdido (la sensación de soledad, el cuarto síntoma según Sebold).

A continuación, analizaremos la rima XXX:

Asomaba a sus ojos una lágrima  
y a mi labio una frase de perdón;  
habló el orgullo y enjugó su llanto,  
y la frase en mis labios expiró.

Yo voy por un camino, ella por otro;  
pero al pensar en nuestro mutuo amor,  
yo digo aún: “¿Por qué callé aquel día?  
y ella dirá: “¿Por qué no lloré yo?

En esta rima, de nuevo, el núcleo semántico del poema está basado en la metáfora *lágrima* o *llanto*, expresando lo que mueve al autor. Se trata de otra metáfora universal del Romanticismo. Hay que advertir la presencia del verbo *pensar*, que nos recuerda que la cosmovisión romántica se caracteriza por el pensamiento (a pesar de que «el sentimiento supera al pensamiento») y está muy ligada a la mirada filosófica del mundo, particularmente a la mirada existencial.

En la rima XXXI, encontramos la ironía romántica:

Nuestra pasión fue un trágico sainete,  
en cuya absurda fábula,  
lo cómico y lo grave confundidos  
risas y llanto arrancan.

Pero fue lo peor de aquella historia,  
que, al fin de la jornada,  
a ella tocaron lágrimas y risas,  
¡y a mí sólo lágrimas!

El amor es absurdo y termina por marcharse. En este poema, encontramos lo divino del Romanticismo, las lágrimas, cuando el poeta se ríe de sí mismo, lo que le resulta posible gracias a la ironía romántica. Bécquer toma distancia y se mira a sí mismo con cierto grado de ironía.

Leeremos la rima XXXIV:

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

Los ojos entreabren, aquellos ojos  
     tan claros como el día;  
 y la tierra y el cielo, cuanto abarcan,  
     arden con nueva luz en sus pupilas.  
 Ríe, y su carcajada tiene notas  
     del agua fugitiva;  
 llora, y es cada lágrima un poema  
     de ternura infinita.  
 Ella tiene la luz, tiene el perfume,  
     el color y la línea,  
 la forma engendradora de deseos,  
     la expresión, fuente eterna de poesía.  
 ¿Que es estúpida? ¡Bah! Mientras callando  
     guardé oscuro el enigma,  
 siempre valdrá lo que yo creo que calla  
     más que lo que cualquiera otra me diga.

En esta rima, observamos los contrastes *ríe/llora* y *notas/poema*, que son miembros *mutuo-analógicos*. Además, percibimos «cada lágrima», subrayándose la importancia de todas y cada una de las lágrimas (Sebold, 2011: 319).

Analizaremos la rima XLII:

Cuando me lo contaron sentí el frío  
     de una hoja de acero en las entrañas;  
 me apoyé contra el muro, y un instante  
     la conciencia perdí de dónde estaba.  
 Cayó sobre mi espíritu la noche,  
     en ira y en piedad se anegó el alma.  
 ¡Y entonces comprendí por qué se llora,  
     y entonces comprendí por qué se mata!  
 Pasó la nube de dolor.... Con pena  
     logré balbucear breves palabras...  
 ¿Quién me dio la noticia?... Un fiel amigo...  
     Me hacía un gran favor... Le di las gracias.

Percibimos, en este poema, el paralelismo *llora/mata* y, al mismo tiempo, la metáfora de la lágrima o el llanto. Aquí, la cuarta metáfora influye en la quinta (según Sebold, la quinta metáfora universal del Romanticismo es «la contemplación del suicidio»). De esta manera, en la misma estrofa, se utilizan dos metáforas universales, expresándose tanto las características lingüísticas (los paralelismos) como las culturales (las metáforas).

Leamos la rima XLIX:

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

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

Encontramos, por una parte, la sonrisa como «máscara del dolor» y, por otra, la libertad, que se muestra al final de la estrofa a través de la ironía («Acaso ella se ríe/ como me río yo»). Esto nos hace recordar la definición de *ironía* ofrecida por K.W.F. Solger, quien distingue la ironía aparente de la verdadera ironía (la *ironía trágica*).

Ahora intentaremos acercarnos a la *lágrima solitaria*, metáfora universal del Romanticismo, analizando las *Leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer. A mi juicio, la *lágrima solitaria* expresa dos condiciones del espíritu en que se encuentra el héroe romántico: por una parte, es el sentimiento que relaciona a los seres humanos con los seres no humanos, y, por otra, es la sensación de hondura en que se halla el estado del alma.

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

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

De este modo, al perder la unidad, comienza la reflexión. Lyotard subraya el surgimiento de la palabra en el ámbito silencioso del hombre y del mundo, lo que reconoceremos en una de las escenas pintadas por Bécquer. Citaremos un párrafo de la leyenda *Maese Pérez el organista*:

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

Por tanto, lo individual o lo solitario es lo que condiciona la formación de la unidad. Cada nota aislada, solitaria, forma la unidad (un «magnífico acorde»). Al mismo tiempo, lo humano (los hombres) y lo no humano (los ángeles, la tierra, los cielos) se unen con el apoyo de esta unidad: «en todos los ojos había una lágrima». No hay llanto, no hay muchas lágrimas, sino «una lágrima», por lo que Bécquer subraya la importancia de lo individual en la formación de la unidad.

La escena que pinta Bécquer es una escena callada («La multitud escuchaba atónita y suspendida»); se trata de una escena a cuyos personajes les falta la palabra de Dios, de modo que escuchan «un himno al nacimiento del Salvador». Según Lyotard, esta idea consistiría en «una palabra a la que el silencio de los astros ha privado de la palabra de los dioses» (Lyotard, 1964: 28).

Para finalizar el análisis del párrafo citado, prestaremos atención al enunciado que cierra la cita: «en todos los espíritus, un profundo recogimiento». Esta expresión, que caracteriza tanto lo humano (los hombres) como lo no humano (los ángeles, la tierra y los cielos), nos recuerda el papel del espíritu en la formación del hombre según el filósofo Kierkegaard, quien define al hombre mediante la síntesis de dos componentes (el alma y el cuerpo) unidos por un tercero (el espíritu):

El hecho de la aparición de la angustia es la clave de todo este problema. El hombre es una síntesis de alma y cuerpo. Ahora bien, una síntesis es inconcebible si los dos extremos no se unen mutuamente en un tercero. Este tercero es el espíritu. [...] En la medida de su presencia indudable, el espíritu es en cierto modo un poder hostil, puesto que continuamente perturba la relación entre el alma y el cuerpo. Esta relación, desde luego, es subsistente, pero en realidad no alcanza la subsistencia sino en cuanto el espíritu se la confiere. Por otra parte, el espíritu es un poder amigo, ya que cabalmente quiere construir la relación. Ahora salta la pregunta: ¿Cuál es la relación del hombre con este poder ambiguo? ¿Cómo se relaciona el espíritu consigo mismo y con su condición? Respuesta: esta relación es la de la angustia (Kierkegaard, 2013: 104-105).

Me parece muy interesante interpretar las ideas de Bécquer con la visión kierkegaardiana. Es bien sabido que la angustia es uno de los componentes románticos, es decir, uno de los estados del alma solitaria del autor romántico. Dice Kierkegaard que, en el espíritu, se unen el cuerpo y el alma y que el espíritu se relaciona consigo mismo mediante la angustia. Utilizando la palabra *espíritu*, que une los seres humanos con los no humanos, es posible que Bécquer quisiera subrayar la unidad del cuerpo y el alma en la búsqueda del misterio, que estaría encerrado en un himno al nacimiento del Salvador.

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

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

Este nuevo médium es la expresión de la síntesis sostenida por el espíritu: «La síntesis de lo temporal y lo eterno no es una segunda síntesis, sino la expresión de aquella misma síntesis en virtud de la cual el hombre es una síntesis de alma y cuerpo, sostenida por el espíritu» (Kierkegaard, 2013: 183). Así, podemos suponer que, utilizando la palabra *espíritu*, Bécquer subraya el mensaje filosófico en el texto. Esto no nos sorprende, puesto que el papel de Kierkegaard fue muy relevante en el surgimiento del existencialismo romántico (desde el plano teórico), mientras que Bécquer fue un escritor romántico (desde el plano práctico). Bécquer actualizó en sus textos prácticos lo que Kierkegaard desarrolló en sus textos teóricos.

El párrafo que citamos a continuación pertenece a la leyenda *Los ojos verdes*:

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

Se trata de un fragmento muy interesante desde varios puntos de vista:

En primer lugar, prestaremos atención a la relación que existe entre la expresión «por una sola mirada» y la rima XXIII, en la que Bécquer ofrece «Por una mirada, un

mundo» (Bécquer, 2003: 39). Tanto en la rima como en la leyenda, Bécquer está dispuesto a ofrecer todo el mundo por una sola mirada. Podemos considerar que la mirada y los ojos son análogos del mundo en la cosmovisión becqueriana. Mediante los ojos, en la mirada, ve el poeta el mundo, tanto el real (el amor de su padre, los besos de su madre, el cariño de la mujer), como el irreal (la mirada o los ojos de la mujer que vive en la imaginación poética, en los sueños de Bécquer). También se relaciona la expresión mencionada con la rima XI de Bécquer: «-Yo soy un sueño, un imposible, /vano fantasma de niebla y luz; /soy incorpórea, soy intangible; /no puedo amarte. - ¡Oh, ven; ven tú! /» (Bécquer, 2003: 34). De esta manera, lo real choca con lo irreal, dejando al poeta al margen de la realidad y del mundo ficticio.

En segundo lugar, la *lágrima solitaria* expresa, en las *Leyendas* de Bécquer, una sensación de hondura en el estado del alma. Con el término *hondura* nos referimos a la profundidad de los sentimientos de los héroes románticos, que se encuentran ante difíciles situaciones vitales. De esta manera, la *lágrima solitaria* aparece en la faz de los héroes en los momentos de descontento espiritual.

Leamos el siguiente párrafo de la leyenda *La promesa*:

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

A continuación, prestaremos atención a las expresiones que describen la condición en la que se encuentra el escudero: «voz profundamente conmovida»; «no hallo palabras de consuelo». El escudero se halla en una situación ambigua: por una parte, está convencido de que su señor está loco, lo que le entristece mucho; por otra, no pierde la esperanza de que todavía no es tarde para ayudarle («Acaso la brisa de la tarde refrescará vuestras sienes, calmando ese incomprensible dolor»). En esta doble situación, perdiendo la esperanza y creyendo al mismo tiempo en la posibilidad de recuperarla, el autor expresa la condición espiritual del escudero con la *lágrima solitaria* «que corría por sus mejillas». De esta manera, la metáfora universal expresa la hondura de los sentimientos que llenan el personaje romántico.

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

Cuando el pobre viejo llegaba a este punto de su narración, entraron en la venta dos enterradores, de siniestra figura y aspecto repugnante. Acabada su tarea,

venían a echar un trago a la *salud de los muertos*, como dijo uno de ellos, acompañando el chiste con una estúpida sonrisa. El ventero se enjugó una lágrima con el dorso de la mano y fue a servirles (Bécquer, 2003: 189).

En este texto, la *lágrima solitaria* aparece al final de la narración. El ventero acaba de contar la historia de su familia; la *lágrima solitaria* expresa los sentimientos del «pobre viejo».

Podemos concluir que la *lágrima solitaria*, como metáfora universal del Romanticismo, está vigente en las *Rimas y Leyendas* de Bécquer. Dicha metáfora expresa tanto el sentimiento de unidad como la sensación de hondura del estado del alma.

Bécquer, por una parte, emplea la *lágrima solitaria* para buscar la unidad, lo que aproxima su visión literaria al pensamiento filosófico y, más concretamente, al Existencialismo; y, por otra parte, emplea esta metáfora para subrayar el papel de lo individual en la formación de la unidad.

Mediante la *lágrima solitaria*, Bécquer expresa la condición espiritual del héroe romántico. Además de la hondura del sentimiento, esta metáfora presenta un sumario de la narración, señalando el fin de la escena romántica.

### 6.3. La sensación de soledad en las *Rimas y Leyendas* de Bécquer

En este apartado, intentaremos acercarnos a la *sensación de soledad*, síntoma universal del Romanticismo, en las *Rimas y Leyendas* de Bécquer. Investigaremos el papel que desempeña el síntoma elegido en los textos de Bécquer, así como su posible vinculación con la cosmovisión existencialista del mundo.

Armados con las ideas elaboradas por José Manuel del Pino Cabello (1986), Claudio Guillén (1979) y Ana Bundgård (2000, 2004, 2005), intentaremos realizar un acercamiento entre la poética becqueriana y las posibles confluencias con los autores posteriores a él. Para ello, comenzaremos con la rima LI:

Y esta vida mortal, y de la eterna  
lo que me toque, si me toca algo  
por saber lo que a solas  
de mí has pensado.

La estrofa suscita nuestro interés por dos motivos:

En primer lugar, los dos primeros versos expresan claramente la idea neoplatonista de ver del mundo, por lo que se reconoce, por una parte, que la vida es corta (es decir, *mortal*) y, por otra, que la vida breve puede ser, al mismo tiempo, *eterna*. De este modo, nos formulamos la siguiente pregunta: ¿qué le puede tocar al autor de la vida eterna? La emanación de la pérdida de la vida se muestra frente al conocimiento, lo que se

realiza mediante el amor en un estilo neoplatónico. Además, Bécquer expresa la visión kierkegaardiana. Como es bien sabido, el filósofo danés pretendía introducir la idealidad en la realidad.<sup>3</sup> Por una parte, Bécquer expone el dilema neoplatonista y, por otra, lo incorpora a la realidad mediante la reflexión sobre la vida (*mortal, eterna*) y la conexión con su experiencia personal (*me toca, de mí has pensado*). Probablemente, Bécquer está dispuesto a perder la esencia (sus mejores años y su vida) a favor de la existencia (en torno al amor y en torno al pensamiento de la mujer amada).

Leeremos la rima LII:

Llevadme, por piedad, a dónde el vértigo  
con la razón me arranke la memoria...  
¡Por piedad!... ¡Tengo miedo de quedarme  
con mi dolor a solas!

El autor nos presenta dos síntomas universales en una sola estrofa: *la superación del sentimiento sobre el pensamiento* en «¡Tengo miedo de quedarme/ con mi dolor a solas!» (el primer síntoma, según Sebold), y la *sensación de soledad* (el cuarto síntoma, según Sebold).

Además, atrae nuestra atención la expresión «miedo de quedarme... a solas!» desde el punto de vista existencial. Por otro lado, resulta interesante el empleo de la palabra *vértigo*, cargada de sustancia romántica, a pesar de ser una expresión utilizada posteriormente por los autores existencialistas, como indica el profesor Alberto Acereda:

Aunque el motivo del “vértigo” ha sido empleado en el siglo XX por el existencialismo filosófico, el “vértigo” al que se refiere aquí Bécquer es distinto y se ubica en la sensibilidad del Romanticismo y en relación con los precipicios y sueldos románticos de la pintura de Leonardo Alenza (1807-1845) o Jenaro Pérez Villaamil (1807-1854): es una angustia vivencial romántica y una desolación resultante otra vez de la decepción amorosa (Acereda, 1999: 492).

En cuanto a las tres rimas siguientes (XCII, LXV y LXXXVI), atraen nuestra atención dos palabras concretas: *huérfano* y *desierto*. Bécquer expresa, así, su condición romántica, siendo, ante todo, *huérfano*, es decir, no tiene a nadie a su lado, vive solo, en soledad (el cuarto síntoma, según Sebold); y, al mismo tiempo, se presenta ante nosotros como el autor de la poesía metafísica («¡El mundo estaba/ desierto... para mí!» y «como queda un viandante en el desierto/ ¡a solas con un Dios!»).

---

<sup>3</sup> «Tal y como ya Lukács supo ver, el problema de Kierkegaard es el *gesto*: el punto en que se cruzan realidad y posibilidad. Lo que Kierkegaard pretende es introducir la idealidad en la realidad, las formas en la vida – si seguimos la terminología de Lukács» (Llevadot, 2009: 272).

## XCII

Apoyando mi frente calurosa  
 en el frío cristal de la ventana,  
 en el silencio de la oscura noche  
 de su balcón mis ojos no apartaba.  
 En medio de la sombra misteriosa  
 su vidriera lucía iluminada,  
 dejando que mi vista penetrase  
 en el puro santuario de su estancia.  
 Pálido como el mármol el semblante;  
 la blonda cabellera destrenzada,  
 acariciando sus sedosas ondas,  
 sus hombros de alabastro y su garganta,  
 mis ojos la veían, y mis ojos  
 al verla tan hermosa, se turbaban.  
 Mirábase al espejo; dulcemente  
 sonreía a su bella imagen lánguida,  
 y sus mudas lisonjas al espejo  
 con un beso dulcísimo pagaba...  
 Mas la luz se apagó; la visión pura  
 desvaneciése como sombra vana,  
 y dormido quedé, dándome celos  
 el cristal que su boca acariciara.

## LXV

Llegó la noche y no encontré un asilo,  
 ¡y tuve sed...! Mis lágrimas bebi;  
 ¡y tuve hambre! ¡Los hinchados ojos  
 cerré para morir!  
 ¡Estaba en un desierto! Aunque a mi oído  
 de las turbas llegaba el ronco hervir,  
 yo era huérfano y pobre... ¡El mundo estaba  
 desierto... para mí!

## LXXXVI

La gota de rocío que en el cáliz  
 duerme de la blanquísimas azucena,  
 es el palacio de cristal en donde  
 vive el genio feliz de la pureza.  
 Él le da su misterio y poesía,  
 él su aroma balsámico le presta;  
 ¡ay de la flor si de la luz al beso  
 se evapora esa perla!

Respecto a las rimas mostradas, Alberto Acereda explica lo siguiente: «la orfandad vital y la vida como desierto en el que camina el hombre prueban aquí una tímida actitud metafísica, pero siempre bajo la sensibilidad romántica, al contrastar la razón con el sentimiento bajo la categoría de anécdota» (Acereda 1999: 492). Por nuestra parte, añadiremos que «la sensibilidad romántica» no solo se refiere a la experiencia amorosa de Bécquer, sino que, evocando un estilo neoplatónico, intenta acercarnos al tema de la vida humana, es decir, a la existencia.

Lo que conduce a Bécquer ante Dios es la experiencia subjetiva del poeta. Andando por el desierto, el alma se purifica y, de esta manera, se acerca a lo individual. Tras haber pasado el nivel del *intelecto pensante*, Bécquer alcanza un segundo nivel: el del *intelecto naciente*. Se trata de una experiencia mística para el *yo* romántico, que puede originar un discurso filosófico-existencial dentro de la tradición idealista. Revisando un fragmento becqueriano («tú creces de mi vida en el desierto/ como crece en un páramo la flor»), recordamos «the moral genre of the fragment», como lo denominan Philippe Lacoue-Labarthe and Nancy Jean-Luc:

The moral genre of the fragment is no doubt nothing other, in the last analysis, than the specifically Latin model of philosophy. In other words, the model of an essentially oral philosophy of facts, without the least trace of an original "first philosophy," but simply anchored in Stoic, Epicurean, or Cynical (which is far from indifferent in relation to the formal problematic) post-Platonism, and intersecting on various registers and at the same time with the edifying historiography of Rome, quasiphilosopical doxologies, and the genre of exemplary biography as summarized or fixed in Plutarch (Lacoue-Labarthe and Jean-Luc, 1988: 65).

En efecto, encontramos una muestra de la soledad del individuo, que desea hallar la salvación mediante el amor, es decir, mediante el sentimiento (Pino Cabello, 1986: 94).

Finalmente, en estas rimas, observamos la presencia del segundo síntoma, según Sebold: *se funden el alma del poeta y el alma de la naturaleza* (Sebold, 2011: 312). El poeta se halla tan solo que el mundo le parece desierto y, su propio ser, huérfano.

Leamos la rima LXXVI:

Cansado del combate  
en que luchando vivo,  
alguna vez recuerdo con envidia  
aquel rincón oscuro y escondido.

La lucha de Bécquer es vivir, interpretando la vida como un «combate» del que el autor está cansado. A pesar de esto, Bécquer sigue luchando, de modo que se desarrolla la idea existencial que argumentará Unamuno con tanto vigor. Esta lucha no se puede entender como una simple revelación de la cosmovisión romántica, sino también como

un acercamiento a la estética existencialista, acercamiento condicionado por las ideas neoplatónicas del poeta sevillano.

Ahora estudiaremos el papel que desempeña la sensación de soledad en las *Leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer. Para ello, como material para nuestra investigación, hemos elegido las leyendas *El rayo de luna*, *El «Miserere»* y *La venta de los gatos*.

Para el poeta, la soledad es un medio especial con el que se encuentra como una materia inseparable, como una substancia tan monolítica que ni siquiera tiene sombra. A través de la soledad, funciona la imaginación del poeta, que expresa lo irreal y lo fantástico, pues en ella habitan las creaciones ficticias (los entes de ficción), los objetos y los sujetos de los sueños de Bécquer. Manrique es, sin duda alguna, el prototipo del poeta sevillano, resultándole difícil formar ideas y encerrarlas en oraciones:

En efecto, Manrique amaba la soledad, y la amaba de tal modo, que algunas veces hubiera deseado no tener sombra, porque su sombra no le siguiese a todas partes. Amaba la soledad, porque en su seno, dando rienda suelta a la imaginación, forjaba un mundo fantástico, habitado por extrañas creaciones, hijas de sus delirios y ensueños de poeta; porque Manrique era poeta, tanto, que nunca le habían satisfecho las formas en que pudiera encerrar sus pensamientos, y nunca los había encerrado al escribirlos (Bécquer, 2003: 108).

Por tanto, lo que «amaba» Manrique era la idea de su vida: la soledad. Solo en la soledad es posible encontrarse, junto a las creaciones de la imaginación, en un mundo fantástico, en los sueños del poeta. De este modo, Bécquer nos muestra el mundo poético e irreal tan difícil de describir. Efectivamente, en el inicio de algunas leyendas, Bécquer subraya la dificultad de contar la historia, como ocurre en la introducción de la leyenda *Tres fechas*:

Si a la mañana siguiente de uno de estos nocturnos y extravagantes delirios hubiera podido escribir los extraños episodios de las historias imposibles que forjó antes que se cierren del todo mis párpados [...] seguramente formaría un libro disparatado, pero original y acaso interesante (Bécquer, 2003: 118).

Otro ejemplo sería *La rosa de pasión*: «si yo la pudiera referir con el suave encanto y la tierna sencillez que tenía en su boca, os conmovería, como a mí me conmovió, la historia de la infeliz Sara» (Bécquer, 2003: 137).

La soledad presenta algunos elementos o componentes que nos ayudan a entender sus rasgos fundamentales. Entre estos elementos, cabe mencionar la noche, el misterio, el sueño y el silencio. No podemos olvidarnos de la importancia de las ruinas como componente clave en la descripción del paisaje romántico.

El poeta romántico crea un mundo imaginario lleno de fantasmas. Este mundo, carente de elementos propios de la realidad, está especialmente vigente durante la noche. Un ejemplo sería la leyenda *El Miserere*:

Mal envueltos en los jirones de sus hábitos, caladas las capuchas, bajo los pliegues de las cuales contrastaban con sus descarnadas mandíbulas y los blancos dientes las oscuras cavidades de los ojos de sus calaveras, vio los esqueletos de los monjes que fueron arrojados desde el pretil de la iglesia a aquel precipicio salir del fondo de las aguas, y agarrándose con los largos dedos de sus manos de hueso a las grietas de las peñas, trepar por ellas hasta tocar el borde, diciendo en voz baja y sepulcral, pero con una desgarradora expresión de dolor, el primer versículo del salmo de David: *Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam!* (Bécquer, 2003: 175-176).<sup>4</sup>

Lo que pinta Bécquer es un mundo imaginario al borde de la realidad: por una parte, visualizamos los esqueletos de los monjes muertos, es decir, los esqueletos de los seres del pasado; por otra, estos forman parte de la realidad en la que se encuentra el músico, que busca la melodía verdadera. De esta manera, Bécquer se encuentra entre dos mundos, de modo que trata de crear un ambiente propio y originario.

Con este mundo nuevo y ficticio está asociado el fenómeno del misterio, especialmente durante la noche, cuando los entes de ficción adquieren su forma característica:

En la oscuridad, en la noche todo se funde y se confunde, desapareciendo todo elemento de realidad material para perderse en los mundos nuevos y desconocidos, donde la imaginación, la fantasía tengan su realeza auténtica. La noche viene a ser la pируeta definitiva en que se pierde el hombre real, positivo, existente en el mundo bajo y chato de la vivencia diaria para aparecer en este otro arquetípico y esencial, en que el sentimiento - y por tanto lo misterioso e intrigante - dominan en plenitud. ¡Y todo esto resulta tan querido para los románticos, sentimentales, oscuros y misteriosos! (Polo García, 1965-1966: 87).

Existen distintos motivos por los que la noche está asociada a la soledad: los habitantes de la noche, los personajes ficticios, son más cercanos al poeta romántico; y, además, la noche contiene una belleza que no es revelada ni mostrada, lo que añade perfiles estéticos a la vida o al argumento del texto romántico. No hay que olvidar, además, el elemento negativo, también vinculado a la cosmovisión romántica del mundo:

La noche, pues, como elemento de suprema soledad, por cuanto el hombre se encuentra en medio de un mundo extrahumano, poblado de fantasmas, tumbas, vapores que fingen compañía, con lo que la soledad humana es peor. [...] Además se canta a la noche también por la belleza oscura que encierra, por motivos puramente estéticos, por una posible belleza objetiva al modo tradicional; o, por contraste, con el elemento feo o negativo poetizado al mundo romántico (Polo García, 1965-1966: 88).

---

<sup>4</sup>Los seres ficticios y los paisajes imaginarios aparecen en las *Rimas* de Bécquer: «deformes siluetas/ de seres imposibles;/ paisajes que aparecen/ como a través de un tul» (Bécquer, 2003: 26).

De esta manera, la noche se convierte en un medio a través del cual puede ser revelado el misterio que busca el poeta romántico. La soledad, como medio o ambiente, presenta características semejantes al estado de ánimo denominado *melancolía*: una tristeza, un sentimiento frío acompañado por el silencio. Por tanto, el silencio está asociado a la soledad, al igual que el sueño y la muerte:

Bien fuese que la tarde estaba un poco encapotada, bien que la disposición de mi ánimo me inclinaba a las ideas melancólicas, lo cierto es que sentí frío y tristeza, y noté un silencio que me recordaba la completa soledad, como el sueño recuerda la muerte (Bécquer, 2003: 187).

Polo García destaca el papel del sueño en la soledad del poeta. En sus sueños, el poeta crea un mundo imaginario, donde aparece la libertad, siendo posible encontrarse en una absoluta y verdadera soledad, rasgo muy propio de los autores románticos:

Mediante el sueño la soledad se reduce a la expresión unitaria. Se escapa el mundo, desaparece bajo los pies y todo se torna inmaterial, ingravido, de apariencia angelical. El poeta es un ángel, no importa si bueno o malo, que va a crear mundos nuevos a expensas de su sueño, de su visión, como resultado de haberse encerrado en sí mismo, de haber roto la atadura tempo-espacial para surgir en libertad al mundo nuevo de los sueños. [...] Es preciso soñar, es necesario absolutamente soñar para poder empezar a sentir la soledad verdadera, auténtica, la soledad del alma en su profundidad. Los románticos lo saben bien y sueñan (Polo García, 1965-1966: 85).

El silencio es un ambiente que subraya la hondura o la profundidad de la soledad. Para enfatizar esta impresión, Bécquer pinta el silencio de la medianoche, combinando el silencio con la noche y añadiendo otras características irreales, como las «voces confusas» (voces que son difíciles de comprender) o las «palabras ininteligibles»:

Después, silencio; un silencio lleno de rumores extraños, el silencio de la medianoche, con un murmullo monótono de agua distante, lejanos ladridos de perros, voces confusas, palabras ininteligibles, ecos de pasos que van y vienen, crujir de ropas que se arrastran, suspiros que se ahogan, respiraciones fatigosas que casi no se sienten, estremecimientos involuntarios que anuncian la presencia de algo que no se ve y cuya aproximación se nota, no obstante, en la oscuridad (Bécquer, 2003: 165).

La soledad, como medio para la melancolía, adquiere una gran importancia para Bécquer. Armando López Castro cita la carta de Narciso Campillo a Eduardo de la Barra, en la que se subraya el carácter melancólico del poeta sevillano:

En una carta de Narciso Campillo a Eduardo de la Barra, de 1889, señala aquél: “(Bécquer) fue desgraciado, en lo que influyó no poco su *carácter melancólico*, altivo y descuidadísimo hasta en el arreglo de su persona”. Su predisposición melancólica es lo que le lleva a rechazar la realidad del mundo que le ha tocado vivir, una realidad que asume como carga personal, y a aceptar ese clima de vaguedad, lo inefable del amor o de la poesía, que tiene su origen en la disolución del espíritu romántico y está presente en el ambiente prebécqueriano (López Castro, 2002: 196-197).

En cuanto al carácter de Bécquer, no solo sus amigos verifican que el autor tenía una personalidad soñadora, sino que también lo afirman los investigadores de la Literatura romántica española:

Gustavo era de los hombres que sueñan despiertos hasta el punto de asistir como espectadores al drama de su propia vida (31). Gustavo era un poeta y, como tal, soñador. Porque a Gustavo, como a Hoffmann, “no le afectará sólo el sueño que surge cuando se está bajo la dulce invasión del sueño, sino el que se sueña a lo largo de toda la vida (32)” (cit. en Polo García, 1965-1966: 86).

Por otra parte, el paisaje cumple un papel fundamental en la pintura del estado del alma del poeta romántico. El paisaje es una parte de la escenografía romántica, pero no se encuentra estática, sino que condiciona la formación de las nuevas ideas y expresiones del poeta, que se halla aislado de la realidad humana. Esto se observa claramente en la leyenda *El Miserere*, cuando Bécquer describe la búsqueda de la melodía, la búsqueda del «verdadero *Miserere*»:

Las gotas de agua que se filtraban por entre las grietas de los rotos arcos y caían sobre las losas con un rumor acompañado, como el de la péndola de un reloj; los gritos del búho, que graznaba refugiado bajo el nimbo de piedra de una imagen, de pie aún en el hueco de un muro; el ruido de los reptiles, que, despiertos de su letargo por la tempestad, sacaban sus deformes cabezas de los agujeros donde duermen o se arrastraban por entre los jaramagos y los zarzales que crecían al pie del altar, entre las junturas de la lápidas sepulcros que formaban el pavimento de la iglesia, todos estos extraños y misteriosos murmullos del campo, de la soledad y de la noche llegaban perceptibles al oído del romero, que, sentado sobre la mutilada estatua de una tumba, aguardaba ansioso la hora en que debiera realizarse el prodigo (Bécquer, 2003: 174).

Nos llama la atención el conjunto de sonidos que utiliza Bécquer para pintar el paisaje romántico: el sonido de las gotas que caen («sobre las losas con un rumor acompasado»),<sup>5</sup> los gritos graznados y el sonido de los reptiles, caracterizados todos estos sonidos por su carácter rítmico. Por tanto, Bécquer no pinta un paisaje caótico, sino un paisaje muy ordenado y, al mismo tiempo, místico, porque en este paisaje ordenado tiene que revelarse un misterio. De este modo, lo lógico y lo irreal se encuentran en un mismo marco.

El hecho de que el paisaje presente tanta importancia en los textos de Bécquer es verificado por Armando López Castro, quien destaca, concretamente, las ruinas, que muestran la ruptura de la oposición dada entre «la Naturaleza y el espíritu»:

En la obra de Bécquer, el paisaje no es un elemento decorativo o estático, sino que desempeña un papel activo como proyección de un estado de ánimo. Lejos de la fría impasibilidad neoclásica, tenemos aquí una muestra de paisaje solidario, de fusión de lo apolíneo con lo dionisíaco, en el que la apasionada energía de las ruinas, nunca lisas y perfiladas sino retorcidas y tortuosas, revela un predominio de lo natural sobre lo artificial. Formalmente, la construcción simétrica de los párrafos, sostenida por la continuidad del imperfecto, tiempo de la narración, y el simbolismo de las plantas trepadoras, que representan la permanencia de la fuerza natural, mantienen la hermosura a pesar de la degradación y envuelven a las ruinas en un aura melancólica. Si recordamos que la hiedra, verde en toda estación, es uno de los adornos habituales de Dionisio, simbolizando la supervivencia de lo natural y la persistencia del deseo, entonces comprendemos que todo va en la función de esta destrucción final («pregonaban *la victoria de la destrucción y la ruina*»), reveladora de la nueva sensibilidad romántica: la ruptura del equilibrio entre la Naturaleza y el espíritu a favor de la Naturaleza. El encanto peculiar de las ruinas consiste en su destrucción humana, que anula la oposición entre la Naturaleza y el espíritu y vuelve a hacer posible el ciclo indefinido de la muerte y los renacimientos (López Castro, 2002: 201).

De este modo, la soledad es la atmósfera diaria de Bécquer. El poeta vive en soledad, imaginando y creando su propio mundo, lleno de fantasmas y elementos irreales. Además de la soledad, existen otros conceptos en los textos becquerianos, como el misterio, el sueño, el paisaje y la noche. Todos estos conceptos forman un complejo, construyendo, así, el mundo romántico de Bécquer.

La soledad es el estado característico del escritor romántico, convirtiendo, así, la sensación de soledad en el síntoma universal del Romanticismo. El romántico no se encuentra solo en su propia soledad, sino al contrario: llena esta soledad de seres imaginarios e ideas irreales, formando, de esta manera, su cosmovisión y modificando la realidad en que se encuentra.

<sup>5</sup> Cabe mencionar la rima LVI de Bécquer: «Moviéndose a compás, como una estúpida/ máquina, el corazón;/ la torpe inteligencia del cerebro/ dormía en un rincón./ [...] gota de agua monótona que cae/ y cae sin cesar» (Bécquer, 2003: 55).

La sensación de soledad, como síntoma universal del Romanticismo, está vigente en las *Rimas* y *Leyendas* de Bécquer. A través de su propia soledad, Bécquer llena su mundo imaginario de habitantes ficticios que, con frecuencia, aparecen durante la noche, subrayando el estado profundo de su soledad. De este modo, se relaciona la vida real con el sueño y la muerte, es decir, se relaciona con el misterio existencial.

La soledad no solo forma parte de los textos previos al Romanticismo (recordemos las *Odas* brillantes de Horacio), sino que también pertenece a la época posterior, convirtiéndose en una herramienta útil para entender la verdad existencial, tema sobre el que hablaremos en el siguiente apartado.



## 7. La cosmovisión existencialista de Miguel de Unamuno

Considero que las ideas que vamos a expresar en este capítulo pueden ayudar a entender la carga filosófica que conlleva la Literatura romántica española (la de Bécquer, en particular) y, al mismo tiempo, pueden facilitar la comprensión de los perfiles románticos del pensamiento filosófico español (el de Unamuno, concretamente). Para ello, analizaremos las ideas del Romanticismo español que se cultivan en los textos de Unamuno.

Entre los antecedentes inmediatos del Existencialismo, Rafael Gambra menciona al filósofo danés Søren Kierkegaard, cuya filosofía «brota del atormentado problema humano de su propia existencia». Dicha filosofía mantiene una gran conexión con la de Unamuno, reconociendo «como hilo conductor la radical e ineludible cuestión de la propia supervivencia personal» (Gambra 1952: 405).

El Existencialismo es un «modo de filosofar irracionalista e inmanente, que está colocando al pensamiento continuamente en las posiciones del subjetivismo, del relativismo y del pesimismo» (Perdomo García 1949: 472); al mismo tiempo, «el Romanticismo se verá muy influido por la corrección neoplatónica» (Pino Cabello 1986: 93). Por ello, evaluaremos el hilo conductor del pensamiento filosófico-literario, el cual puede vincular distintas épocas y pensamientos.

Pietro Prini destaca tres etapas en el desarrollo del Existencialismo: la etapa romántica, la metafísica y la humanística (Prini, 1957). Para nuestra investigación, serán más relevantes las dos primeras, debido a varias razones: en primer lugar, Bécquer es el representante de la poesía romántica, y el Existencialismo romántico tiene como patrón al filósofo danés Kierkegaard; y, en segundo lugar, el mismo Kierkegaard es uno de los filósofos que más influyeron sobre la formación artística de don Miguel de Unamuno, uno de los representantes del Existencialismo metafísico español.

### 7.1. Unamuno: poesía e intuición

En el contenido analítico de los conceptos kierkegaardianos, se pueden encontrar símbolos de la poesía becqueriana, que, al mismo tiempo, pueden ayudar a entender las

intuiciones unamunianas, que, a la vez, serían símbolos de los conceptos kierkegaardianos. En este caso, podemos destacar el carácter dual de la expresión de la existencia, la cual se realiza desde el contexto de la validez objetiva y desde la intuición real (Villacañas Berlanga, 1980: 74). De esta manera, observamos tanto el parentesco entre Bécquer y Unamuno (la proyección del Romanticismo al Existencialismo) como la influencia de Kierkegaard sobre Unamuno.<sup>1</sup>

Considero que es posible encontrar cierta relación entre la cosmovisión romántica del poeta sevillano y el mundo existencial del filósofo bilbaíno. A pesar de que algunos autores observen la conexión entre la mencionada corriente artística y la doctrina filosófica (Binetti, 1989; Lynch, 2006), dicha conexión no implica que se haya dado así, obligatoriamente, en el caso español.<sup>2</sup> Para afirmar esto, nos basamos en dos hechos: en primer lugar, el neoplatonismo fue una de las constantes de la obra becqueriana (Pino Cabello, 1986; Moreno Hernández, 2010); y, en segundo lugar, Unamuno estaba bien familiarizado con la filosofía idealista (Ribas Ribas, 1971, 1978, 1994), la cual se servía de una base romántica. De este modo, podemos deducir que el Romanticismo becqueriano, existente dentro de la tradición idealista, pudo aportar los antecedentes de las ideas existenciales que, posteriormente, cultivaría el filósofo bilbaíno.

Es bien sabido que el Romanticismo no es solo una corriente literaria o una fase en la evolución del arte, sino también una expresión del cambio en el pensamiento, una revolución en la concepción de las ideas.<sup>3</sup> El Romanticismo es un nuevo estilo de expresión, es una crisis de costumbres (con el consecuente desarrollo de la corriente artística llamada *Costumbrismo*), así como el producto de una experiencia personal pro-

<sup>1</sup> Fasel, Oscar A. (1955), «Observations on Unamuno and Kierkegaard», *Hispania*, 38, 4, pp. 443-450; Tornos, Andrés M. (1962), «Sobre Unamuno y Kierkegaard», *Pensamiento*, 70, pp. 1-18; Weber, Ruth (1964), «Kierkegaard and the Elaboration of Unamuno's Niebla», *Hispanic Review*, 32, 2, pp. 118-134; Evans, Jan (2006), «Kierkegaard, Unamuno, and Don Quijote as the Knight of Faith», *Symposium*, 60, pp. 3-16; Evans, Jan (2005), «Passion, Paradox, and Indirect Communication. The Influence of 'Postscript' on Miguel de Unamuno», *Kierkegaard Studies*, Berlin/New York, Yearbook 2005 (Cappelørn, Niels Jørgen, Hermann Deuser & K. Brian Söderquist, eds.); Collado, Jesús Antonio (1962), *Kierkegaard y Unamuno. La existencia religiosa*, Barcelona, Gredos; Garrido Ardila, Juan Antonio (2008), «Nueva lectura de Niebla: Kierkegaard y el amor», *Revista de Literatura*, LXX, 139, pp. 85-118.

<sup>2</sup> Cabe recordar las palabras de Arthur O. Lovejoy: «[W]e should learn to use the word 'Romanticism' in the plural. This, of course, is already the practice of the more cautious and observant literary historians, in so far as they recognize that the 'Romanticism' of one country may have little in common with that of another, and at all events ought to be defined in distinctive terms» (O. Lovejoy, Arthur (1924), «On the Discrimination of Romanticisms», in *Essays in the History of Ideas*, Westport, Conn., Greenwood Press, pp. 228-253).

<sup>3</sup> Según Larra, el Romanticismo es «una literatura nueva, expresión de la sociedad nueva que componemos, toda de verdad como de verdad es nuestra sociedad, sin más reglas que es verdad misma, sin más maestros que la naturaleza. [...] Libertad en literatura, como en las artes, como en la industria, como en el comercio, como en la conciencia» (Mariano José de Larra, «Literatura», *El español* (18 de enero de 1836), reproducido en Navas-Ruiz, R. (1971), *El Romanticismo español. Documentos*, Salamanca, Anaya, p. 139).

funda (Bousoño, 1981). La importancia del Romanticismo en el ámbito del pensamiento filosófico se expresa claramente en la concepción del nuevo tipo de ironía, la ironía romántica, que persigue un fin distinto al que perseguía la ironía socrática.

## 7.2. La ironía

El Romanticismo preparó un terreno fértil para el nacimiento de la estética existencialista. No queremos decir que el Romanticismo equivalga al Existencialismo o al Pre-existencialismo. Lo que intentamos mostrar es que, en la visión romántica del mundo, están los orígenes o, mejor dicho, las raíces del Existencialismo. Las visiones del romántico y del existencialista tienen un procedimiento distinto y persiguen un fin diferente. Pero sus características coinciden con frecuencia y esa coincidencia cronológica, siendo la segunda la continuación de la primera, merece ser evaluada.

El Existencialismo elevó a una gran altura la visión romántica. La modificó y enriqueció, como lo hicieron los románticos con la ironía socrática. Incluso podemos decir que la desarrolló e hizo más aceptable para la vida cotidiana. La aproximó al ser humano, la convirtió en un substrato humano con el objetivo de hacerla más comprensible.

Partiendo de los textos del romántico Gustavo Adolfo Bécquer y del existencialista Miguel de Unamuno, intentaremos mostrar este desarrollo del pensamiento humano en cuya evolución la ironía desempeñó un papel decisivo.

Para no romper la cronología histórica, empezaremos evaluando las características profundamente románticas en las *Rimas* y en las *Leyendas* de Bécquer y, luego, los rasgos existencialistas en el texto de Unamuno *Vida de Don Quijote y Sancho*. No perdemos de vista los tres tipos de ironía, destacados por Pere Ballart: las ironías de contraste en el texto, las ironías de contraste entre el texto y su contexto comunicativo, y las ironías de contraste entre el texto y otros textos (Ballart, 1994: 326).

Antes de entrar en el tema, me gustaría explicar el porqué de la elección del texto mencionado de don Miguel. En primer lugar, se ha seleccionado dicho texto, porque los románticos valoraban el pasado y la actitud caballeresca; en segundo lugar, porque *El Quijote* es el libro que mejor expone las características de la libertad humana y la originalidad de su pensamiento, lo que constituye «la óptica filosófica» de Unamuno, utilizando la expresión de M. Holquist. Aquí, también recordamos la reflexión del profesor Miguel Ángel Garrido Gallardo:

La ironía, como procedimiento comunicativo, ofrece a Cervantes una herramienta que utiliza de forma magistral, utilización que, a su vez, enriquece históricamente los perfiles de la fórmula irónica. En el *Quijote*, la mirada irónica es el principio constructivo básico que se realimenta dialécticamente con un sinfín de ironías de *persona y realidad* (Garrido Gallardo, 2014: 198).

Otra cita relevante de este mismo autor sería aquella en la que habla de la «opción abarcadora de la *mirada* irónica, que se puede detectar por las condiciones pragmáticas y que constituye como obra irónica «*El Quijote* en concreto» (Garrido Gallardo, 2010: 3).

Entre las cinco metáforas de la cosmovisión romántica, el conocido estudioso Russell P. Sebold señala la existencia del amor y añade lo siguiente: «El amor auténtico, compartido, generoso, abnegado, es imposible en un ser tan egoísta como el romántico» (Sebold, 2011: 318). Recordemos la rima XI de Bécquer, en la que el autor rechaza lo real, es decir, los distintos tipos de mujeres llenas de goces y dichas, de modo que desea encontrar a aquella mujer que sea incorpórea e intangible, un producto de la niebla, de la luz, a pesar de que ella no pueda amar al poeta:

– Yo soy ardiente, yo soy morena,  
yo soy el símbolo de la pasión;  
de ansia de goces mi alma está llena.  
¿A mí me buscas? – No es a ti; no.

– Mi frente es pálida; mis trenzas de oro;  
puedo brindarte dichas sin fin;  
yo de ternura guardo un tesoro.  
¿A mí me llamas? – No; no es a ti.

– Yo soy un sueño, un imposible,  
vano fantasma de niebla y luz;  
soy incorpórea, soy intangible;  
no puedo amarte. – ¡Oh, ven; ven tú!

El amor que busca y desea encontrar el autor romántico es, de antemano, imposible de realizar. Pero, precisamente, es ese el tipo de amor que busca. Suele suceder (no solo para el romántico, sino también para el existencialista) que el amor que no puede ser compartido es el deseable o, por lo menos, el comprensible. En cuanto al tratamiento del amor en la figura de Don Quijote, Unamuno explica las razones que llevaron a nuestro caballero a ocultar sus sentimientos:

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

Bécquer también prefiere ser invisible; la única explicación de este deseo es poder estar al lado de la mujer amada, para acercarse a ella y respirar a su lado:

Si te turba medroso en la alta noche  
tu corazón  
al sentir en tus labios un aliento  
abrasador,  
sabe que, aunque invisible, al lado tuyo  
respiro yo.

Ambos autores persiguen un mismo fin: mostrar que, al revelarlo y al tocarlo, el amor pierde su divinidad y aparece la amenaza de mancharlo y malgastarlo, mientras que el amor que vive en las fantasías del individuo es duradero y se proyecta al infinito, como lo divino, tanto para el autor romántico como para el existencialista.

Pero, en el Existencialismo, las contradicciones aparecen.<sup>4</sup> Alejándose del amor en este mundo y cultivando la imagen de la mujer en su propio mundo imaginado, la semilla de lo humano persiste, sin desvanecerse. Por ello, pregunta Unamuno a Don Quijote:

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

La misma sensación encontramos en Bécquer, que guarda la imagen de la mujer y corre tras la figura pintada por la propia ilusión:

¡Yo, que a tus ojos, en mi agonía,  
los ojos vuelvo de noche y día;  
yo, que incansable corro demente  
tras una sombra, tras la hija ardiente  
de una ilusión!

He aquí la semejanza y, al mismo tiempo, la diferencia entre el entendimiento del mundo romántico y el del existencialista. El romántico pierde todo lo humano y no se

---

<sup>4</sup> La profesora Iris M. Zavala explica lo siguiente: «En toda la obra de su vida encontramos el principio de contradicción como punto de partida y como base de su lógica y su teoría del conocimiento, y si bien Unamuno es víctima de las contradicciones, con su espada de guerrero rompe lanzas por la filosofía de la vida» (Zavala, 1991: 104).

vuelve para preguntarse sobre su camino, al tiempo que el existencialista sigue cultivando en su alma un germen de lo que queda del hombre pensativo, de lo que le da forma y lo caracteriza para ser un hombre de hoy (preocupado por el futuro, pero viviendo la vida contemporánea).

Unamuno se muestra seguro ante la idea de que una buena parte de los hombres inmortales darían su fama y su nombre por un beso de la mujer deseada durante su vida terrena:

¡Cuántos pobres mortales inmortales, cuyo recuerdo florece en la memoria de las gentes, darían esa inmortalidad del nombre y de la fama por un beso de toda la boca, no más que por un beso que soñaron durante su vida mortal toda! (Unamuno, 2005: 230).

Y, por supuesto, hemos de recordar ahora la famosa rima XXIII de Bécquer, en la que el autor sevillano está dispuesto a dar todo por un beso: «por un beso... yo no sé/ qué te diera por un beso!» (Bécquer, 2003: 39). La estética similar es evidente.

Tanto Peers como Bousoño intentaron explicar por qué el pasado atraía a los románticos. Peers notaba la popularidad de la Edad Media en el siglo XVIII (Peers, 1973), mientras que Bousoño lo veía como fruto de la dignificación de una realidad concreta (Bousoño, 1981). La contemplación del pasado aparece en los textos de Bécquer; por ejemplo, recordemos la leyenda *Tres fechas*, en la que el autor cuenta lo siguiente:

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

Unamuno observa la vigencia del pasado, la cual entiende como una condición necesaria para la conquista del porvenir:

No nos sorprenda oír a Don Quijote cantar los tiempos que fueron. Es visión del pasado lo que nos empuja a la conquista del porvenir; con madera de recuerdos armamos las esperanzas. Solo lo pasado es hermoso; la muerte lo hermosea todo (Unamuno, 2005: 212-213).

Ambos autores coinciden en la reflexión del pasado; lo que los distingue es que Bécquer mira al pasado con cierta mirada nostálgica, mientras que Unamuno se apoya en el pasado. Esta es la diferencia entre la recepción del tiempo pasado por parte del romántico y del existencialista.

La libertad es otro rasgo puramente romántico. Reflejando artísticamente la lucha por el poder en el siglo XIX, el Romanticismo valora los principios caballerescos. Los autores necesitan ver al individuo libre, valiente y feliz. De aquí nace «el sentimiento individualista», como lo denomina Bousoño. El Romanticismo, como nueva corriente literaria, busca la libertad, la libertad en las acciones humanas. Pero a esta libertad de acción añadieron los existencialistas la libertad de pensamiento, ya vigente y creciente en el siglo XIX. Dice Unamuno lo siguiente:

No hay, en efecto, fuerza humana que pueda esclavizar y enjaular de veras a otro hombre, pues cargado de grilletes y esposas y cadenas será siempre libre y si alguien se ve sin movimiento es que se halla encantado. Habláis de libertad y buscáis la de fuera; pedís libertad de pensamiento, en vez de ejercitaros en pensar (Unamuno, 2005: 315).

La diferencia radica en el hecho de que la libertad romántica es la libertad más universal y con rasgos irónicos, mientras que la libertad existencialista es la libertad menos universal y más individual.

Finalizamos esta parte de nuestra investigación señalando la diferencia entre la ironía romántica del entendimiento y la ironía que nosotros llamariamos *existencial* recordando a Kierkegaard:

Cuando se va en busca de un *desarrollo* completo y coherente de este concepto, de hecho, se llega de inmediato a la conclusión de que la historia del mismo es extraña, o, más bien, que no tiene *ninguna historia* (Kierkegaard, 2006: 272-273).

Efectivamente, recordando a Kierkegaard, nos parece inevitable comprender la hondura de esta expresión del filósofo danés. ¿Qué quería decir con esto?: ¿que la ironía permaneció sin cambios evidentes durante toda la filosofía?, ¿que todos los cambios que sufrió son distintas caras de la misma moneda?, ¿que no merece la pena estudiar la ironía como concepto original y metafísico?

Respecto a la ironía que encontramos en los textos de Unamuno (la entenderemos como *ironía existencial*), adelantamos nuestra reflexión y subrayamos la transformación que sufrió la ironía convirtiéndose en un concepto más individual que el de *ironía*

*romántica*. La ironía existencial se presenta ante nosotros como un modo de pensamiento que tiene por finalidad profundizar en los acontecimientos del ser humano para entender la verdad verdadera o la sabiduría de lo cotidiano, es decir, lo existencial.

Sócrates perseguía el fin de revelar los puntos débiles de su interlocutor para demostrar la necesidad de la filosofía. Los románticos intentan alejarse de sí mismos para obtener la libertad. Los existencialistas (Unamuno, en particular) utilizan la ironía para descubrir la filosofía contemporánea del hombre. Digo *contemporánea*, porque, con el paso del tiempo, los valores humanos se modifican y se diversifican. Respecto al libro *En torno al casticismo*, Iris M. Zavala explica lo siguiente: «Lo que sobresale del texto es el origen temporal de las preguntas; Unamuno se preocupa por el *presente*, por los problemas de la actualidad. [...] Lo determinante es que parte del presente para sus reflexiones (Zavala, 1991: 17)».

Ya hemos visto que la ironía desempeña un papel decisivo en la cosmovisión romántica. Ayuda tanto a liberarse como a escapar de la realidad para irse al mundo imaginario, a los sueños. Pero este tipo de ironía, muy útil en el siglo XIX, ya no puede satisfacer al existencialista en el siglo XX. La liberación del *yo* es el primer paso que necesita una continuación, es decir, un desarrollo de su significado. Y, para conseguir este desarrollo, es necesario inventar alguna fórmula nueva que permita facilitar el entendimiento y la diferencia entre lo real y lo imaginario. Esta fórmula suele ser el diálogo: «El progresivo desarrollo de la *dialogía* va alejando a Unamuno de los ejes opuestos de la conciencia dividida, de lo especular, de la ironía romántica y la victoriosa liberación del *yo*, en la permanente superación de su limitación (Zavala, 1991: 32-33)».

El pensamiento dialógico, como modo de existencia en los textos de Dostoievsky, fue estudiado por Mijaíl Bajtín.<sup>5</sup> Esto mismo, en la obra de Unamuno, fue analizado por la profesora Iris M. Zavala. El diálogo ayuda a revelar distintos planos, es decir, la pluralidad del sujeto. Naturalmente, esta pluralidad revela el carácter contradictorio del hombre. Por este motivo, Unamuno eligió el diálogo como método para el entendimiento de la ironía existencial, es decir, una vía de búsqueda de la verdad verdadera.

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

[...] la *niebla*, lo sustutivo, surge por oposición a *res*, cosa: algo concreto, unitario y también sustutivo (*Del sentimiento*, II, 734, donde se define el término). Tratemos de entender que la niebla se entrega en un método para representar la *confusión* de la conciencia, siempre dual, siempre otra. En la introspección de esta niebla se confunde todo en lucha interna de distancias; allí, en este interior, rige la lógica del sueño y se duplican las contradicciones. El vasto fondo de esta metáfora lo destina Unamuno a representar confrontaciones de instancias discursivas, donde se practica la contradicción permanente: diálogo e interrogación siempre. Ninguna

<sup>5</sup> Bajtín, Mijaíl (1986), *Problemas de la poética de Dostoievsky*, México, Fondo de Cultura Económica.

de las evocaciones es falsa, pero todas corresponden a verdades parciales y se contradicen. El pensador español mantiene la coexistencia y contradicción de los polos; todo existe en la frontera de lo *otro*. En la conciencia, lo *uno* es lo *otro*, su opuesto; siempre alternancia, la conciencia revela un *yo* y un tú intercambiables. No solo dualidad, sino pluralidad de cada sujeto. En la obra de Unamuno lo *uno* y lo *otro* son inseparables. Se complace en dirigir la mirada a aquellos puntos – niebla, sueño, espejo – donde el movimiento del espíritu se separa en corrientes opuestas y los opuestos aún confunden sus aguas. El ojo, la percepción, se conoce en su duplicación e intenta en vano reducir las conversiones (Zavala, 1991: 78).

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

Antes de proponer conclusiones, merece la pena recordar las características básicas de todo discurso, cuya presencia, según Pere Ballart, es necesaria en el discurso irónico: un dominio o campo de observación, un contraste de valores argumentativos, un determinado grado de disimulación, una estructura comunicativa específica, una coloración afectiva y una significación estética (Ballart, 1994: 311). La última característica, una significación estética, es la más importante para el presente estudio. Con esto, volvemos a la formulación de Kierkegaard sobre la historia de la ironía.

Estudiando la ironía en distintos tiempos y revelaciones, estamos parcialmente de acuerdo con el filósofo danés. Decimos *parcialmente*, porque nos parece que, después de su nacimiento en la imaginación de Sócrates, la ironía vuelve a ser la misma herramienta en el siglo XX. Queremos decir que tanto Sócrates como Unamuno la utilizan para encontrar la verdad auténtica. Para ambos, existe la contradicción humana permanente que se revela mediante el diálogo y la interrogación. No hay significados falsos; toda expresión o significado puede ser verdadero hasta cierto punto, bajo la óptica individual. Desde este punto de vista, no hay historia de la ironía.

Pero existe también otra visión de la ironía, que se denomina *ironía romántica*. Esta presenta un doble sentido en el desarrollo del pensamiento: primeramente, nace como derivado de la ironía socrática, porque surge como interpretación de esta; y, en segundo lugar, se trataría del antecedente de la ironía existencial. Por ello, considero que la ironía sí que presenta una historia propia, rica e innovadora.

Como puente entre la ironía socrática y la ironía romántica, tenemos el concepto de *ironía* formulado por Kierkegaard: la «segunda potencia de la subjetividad» hace visible la importancia de la ironía socrática para la filosofía moderna. La ironía vincula la idea con la realidad, hace la realidad más aceptable.

Pero también existe un puente entre la ironía romántica y la ironía existencial: la ironía trágica de Solger. Este es un intento, un antecedente de la ironía existencial, porque se entiende esta noción como parte constituyente del hombre; sin embargo, se pierde la idea después de vincularla con la realidad. La idea, más tarde, estará presente en la visión existencialista del mundo, devolviendo, así, a la ironía su concepción socrática.

Podemos concluir que la noción de *ironía* presenta una historia rica y contradictoria. Decimos *rica*, porque, a lo largo de los siglos, ha cambiado de significación, formando parte tanto del sistema filosófico como del retórico. Decimos *contradictoria*, porque la ironía es una parte integral del individuo, cuya existencia está compuesta por contradicciones cotidianas. Cada época interpreta la ironía desde su óptica particular, lo que hace necesario estudiarla en un tiempo determinado, dentro de un discurso concreto, revelando las semejanzas entre las épocas para poder observar las diferencias.

## 8. Desde Bécquer hasta Unamuno: Mismos temas, tratamiento distinto

En este capítulo me refiero a los mismos temas tratados por Bécquer y Unamuno desde diferentes perspectivas. Después de breve introducción sobre la relación que existe entre la literatura y la filosofía, explicaré las características existenciales en los textos de Kierkegaard que se observan en las *Rimas* de Bécquer, sin perder de vista su papel precursor en la formación de la cosmovisión unamuniana. Al final, detectaré ciertas confluencias en los textos de Bécquer y Unamuno.

### 8.1. La relación existente entre la literatura y la filosofía

Ya en las obras de los clásicos antiguos, encontramos un vínculo entre la Literatura y la Filosofía: Aristóteles distinguía las funciones del historiador y las del poeta, destacando el carácter filosófico de la poesía por su habilidad de narrar «más bien lo general»: «La diferencia estriba en que uno narra lo que ha sucedido, y el otro lo que podría suceder. De ahí que la poesía sea más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía narra más bien lo general, mientras que la historia, lo particular (Aristóteles, 2011: 56)».

Esta visión aristotélica fue interpretada por el profesor Antonio García Berrio, quien subrayaba la posibilidad que otorga la poesía al hombre de duplicar la realidad: «La Poética es para Aristóteles una facultad complementaria del conocimiento filosófico. La poesía supone la posibilidad que el hombre tiene de duplicar la realidad, creando a través de la *imitación* o *mimesis* un mundo ficcional que él mismo estructura y gobierna (García Berrio, 1994: 27)».

Después de la reforma platónica, muchas ideas filosóficas penetraron en la Literatura, adquiriendo sus rasgos estéticos. Sin embargo, lo inteligible se convierte en material primordial y evoluciona en el contexto literario. Por este motivo, se da el parentesco entre las reflexiones de los discursos filosóficos y las de los literarios.

Varios autores destacan la relación que existe entre la novela y la Filosofía, subrayando la posibilidad de que el texto literario cultive distintas corrientes filosóficas. María Zambrano explica el papel de la novela en el desarrollo de la Filosofía española, sirviéndose, por ejemplo, de los textos de Cervantes e igualando la novela española a la Filosofía europea (Zambrano, 1989).

El profesor José Luis Mora García, interpretando la visión de María Zambrano, subraya el desarrollo del pensamiento desde el Renacimiento hasta el Barroco. Para ello, lista los puntos decisivos de los cambios mencionados, indicando el papel de la revisión de los géneros de expresión y la importancia de la novela como ejemplo de diversidad y unidad (Mora García, 2002). El profesor ve la Literatura «en el horizonte de la filosofía», de modo que esta acude en nuestra ayuda para explicar lo escondido en nuestro tiempo, para encontrar la verdad y comprender la realidad:

Desde este punto de vista, pues, la literatura reaparece en el horizonte de la filosofía cuando ésta da muestras de inadecuación para explicar en términos de globalidad una situación, algo que se ha agudizado en nuestro siglo aunque viniera de largo. Vivimos tiempos de literatura, es decir, de grandes dificultades para construir una visión de totalidad, aspiración vieja de la vieja filosofía. La última crisis de unidad ha estallado más recientemente, y aunque estaba germinalmente apuntada con anterioridad, no ha podido ser detectada sino desde las últimas décadas del XIX y a lo largo de todo el XX y por eso los filósofos nos hemos lanzado a hablar de literatura con un afán autoexplicativo, en defensa propia muchas veces, en discursos circulares que concluyen en el punto de partida, es decir, en la supuesta superioridad de la filosofía frente a este otro lenguaje que compite, también, por ofrecer verdad, por dar cuenta de la realidad y tratar de comprenderla (Mora García, 2002: 35-37).

Podemos concluir que la Filosofía y la Literatura son dos esferas con la misma trayectoria cultural, humanística y religiosa. Los métodos de expresión, los fines perseguidos y las características que presentan se cruzan con frecuencia y, a menudo, influyen la una en la otra respecto a la reflexión sobre la verdad metafísica.

A pesar de que en la misma época pueda desarrollarse más una disciplina que otra (la Literatura, concretamente la novela, se desarrolló enormemente en España y, la Filosofía, en otros países de Europa), la función creativa de ambas es innegable. Lo trágico y lo cómico no son solo dos caras de la misma moneda que pueden representar las diferentes facetas del mundo (la vida y la muerte, la realidad y la ficción, etc.), sino que también explican e interpretan la contemporaneidad del individuo que reflexiona. Además, con el paso del tiempo, no se agotan las posibilidades de interpretación, pues el mismo texto puede ser interpretado desde diferentes puntos de vista, desde distintos prismas. Un buen ejemplo de lo dicho es, sin duda alguna, el magnífico texto de Cervantes.

## 8.2. Las características existencialistas de Kierkegaard en las *Rimas* de Bécquer y su papel precursor en la formación de la cosmovisión unamuniana

Empezaremos este apartado con la búsqueda de las características del Existencialismo romántico de Kierkegaard en las *Rimas* de Bécquer. Considero que, en los textos del poeta sevillano, se pueden encontrar rasgos del Existencialismo metafísico que, posteriormente, serán cultivados por el filósofo bilbaíno. Estamos hablando de elementos como la angustia, el sueño y la libertad.

Según Kierkegaard, la angustia condiciona la originalidad del hombre y está vinculada con la noción de pecaminosidad. El hecho de poder experimentar la angustia es lo que distingue al hombre del animal (Kierkegaard, 2013: 121-122).

Decía Kierkegaard que la angustia se parece a la nostalgia y que nos puede anunciar la crisis en la que se encuentra el individuo, así como su deseo de salir de ella: «La expresión de una nostalgia semejante es la angustia; pues en la angustia se anuncia aquel estado del cual el individuo desea salir, y precisamente se anuncia porque el solo deseo no basta para salvarlo» (Ibid, 131).

Podemos recordar la rima LXVIII de Bécquer (2003: 60), en la que el sueño anuncia, como en el texto de Kierkegaard, un estado del alma («de un amargo placer henchirse el alma»). Al despertar, el sueño continúa, adoptando la forma de angustia. Bécquer entiende la naturaleza de la angustia (un placer amargo) y, probablemente, quiere salir de ella, pues el sueño es triste. Como explicaba Kierkegaard, «el solo deseo no basta para salvarlo», luego lo único que le queda a Bécquer son las lágrimas («¡sé que aún me quedan lágrimas!»).

Un paso hacia la libertad es entender la propia angustia, que es comparable con el vértigo. Al mirar en nuestro interior, comprendemos nuestra debilidad, la impotencia que sentimos por no poder alcanzar la libertad (Kierkegaard, 2013: 136). En la rima LII, Bécquer busca un espacio donde el vértigo le pueda arrancar la memoria para no quedarse solo con el dolor (Bécquer, 2003: 53). Así, la angustia, el abismo y el vértigo hacen patente la necesidad de libertad. En la Rima XLVII, los ojos desempeñan un papel importante a la hora de mirar y entender el interior del poeta («o con los ojos/ o con el pensamiento»).

La diferencia entre Kierkegaard y Bécquer se encuentra en el camino elegido para alcanzar la libertad: el camino de Kierkegaard es el pensamiento filosófico mediante el deseo del individuo, que es la suma de la carne y el alma unidas por el espíritu (Kierkegaard, 2013: 104); mientras que el camino que elige Bécquer lo conduce al abismo «de un corazón». Esto último no nos sorprende, pues Bécquer es un autor romántico con rasgos metafísicos, a pesar de que dichos rasgos sean plasmados desde el punto de vista literario, no desde el filosófico.

Respecto a la comparación entre la belleza del varón y la de la mujer, Kierkegaard destaca la faz del primero y la sabiduría de la segunda (dicha sabiduría se representa por medio del silencio y por medio de una «suprema belleza» (Ibid, 144). Este mismo

rasgo es advertido por Bécquer (rima XXXIV, 2003: 45-46), quien dice que la mujer guarda el enigma «callando», por lo que opone este modelo de mujer a aquel que se expresa mediante las palabras. Por tanto, estar callada o guardar silencio muestra la sabiduría de la mujer, rasgo que presenta cierto valor para el poeta. En este poema, también encontramos la metáfora de la *lágrima solitaria* cuando el poeta hace referencia a «cada lágrima».

En la rima XI, Bécquer rechazaba la mujer real, es decir, la mujer llena de goces y dichas, de modo que deseaba encontrar a aquella que fuera incorpórea e intangible, un producto de la niebla, de la luz, a pesar de que ella no pudiera amarlo. Parece ser que la vida de Bécquer estuvo llena de tristeza y soledad, por lo que el poeta prestaba atención a su imaginación, a lo irreal. En efecto, respecto a la vida de Bécquer, Julio Nombela contaba que, en lugar de encontrarse en la vida real, el poeta se hallaba dentro de un mundo imaginario con sus propios pensamientos, ideas y sentimientos (Nombela, *Apud Sebold*, 1982: 28).

Podemos concluir que las características del Existencialismo romántico de Kierkegaard son evidentes en las *Rimas* de Bécquer. La inclinación hacia la angustia, el sueño y la libertad, mostrados mediante diferentes modos de expresión, están vigentes tanto en los textos de Kierkegaard como en los del poeta sevillano. Cabe recordar la importancia del misterio tanto filosófico como poético. El sentido íntimo que guía al espíritu hacia la libertad está escondido dentro del individuo, que busca la inmortalidad (lo veremos posteriormente, cuando reflexionemos sobre este mismo tema mediante la interpretación unamuniana).

Existen muchas referencias a la influencia de Kierkegaard en la visión de Unamuno. Bénédicte Vauthier dedica un interesante artículo a este tema (Vauthier, 2002). Al mismo tiempo, el filósofo bilbaíno utilizaba en sus textos algunas citas de Bécquer. Una de las últimas referencias publicadas es un artículo de Juan Antonio Garrido Ardila. En dicho artículo, se muestra la intertextualidad tanto de Kierkegaard como de Bécquer en la obra de Unamuno. Para ello, se proponen ejemplos como *Niebla*:

No solamente experimenta Unamuno con esa corriente novelística aurea, sino que construyó *Niebla* sobre una fabulosa estructura de referencias literarias que la hacen, quizá, la novela más intertextual de la literatura española contemporánea. En *Niebla*, novela *metafísica* como se la designa en el prólogo, se parodia la corriente naturalista (novelistas *pornográficos* por un lado, y Galdós por otro); se despliega toda la enjundia filosófica que Unamuno había vertido en *Del sentimiento trágico de la vida* de 1913; se recrea el *Diario del seductor* de Kierkegaard; se emplean motivos becquerianos, y se recogen y perfeccionan las innovaciones técnicas que el mismo Unamuno había empleado en *Amor y pedagogía* y que tenían como precursores, en España, a Ganivet y a las novelas espiritualistas de gentes como Pardo Bazán y Clarín [...] En definitiva, las novelas de Unamuno se distinguen como flor entre las más originales e innovadoras de nuestro tiempo, y como

las más densas filosóficamente, además de estar escritas en un estilo único. Unamuno es, pues, origen y sima de la novela contemporánea española (Garrido Ar-dila, 2014: 2-6).

En cuanto a los inicios de las reflexiones sobre la tragedia, cabe recordar las palabras de Aristóteles, para quien la tragedia es la imitación de la vida, de la acción, mos-trando personajes felices o infelices:

Pues la tragedia es imitación no de personas, sino de acción y de vida, y la felicidad y la infelicidad están en acción, y el objetivo es un tipo de acción, no la calidad. Y los personajes son tales o cuales según su carácter; pero según las acciones son felices o lo contrario (Aristóteles, 1450a).

Respecto a lo que acabamos de mencionar, hemos de recordar la rima XXXI de Bécquer (2003: 45), en la que el poeta ve la vida como una tragedia («trágico sainete») llena de contradicciones («lo cómico y lo grave confundidos...»), rasgo que tanta im-portancia presenta en los textos de Miguel de Unamuno.

La tragedia significa lo mismo para Unamuno: es una lucha (una acción, según Aristóteles), una lucha sin nada, una contradicción (Unamuno, 1961a). La acción aristotélica y la lucha unamuniana nos guían hacia el Existencialismo filosófico. En concreto, Unamuno se pregunta acerca de su propia existencia, profundizando no solo en el *de dónde venimos*, sino también en la muerte, de modo que destaca diferentes posibilidades de morir, añadiendo el componente pesimista de la lucha a una de ellas (Ibid, 77).

La misma pregunta se hace Bécquer, diciendo que anda «al acaso» y sin finalidad en la vida, como se observa en la rima II: «eso soy yo, que al acaso/ cruzo el mundo, sin pensar/ de dónde vengo, ni dónde/ mis pasos me llevarán» (Bécquer, 2003: 26). La idea becqueriana de no saber adónde le llevarán sus pasos le interesa a Unamuno, quien descubre la importancia de la finalidad, del *para qué* de su vida (Unamuno, 2011: 76). A este *para qué* le sigue la comprensión de que la vida tiene una naturaleza temporal (la vida pasa): «¡Todo pasa! Tal es el estribillo de los que han bebido de la fuente de la vida, boca al chorro, de los que han gustado del fruto del árbol de la ciencia del bien y del mal» (Kierkegaard, 2013: 82).

A pesar de adoptar esta visión, Unamuno desea vivir eternamente (Unamuno, 2011: 83). Unamuno no quiere morir, resultando insopportable esta idea para él (Ibid, 87). El vivir eternamente está vinculado al arregusto de vivir. Sin embargo, tiene lugar una paradoja: es la muerte la que nos libera (Ibid, 86-87). Así, la angustia, el «para qué» y el intento de entender la vida ocupan un lugar importante en el pensamiento del filósofo bilbaíno. La huida romántica, el temor por estar solo y la ironía se transforman en las herramientas del Existencialismo, convirtiéndose en contradicciones. Sin llegar a formar un sistema filosófico bien estructurado, Unamuno nos guía por los caminos del

pensamiento propio y original, interpretando las mismas cosas, pero desde un prisma diferente.

El sueño becqueriano se transforma en la angustia. Pero la angustia no es un estado del alma aceptable para Bécquer, por lo que el poeta pretende salir de él. Al intentarlo, Bécquer entiende que este deseo supera sus propias posibilidades, agotándosele las fuerzas y sintiendo impotencia. Por este motivo, nace en él el deseo de huir, de escapar de los acontecimientos vitales y de encontrarse en el mundo ficticio e imaginario. Lo único que vincula al poeta con este mundo es el dolor. Encontrándose en un estadio intermedio (ni en un mundo ni en otro), Bécquer intenta entender dónde se halla, de dónde viene y adónde va.

De esta manera, Bécquer crea un plano romántico (con elementos como las lágrimas, la huida, la angustia, el dolor, etc.), pero también empieza a cultivar algunas ideas del Existencialismo romántico (la angustia kierkegaardiana, el mundo imaginario, el rechazo del mundo real, el intento de entender adónde se va, etc.). De esta forma, el Existencialismo romántico español prepara un campo fértil para el desarrollo del Existencialismo metafísico español.

Desde mi punto de vista, la diferencia entre los dos escritores reside en el hecho de que Unamuno no se limita a una simple reflexión acerca del estado confuso en que se encuentra. El filósofo bilbaíno intenta comprender la naturaleza de lo real y de lo ficticio, añadiendo perfiles metafísicos a los temas románticos. De esta manera, Unamuno desarrolla un plano filosófico y, más concretamente, existencialista, mediante la interpretación y la profundización de las ideas del Existencialismo romántico.

Lo que conecta a los dos escritores es una *personalización* del pensamiento. De esta manera, Bécquer se coloca a sí mismo en el centro del universo como autor romántico clásico; mientras que Unamuno hace lo mismo pero, esta vez, como hombre mortal, relacionando su propia angustia con la muerte.

El hecho de que la muerte presente un carácter liberador ayuda a Unamuno a entender la locura de Don Quijote, añadiendo nuevos perfiles. Mediante la búsqueda de determinadas ideas en Cervantes y en San Juan de la Cruz, tomando como punto de partida diferentes prismas,<sup>1</sup> Unamuno forma una visión llena de contradicciones.

---

<sup>1</sup>El profesor Pedro Ribas advierte la vacilación de los representantes de la Generación del 98 en cuanto al pasado de España: «Los aires renovadores venían de Europa. En el caso del modernismo catalán, el entusiasmo por Wagner y por Nietzsche indica que se miraba más hacia los valores de fuera que hacia la tradición propia. En el caso de la Generación del 98 la mirada hacia el pasado es bastante más ambigua. No les gusta a los noventayochistas la España que encuentran, pero no ven nada claro qué actitud tomar: por un lado, es demasiado importante el rico siglo de oro castellano, como se ve en los ensayos de Unamuno *En torno al casticismo*; por otro, hay que salir del anquilosamiento. La figura de don Quijote, en su mezcla esperpéntica de personaje del pasado y, a la vez, de luchador contra los dogmas de ese mismo pasado, parece uno de los símbolos que más certeramente permiten vislumbrar el rumbo seguido por los miembros de esa famosa Generación» (Ribas, 1998: 69-70).

### 8.3. Las confluencias en los textos de Bécquer y Unamuno

Acerca de la nueva lectura de *Niebla*, el profesor J. A. Garrido Ardila indica que «Unamuno impone e hipervalora la estética becqueriana y, de este modo, hace de su protagonista una sublimación de lo romántico» (Garrido Ardila, 2008: 95). Lo que intentaremos demostrar en este apartado es que las *Rimas* de Bécquer tuvieron cierta repercusión en el desarrollo del pensamiento metafísico de Miguel de Unamuno. No cuestionaremos la importancia del papel que los textos clásicos de los pensadores existencialistas tuvieron en la formación de la cosmovisión de Unamuno, pero sí subrayaremos la relevancia que desempeñaron los textos del poeta sevillano en el pensamiento del filósofo bilbaíno. La intertextualidad que podemos observar en los textos de Unamuno, quien más de una vez cita los textos de Bécquer, puede ser una de las evidencias más claras.

Grene relaciona el pensamiento kierkegaardiano con el Existencialismo contemporáneo, que muestra la constante presencia de la muerte en la vida, convirtiendo cada día en el último e interpretando, por tanto, la vida desde el punto de vista existencial (Grene, 1961: 55). De este modo, es lógico vincular el pensamiento kierkegaardiano con el de Unamuno, en cuyos textos la presencia de la muerte es permanente. Además, la muerte está ligada a la cuestión religiosa tan destacada en Kierkegaard y, al mismo tiempo, está ligada a la vida como lucha, de la que advierte Miguel de Azaola que «Unamuno es mucho más kierkegaardiano que la inmensa mayoría de los existencialistas posteriores a él» (Azaola, 1951: 42).

Además, María Salmerón Jiménez subraya el individualismo y la subjetividad en los textos de Kierkegaard y Unamuno (Salmerón Jiménez, 1998: 109), mientras que Alberto Acereda destaca el tema de la brevedad de la vida, observando cierto tono metafísico en las *Rimas* de Bécquer (Acereda, 1999: 491).

En efecto, en los poemas del poeta sevillano, es evidente esta preocupación metafísica, expresada mediante un síntoma universal del Romanticismo: la soledad. Dice Acereda al respecto que «es cierto que Bécquer cuestiona a veces la soledad del hombre en el mundo así como la conciencia del tiempo efímero y aniquilador de la existencia» (Acereda, 1999: 490).

Cuando el individuo tiene miedo de su propia soledad, el autor romántico trata de escapar de la angustia, dirigiéndose hacia la colectividad. El caso de Bécquer no es una excepción: el poeta expresa su miedo («¡Tengo miedo de quedarme/ con mi dolor a solas!»); advierte su presencia en el desierto («¡El mundo estaba/ desierto para mí!», «como queda un viandante en el desierto:/ ¡a solas con un Dios!»); y, finalmente, advierte su orfandad («yo era huérfano y pobre...»). Vidarte y Rampérez (2005: 22) observan las mismas sensaciones en la obra de Kierkegaard.

Es posible que Bécquer no conociera los textos clásicos de los pensadores existencialistas ni de Kierkegaard, pero, como bien señala Alberto Acereda (1999: 488), el ambiente socio-cultural y la propia experiencia del poeta le hicieron plantear y tratar

los temas existenciales. Los mismos temas existenciales (la vida y la muerte) ocupan un lugar vigente en el pensamiento del filósofo bilbaíno.

Evidentemente, la vida necesita tener un sentido o un sinsentido; es precioso saber si existe o si queda algo después de la vida. No hay que olvidar que Kierkegaard y Unamuno ven la filosofía existencial desde el punto de vista subjetivo, de modo que está ligada al individuo concreto. Desde esta perspectiva, adquiere una mayor importancia la expresión becqueriana «si me toca algo», así como el «seré lo que pasó» unamuniano.

Como Bécquer, Unamuno se pregunta sobre el tema de la mañana: qué es lo que pasa y, dependiendo de esto, qué es lo que queda («se quedan las que quedan, las ficciones»). Aquí es muy importante la referencia a «las cosas que pasaron», como a las «que quedan» («el poso de la espuma»), (Unamuno, 2002b: 130).

Respecto al tema del vértigo, mencionado anteriormente, Bécquer subraya la soledad en la que se encuentra. Esta soledad, en el discurso filosófico, está relacionada con el absurdo, la nada y el vértigo, conceptos que ya están cargados de sustancia metafísica. En efecto, Unamuno advierte la necesidad de la existencia del mundo, así como la existencia de Dios, para no encontrarse en el absurdo, para no llegar al vértigo:

¿Y qué necesidad había de que existan ni mundo ni Dios ni nada? Y por este camino se llega siempre al vértigo y al absurdo... Y no se llega a ellos afirmando con la voluntad que el mundo existe para que exista yo, y yo existo para que exista el mundo, porque yo debo recibir su sello y darle el mío, y perpetuarse él en mí y yo en él. Y sólo sintiendo así se siente uno vivir en una creación continua (Unamuno, 2007: 664).

Unamuno subraya el sentimiento, refiriéndose a la lógica del corazón (la llama *cardíaca*). El sentimiento, que para Bécquer es la expresión del estado del alma, para Unamuno adquiere el carácter trágico de la existencia. Ahora, la expresión del alma ya no es un simple estado, sino una acción, un comportamiento, un modo de actuar que parte de las circunstancias del *yo*. Por este motivo, Unamuno destaca la lógica *cardíaca*, con la que el individuo actúa en un entorno existencial, mostrando su naturaleza contradictoria y cambiante. En el Existencialismo, adquiere relevancia la acción concreta, la acción realizada en un momento fijo, y no el comportamiento condicionado por la actitud racional.

Sólo existe lo que obra. Ese investigar si un sujeto existió o no existió proviene de que nos empeñamos en cerrar los ojos al misterio del tiempo. Lo que fue y ya no es, no es más que lo que no es, pero será algún día; el pasado no existe más que el porvenir ni obra más que él sobre el presente. ¿Qué diríamos de un caminante empeñando en negar el camino que le resta por recorrer y no teniendo por verdadero y cierto sino el recorrido ya? Y ¿quién os dice que esos sujetos cuya existencia real negáis no han de existir un día, y por tanto, existen ya en la eternidad, y hasta

que no hay nada concebible que en la eternidad no sea real y efectivo? (Unamuno, 2005: 287).

Para Unamuno, la vida está fuertemente vinculada a la filosofía, observando el sentido de la vida en la obra, en la construcción y en la formación de la misma para, así, poder entenderla. A pesar de que niega la importancia de la razón y del sistema formado y definido, Unamuno utiliza la filosofía como método para descubrir la verdad metafísica. Reflexionando sobre el carácter trágico de la vida, el pensador bilbaíno intenta encontrar la verdad en la vida mediante el combate y la lucha.

La soledad, como síntoma universal del Romanticismo, está vigente en las *Rimas* de Bécquer. Mediante la soledad, el autor sevillano expresa su condición espiritual, relacionando la experiencia propia con la realidad. Tratando los temas del amor, la desesperanza, el miedo y, por supuesto, la soledad, Bécquer se acerca al pensamiento metafísico mediante la interpretación de nociones existenciales como la vida y la muerte o lo mortal y lo eterno.

Los puntos de acercamiento entre las *Rimas* de Bécquer y el pensamiento de Unamuno son evidentes. Miguel de Unamuno, para el desarrollo de sus ideas, con frecuencia toma los temas becquerianos, enriqueciéndolos y modificándolos. En los textos del filósofo bilbaíno, encontramos no solo la intertextualidad directa, es decir, fragmentos de textos becquerianos en el discurso unamuniano, sino también el tratamiento de los mismos temas existenciales: la expresión «donde habite el olvido», de Bécquer, está fuertemente ligada al «¿seré lectura mañana también yo?», de Unamuno.

También, el *combate* becqueriano está relacionado con la *lucha* unamuniana, de manera que ambos entienden la vida como una lucha necesaria. Los dos autores tratan los mismos temas, pasándolos por un prisma contemporáneo que se basa en la experiencia personal, lo cual les acerca al pensamiento kierkegaardiano. Ambos, como Kierkegaard, niegan la posibilidad de formar un sistema universal en oposición a Hegel, de modo que no finalizan la idea, sino que siempre ponen un signo de interrogación, dejando un espacio para nuevas interpretaciones.

Si reflexionamos sobre los textos de Bécquer y Unamuno, es posible vincular sus distintas épocas y pensamientos. Lo que tiene su origen en el Romanticismo se transforma, adquiriendo nuevos rasgos, en el Existencialismo. Ambos autores elaboran textos con ideas orientadas al futuro, cargadas de sustancias diferentes (romántica y existencialista), pero actuales en sus respectivas épocas.

La mirada hacia el neoplatonismo no es otra cosa que la evidencia de la pervivencia de ideas similares en cada época. Volver a lo sustancial de los tiempos pasados, añadiendo nuevos perfiles, es el estilo romántico; ampliar lo individual hacia la recepción global (la sociedad, la vida, la muerte, lo absurdo, la nada o Dios) es la visión existencialista.

En ambos casos, lo importante es el momento dado, el momento fijo, debido a su carácter único e irrepetible. Lo que vincula los pensamientos de ambos autores es la importancia del *yo*, así como su lugar (en el Romanticismo) y su comportamiento (en

el Existencialismo) en la situación concreta. Por tanto, una misma idea incomoda a ambos autores: definir lo que mueve el mundo en el contexto concreto. En otro ambiente, en un discurso diferente, el comportamiento del autor romántico y el del existencialista pueden ser diferentes, pero ambos se caracterizan por destacar los rasgos y las peculiaridades de la acción concreta y de hoy.

## 9. Meditaciones finales

Las ideas forman el pensamiento. Cuanto más profundo es el cambio de las ideas, más visible es el desarrollo del pensamiento. Existe cierta relación entre el cambio de pensamiento y la pérdida de la estabilidad social. Por una parte, una época de inestabilidad es un terreno fértil para el desarrollo del pensamiento; por otra, el cambio de pensamiento tiene como resultado una oscilación social.<sup>1</sup>

Las ideas cambian por una necesidad social. Cuando una nueva generación decide romper con las tradiciones y propone una estética nueva, aparece una desavenencia, un período intermedio o revolucionario en el que se escribe la nueva historia del pensamiento. Y los cambios, como frutos de la fluctuación social, se reflejan en las distintas ramas de la cultura, y, entre ellas, en la Literatura.

El Romanticismo es el fruto cultural resultante de la inestabilidad político-económica. El progreso, la industrialización y el agotamiento del interés por las tradiciones provocaron cambios en las normas sociales dominantes. La fe en la posibilidad de alcanzar la libertad se convirtió en una idea fija para las nuevas generaciones.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>Sobre la relación que existe entre el pensamiento y la sociedad, sirviéndose, como ejemplo, del pensamiento de Unamuno, Katrine Helene Andersen aclara, de modo brillante, lo siguiente: «El pensamiento es el lenguaje interior pero en su origen es un producto social. Esto obviamente conlleva muchos problemas porque esquematiza nuestro modo de pensar y acerca el pensamiento a la razón alejándolo de la vida, cosa que quiere evitar el pensador vasco. Busca en el lenguaje mismo para llegar a una solución. El lenguaje que más margen deja a una reflexión acerca del mundo y de nuestra existencia es el lenguaje poético, ya que, al fin y al cabo, «el poeta y el filósofo son hermanos gemelos, si es que no la misma cosa. El lenguaje poético le proporciona la solución que necesita para poder filosofar de una manera vital. Porque, en vez de acercar la filosofía definitivamente a la razón, la acerca a la vida» (Andersen, 2011: 86-87).

<sup>2</sup>Sobre el problema de la libertad en *Niebla*, Carlos Alex Longhurst se explica con estas palabras: «El verdadero problema de Augusto no son, empero, las mujeres, sino la voluntad: no sabe si puede ejercerla o no. Aquí está ubicado, filosóficamente, el fondo de la cuestión, la de si podemos o no saber si verdaderamente disfrutamos de libre albedrío. Lo que parece decirnos Unamuno es que tenemos libertad siempre que no pensemos en ella; en el momento en que nos pongamos a deliberar sobre la problemática del libre albedrío surgen las dudas y nos vemos perdidos. Creo que lo más original de esta novela es que Unamuno pone a bullir las sustancias que componente lo que llamamos libertad en distintos crísoles, el crisol de las pasiones, el del carácter o temperamento, y el de la literatura (Incluso podríamos añadir el del sentimiento religioso, que según Augusto Pérez le

La libertad conlleva el estudio profundo de uno mismo. Colocando el *yo* en el primer plano, el individuo empieza a observarse, tratando de explicar su propio comportamiento en un contexto dado. Al fijar la mirada en su interior, el hombre se horrozza («Más, ¡ay!, de un corazón llegué al abismo/ y me incliné por verlo./ y mi alma y mis ojos se turbaron:/ ¡tan hondo era y tan negro!» (Rima XLVII de Bécquer).

Respecto al papel que adquiere el *yo* en la obra unamuniana, Katrine Helene Andersen explica lo siguiente:

Otra de las grandes inquietudes filosóficas de Unamuno es la búsqueda del *yo*. En esta búsqueda su vida personal influye mucho porque desencadena una serie de reflexiones acerca de la existencia del hombre. Le preocupa el *yo* y el *yo* en el mundo. Sin embargo, la relación entre *yo* y el mundo no le resuelve las dudas y las especulaciones de su interior, de modo que, empieza a mirar hacia dentro para encontrar una identidad y un *yo* real. Aquí, en su interior encuentra la sede de su verdadera desesperación. En el interior del hombre, igual que en el exterior, tiene lugar una lucha eterna, la lucha entre el *yo* escéptico y el *yo* místico. Esta guerra continua en el interior del hombre es la condición bajo la que vive el hombre y la que verdaderamente le constituye (Andersen, 2011: 80).

Efectivamente, el *yo* unamuniano está ligado a la existencia, como bien dice don Miguel: «Cada hijo de mis días que pasaron/ devoró al de la víspera;/ de la muerte del hoy surge la mañana./ ¡oh, mis *yos*, que fueron!/ Y mi último *yo*, el de la muerte./ ¿morirá solo?» (Unamuno, 2002b: 86).

El tema de la interioridad es muy interesante: la interioridad va ligada a la eternidad del hombre. Según Kierkegaard, la interioridad es la propia eternidad (Kierkegaard, 2013: 292). Mirando en su interior, el individuo empieza a entender su propia miseria. La primera reacción es la autoprotección, por lo que el individuo trata de buscar los puntos débiles de su prójimo. A pesar de que la tarea puede parecer bastante fácil, es más asequible, en realidad, entender la propia miseria que la de otra persona.

Pero, ¿qué debe hacer uno mismo mientras está de pie mirando al fondo de su alma? ¿Cómo puede consolarse al descubrir tanto su miseria personal como la impotencia que siente al no vencerla? Las respuestas a estas preguntas, entre otras, forman una reflexión nueva y distinta sobre uno mismo que facilita la recepción de la miseria personal. Esta recepción puede considerarse una mirada irónica hacia uno mismo.

De esta manera, la ironía es fruto de una época crítica, como observaba Kierkegaard. La ironía es la otra cara de la moneda, la cara llamada *libertad*. Debido a que la libertad es una condición *sine qua non*, para que el individuo tenga la posibilidad de dirigir la mirada irónica hacia su interior, la propia ironía lo libera.

En el siglo XIX, no resultó muy difícil utilizar la ironía como herramienta para el desarrollo personal, pues los griegos ya la tenían muy presente para conocerse a sí mismos. Lo que hicieron los románticos fue una transformación, no una invención. Pero

---

viene a uno de herencia, como le ocurre al anteriormente ateo y ahora creyente don Avito Carrascal» (Longhurst, 2012: 87).

este hecho no resta importancia a la labor romántica. Cabe recordar un período intermedio de la historia del desarrollo de la ironía en el que era considerada una mera figura retórica. Teniendo en cuenta esto, podemos entender la labor titánica de los pensadores románticos, quienes, transformando la ironía, añadieron nuevos perfiles y le devolvieron, al mismo tiempo, el significado que había adquirido en primer lugar: el socrático.<sup>3</sup>

Hemos de destacar un rasgo importante de la ironía al que no hemos prestado una atención especial. Nos referimos al hecho de que la ironía muestra una contradicción: por una parte, ayuda al individuo a entender su propia miseria; y, por otra, le da una esperanza de cara a su propia existencia.

La ironía es aceptada por el individuo, porque este es una criatura contradictoria, cambiante y poco estática. El organismo humano, que se encuentra en un estado continuo de *homeokinesis*, presenta una actividad mental dinámica que le permite sobrevivir ante determinadas ocasiones. He aquí el primer vínculo entre el Romanticismo y el Existencialismo.

El Romanticismo, especialmente en su etapa de formación, fue un movimiento muy revolucionario. En efecto, poder cambiar el pensamiento significa romper con las miradas tradicionales y dogmáticas, ruptura que va acompañada por el aislamiento del individuo, debido a su carácter rebelde. La sociedad le vuelve la espalda y el individuo se encuentra al margen de ella. Por estos motivos, la única herramienta que le queda es la ironía, recurso que, por una parte, le permitirá defenderse ante los ataques y, por otra, subrayará su prioridad sobre cualquier miembro de la sociedad. De esta manera, la ironía lo rescata.

Actuando de este modo, la ironía ayuda al individuo a crear un mundo propio dentro del mundo común y social. Este universo nuevo está al borde de la realidad y la ficción. Cuanto más inaceptable es el mundo común, más ficticio es el mundo propio. Como consecuencia de esta mezcla de lo real con lo imaginario, el individuo profundiza en su propio ser y empieza a reflexionar sobre las circunstancias de segundo orden, es decir, sobre todo aquello que sea más abstracto, emprendiendo la búsqueda de la sabiduría.

Bénédicte Vauthier explica lo siguiente acerca de la utilización de la ironía en los textos de don Miguel:

Mientras tanto, apostemos a que Unamuno podría haber buscado y elegido el recurso discursivo – la ironía – y el género – la novela – que le iban a permitir ser crítico al tiempo que le evitarían caer en la sangrienta polémica. Unamuno no ataca nunca directamente, pero no se cansa de criticar implícitamente. Son precisamente sus elecciones genéricas y estilísticas las que me hacen pensar que Unamuno es un

<sup>3</sup>Bénédicte Vauthier advierte lo siguiente: «retomé el rumbo de la conclusión que había sacado de *Niebla*, es decir, de una conclusión que apuntaba un posible valor ideológico y no solamente estético de los elementos ironizados y parodiados. Y con ello, una visión de la ironía que se acomoda mejor a su origen socrático y posterior transformación cervantina que a su acepción en el romanticismo alemán, recogida luego en las lecturas posmodernas» (Vauthier, 2002: 220).

escritor sumamente irónico – no un autor satírico ni menos aún un polemista – (Vauthier, 2002: 213).

El hecho de que la realidad esté, en el mundo unamuniano, fuertemente vinculada a la creación es advertido por Katrine Helene Andersen. Según la investigadora, *crear* significa «querer ser», y esto último es una condición imprescindible para la existencia. Al mismo tiempo, querer ser otra persona es inviable:

La realidad está vinculada a la creación y a la poética. Ésta es la realidad íntima del hombre porque la creación en el fondo es una articulación del deseo de ser y de la voluntad del hombre. Sin embargo, el hombre ideal y volitivo tiene que existir en un mundo fenoménico, realista y racional, y del choque entre los hombres salen la tragedia, la comedia y la novela, pero todo empieza por la realidad íntima que es una realidad creativa. Si el hombre no quiere ser tampoco puede crear, es decir, la creación y la poética son articulaciones del empuje fundamental de todo vivir y existir humano, el querer ser es la base de la creación y de la existencia. El que no quiere ser o el que quiere ser otro se pierde en el abismo de la nada. El ser del hombre nace de una realidad íntima que aloja la voluntad y el deseo de ser. Es la fuerza vital más importante y la fuerza que capacita al hombre para crear, ¿podemos entonces identificar la realidad íntima con el yo? (Andersen, 2011: 82).

En *La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez*, don Miguel describe detalladamente el anhelo del protagonista por abandonar a los hombres con sus tonterías y encontrarse solo en la naturaleza, un deseo muy propio del Romanticismo: «Me ha traído, ya lo sabes, un nuevo ataque de misantropía, o mejor de antropofobia, pues a los hombres, más que los odio, los temo. [...] Pues son los que pasan por los listos los que más tonterías hacen y dicen» (Unamuno, 1972: 63). Incluso la naturaleza puede adquirir características humanas (todo lo que toque el hombre pierde sus peculiaridades y adquiere algo nuevo, formando parte de la civilización):

Ayer fui por el monte; pero al acercarme a la carretera, por donde van los hombres, a ese camino calzado que hicieron hacer por mano de siervos, de obreros alquilados [...] tuve que volver a internarme en el bosque, me echaron a él todos esos anuncios con que han estropeado el verdor de la naturaleza. ¡Hasta a los árboles de los bordes de la carretera los han convertido en anunciantes! (Unamuno, 1972: 68).

Pero lo que vincula la huida a la existencia o lo que vincula el estar aislado a la sociedad es lo mismo que le condiciona para huir: la sociedad, que atrae a todo aquel que no puede imaginar su vida fuera de ella: «Y pensaba que por mucho que quiera huir de los hombres, de sus tonterías, de su estúpida civilización, sigo siendo hombre, mucho más hombre de lo que me figuro, y que no puedo vivir lejos de ellos. ¡Si es una

misma necesidad lo que me atrae! ¡Si la necesito para irritarme por dentro de mí! (Ibid., 69)».<sup>4</sup>

He aquí un segundo vínculo entre el Romanticismo y el Existencialismo.

Al igual que un partido político expresa su visión en un programa concreto y bien argumentado, actuando contra las fuerzas distintas a él, el movimiento revolucionario romántico se basa en la expresión de los síntomas y metáforas claramente definidos. Utilizándolos en una escena irónica, el autor romántico crea un mundo especial, lleno de visiones reales y ficticias, para poder explicar la realidad tan poco comprensible, que es fruto del cambio de pensamiento. El héroe romántico busca la unidad perdida,<sup>5</sup> mostrada claramente por Bécquer mediante la *lágrima solitaria* en sus *Rimas y Leyendas*. Con el uso de este recurso, el autor busca la unidad y, al mismo tiempo, subraya el papel de lo individual en la formación de la unidad. He aquí un tercer vínculo entre el Romanticismo y el Existencialismo.

Es natural que, en una lucha perpetua consigo mismo y contra la sociedad, el romántico se encuentre totalmente aislado y solo. La soledad, como uno de los síntomas universales del Romanticismo, hace que el individuo se encuentre solo no solamente dentro de la sociedad, de la que intenta escapar, sino también dentro de su propia soledad. No hay nada más allá de la propia soledad, que convierte al hombre, partiendo de una creación vacía y miserable, en individuo. Don Miguel, en el ensayo titulado *Soledad*, explica lo siguiente:

Lo mejor que se les ocurre a los hombres es lo que se les ocurre a solas, aquello que no se atreven a confesar, no ya al prójimo, sino ni aun a sí mismos muchas veces, aquello de que huyen, aquello que encierran en sí cuando está en puro pensamiento y antes de que pueda florecer en palabras (Unamuno, 1981: 50).

Se presta atención a la soledad, al diálogo que uno entabla consigo mismo, porque lo importante se expresa cuando el individuo se encuentra solo. Así lo indican Bécquer y Unamuno: «Y esta vida mortal, y de la eterna/ lo que me toque, si me toca algo/ por

<sup>4</sup>Efectivamente, sobre el papel del entorno humano en el pensamiento de don Miguel, Longhurst se explica mediante estas palabras: «Acabamos de ver que la comunidad, el entorno humano en que uno se encuentra, desempeña un papel crucial en el concepto unamuniano de identidad. La idea de comunidad es una de las constantes unamunianas, y se da en varios ámbitos: en el ámbito de la familia, de la institución, del pueblo, de la nación, e incluso de los lectores (en la forma en que Unamuno intenta constantemente crearse una comunidad de lectores). Puede parecer paradójico que un escritor tan obsesionado con su propio ser y con la pérdida de su propia conciencia le dé tanta importancia a la comunidad. Pero para Unamuno la vida es, o debe ser, una actividad comunitaria» (Longhurst, 2012: 95).

<sup>5</sup>Franco Quinziano, tomando *Niebla* como ejemplo, observa un ámbito común en que conviven el autor y su héroe: «El creador y sus criaturas habitan, pues, un mismo plano de la realidad; se encuentran enlazados en un mismo sueño, unidos por un idéntico destino en una relación de subordinación en la que se incorpora además al lector/receptor» (Quinziano, 1998: 142).

saber lo que a solas/ de mí has pensado» (Rima LI); «No hay más diálogo verdadero que el diálogo que entablas contigo mismo, y este diálogo sólo puedes entablarlo estando a solas. En la soledad, y sólo en la soledad, puedes conocerte a ti mismo como a prójimo» (Unamuno, 1981: 32).<sup>6</sup>

Hasta aquí, hemos destacado los tres vínculos o los tres puntos de acercamiento entre el Romanticismo y el Existencialismo: el primer lugar, hemos dicho que la ironía es una condición, un estado que permite al individuo, tras entender su propia miseria, sobrevivir; en segundo lugar, hemos explicado que, para sobrevivir, el individuo crea un mundo nuevo, en el que vive reflexionando sobre temas abstractos; y, finalmente, hemos advertido que, en sus reflexiones, el individuo busca la unidad e investiga el papel que desempeña lo individual en dicha unidad.

Cada novedad en el modo de pensar es consecuencia de su época. Hegel observa la relación cronológica entre la Filosofía y el tiempo en el que se origina. Por este motivo, las reflexiones del individuo amante de la sabiduría no son otra cosa, sino su presente, su tiempo actual. Cuando la unidad entre el individuo y la sociedad se pierde, comienza la reflexión. Unamuno advierte, al respecto, que la Filosofía española brota del sentimiento hacia la vida.<sup>7</sup> En efecto, según el pensador bilbaíno, el que filosofa puede reflexionar por varios motivos: para resignarse de la vida, para buscar alguna finalidad, para olvidar sus penas, etc.

Considero que los orígenes del Existencialismo deben buscarse, sin lugar a dudas, en el Romanticismo. Naturalmente, no hay que olvidar el nacimiento común de las ideas filosóficas, que surgen con la figura de Platón, su gran maestro. Pero cada nueva corriente necesita apoyarse no solo en la tradición griega de reflexionar, sino también en algo más cercano y nacional. Así, el Existencialismo español se apoya en el Romanticismo español. No queremos decir con esto que el Existencialismo sea una continuación estética o ideológica del Romanticismo; lo que proponemos es evaluar las raíces del Existencialismo, las cuales pueden encontrarse en los textos románticos. Las causas se pueden detectar en el hecho de que el Romanticismo y el Existencialismo sean, en

<sup>6</sup> Cabe recordar la recomendación de Landsberg sobre la polifonía del diálogo interior de Unamuno: «deben tomar en serio las explicaciones de don Miguel sobre sí mismo» (Landsberg, 1935: 22-23).

<sup>7</sup>Sobre el papel de la autobiografía en la vida del pensador bilbaíno, Armando Zubizarreta percibe lo siguiente: «La obra entera de Unamuno resulta siempre, en gran medida, una confesión autobiográfica romántica. La obra leída puede ser cualquier obra concreta suya, novela, drama o recuerdos. Pero con mayor rigor puede ser *Cómo se hace una novela*. No se debe olvidar que Unamuno es un hombre de la España de las ‘nuevas’, del Quijote, de *Las Meninas* de Velázquez. Nótese también que el fenómeno del integralismo hispánico – siempre al nivel de la existencia – aparece como característico de la vida y obra de don Miguel de Unamuno. No podía ser de otra manera puesto que es uno de los primeros hombres occidentales que descubre, por su parte, desde un terreno filosófico, la existencia. El carácter mismo de la obra estudiada y sus estructuras permiten afirmar la posibilidad del fenómeno apuntado» (Zubizarreta, 1960: 13). Lo mismo indica Katrine Helene Andersen: «su vida personal y su persona tiñen su pensamiento porque el filosofar es un asunto personal que le sale de la vida misma» (Andersen, 2011: 77).

este sentido, estéticas similares. Sobre la importancia del legado de Bécquer en la obra de Unamuno, la profesora Bénédicte Vauthier explica lo siguiente:

Esa comprensión del legado becqueriano en Unamuno, e incluso del papel precursor de Bécquer en la poesía española moderna, tiene numerosos antecedentes en la obra crítica de Ricardo Senabre. La “idea nuclear”, mejor dicho, la matriz poética, que más atinadamente reflejaría el parentesco Bécquer-Unamuno, se encontraría en “el concepto del creador como ‘padre’ de sus obras, materializado incluso, en algunos poemas [...], mediante la creación de una figura maternal del segundo; una idea que se puede vincular a los “extravagantes hijos de [la] fantasía” de Bécquer (Vauthier, 2009: 50).

En primer lugar, «el gran danés» es uno de los fundadores del Existencialismo romántico;<sup>8</sup> posteriormente, el poeta sevillano es quien lleva la teoría kierkegaardiana a la práctica; y, finalmente, el pensador bilbaíno es quien dibuja el Existencialismo español,<sup>9</sup> leyendo, por una parte, a Kierkegaard y, por otra, a Bécquer.

En el caso del Existencialismo español, podemos hablar de una sucesión de ideas filosófico-literarias. La Filosofía y la Literatura tienen mucho en común y es archiconocido el debate acerca de la influencia del discurso de una disciplina sobre la otra. Además, es bien sabido que don Miguel subraya varias veces su vocación poética (deseaba ser poeta). En su pensamiento complejo, multifacético y sistemático,<sup>10</sup> presta

<sup>8</sup>Don Miguel decía lo siguiente con respecto a su encuentro con Kierkegaard: «Fue el crítico de Ibsen, Brandès, quien me llevó a conocer a Kierkegaard, y si empecé a aprender el danés traduciendo antes que otra cosa el Brand ibseniano, han sido las obras de Kierkegaard, su padre espiritual, las que sobre todo me han hecho felicitarme de haberlo aprendido» (Unamuno, 1951-1959: 426).

<sup>9</sup>«La extraordinaria versatilidad de Miguel de Unamuno como escritor es tal vez su rasgo más característico. Podemos decir justificadamente que Unamuno fue filólogo, novelista, poeta, dramaturgo, docente, conferenciante, articulista, ensayista, polemista en diversos ámbitos (principalmente el político, pero también el religioso), correspondiente prolífico, y filósofo. Sin embargo, esta última atribución, el estatus filosófico de Unamuno, es lo que no ha convencido del todo al mundo erudito. Hoy en día, a Unamuno se le estudia mucho en departamentos universitarios de filología o literatura y casi nada en los de filosofía. En España (o países de habla española), en ciertos círculos bastante limitados, sí se le ha tenido por filósofo, como demuestran los estudios ya veteranos de especialistas en filosofía como José Ferrater Mora (1944) y Julián Marías (1953), o los más recientes de Pedro Cerezo Galán (1996) y Pedro Ribas (2002), a los que cabría añadir el estudio quasi-filosófico de Carlos París (1968). Esta tendencia, modesta en cualquier caso, de rescatar a Unamuno como filósofo tal vez se deba a que en su tiempo no hubo filósofos españoles – Ortega aparte – de particular distinción. En cambio, fuera de España, y sobre todo en el mundo anglo-sajón, el perfil filosófico de Unamuno apenas es perceptible y su nombre no aparece citado en las obras de los principales filósofos contemporáneos; no así su obra novelesca, poética, y dramática, sobre todo la primera, considerada una de las más originales en lengua española de las primeras tres décadas del siglo XX» (Longhurst, 2012: 84).

<sup>10</sup>Ciriacos Morón Arroyo afirma lo siguiente: «Unamuno es un pensador muy sistemático, pero no según el modelo de los tratados filosóficos de la neoescolástica o de los idealistas alemanes. Ni siquiera lo es en el sentido de que elaborase un libro tratando de presentar un tema por todas sus

atención tanto a las corrientes filosóficas como a los movimientos literarios, buscando siempre una síntesis, un marco común para la reflexión filosófica acerca de temas literarios o para la reflexión literaria acerca de temas filosóficos.<sup>11</sup> Su estilo es contradictorio<sup>12</sup> y lógico, por lo que es muy difícil someterlo a clasificación. No queremos hablar ahora mismo de sus influencias, sino de las palabras ajenas en sus textos.<sup>13</sup>

Las ideas viajan, viajan desde un tipo de discurso hasta otro. Al pasar de una rama de la cultura a otra, las ideas cambian de significado. Podemos considerar que, para la historia del pensamiento, tiene poca importancia el significado concreto de una idea en un discurso dado; en realidad, lo que es esencial es la formulación primera, el punto de partida con el que la idea entra en un nuevo discurso. Por el contrario, para el estudio de un discurso concreto, en un momento fijo, es relevante el carácter temporal que adquiere la idea. De aquí se deduce la diferencia entre lo temporal y lo eterno de dicha idea.

Si existe una teoría de la intertextualidad que anuncie que todo libro es una derivación de otro, ¿por qué no componemos una *teoría de la interideidad*, según la cual toda idea nueva derive de otra anterior? Sócrates y Platón pueden ser considerados los padres de muchas ideas primarias (por ejemplo, del archiconocido «solo sé que no sé nada», que puede estar vinculada a la famosa sentencia helénica de «conóctete a ti mismo»). El intento de encontrar los orígenes de las ideas puede darse *in succum et sanguinem* o, como dicen los españoles, «hasta la médula».

La estética romántica tiene raíces en el pensamiento filosófico. Por este motivo, las ideas románticas son fácilmente aceptadas durante el desarrollo del Existencialismo. La relación entre ambas corrientes es muy parecida a la relación del individuo con la especie, como advirtió Kierkegaard: «el individuo comienza de nuevo mientras la especie avanza» (Kierkegaard, 2013: 88). Las ideas continúan evolucionando, pero las corrientes, sean literarias o filosóficas, se desarrollan de nuevo. De este modo, merece la pena investigar las raíces de las ideas para poder entender las peculiaridades de su formación en un discurso concreto.

---

caras. Es sistemático porque en su inmensa obra se repiten unos cuantos temas y un estilo que es el hombre Unamuno» (Morón Arroyo, 1997: 170).

<sup>11</sup>«Podríamos decir que Unamuno no fue filósofo en el sentido más tradicional de la palabra, ni quiso serlo. Pero tal vez sí lo fue en un sentido que tiene que ver menos con la disciplina que se practica en los departamentos universitarios de filosofía y más con la forma de explorar ideas intuitivamente de algunos creadores de mundos imaginados. Unamuno parece estar a medio camino entre el filósofo puro y el literato puro. Pero precisamente esta hibridez es lo que le da a su obra esa fascinación, ese reto, que sigue lanzando tras más de siete décadas de estudio. El ejemplo más claro lo tenemos en su novela *Niebla*» (Longhurst, 2012: 84).

<sup>12</sup>Katrine Helene Andersen advierte lo siguiente: «La contradicción es una corriente que fluye en toda la obra de Unamuno. Es un antagonismo irreconciliable que influye a varios niveles y que, por un lado, conduce a la trágica realidad existencial del hombre consciente y que, por otro lado, representa una situación dinámica afirmante. Desde las primeras publicaciones, Unamuno parece hacerse las preguntas buscando la respuesta en la afirmación de un posible contrario» (Andersen, 2011: 77).

<sup>13</sup>Sobre la palabra ajena, véase Leibov y Ospovat, 2006.

Al hombre le incomoda la idea de la muerte. Este tema está muy trabajado en la Literatura romántica. El suicidio y la contemplación del propio *yo* son una revelación del pensamiento romántico. La fama, el quedarse en la memoria de la gente y el anhelo de inmortalidad son los puntos de partida del pensamiento unamuniano. Pero la mente humana no conoce la substancia de la eternidad, luego lo único que puede hacer es imaginarla. Unamuno imagina la eternidad, reinterpretándola. Kierkegaard concibe la eternidad de un modo metafísico. La búsqueda de la relación entre la vida y la muerte está vigente tanto en el Romanticismo como en el Existencialismo.

Los románticos sueñan en su mundo imaginario, escribiendo leyendas y cuentos. Los filósofos reflexionan sobre el papel del sueño en la novela, preguntándose si sueña el autor o si sueña la eternidad con él. En ambos casos, el tema es común: un intento de alcanzar la sabiduría, es decir, un intento de entender las razones del *de dónde venimos*, del conocimiento de uno mismo y del papel de cada uno en esta vida (Unamuno: «de lo que fue, lo que es, lo que será, misterio/torturador, eterno»).

Por una parte, en esta vida, como explican Bécquer y Unamuno, nada cambia: «Hoy como ayer, mañana como hoy/ y ¡siempre igual!» (Bécquer); «Vivir el día de hoy bajo la enseña/ del ayer deshaciéndose en mañana;/ vivir encadenado a la desgana/ ¿es acaso vivir? ¿Y esto qué enseña?» (Unamuno). Por otra parte, la pregunta sobre la otra vida, sobre la eternidad, permanece abierta: «¿Quién, en fin, al otro día/ cuando el sol vuelva a brillar,/ de que pasé por el mundo,/ quién se acordará?» (Bécquer); «El más profundo problema,/ el de la inmortalidad/ del cangrejo, que tiene alma,/ una almita de verdad./ Que si el cangrejo se muere/ todo en su totalidad/ con él nos morimos todos/ por toda una eternidad» (Unamuno). No quedan dudas de que las líneas del argumento romántico y las del existencialista coinciden.

Una de las nociones que utilizan los autores, tanto en el discurso romántico como en el existencialista, es la noción de ironía, cuyo desarrollo histórico merece ser estudiado. En efecto, es una de las ideas, nociones o figuras que fácilmente caben dentro del marco de la *teoría de la interideidad*.

Empezando su desarrollo en el discurso socrático (recibe el nombre de *ironía socrática*), se transforma en una figura retórica para convertirse, en el siglo XIX, en una herramienta útil en la estética romántica. Transformándola, los románticos le devuelven su primer significado. Y, posteriormente, en el Existencialismo, se utiliza, más bien, al estilo socrático, schlegeliano, hegeliano o, incluso, kierkegaardiano. De esta manera, al utilizarse como método de expresión, la ironía viaja durante siglos desde un discurso filosófico hasta un literario para volver, luego, a su origen: el discurso existencialista. He aquí la sucesión de ideas, el ejemplo claro de la *teoría de la interideidad*.

Así, cada idea puede contener rasgos eternos y, también, rasgos mutables. Los primeros son la base sobre la que se eleva la idea, como las paredes sobre los cimientos; los segundos son el conjunto de las peculiaridades que adquiere la idea al pasar de un discurso a otro.

Decía Kierkegaard que «se concibe lo eterno de una manera completamente abstracta» y «se introduce la eternidad en el tiempo, doblegándola por medio de fantasía»

(Kierkegaard, 2013: 294). De esta manera, el autor intenta fijar la idea en un discurso, en un tiempo concreto, mediante su imaginación. Pero, tratando de entender la idea ya fijada, el escritor choca con la dificultad de encontrar el límite entre la realidad y el sueño: «Yo sólo en raudo vértigo/ los mundos que voltean,/ y mi pupila abarca/la creación entera» (Bécquer); «¿Soñar la muerte no es matar el sueño?/ ¿Vivir el sueño no es matar la vida?» (Unamuno).

Por este motivo, Unamuno presta una atención especial a la lectura de los textos, reinterpretándolos. Por ejemplo, existen varios *Quijotes*: el de Cervantes, el de Unamuno, el de Ortega y Gasset, el mío propio y el de cada lector que lee la obra inmortal de la Literatura española. El autor, el mismo don Miguel, está vigente en sus propios textos, y *Niebla* es una muestra clara de lo dicho. Viviendo en su obra, vive dentro de la imaginación del lector: «Aquí os dejo mi alma libro,/ hombre-mundo verdadero./ Cuando vibres todo entero,/ soy yo, lector, que en ti vibro» (Unamuno). Así, Unamuno vence no solo a la muerte, sino también a la vida, porque su vida no se acaba, su vida continúa junto con los lectores. Lo que queda de él, de don Miguel de Unamuno, después de su muerte, son sus ideas, que siguen creciendo como «las flores de la pluma», las creaciones que lo eternizan. Unamuno vibra en nosotros, tal como explica Bécquer: «Yo soy el invisible/anillo que sujet/a el mundo de la forma/ al mundo de la idea». Por tanto, las ideas no mueren, sino que se abren paso al desarrollo continuo del pensamiento humano.

Las ideas son omnipresentes. Las encontramos en todas partes, perdiendo, añadiendo o modificando sus peculiaridades inmutables y sus peculiaridades temporales. Y, como es una cuestión de interpretación, se interpreta la eternidad de una manera metafísica (Kierkegaard). Por tanto, ¿qué queda de lo temporal? Lo que queda es una mirada irónica de la vida, del hombre y de la existencia, nada más. Así, la existencia se convierte en algo temporal, en un deseo inalcanzable de convertir lo momentáneo en eterno. Por ello, es necesario el empleo de la ironía en la búsqueda de la verdad, sea romántica o existencialista.

## 10. Bibliografía

- Abellán, José Luis (1979), «La filosofía de Antonio Machado y su teoría de lo apócrifo», *El basilisco*, 7, pp. 77-83.
- Abrams, Meyer Howard (1975), *El espejo y la lámpara*, Barcelona, Barral.
- Acebal, Martín (2016), «La retórica inagotable. Práctica social y proceso semiótico», *Rétor*, VI, 1, pp. 1-27.
- Acereda, Alberto (1999), «Bécquer, ¿Pórtico de la poesía española del siglo XXI? Una revisión metafísica de las *Rimas*», *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico*, 13, pp. 483-504.
- Albaladejo, Tomás (1989), *Retórica*, Madrid, Síntesis.
- Albaladejo, Tomás (1998), «Polyacrossis in Rhetorical Discourse», *The Canadian Journal of Rhetorical Studies/ La Revue Canadienne d'Etudes Rhetoriques*, 9, pp. 155-167.
- Albaladejo, Tomás (2009), «La poliacrossis en la representación literaria: un componente de la Retórica Cultural», *Castilla. Estudios de Literatura. Nueva serie*, 2009, pp. 1-26, <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/1> (consultado 30-1-2022).
- Albaladejo, Tomás (2011a), «Los discursos del conflicto y los conflictos del discurso. Análisis interdiscursivo y Retórica cultural», en Ana Gabriela Macedo, Carlos mendes de Sousa, Vitor Moura (ed.), *Vozes, Discursos e Identidades em Conflito*, Braga, Húmus - Centro de Estudios Humanísticos, Universidade do Minho, 2011, pp. 41-60.
- Albaladejo, Tomás (2011b), «Sobre la literatura ectópica», en Adrian Bieniec, Szilvia Lengl, Sandrine Okou, Natalia Shchyhlebska (eds.), *Rem tene, verba sequentur! Gelebte Interkulturalität. Festsschrift zum 65. Geburstag des Wissenschaftlers und Dichters Carmine/Gino Chiellino*, Dresden, Thelem, 2011, pp. 141-153.
- Albaladejo, Tomás (2012), «La semiosis en el discurso retórico: relaciones intersemióticas y Retórica cultural», en Ana Gabriela Macedo (et al., orgs.): *Estética, cultura material e diálogos intersemióticos*. Braga, Húmus-Centro de Estudios Humanísticos, 2012, pp. 89-101.
- Albaladejo, Tomás (2013), «Retórica cultural, lenguaje retórico y lenguaje literario», *Tonos Digital*, 25, pp. 1-21.
- Albaladejo, Tomás (2014), «La Retórica cultural ante el discurso de Emilio Castelar», en Gómez Alonso, Juan Carlos (et al., eds.): *Constitución republicana de 1873 autógrafa de D. Emilio Castelar*, Madrid, UAM Ediciones, 2014, pp. 293-319.

- Albaladejo, Tomás (2016a): «Teoría de la Literatura y Estética», *Laocoonte: revista de estética y teoría de las artes*, vol. 3, nº 3, pp. 49-58.
- Albaladejo, Tomás (2016b): «Cultural Rhetoric. Foundations and perspectives», *Res Rhetorica*, 1, pp. 17-29, <https://resrhetorica.com/index.php/RR/article/view/2016-1-2/0> (consultado 4/27/2022).
- Albaladejo, Tomás (2019a), «El motor metafórico y la fundamentación retórico-cultural de su activación», *Castilla. Estudios de Literatura*, 10, pp. 559-583.
- Albaladejo, Tomás (2019b), «Generación metafórica y redes semánticas en la poesía de Antonio Cabrera: *En la estación perpetua*», en Sergio Arlandis, (ed.): *Contraluz de pensamiento. La poesía de Antonio Cabrera*, Sevilla, Renacimiento, pp. 160-195.
- Albaladejo, Tomás (2019c), «European crisis, fragmentation and cohesion: The contribution of ectopic literatura to Europeanness», *Journal of European Studies*, 49, pp. 394-409.
- Albaladejo, Tomás (2019d), «Retórica cultural y textualidad. A propósito de un discurso forense de Juan Meléndez Valdés», en Ramón González Ruiz, Inés Olza y Óscar Loureda Lamas, (eds.). *Lengua, cultura, discurso. Estudios ofrecidos al profesor Manuel Casado Velarde*, Pamplona, Eunsa, 2019 pp. 83-98.
- Albaladejo, Tomás and Chico Rico, Francisco (2020), «Retórica y estudios del discurso/Rhetoric and Discourse Studies», en C. López Ferrero, I.E. Carranza and T.A. van Dijk (eds.), *The Routledge Handbook of Spanish Language Discourse Studies*, London/New York, Routledge, 2020.
- Albornoz, Aurora de (1968), *La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado*, Madrid, Gredos.
- Alonso, Martín (1972), *Segundo estilo de Bécquer*, Madrid, Ediciones Guadarrama.
- Amezcuia Gómez, David (2016a), «La noción de TERCER PAÍS en BORDERLANDS/LA FRONTERA como metáfora de la escritura transfronteriza de Gloria Anzaldúa», *Actio Nova. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 0, pp. 1-18.
- Amezcuia Gómez, David (2016b), «Literatura ectópica: la traducción como tópos en Out of Place de Edward Said», *Revista académica liLETRAd*, 2, pp. 709-715.
- Andersen, Katrine Hellen (2011), «Miguel de Unamuno: hombre, vida y novela», *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska*, 36, pp. 77-90.
- Arduini, Stefano (2002), «Metáfora y cultura en la traducción», *Tonos Digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, 4, pp. 1-8.
- Arduini, Stefano (2007), *Metaphors*, Roma, Edizioni di Storia e Litteratura.
- Arendt, Hannah (1961), *Between Past and Future. Eight exercises in political thought*, New York, Viking.
- Arendt, Hannah (1997), *¿Qué es la política?* Barcelona, Paidós.
- Aristóteles (1971), *Retórica*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos.
- Aristóteles (1992), *Moral a Nicómaco*, Madrid, Espasa Calpe.
- Aristóteles (1995), *Ética Eudemia, Ética Nicomáquea*, Madrid, Gredos.
- Aristóteles (1998), *Política*, Madrid, Alianza Editorial.
- Aristóteles (2011), *Poética*, Madrid, Alianza Editorial.
- Azaola, José Miguel de (1951), «Las cinco batallas de Unamuno contra la muerte», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 2, pp. 33-109.
- Bajtín, Mijail (1968), *Dostoevskij*, Turín, Einaudi.

- Ballart, Pere (1994), *Eironēia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema.
- Barthes, Roland (1968), «La muerte del autor», en Roland Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Paidós.
- Basave Fernández del Valle, Agustín (1959), *Filosofía del Quijote (Un estudio de antropología axiológica)*, México, Espasa-Calpe Mexicana.
- Beaugrande, Robert de y Dressler, Wolfgang (1981), *Introduction to Text Linguistic*, Nueva York, Longman.
- Bécquer, Gustavo Adolfo (2003), *Rimas y Leyendas*, Madrid, Alba.
- Behler, Ernst (1990), *Irony and the Discourse of Modernity*, Seattle, University of Washington Press.
- Belda Vázquez, María Consuelo (2012), «*Teresa*, de Miguel de Unamuno: entre la tradición y la renovación literaria», Barcelona, Universidad Pompeu Fabra.
- Bertorello, Adrián (2009), «Bajtín: acontecimiento y lenguaje», *Signa*, 18, pp. 131-157.
- Biemel, Walter (1962), «La ironía romántica y la filosofía del idealismo alemán», *Covivium*, 13-14, pp. 27-48.
- Binetti, María J. (1989), «Hacia un nuevo Kierkegaard: la reconsideración histórico-especulativa de J. Stewart», *La Mirada Kierkegaardiana*, 0, pp. 1-15.
- Bobes Naves, Carmen (2004), *La metáfora*, Madrid, Gredos.
- Booth, Waine (1974), *A Rhetoric of Irony*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Bousño, Carlos (1981), *Épocas literarias y evolución. Edad Media, Romanticismo, época contemporánea*, Madrid, Gredos.
- Brandt, Per Aage (1995), *The Meaning of Metaphor. Grammars of Metaphor*, Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e Lingüística.
- Bruzos Moro, Alberto (2005), «Análisis de la enunciación irónica: del tropo a la polifonía», *Pragmalingüística*, 13, pp. 25-49.
- Bundgård, Ana (2000), *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*, Madrid, Trotta.
- Bundgård, Ana (2004), «La creación al modo humano o el rostro de la nada: María Zambrano y Nietzsche», en *María Zambrano 1904-1991. De la razón cívica a la razón poética*, Madrid, Residencia de Estudiantes/ Fundación M. Zambrano, 2004, pp. 467-482.
- Bundgård, Ana (2005), «Raíces becquerianas de la razón poética», *Aurora: papeles del “Seminario María Zambrano”*, 7, pp. 7-15.
- Bühler, Karl (1934), *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache* [Das Organon-Modell], Jena, Verlag von Gustav Fischer.
- Calvo Ortega, Francesc (2012), «Ernst Cassirer y la filosofía del lenguaje», *Daímon. Revista Internacional de Filosofía*, 56, pp. 21-35.
- Casas Dupuy, Rosario (1999), «Apuntes sobre la crítica hegeliana de la ironía», *Ideas y Valores*, 11, pp. 21-31.
- Chaadaev, Piotr (2011), *Las cartas filosóficas*, Moscú, RIMIS.
- Chico Rico, Francisco (1989), *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*, Alicante, Universidad de Alicante.
- Chico Rico, Francisco (1998), «Intellectio», en Ueding, Gert (ed.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen, Niemeyer, vol. IV, 1988, pp. 448-451.

- Chico Rico, Francisco (2015), «La traducción del texto filosófico: entre la literatura y la ciencia», *Castilla. Estudios de Literatura*, 6, pp. 94-112.
- Chico Rico, Francisco (2020), «Desarrollos actuales de los estudios retóricos en España: La retórica desde la Teoría de la Literatura», *Rétor*, 10 (2), pp. 133-164.
- Chomsky, Noam (1974), *Estructuras sintácticas*, México, Siglo XXI.
- Cohen, Jean (1970), «Théorie de la Figure», *Communications*, 16, pp. 3-25.
- Cohen, Jean (1984), *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos.
- Colli, Georgio (2009), *El nacimiento de la filosofía*, Barcelona, Tusquets Editores.
- Comellas Aguirrezzábal, Mercedes & Román Gutiérrez, Isabel (2009), «“El diablo mundo”: la ironía y la nueva mitología románticas. Claves de la poética de Espronceda», en José de Espronceda en su centenario: (1808-2008), coord. José Luis Bernal Salgado & Miguel Ángel Lama Hernández, Mérida, Editora Regional de Extremadura, pp. 115-58.
- Coseriu, Eugenio (1977), «La creación metafórica en el lenguaje», en Eugenio Coseriu, *El hombre y su lenguaje (Estudios de teoría y metodología lingüística)*, Madrid, Gredos.
- Descartes, René (1970), *Discurso del método. Meditaciones metafísicas*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Domingo Centeno, Miguela (1996), «La Ilustración y el Romanticismo como cuna del idealismo», *Éndoxa: Series Filosóficas*, 7, pp. 201-215.
- Doucet, Montserrat (2017), «El Grupo Bilbao: de grupo ectópico y alógrafo a movimiento literario», *RLLCGV*, XXII, pp. 193-206.
- Draaisma, Douwe (1999), *Las metáforas de la memoria: Una historia de la mente*, Madrid, Alianza.
- Eco, Umberto (1984), *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi Editore (Traducción española (1995), *Semiotica y filosofia del lenguaje*, Barcelona, Lumen.
- Eco, Umberto (1986), *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Lumen.
- Fernández Rodríguez, M.ª Amelia (2019), «Transcreación: Retórica cultural y traducción publicitaria», *Castilla. Estudios De Literatura*, (10), pp. 223-250.
- Fontanier, Pierre (1821), *Manuel classique pour l'étude des tropes, ou Éléments de la science du sens des mots*, Paris/ Berlin, Leprieur.
- Franz, Thomas (2007), «Niebla y *El Quijote* (otra vez)», *Cuadernos Cátedra Miguel de Unamuno*, 44, 2, pp. 13-26.
- Furst, Lilian (1979), *Romanticism in perspective. A comparative study of the romantic movements in England, France and Germany*, London, The Macmillan Press.
- Gallor Guarín, Jorge Orlando (2020), «El Diálogo de la lengua de Juan de Valdés' como obra ectópica», *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, 22, 1, pp. 243-270.
- Gambra, Rafael (1952), «Posibilidades éticas en el existencialismo», *Revista de Filosofía*, XI, 42, pp. 401-442.
- García Berrio, Antonio (1985), *La construcción imaginaria en «Cántico» de Jorge Guillén*, Limoges, Université de Limoges.
- García Berrio, Antonio (1992), *A Theory of the Literary Text*, Berlin/ New York, De Gruyter.
- García Berrio, Antonio (1994), *Teoría de la Literatura*, Madrid, Cátedra.
- Garrido Ardila, Juan Antonio (2008), «Nueva lectura de Niebla: Kierkegaard y el amor», *Revista de Literatura*, 70, pp. 83-115.
- Garrido Ardila, Juan Antonio (2010), «Unamuno y Cervantes: narradores y narración en Niebla», *MLN*, 125, 2, pp. 348-368.

- Garrido Ardila, Juan Antonio (2014), «Miguel de Unamuno: génesis de la novela contemporánea», *Ínsula*, 807, p. 6.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel (2010), «IRONÍA», Gran Enciclopedia Cervantina VII (C. Alvar. dir.), Madrid, Castalia.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel (2014), «Cervantes y la preceptiva literaria», *Anales Cervantinos*, XLVI, pp. 179-202.
- Garrido Pallardó, Fernando (1968), *Los orígenes del Romanticismo*, Barcelona, Labor.
- Gelman, Juan (2009), *Bajo la lluvia ajena*, Barcelona, Libros del Zorro Rojo.
- Godoy, Gustavo J. (1970), «Bécquer en Unamuno», *Dusquense Hispanic Review*, 9, 3, pp. 106-133.
- Gómez Alonso, Juan Carlos (2017), «Intertextualidad, interdiscursividad y retórica cultural», *Tropelías. Revista de Teoría de la literatura y Literatura comparada*, número extraordinario 1, pp. 107-115.
- Gómez Alonso, Juan Carlos (2020), «El estudio de la metáfora desde la Retórica Cultural: Las greguerías de Ramón Gómez de la Serna», *Piedras Lunares*, 4, pp. 191-212.
- González-Marín, Carmen (1998), «Memoria y Retórica», *Epos*, XIV, pp. 341-361.
- Gran Enciclopedia Cervantina (2010), t. VII. (C. Alvar dir.), Madrid, Castalia.
- Grene, Marjorie (1961), *El sentimiento trágico de la existencia. Análisis del existencialismo*, Madrid, Aguilar.
- Guillén, Claudio (1979), «De influencias y convenciones», *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, II, pp. 87-97.
- Hatim, Basil y Mason, Ian (1995), *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, Madrid, Editorial Ariel.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1995), *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, vol. I, México, Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, Martin (2003), *Introducción a la metafísica*, Barcelona, Editorial Gedisa.
- Hellín Nistal, Lucia (2015), «Literatura ectópica: *Party im Blitz* de Elias Canetti», *Tonos Digital: Revista electronica de estudios filológicos*, 28, pp.1-32.
- Hellín Nistal, Lucia (2019), «La literatura ectópica: de las fronteras a lo universal», en *Más allá de la frontera: Migraciones en las literaturas y culturas hispano-americanas*, edited by Carmen Luna Sellés, Rocío Hernández Arias, Peter Lang, pp. 111-122.
- Henckmann, Wolfhart (1988), «El concepto de ironía en K.W.F. Solger», *Enrahonar*, 14, pp. 22.
- Jaeger, Werner (1978), *Paiedia: los ideales de la cultura griega*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- Jakobson, Roman (1988), *Lingüística y poética*, Madrid, Cátedra.
- Jaspers, Karl (1965), *La filosofía desde el punto de vista de la existencia*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Jaspers, Karl (1980), *Filosofía de la existencia*, Buenos Aires, Aguilar.
- Jolivet, Régis (1976), *Las doctrinas existencialistas*, Madrid, Gredos.
- Kierkegaard, Soren (2006), *De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía*, Madrid, Editorial Trotta.
- Kierkegaard, Soren (2013), *El concepto de la angustia*, Madrid, Alianza Editorial.
- Konrad, Hedwig (1939), *Études sur la métaphore*, Paris, Lavergne.

- Kövecses, Zoltán (2014), «Conceptual metaphor theory and the nature of difficulties in metaphor translation», en Tradurre Figure, A xura di Donna R. Miller & Enrico Monti, Bologna, Quaderni del Ceslic, 2014/Translating Figurative Language, Donna R. Miller & Enrico Monti (eds.), Bologna, Quaderni del Ceslic.
- Kristeva, Yulia (1967), «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», *Critique*, 239, pp. 438-465.
- Kurth, Ernst-Norbert, (1995), «Altered images: Cognitive and Pragmatic Aspects of Metaphor Translation», Conference on Literary Translation, Warwick University, Leuven, CETRA.
- Lacoue-Labarthe, Philippe y Jean-Luc, Nancy (1988), *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism Intersepections*, New York, State University of New York Press.
- Lakoff, George and Johnson, Mark (1981), *Metaphors we live by*, Chicago, The University of Chicago Press, 1981.
- Lampis, Mirko (2013), «Del texto a la cultura. Apuntes sobre el pensamiento sistémico aplicado a los estudios culturales», *Signa*, 22, pp. 447-462.
- Landsberg, Paul (1935), «Reflexiones sobre Unamuno», *Cruz y Raya*, 9, pp. 22-23.
- Lausberg, Heinrich (1966-1967-1968), *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos.
- Le Guern, Michel (1985), *La metáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra.
- Leibov, Roman y Ospovat, Aleksandr (2006), «La palabra ajena en Tiutchev», *Toronto Slavic Quarterly*, 15.
- Lemke, Jay (1985), Ideology, intertextuality and notion of register. Systemic perspectives on Discourse 1, en *J.D. Benson and W.S. Greaves* (eds.), Norwood, N.J., Ablex.
- Llevadot, Laura (2009), «Negatividad: La figura de Sócrates en la obra de Kierkegaard», *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, XIV, pp. 269-280.
- Longhurst, Carlos (2012), «Unamuno o la novela como empresa filosófica. Tres conceptos: libertad, identidad, comunidad», *Itinerarios*, 15, pp. 83-99.
- López Castro, Armando (2002), «La pasión melancólica de Bécquer», *Cuadernos para investigación de la Literatura Hispánica*, 27, pp. 193-206.
- López Eire, Antonio (1996), *Esencia y objeto de la retórica*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México.
- López Eire, Antonio (2006), *La naturaleza retórica del lenguaje*, Salamanca, Logo.
- Lotman, Yuri (1972), *Analiz poeticheskogo teksta: struktura stikha*, Leningrad, Prosveschenie.
- Lotman, Yuri (2003), «La retórica», *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*: [http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/pdf/entre2/escritos/escritos\\_3.pdf](http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/pdf/entre2/escritos/escritos_3.pdf) (consultado 17/5/2021).
- Luarsabishvili, Vladimer (2012), «La ironía romántica en las Rimas de Bécquer», *AdVersuS*, IX, 22, pp. 136-149.
- Luarsabishvili, Vladimer (2013a), «Nuevo tipo de intertextualidad: ¿qué es el *intertexto de época*? El papel del *intertexto de época* en el proceso de traducción», *Tonos Digital*, 24, pp. 1-19.
- Luarsabishvili, Vladimer (2013b), «Literatura ectópica y literatura del exilio: apuntes teóricos», *Castilla. Estudios de Literatura*, 4, pp. 19-38.
- Luarsabishvili, Vladimer (2016a), «Sobre teoría de interideidad (La sucesión de las ideas o del Romanticismo al Existencialismo)», *Aufklärung, Revista de Filosofía*, 2, pp. 43-54.

- Luarsabishvili, Vladimer (2016b), «La traducción de la metáfora – una reflexión del traductor», *Revista de Investigación Lingüística*, 19, pp. 251-268.
- Luarsabishvili, Vladimer (2016c), «La traducción de la metáfora – apuntes teórico-prácticos», *trans-kom*, 9[2], pp. 305-314.
- Luarsabishvili, Vladimer (2017), «La sensación de la soledad en las *Rimas* de Bécquer. Aproximación a la poesía metafísica», *Revista de Filosofía*, 42 (2), pp. 247-259.
- Luarsabishvili, Vladimer (2018), «Del Romanticismo al existencialismo: ironía, el yo, amor, pasado y libertad», *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 31, pp. 55-65.
- Luarsabishvili, Vladimer (ed.) (2020), *Out of the prison of memory. Nations and Future*, New Vision University Press, 2020.
- Luarsabishvili, Vladimer (2021a), «Del pensamiento de Kierkegaard y Rimas de Bécquer a la cosmovisión de Unamuno: la teoría y la práctica del existencialismo español», *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, 2021, 82, pp. 21-29.
- Luarsabishvili, Vladimer (2021b), «Un papel del motor metafórico en la formación del discurso: el contexto centroamericano desde la Retórica cultural», *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 37-38, pp. 315-331.
- Luarsabishvili, Vladimer (2022a), *Ideas and Methodologies in Historical Research* (1st ed.), London & New York, Routledge.
- Luarsabishvili, Vladimer (2022b), «Reconstructing history: Postmemory and ectopic literature», *Pensamiento. Revista de Investigación e Información Filosófica*, vol. 78 (297), pp. 229-238.
- Luarsabishvili, Vladimer (2022c), «Cultural rhetoric and metaphorical engine: The metaphor of stone in the social poetry of Gabriel Aresti», *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, núm. 92 (en prensa).
- Luria, Alexander (1977), *Introducción evolucionista a la psicología*, Barcelona, Fontanella.
- Lynch, Enrique (2006), *Filosofía y/o literatura. Identidad y/o diferencia*, Pamplona, Cátedra Jorge Oteiza-Universidad Pública de Navarra.
- Lyotard, Jean Françoise (1964), «¿Por qué filosofar?», Escuela de Filosofía, Universidad. Arcis: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/lyotard/Por%20qu%C3%A9%20filosofar.pdf> (consultado 17/5/2021).
- Machado, Antonio (1962), *Poesías*, Buenos Aires, Losada.
- Machado, Antonio (2001), *Campos de Castilla*, Zurich, Amman Verlag.
- Macquarre, John (1976), *Existentialism*, Harmondsworth, Penguin Books.
- Man, Paul de (2007), *La Retórica del Romanticismo*, Madrid, Ediciones Akal.
- Marías, Julián (1953), *El existencialismo en España*, Bogotá, Ediciones Universidad Nacional de Colombia.
- Marías, Julián (1954), *Ideas de la metafísica*, Buenos Aires, Editorial Columba.
- Marías, Julián (1967), *Miguel de Unamuno*, Madrid, Espasa Calpe.
- Marías, Julián (1970), *Antropología metafísica*, Madrid, Revista de Occidente.
- Martín Jiménez, Alfonso (2014), «La retórica clásica y la neurociencia actual: las emociones y la persuasión», *Rétor*, IV, 1, pp. 56-83.
- Mizrahi, Irene (1998), *La poética dialógica de Bécquer*, Ámsterdam-Atlanta, Georgia, Rodopi.
- Montero López Lena, María y Juan José Sánchez-Sosa (2001), «La soledad como fenómeno psicológico: un análisis conceptual», *Salud mental*, 24, 1, 19, pp. 27.

- Monzón-Laurencio, Luis Antonio (2014), «La retórica, otra ciencia de la educación», *La Colmena*, 81, pp. 29-40.
- Mora García, José Luis (2002), «*El valor filosófico de la literatura del 98*», actas del XI Seminario de Historia de la Filosofía Española e Iberoamericana, Universidad de Salamanca, Facultad de Filosofía, 21 al 25 de septiembre de 1998 / coord. por Roberto Albares Albares, Antonio Heredia Soriano, Ricardo Isidro Piñero Moral, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2002, pp. 33-66.
- Mora López, Sandra (2020), «Sobre literatura ectópica y traducción. Concepto y aplicaciones», *Dialogía*, 14, pp. 268-297.
- Moreno Hernández, Carlos (2010), «Bécquer y Byron: imitación y emulación», *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXVII, 2, pp. 163-175.
- Morón Arroyo, Ciriaco (1997), «Hacía el sistema de Unamuno», *Cuadernos Cátedra Miguel de Unamuno*, 32, pp. 169-187.
- Muchnik, Eva y Seidmann, Susana (2004), *Aislamiento y soledad*, Buenos Aires, Eudeba.
- Muecke, Douglas Colin (1969), *The compass of Irony*, London, Methuen.
- Muñoz De Morales Galiana, Javier (2022), «La ironía romántica en Nireyniroque (1835), de Patricio de la Escosura», *Bulletin of Spanish Studies*, pp. 1-18.
- Navas-Ruiz, Ricardo (1971), *El Romanticismo Español. Documentos*, Salamanca, Anaya.
- Navas-Ruiz, Ricardo (1998), *El modo irónico y la literatura romántica española*, Díaz Larios Luis Felipe, Miralles Enrique (ed.), *Del Romanticismo al realismo: Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*, Barcelona, Universitat, 1998, pp. 223-238.
- Newmark, Peter (2010), *Manual de traducción*, Madrid, Cátedra.
- Núñez Fidalgo, María Virtudes (2020), «La literatura en el marco de las neurociencias cognitivas. Nuevas perspectivas de estudio», *Archivum*, LXX(I), pp. 165-191.
- Ortega y Gasset, José (1941), «Apuntes sobre el pensamiento: su teurgia y su demiurgia», en José Ortega y Gasset, *Obras completas*, VI, Madrid, Alianza Editorial, pp. 3-24.
- Ortega y Gasset, José (1959), *Ideas y creencias*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Partyka, Joanna (2015), «La retórica, fundamento de la educación humanista y cívica en la Polonia antigua», *Rétor*, V, 2, pp. 211-219.
- Paz, Octavio (1965), *El caracol y la sirena*, Cuadrivio, México, Mortiz.
- Pedraza Jiménez, Felipe y Milagros Rodríguez Cáceres (1983), *Manual de Literatura Española*, Pamplona, Cenlit.
- Peers, Edward Allison (1973), *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos.
- Pereda, Carlos (2000), «Sobre la Retórica», *Éndoxa: Series Filosóficas*, 12, pp. 607-626.
- Perdomo García, José (1949), «Precisiones en torno al existencialismo de Pascal», *Revista de Filosofía*, VII, 30, pp. 469-477.
- Phillips, Kendall R. (2019), «Proofs of the Past: Rhetorical Approaches to Difficult Memories», *Rétor*, IX, 2, pp. 139-152.
- Pino Cabello Manuel (1986), «Algunas observaciones sobre el neoplatonismo becqueriano», *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, 5, pp. 91-101.
- Platón (2000), *Teeteto*, en *Diálogos V, Parménides- Teeteto-Sofista-Político*, Madrid, Gredos.
- Polo García, Victorino (1965-1966), «La soledad en la poesía romántica española», *Anales de la universidad de Murcia, Filosofía y Letras*, 24, 1-2, pp. 1-243.

- Pozuelo Yvancos, José María (1987), «Retórica general y Neorretórica», en Pozuelo Yvancos, José María (ed.), *Del Formalismo a la Neorretórica*, Madrid, Castalia.
- Prini, Prieto (1957), «Las tres edades del existencialismo», *Monteagudo. Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 19, pp. 4-19.
- Pujante, David (2003), *Manual de Retórica*, Madrid, Castalia.
- Quintiliano, Marco Fabio (1947), *Institutio Oratoria*, Madrid, Síntesis.
- Quinziano, Franco (1998), «*Niebla*: Miguel de Unamuno y el sueño de la “nivola”», *Atti del XVII Convegno [Associazione Ispanisti Italiani]*, (pp. 135-148), Milano, 1998, pp. 135-148.
- RAE, *Diccionario de la Lengua Española* (2001), Madrid, Espasa Calpe.
- Raga Rosaleny, Vicente (2007), «Schlegel y los enemigos de la ironía romántica», *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 24, pp. 155-170.
- Reid, Jeffrey (1934), «Romantic Irony and Satire», *Hispania*, número especial, pp. 81-96.
- Ribas Ribas, Pedro (1971), «El Volksgeist de Hegel y la intrahistoria de Unamuno», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 21, pp. 23-33.
- Ribas Ribas, Pedro (1978), «Unamuno y Hegel», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 25-26, pp. 55-89.
- Ribas Ribas, Pedro (1994), «Unamuno, lector de Hegel», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 29, pp. 111-122.
- Ribas Ribas, Pedro (1998), «Contexto sociocultural de la generación del 98 (1895-1905)», *Anuario filosófico*, 31, 60, pp. 55-70.
- Richards, Ivor Armstrong (1936), *The Philosophy of the Rhetoric*, New York, Oxford University Press.
- Ricoeur, Paul (2003), *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México D.F., Siglo XXI editores.
- Riedemann, Karin e Diéguez Morales, Isabel (1999), «La traducción de metáforas: ¿un acto de rebeldía permanente?», *Onomazein*, 4, pp. 345-369.
- Romano, Marcela (2003), «Las ilusiones perdidas: figuras de la ironía romántica en Espronceda», *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 15, pp. 67-83.
- Romero, Francisco (1947), «Don Quijote y Fichte», *Revista Realidad, Homenaje a Cervantes*, Buenos Aires, citado en Basave Fernández del Valle, 1959, pp. 99-100.
- Roubiczek, Paul (1966), *El existencialismo*, Madrid, Labor.
- Samaniego Fernández, Eva (2002), «Prescripción y descripción: la metáfora en los estudios de traducción», *Trans*, 6, pp. 47-61.
- Sartre, Jean-Paul (2011), *El existencialismo es un humanismo. La trascendencia del Ego*, Madrid, Editorial Alternativa.
- Sebold, Russell (1982), *Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, Taurus Ediciones.
- Sebold, Russell (2011), «La cosmovisión romántica: siete síntomas y cinco metáforas», *Castilla. Estudios de Literatura*, 2, pp. 311-323.
- Senabre, Ricardo (1995), *Bécquer. Origen y estética de la modernidad*, Barcelona, Anthropos.
- Snell-Hornby, Mary (1999), *Estudios de traducción. Hacia una perspectiva integradora*, Salamanca, Almar.
- Solana Dueso, José (2010), «La filosofía griega en el siglo XXI», *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, 50, pp. 169-178.

- Steen, Gerard (2014), «Translating Metaphor: What's the Problem?», en Miller, Conna R./ Monti, Enrico (eds.): *Tradurre Figure/ Translating Figurative Language*, Bologna, Quaderni del Ceslic, 2014, pp. 11-24.
- Teofrasto (2000), *Carácteres*, Madrid, Gredos.
- Torres Fermán, Aída, Beltrán Guzmán, Francisco, Saldívar González Atenógenes, Lin Ochoa, Dolores, Barrientos Gómez, Carmen y Monje Reyna, Daniel (2012), «La soledad ¿un mal de nuestro tiempo?», *Revista Electrónica Medicina, Salud y Sociedad*, 3, pp. 1-25.
- Toury, Gideon (2004), *Los estudios descriptivos de la traducción y más allá: metodología de la investigación en estudios de traducción*, Madrid, Cátedra.
- Unamuno, Miguel de (1951-1959), *Obras completas*, Madrid, Afrodisio Aguado.
- Unamuno, Miguel de (1961a), *Del sentimiento trágico de la vida*, México, Azteca.
- Unamuno, Miguel de (1961b), *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Unamuno, Miguel de (1972), *San Manuel Bueno, Mártir y tres historias más*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Unamuno, Miguel de (1974), *Manuel Machado y yo*, en Miguel de Unamuno *De mi vida*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 81-85.
- Unamuno, Miguel de (1981), *Soledad*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Unamuno, Miguel de (2002a), *Niebla*, Madrid, Cátedra.
- Unamuno, Miguel de (2002b), *Antología poética*, Madrid, Cátedra.
- Unamuno, Miguel de (2005), *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid, Cátedra.
- Unamuno, Miguel de (2007), «¡Plenitud de plenitudes y toda plenitud!», en Miguel de Unamuno *Ensayos VIII*, Madrid, Biblioteca Castro.
- Unamuno, Miguel de (2011), *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Espasa Calpe.
- Valverde, José (1989), «Antonio Machado, poeta pensador», en A. Machado: *el poeta y su doble. Intervención en Congreso Internacional sobre A. Machado, (1383-1394)*, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- Vauthier, Bénédicte (2002), «El arte de escribir de Miguel de Unamuno. Paralipómenos estilísticos: Unamuno y sus maestros», *Cuaderno Gris*, 6, pp. 205-244.
- Vauthier, Bénédicte (2009), «Releyendo Teresa. Rimas de un poeta desconocido presentadas y presentado por Miguel de Unamuno a la luz de una cuartilla inédita. Un alegato unamuniano a favor de la modernidad de Bécquer», Ana Chaguaceda Toledo (ed.), *Miguel de Unamuno estudio sobre su obra IV: actas de las VII Jornadas unamunianas*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2009, pp. 47-57.
- Vidarte, Francisco Javier y Rampérez, José Fernando (2005), *Filosofías del siglo XX*, Madrid, Síntesis.
- Villacañas Berlanga, José Luis (1980), «Las tesis de Kant sobre la noción de existencia», *Teorema. Revista internacional de filosofía*, 10, 1, pp. 55-84.
- Vossler, Karl (1946), *La poesía de la soledad en España*, Buenos Aires, Losada.
- Watson, John (1924), *Behaviorism*, New York, Norton.
- Wellek, René (1949), «The Concept of 'Romanticism' in Literary History», *Comparative Literature*, 1, 2, pp. 147-172.
- Whitehead, Alfred (1957), *Process and Reality*, New York, Macmillan.
- Wolfsdorf, David (2007), «The irony of Socrates», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65, pp. 175-187.

Zambrano, María (1989), *Senderos*, Barcelona, Anthropos.

Zavala, Iris (1991), *Unamuno y el pensamiento dialógico*, Barcelona, Anthropos.

Zavala, Iris (1992), *Romanticismo y realismo*, Barcelona, Crítica.

Zubizarreta, Armando (1960), «Unamuno en su *nivola* (Estudio de cómo se hace una novela)»,

*Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 10, pp. 5-27.



Proponiendo la teoría de *la interideidad romántica-existencialista*, el autor deslinda con presición y desde una perspectiva múltiple (literaria, filosófica, lingüística, retórica) las diferentes cosmovisiones del mundo, basando su planteamiento inicial en la existencia de una *teoría de la intertextualidad*, aceptada y desarrollada en los estudios de teoría y crítica literarias por la comunidad científica. Realizando un análisis intertextual en una acertada selección de textos literarios de Gustavo Adolfo Bécquer y Miguel de Unamuno, el estudio que aquí se presenta tiene en cuenta el análisis de los componentes microestructurales de las obras y sus relaciones y, además, atiende a las relaciones macroestructurales (de semántica intensional y de semántica extensional) en una dinámica integradora de estos dos aspectos del texto.



EDICIONES  
Universidad  
Valladolid