

# Paralelismos e interpretaciones en torno a la Residencia de Estudiantes

ELTE Eötvös József Collegium  
2017





Paralelismos e interpretaciones  
en torno a la Residencia  
de Estudiantes

ELTE Eötvös József Collegium  
2017



# Paralelismos e interpretaciones en torno a la Residencia de Estudiantes

Szerkesztette:  
Faix Dóra

Lektorálta:  
Ana Orena és Gaál Zoltán Kristóf

ELTE Eötvös József Collegium  
2017



EMBERI ERŐFORRÁS  
TÁMOGATÁSKÉZELŐ

EMBERI ERŐFORRÁSOK  
MINISZTERIUMA



NTP-SZKOLL-16-0018, az Oktatási Hivatal által nyilvántartott  
szakkollégiumok támogatására kiírt pályázat

ELTE Eötvös József Collegium

Budapest, 2017

Felelős kiadó: Dr. Horváth László, az ELTE Eötvös Collegium igazgatója

Borítóterv: Egedi-Kovács Emese

Copyright © Eötvös Collegium 2017 © A szerzők

Minden jog fenntartva!

A nyomdai munkákat a Komáromi Nyomda és Kiadó Kft. végezte

2900 Komárom, Igmándi út 1.

Felelős vezető: Kovács János

ISBN 978-615-5371-80-6

# Paralelismos e interpretaciones en torno a la Residencia de Estudiantes

Inauguratio – kötet-köszöntő.....	9
Inauguratio – Palabras de saludo.....	10
Prólogo.....	11
Desde la Residencia de Estudiantes.....	13

## I Paralelismos históricos y espirituales

DÓRA FAIX: La Residencia de Estudiantes y Ortega y Gasset en los diarios de Sándor Márai.....	21
DEZSŐ CSEJTEI y ANIKÓ JUHÁSZ: Europa en la filosofía del Ortega joven y maduro.....	37
BOGLÁRKA FAZEKAS: Tradiciones estudiantiles del Eötvös Collegium comparadas con algunas manifestaciones de la Residencia de Estudiantes de Madrid.....	53

## II Interpretaciones literarias

ESZTER KATONA: La relatividad de los relojes. La (posible) influencia de Einstein sobre García Lorca, Dalí y Buñuel.....	69
ZSÓFIA ÖRDÖG: Verde que te quiero ver. La influencia juanramoniana en la poesía de Lorca.....	93
VIKTÓRIA SZELES: Lorca y el mundo gitano.....	108
ANNA HAJDÚ: Rafael Alberti, sus amores y la Residencia de Estudiantes.....	123

## III Lingüística y aproximaciones interdisciplinarias

MARCELL ASZTALOS: Temas y motivos expresionistas en las obras de Luis Buñuel.....	137
TIBOR BERTA: La descripción fonética. Uniformidad y variación fonética en el <i>Manual de pronunicación española</i> de Tomás Navarro Tomás.....	151

ZOLTÁN KRISTÓF GAÁL: Diálogo entre palabra y sonido. <i>Vérnász</i> como texto dramático y como pieza operística .....	161
NOÉMI MÁTRAHÁZI: Las pinturas del Museo del Prado con los ojos de Eugenio d'Ors. Écfrasis e ideas filosóficas en <i>Tres horas en el Museo del Prado</i> .....	177



## *Inauguratio – kötet-köszöntő*

Az Eötvös József Collegiumban a klasszikus- és modern filológiai tanulmányok (*alt- und moderne Philologie*) a kezdetektől meghatározó szerepet játszanak. A *filologia* (ή φιλολογία) a beszéd, a szövegek szeretete és értő elemzése a bölcsészettudományok fundamentuma, egyszersmind a természettudományok magas színvonalú művelésének elengedhetetlen feltétele. Ebben a szellemben, európai távlatú, magyar gyökerű műveltségünk gyarapítására úgy gondoltuk, hogy a nagy múltú collegiumi francia, olasz, német és angol nyelv- és irodalomtudományok mellett a spanyol stúdiumokat is meg kell honosítanunk.

Nem tudhattuk biztosan, csak remélhettük: a 2009-ben elvetett mag, a Spanyol műhely létrehozása, a megfelelő keretek biztosítása látványos eredménnyel zárba szökken. Aligha tévedtünk azonban. A mindig óhajtott és fenntartott spanyol nyelvi oktatásnak is köszönhetően – amelyet Bubnó Hedvig Tanárnő hosszú éveken át önzetlenül biztosított – minden bizonnal egyfajta várakozás is volt, lehetőséget kereső hallgatói érdeklődés, amely immár reményteljes további kibontakozást, teret nyerhetett. Közös anyanyelvünkön fogalmazva: *Quod felix, faustumque* fuit!

Elhivatott oktatók és diákok nélkül azonban holmi igazgatói sejtések és óhajok vajmi keveset érnek. Köszönöm az alapító műhelyvezetőnek, Faix Dóra Tanárnőnek, a kezdő évfolyamok veteránjainak és az egymást támogató, szívüket-lelküket odaadó spanyol-műhelyes collegistáknak a nagyszerű munkát!

Magyar érdekű igyekezetünket a madridi Residencia de Estudiantes intézménnyel 2010-ben megteremtett kapcsolatunk európai horizontra emelte. A spanyol tehetséggondozó intézmény az Eötvös Collegium természetes szövetségese, olyan spanyolországi központ, mint a Collegiumnak 1895 előtt mintát adó francia École Normale Supérieure. Köszönöm testvérintézményünk, különösképp Alicia Gómez-Navarro Igazgató Asszony őszinte és töretlen támogatását, amely valamennyiünket ösztönöz.

Évszázadnál hosszabb történelmi távlatokat és három évtizednél hosszabb collegista tapasztalatokat tömören összegezve buzdítok: legyen ez a kötet a collegiumi spanyol stúdiumok *manifestuma* (kézzel fogható bizonyága) és egyben a Spanyol műhely lendületes, szívet melengető tevékenységének végső *inauguratio*ja. Az Eötvös József Collegium a jövőben sem működhet Spanyol műhely nélkül.

Horváth László  
*igazgató*  
*Eötvös Collegium*

## *Inauguratio* Palabras de saludo

La filología clásica y moderna (*alt- und moderne Philologie*) juega un papel determinante desde el primer momento en la historia de Eötvös József Collegium. La *filo-logia* (ή φιλολογία), que significa amor e interés por las palabras y por los textos, y también su sabia interpretación, es el fundamento de las humanidades, y también una condición indispensable para el cultivo de las ciencias naturales. En este espíritu, y para enriquecer nuestra cultura y formación enraizadas en Hungría pero orientadas hacia Europa, hemos pensado que en una residencia con tan importante pasado histórico, en la que ya realizamos estudios de lengua y literatura inglesas, francesas, italianas y alemanas, debíamos instaurar estudios de filología hispánica.

Aunque no lo podíamos saber con certeza, teníamos la esperanza de que la impartición del Taller de Filología Española, semilla sembrada en el año 2009, diera unos espléndidos frutos si establecíamos para su funcionamiento el marco adecuado. Y no nos equivocábamos. Gracias a la enseñanza de la lengua española, que la residencia ya antes había ofrecido y mantenido para los estudiantes de la institución —y en la que se había destacado abnegadamente durante muchos años la profesora Hedvig Bubnó—, la creación del taller correspondió también a las esperanzas e intereses de los estudiantes, quienes de esta forma pueden disponer de un terreno más amplio para su futuro desenvolvimiento. Diciéndolo en el idioma materno que compartimos: *Quod felix, faustumque fuit!*

Los presentimientos y deseos de un director tienen poco valor si no se puede contar con la vocación de profesores y estudiantes. Le agradezco a la profesora Dóra Faix, creadora y directora del Taller de Filología Hispánica, así como a los estudiantes veteranos que participaron en los primeros años de este proyecto y a los estudiantes de siempre, entregados en cuerpo y alma al taller, su magnífico trabajo.

Nuestro empeño con raíz húngara se elevó a un horizonte europeo cuando en 2010 pudimos establecer contacto con la Residencia de Estudiantes de Madrid. Esa institución española, que alberga entre sus muros a jóvenes talentos, es un aliado natural de Eötvös Collegium, al igual que la École Normale Supérieure

francesa, que antes de 1895 le sirvió de modelo a nuestra residencia. Debo expresar mi profundo agradecimiento a la señora Alicia Gómez-Navarro, directora de la Residencia de Estudiantes, por su firme y sincero apoyo, con el que nos inspira a todos.

Sintetizando ahora amplios horizontes históricos y experiencias personales de más de tres décadas, los animo a seguir adelante. Que este volumen constituya una prueba tangible de la actividad del Taller de Filología Hispánica, *inauguratio* definitiva de su dinámica labor que nos llena el corazón de orgullo. A partir de ahora Eötvös József Collegium no podrá concebirse sin contar con el Taller de Filología Hispánica.

László Horváth  
*director*  
*de ELTE Eötvös József Collegium*



## Prólogo

La Residencia de Estudiantes de Madrid constituyó en la primera mitad del siglo xx un centro de pensamiento de excepcional relevancia, además de lugar de encuentro de creadores, artistas, intelectuales y científicos de gran renombre. Y para los hispanistas de hoy es una fuente de inspiración inagotable a la hora de reflexionar sobre los artistas españoles que en algún momento de su vida pasaron por la famosa institución y se dejaron influenciar por su ambiente y su espíritu, por las ideas y obras de sus huéspedes, o por las conferencias de sus invitados. Como testimonio de esta inspiración ha nacido el presente volumen, el cual pretende ser una muestra de las ideas y reflexiones de hispanistas húngaros, entre ellos, profesores y estudiantes universitarios que han sido seducidos por la obra de Federico García Lorca, Luis Buñuel, Salvador Dalí, Juan Ramón Jiménez, José Ortega y Gasset, Eugenio d'Ors, Rafael Alberti y Maruja Mallo. Estos profesores y universitarios se acercan a los creadores e intelectuales mencionados adoptando enfoques diversos a fin de realizar un análisis personal de las obras concretas tratadas en los estudios aquí reunidos. Naturalmente, estamos muy lejos de agotar el arsenal de posibilidades de interpretación que ofrece la Residencia de Estudiantes, pero es la primera vez que se publica en Hungría un volumen de artículos en torno a esta institución.

Por otra parte, la institución húngara Eötvös Collegium, que se ha encargado de editar este libro, puede considerarse desde varios puntos de vista hermana de la Residencia de Estudiantes. Fundado en 1895, tomando como modelo La Escuela Normal Superior de París, el Eötvös Collegium empezó a funcionar en su sede actual —en un imponente edificio situado en la calle Ménesi, en el famoso monte Gellért de Budapest— en 1910, el mismo año en el que se fundó la Residencia de Estudiantes de Madrid, y siempre ha sido, al igual que su pareja española, un centro de espíritu liberal, en el que además de los conocimientos científicos concretos tenían (y siguen teniendo) mucha importancia el pensamiento crítico, la creación, así como el ejercicio físico y el aprendizaje, en un ambiente intelectual serio pero también abierto a momentos relajados y divertidos (lo cual se podrá observar en uno de los estudios del volumen). Otro rasgo que también asemeja a la Residencia de Estudiantes con el Eötvös Collegium es su carácter abierto al diálogo interdisciplinar, lo cual

se refleja, por ejemplo, en que el primer director de la institución húngara fue el físico Géza Bartoniek, autor de varios artículos y ensayos sobre la electricidad, y uno de los colaboradores de la primera enciclopedia húngara (la *Gran Enciclopedia Pallas*), y quien, además, contribuyó a modernizar la formación científica del profesorado de la enseñanza secundaria. Pero la interdisciplinariedad se manifiesta incluso hoy en día, pues los estudiantes que residen en el Eötvös Collegium representan diferentes disciplinas: literatos, historiadores, informáticos, biólogos, etc., de acuerdo con las distintas facultades que integran la universidad más prestigiosa y antigua de toda Hungría, llamada Eötvös Loránd Tudományegyetem (ELTE). Pertenecer al Eötvös Collegium siempre ha sido un privilegio, y quienes han vivido entre los muros de este antiguo edificio se sienten parte de una élite intelectual, la misma a la que también pertenecieron el músico Zoltán Kodály, el escritor Dezső Szabó, o el historiador de la literatura Albert Gyergyai, residentes en su tiempo de la misma institución.

Con motivo del Centenario del Eötvös Collegium, celebrado en 2010, la directora de la Residencia de Estudiantes de Madrid, Alicia Gómez-Navarro, visitó personalmente el Eötvös Collegium, y nos complació enormemente tener la posibilidad de comentar con ella los muchos puntos en común que tienen las dos instituciones. Algún tiempo después, en ocasión de un viaje a Madrid, con un pequeño grupo de estudiantes húngaros que formaban parte del Taller de Filología Española del Eötvös Collegium, tuvimos la oportunidad de visitar la Residencia de Estudiantes y respirar ese ambiente especial en el que el recuerdo del prestigioso pasado se mezcla con la efervescente actividad cultural del presente, en el que la calurosa acogida de los residentes de hoy va acompañada de las conferencias de los más ilustres invitados del panorama cultural y científico de nuestro tiempo.

Dra. Dóra Faix  
*Profesora del Departamento  
de Filología Hispánica  
Facultad de Letras de la Universidad  
Eötvös Loránd (ELTE)  
Directora del Taller de Filología Hispánica  
del Eötvös Collegium*

## Desde la Residencia de Estudiantes

Para la Residencia de Estudiantes es un honor que una institución tan prestigiosa como el Eötvös Collegium —desde su creación consagrado a la búsqueda de la excelencia y vinculado a la tradición liberal europea— haya tenido la iniciativa de publicar, por primera vez en Hungría, un libro enteramente inspirado por algunos de los intelectuales y creadores que vivieron en la Residencia o mantuvieron con ella una estrecha relación durante las primeras décadas del siglo xx.

La publicación de este libro tan lejos de nuestras fronteras resulta para la Residencia muy significativa, pues es reflejo de que la voluntad de internacionalización que fue seña de identidad de esta casa entre 1910 y 1936, y que hoy nuevamente rige su actividad, continúa dando frutos. «Ventana de España que da a Europa», como la llamó Le Corbusier después de visitarla en 1928, «y abierta además de par en par a todos los vientos vivificadores», la Residencia se convirtió, desde su creación hasta el estallido de la guerra civil española, en lugar de referencia y foco permanente del intercambio científico, educativo y cultural con los países más avanzados del mundo. Si los estudiantes que en aquel tiempo vivieron en la Residencia llegaron a ser años después algunos de los españoles más universales (sirva de muestra el que dos de los siete españoles galardonados con el Premio Nobel fueran residentes: Juan Ramón Jiménez —nobel de literatura en 1956— y Severo Ochoa —de fisiología y medicina en 1959—), eso fue por el ambiente cosmopolita que en ella se respiraba, y que propició que las ideas de vanguardia que se estaban generando en Europa llegaran a Madrid, en la voz de sus creadores. Así, en el salón de actos de la Residencia habló el neurólogo y psiquiatra húngaro Sándor Ferenczi sobre la transformación psicoanalítica del carácter; relató Howard Carter el descubrimiento de la tumba de Tutankhamon; explicó Albert Einstein la teoría de la relatividad; e interpretaron o presentaron su obra creadores como los poetas Paul Valéry o Louis Aragon, el escultor Alexander Calder, los músicos Igor Stravinsky o Maurice Ravel, el economista J. M. Keynes, la científica Marie Curie, o los narradores G. K. Chesterton y H. G. Wells, por citar algunos nombres entre la nutrida nómina de conferenciantes invitados.

Orgullosa de todo ese legado, desde el inicio de su recuperación en 1986 la Residencia de Estudiantes se ha esforzado por dar de nuevo vida a lo mejor de su tradición, recobrando aquella atmósfera de búsqueda de conocimiento, de tolerancia, de intercambio de ideas y de efervescencia creativa que siempre la ha caracterizado, y logrando que, en pleno siglo XXI, continúe siendo vivero de nuevos valores y, como casa de todos, lugar internacional e intergeneracional de encuentro y debate entre las ciencias y las artes. Hoy, sus cuatro pabellones, jardines, restaurante y salones vuelven a estar ocupados y transitados por profesionales, investigadores y creadores, procedentes de todos los países del mundo, que se alojan en ella durante temporadas de trabajo en Madrid y que comparten su estancia con un brillante grupo de jóvenes becarios compuesto por artistas y creadores de prometedor talento, así como por graduados que preparan en la Residencia su proyecto de investigación científica o humanística. Por sus habitaciones han pasado numerosos premios nobel, como Murray Gell-Mann, Carlo Rubbia, Tim Hunt o Torsten Nils Wiesel. Y su salón de actos es de nuevo tribuna pública en la que cada día se celebran conciertos, conferencias, proyecciones cinematográficas, representaciones teatrales o lecturas de poemas, protagonizados por algunos exponentes de la cultura universal, por ejemplo, la húngara, de la que, además de la música de Béla Bartók o Zoltán Kodály, se han podido escuchar las voces de escritores como Imre Kertész y Péter Esterházy compositores como György Kurtág o pianistas como Andrés Schiff, en el mismo salón en el que también han hablado desde premios nobel, como el físico Sheldon Lee Glashow, el poeta Seamus Heaney, el químico Roald Hoffmann o el novelista Mario Vargas Llosa, hasta compositores como Sofiya Gubaidulina o Karlheinz Stockhausen, poetas como Octavio Paz o Yves Bonnefoy, filósofos como Jacques Derrida o Gianni Vattimo, primatólogos como Jane Goodall, directores de orquesta como Sergiu Celibidache o Zubin Mehta, artistas como Adrian Piper, o escritores como Tess Gallagher, John Berger, Amos Oz o Nérida Piñón... Su historia y su actividad actual como centro de referencia internacional para la investigación y la difusión de la vida intelectual contemporánea han hecho que en 2015 la Unión Europea otorgara a la Residencia el Sello de Patrimonio Europeo, reconocimiento que comparte con otras entidades europeas, como la Academia Superior de Música Franz Liszt, de Budapest.

Estas pinceladas sobre la tradición de la Residencia y su labor en la actualidad dan idea de cuánto tiene en común con el Eötvös Collegium. Ambas instituciones comparten valores tan necesarios hoy como la búsqueda de la



excelencia, la interdisciplinariedad o la decidida vocación europeísta, además de desempeñar en sus respectivas sociedades un importante papel como lugares de encuentro entre generaciones y culturas. Lo pude corroborar cuando, como directora de la Residencia de Estudiantes, tuve el privilegio de ser invitada a los actos de conmemoración del centenario del Eötvös Collegium en 2010, el mismo año en que se celebraba el de la Residencia. Aquella visita sirvió no solo para admirar la calidad de los programas que ahí se desarrollan, la valía de los profesores que cada día los alientan y les dan vida, o la belleza de sus espacios físicos, sino también para volver con la reconfortante sensación de haber consolidado, con una institución que consideramos hermana, un vínculo de amistad que permanecerá en el tiempo.

Ejemplo de los puentes que se han empezado a tender desde entonces entre ambas instituciones es la publicación de este libro que ahora ve la luz: un gesto por parte del Eötvös Collegium por el que la Residencia no tiene más que palabras de agradecimiento. Muchas gracias, en primer lugar, a la doctora Dora Faix por haber impulsado este proyecto, mostrando así su interés por divulgar entre los actuales y futuros hispanistas húngaros el papel que la Residencia desempeñó en la cultura de su tiempo. Gracias también a los profesores y alumnos que han escrito los textos, pues su trabajo denota no solo su atracción por la creación española del siglo xx, sino además el esfuerzo que han dedicado a profundizar en la historia de la Residencia y de quienes vivieron en ella. Nuestro reconocimiento, por último, al Eötvös Collegium por haber hecho realidad esta cuidada edición, que ojalá anime a sus lectores, cuando viajen a Madrid, a visitar la Residencia, a asistir a sus actos públicos, a alojarse en ella, a recorrer sus exposiciones, a leer los libros que publica o a consultar los valiosos archivos que custodia en su Centro de Documentación. Serán todos bienvenidos.

Alicia Gómez-Navarro  
*Directora de la Residencia de  
Estudiantes*



**I**

**Paralelismos históricos  
y espirituales**



# La Residencia de Estudiantes y Ortega y Gasset en los diarios de Sándor Márai

Dóra Faix  
Universidad Eötvös Loránd

## 1. Referencia a la Residencia de Estudiantes en los diarios de Sándor Márai

*Ya no existe en Madrid la Residencia de Estudiantes —ya no existe en el sentido que tenía para el mundo hispano esta acrópolis intelectual antes de la guerra civil. Unamuno, Ortega y Gasset, Jiménez, García Lorca— desde aquí se propagó la influencia intelectual de una generación. Hoy ya no queda nada de eso en este lugar. Hay gente con talento: pero son solitarios, rudos, toscos. Falta la cooperación intelectual que modera el talento —así fue la acrópolis, la Residencia— (Sándor Márai, Diario 1958-1967)<sup>1</sup>.*

El famoso escritor húngaro, Sándor Márai (1900-1989), recuerda de esta manera el importante papel cultural de la Residencia de Estudiantes en su *Diario 1958-1967*, en un párrafo correspondiente al año 1963. El libro que lo contiene vio la luz en 1968 en Nueva York (en una edición del propio autor con el editor Dario Detti), tuvo una segunda edición en Múnich en 1977 (por la editorial Ujváry Griff) y fue reeditado en Budapest solamente en 1992 (en una nueva colección que nació de la colaboración de dos grandes editoriales húngaras: Akadémiai y Helikon). Curiosamente, la referencia a la Residencia no aparece en la edición más reciente del diario completo, que se está llevando a cabo en

---

<sup>1</sup> «Residencia de Estudiantes már nincs Madridban – nincs abban az értelemben, ahogy ezt a szellemi fellegvárat a polgárháborút megelőző időben uralta a spanyol világ. Unamuno, Ortega y Gasset, Jimenez, Garcia Lorca – egy generáció szellemi hatása innen áradt széjjel. Ilyesmi nincs ma itt. Tehetségek vannak: de magányosak, nyersek, faragatlanok. Az a szellemi összjáték hiányzik, ami fegyelmezi a tehetséget – ilyen volt a fellegvár, a *Residencia*» (S. Márai, *Napló 1958-1967*: 108). Traducción al español por Dóra Faix, autora de este estudio. A continuación se proporcionará en nota a pie de página la versión original húngara de los fragmentos de Márai que todavía no se hayan publicado en español.

el seno de un amplio proyecto que empezó en 2006, pero que todavía no ha terminado (se presupone que se va a extender aproximadamente hasta finales de 2017). Se trata de la publicación de la serie *A teljes napló* («El diario completo») que tiene como objetivo desvelar la versión original de todo el diario de Sándor Márai, basándose en el manuscrito original<sup>2</sup>. Dentro de la serie, el tomo correspondiente a los años 1961-1963 fue publicado en 2012, pero si lo consultamos, vemos que la parte perteneciente al año 1963, que en el *Diario 1958-1967* evoca muchas impresiones del escritor húngaro sobre España, es muy diferente. En ella, entre muchas otras referencias, también falta la alusión a la Residencia. ¿Cómo es posible esto? La respuesta es que el diario original no contenía algunos fragmentos (bastante numerosos) que Márai añadió al *Diario 1958-1967* publicado en 1968 en Nueva York.

Además, también debemos destacar que ninguna de las versiones del diario de 1963 ha podido llegar todavía a los lectores en español, puesto que del inmenso conjunto que representan los diarios en la obra del escritor húngaro (lo estuvo escribiendo desde 1943 hasta el final de su vida), solamente se ha editado el volumen *Diarios, 1984-1989 (Napló 1984-1989)* por Salamandra (en la traducción de Éva Cserháti y A. M. Fuentes Gaviño), dentro de la serie que hasta ese momento y también desde entonces se compone únicamente de novelas. Pero no se trata de ninguna falta cometida por parte de la editorial barcelonesa, sobre todo si consideramos también otros detalles de la historia de la publicación de estos diarios en húngaro.

Como se puede observar en el cuadro que aparece a continuación, en vida del autor solamente se editaron cinco volúmenes del extenso diario, además cada uno en una ciudad diferente —Budapest, Washington, Nueva York, Toronto y Múnich, respectivamente— y fue solamente después de su muerte, concretamente en 1997, cuando pudo salir en húngaro el último volumen de la serie —correspondiente justamente al único diario de Márai publicado en español—, escrito entre los años 1984-1989. Después de la muerte del autor, a partir de 1992, se puso en marcha una nueva serie titulada *Ami a naplóból kimaradt* («Lo que se omitió de los diarios»). Con ella, la editorial Vörösváry de Toronto se propuso completar la primera serie de diarios editados en vida de Márai, que habían aparecido bajo la supervisión muy crítica y rigurosa del propio escritor, por cuya decisión se habían omitido muchos pasajes, algunos por considerarlos demasiado personales (por ejemplo, detalles sobre

<sup>2</sup> Esta labor constituye, incluso para la filología húngara, una tarea pionera que permitirá que tanto los estudiosos de Márai como el público en general puedan acceder a estos textos todavía no editados en su conjunto.

la vida de su hijo adoptivo) o porque pensaba que podrían resultar ofensivos o demasiado duros (como sus amargas observaciones críticas sobre Estados Unidos, que, al fin y al cabo, fue el país que lo acogió bajo su techo), así como algunas reflexiones de carácter político.

Título del libro	Datos de la edición
<b>En vida de Sándor Márai</b>	
<i>Napló (1943–1944)</i>	Budapest, Révai, 1945
<i>Napló (1945–1957)</i>	Washington, Occidental Press, 1958
<i>Napló (1958–1967)</i>	Nueva York, Dario Detti, 1968
<i>Napló 1968–1975</i>	Toronto, Vörösváry Publishing, 1976
<i>Napló (1976–1983)</i>	Múnich, Ujváry Griff, 1985
<b>Después de la muerte de Sándor Márai</b>	
<i>Ami a Naplóból kimaradt 1945–1946</i>	Toronto, Vörösváry, 1992
<i>Ami a Naplóból kimaradt 1947</i>	Toronto, Vörösváry, 1993
<i>Napló 1984–1989</i>	Toronto, Vörösváry, 1997
<i>Ami a Naplóból kimaradt 1948</i>	Toronto, Vörösváry, 1998
<i>Ami a Naplóból kimaradt 1949</i>	Toronto, Vörösváry, 1999
<i>Ami a Naplóból kimaradt 1950–1951–1952</i>	Toronto, Vörösváry, 2001
<i>Ami a Naplóból kimaradt 1953–1954–1955</i>	Toronto, Vörösváry, 2003
<i>A teljes napló: 1943-1944</i>	Budapest, Helikon, 2006
<i>A teljes napló: 1945</i>	Budapest, Helikon, 2006
<i>A teljes napló: 1946</i>	Budapest, Helikon, 2007
<i>A teljes napló: 1947</i>	Budapest, Helikon, 2007
<i>A teljes napló: 1948</i>	Budapest, Helikon, 2008
<i>A teljes napló: 1949</i>	Budapest, Helikon, 2008
<i>A teljes napló: 1950-1951</i>	Budapest, Helikon, 2009
<i>A teljes napló: 1952-1953</i>	Budapest, Helikon, 2009
<i>A teljes napló: 1954-1956</i>	Budapest, Helikon, 2010
<i>A teljes napló: 1957-1958</i>	Budapest, Helikon, 2011
<i>A teljes napló: 1959-1960</i>	Budapest, Helikon, 2012
<i>A teljes napló: 1961-1963</i>	Budapest, Helikon, 2012
<i>A teljes napló: 1964-1966</i>	Budapest, Helikon, 2013
<i>A teljes napló: 1967-1969</i>	Budapest, Helikon, 2014
<i>A teljes napló: 1970-1973</i>	Budapest, Helikon, 2015
<i>A teljes napló: 1974-1977</i>	Budapest, Helikon, 2016

Solamente a partir de 2006 empieza a tener la filología húngara una información más completa sobre todo lo que contenían los diarios, a raíz de la publicación de la serie *A teljes napló* («El diario completo») por la editorial Helikon, con la contribución de Tibor Mészáros —responsable de la herencia de Sándor Márai en el Museo de Literatura Petöfi (Petöfi Irodalmi Múzeum) y autor de una importante bibliografía de Márai—. Hoy, la serie llega hasta el tomo XVI, el cual

abarca los años 1974-1977, y la publicación continuará en los próximos años hasta que se publique la última parte, correspondiente a 1989, la cual contiene las últimas palabras del escritor. Aun así seguiremos teniendo algunas lagunas en la edición y el conocimiento de Márai: por ejemplo, no se han publicado todavía dos obras —un drama y un libro de viajes que hasta hoy solo han visto la luz en alemán—, y también sigue inédita su correspondencia (en ella hay muchas cartas que siguen en manos privadas, y probablemente haya muchas otras sobre cuya existencia ni siquiera tenemos noticias), y como dice Tibor Mészáros tampoco podemos descartar que en algún momento aparezca alguna que otra obra de Márai todavía desconocida (Mészáros, 2008: 20).

Por todo ello, este estudio se centrará en primer término en los volúmenes de *A teljes napló* («El diario completo») hasta hoy publicados, que engloban, pues, los años 1943 a 1977, pero completando el estudio con observaciones basadas en pasajes de su *Napló (1958-1967)* editado en Nueva York, así como en los diarios fragmentarios correspondientes a los años 1974 a 1989 (que por el momento son los únicos que contienen los diarios de los últimos años de la vida del escritor). En los textos, naturalmente, han dejado sus huellas los cambios tanto históricos como personales que se produjeron en ese largo periodo de cuarenta y seis años durante los cuales el escritor escribe su diario. Debemos considerar las referencias a la Residencia de Estudiantes en este contexto.

## 2. Ortega y Gasset como primera referencia hispánica

En el primer volumen del diario completo se vislumbran ya algunas características constantes de la manera de escribir tan propia de Márai. Se trata de una escritura autobiográfica en primera persona, en la cual se mezcla el presente con un pasado que no podemos situar en el tiempo con exactitud, debido a la falta de asideros temporales concretos que caracterizarían un diario típico. Tan solo se señalan los años de escritura, pero a partir de ese momento se trata de un texto que se edifica sobre una serie de reflexiones, generalmente bastante breves, separadas (por una línea vacía en la edición de Helikon). En cuanto a su temática, son reflexiones surgidas a raíz de algún acontecimiento tanto histórico como personal. Como dice uno de los estudiosos húngaros más importantes de Márai, «este diario nació en un momento cuando resultaba sencillamente imposible alejarse por completo de los acontecimientos del mundo exterior o relegarlos a la periferia de la vida o del pensamiento» (Lőrinczy, 1993: 44)<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> «Oly időkben született ez a napló, amidőn a külvilág történéseitől teljességgel függetlenedni avagy őket az élet és az elmélkedés perifériájára szorítani egyszerűen lehetetlen volt» (Lőrinczy, 1993: 44).



Sin embargo, cabe señalar que las referencias de carácter histórico no aparecen de forma equilibrada en los diarios: en algunos años, su evocación es más acentuada (se evocan y se comentan), mientras que en otros apenas se alude a ellas. Aunque algunos hechos históricos sean referencias importantes, en ningún momento se nos ofrece una narración cronológica de la historia; lo que importa es la repercusión que tuvieron todos ellos en el escritor, quien aporta comentarios, valoraciones, y en muchas ocasiones, una crítica cruel o desesperada. La postura de Márai al respecto se percibe a la perfección en la frase «la tarea de la literatura no es describir lo que pasó con los hombres —esto lo sabe hacer incluso el periodista—, sino describir lo que pasó *en los hombres*» (Márai, 1964-1966: 166)<sup>4</sup>.

Lo mismo sucede con las referencias personales, que no reproducen la vida del escritor, sino que solamente evocan sucesos de su vida cotidiana; son meditaciones acerca de algo que ha presenciado o que le ha tocado vivir, y, muy a menudo, son reflexiones basadas en alguna de sus numerosísimas lecturas. La primera referencia hispánica que aparece en los diarios corresponde, justamente, a este último tipo de comentarios. Se trata de la aparición en el texto de José Ortega y Gasset, el pensador español que mayor influencia ha tenido en el modo de pensar y la obra de Márai. Ortega será en adelante la referencia hispánica más marcada y constante, sus ideas aparecen y reaparecen incesantemente a lo largo de los diarios del escritor húngaro. La primera mención de Ortega (en la que se evoca explícitamente su nombre) aparece ya en el primer volumen de los diarios, en el cual Márai medita mucho sobre los húngaros, sobre la nación húngara, estableciendo paralelismos con otras nacion(alidad)es —en este primer momento básicamente europeas—, y dice:

Lo que Ortega y Gasset echaba de menos en la España de principios de siglo —al lado de los espíritus intelectuales, la «nueva nobleza», la «columna espiritual» de una nación— es justamente la columna que falta en toda Europa (Márai, 1943-1944: 49-50)<sup>5</sup>.

La nota del editor remite a *Meditaciones del Quijote (Elmékedések a Don Quijotéről, 1914)*, probablemente porque esa fue la obra que Ortega publicó a principios de siglo (momento al que alude Márai), y que Márai efectivamente

<sup>4</sup> «... az irodalomnak nem feladata leírni azt, ami az emberekkel történt —ezt a riporter is tudja—, hanem az a feladata, hogy leírja, mi történt az emberekben» (Márai, 1964-1966: 166).

<sup>5</sup> «Ami Ortega y Gassetnek a század elején Spanyolországból hiányzott —magányos szellemi tünemények mellett az új nemesség, egy nemzet 'szellemi gerince', ez a gerinc hiányik ma egész Európának» (*A Teljes napló 1943-44: 49-50*).

pudo leer, puesto que la versión húngara se publicó ese mismo año, con el título *Don Quijote nyomában* (Budapest, Atlantisz, 1943, traducción de Gábor Antal)<sup>6</sup>. Con todo, a mi parecer, la cita no remite a este libro de Ortega. Pero volveré a ello más adelante.

Antes que nada, debemos observar que el carácter y el modo de pensar de Márai eran muy similares a los de Ortega. Por ejemplo, podemos partir de una descripción de Nel Rodríguez Rial, quien opina que

todo lector familiarizado con las obras de Ortega conoce lo apegado que estaba su pensamiento a las circunstancias históricas, sociales, políticas, ideológicas e incluso estéticas en las que le tocó en suerte vivir. No conozco ningún otro gran pensador del siglo xx que estuviese más atento al devenir histórico, más preocupado por conocer los hechos y meditar sobre los acontecimientos de su tiempo, más comprometido con el ejercicio filosófico de elevar a concepto lo por él vivido. Este hábito mental de estar al día, de pisar y meditar la noticia, de «ver la vida según fluye ante él», esto es, de «estar a la altura de los tiempos», sin duda se lo debe al ambiente familiar, a la vocación periodística de su abuelo materno y de su padre (Rodríguez Rial, 2005: 13-14).

Este pensador apegado a las circunstancias históricas, que no se puede desprender ni un solo día de su forma de ser meditativo, sumamente preocupado, coincide plenamente con la imagen que podemos tener del propio Márai. Pero por encima de ello, si leemos *Meditaciones del Quijote* de Ortega y Gasset a la luz de los diarios del escritor húngaro, también llaman la atención similitudes, paralelismos. Al decir Ortega —en la introducción a sus *Meditaciones*— que sus ensayos

carecen por completo de valor informativo; no son tampoco epítomes —son más bien lo que un humanista del siglo xvii hubiera denominado «salvaciones»—.

<sup>6</sup> Hasta el año 1945, cuando se publicó el primer volumen de los diarios de Márai, se habían publicado en Hungría las siguientes obras de Ortega: primero *La rebelión de las masas* (*A tömegek lázadása*, 1938, traducido por Lajos Puskás); en segundo lugar, tres estudios recogidos en el volumen titulado *A szerelemről* (*Estudios sobre el amor*, 1942, traducido del alemán por Pál Szentkuty), el mismo año en el que Márai empieza a escribir su diario *Meditaciones del Quijote* (*Don Quijote nyomában*, Budapest, Atlantisz, 1943. Traducción de Gábor Antal), y en 1944 *El tema de nuestro tiempo* (*Korunk feladata*, ABC Könyvkiadó társaság). Antes de Márai, ya hubo otros húngaros que le dedicaron atención a Ortega. A partir de 1928 hasta 1945 vieron la luz los siguientes textos sobre Ortega: Halász, Gábor (1928), «Ortega y Gasset», en *Napkelet* II; Hamvas, Béla (1938), «A tömegek lázadása», en *Társadalomtudomány* 1-3; Barankovics, István (1939), «A tömegek lázadása és az uralmi illetéktelenség», en *Az Ország Útja*; Jócsik, Lajos (1940), «A tömegek lázadása – a kispolgár uralma», en *Az Ország Útja*; Jócsik, Lajos (1943), «Ortegával a kezemben», en *Magyar Csillag*; Halász, Gábor (1944), «Ortega y Gasset», en *Magyar Csillag*; y Solt, Hugó (1944), *Ortega y Gasset történetfilozófiája* (Budapest, Ráth Nyomda).

Se busca en ellos lo siguiente: dado un hecho —un hombre, un libro, un cuadro, un paisaje, un error, un dolor—, llevarlo por el camino más corto a la plenitud de su significado. Colocar las materias de todo orden, que la vida, en su resaca perenne, arroja a nuestros pies como restos inhábiles de un naufragio, en postura tal que dé en ellos el sol innumerables reverberaciones (Ortega, 1914: 14).

tiene la misma actitud que Márai. Y, partiendo de las ideas de Ortega, podemos preguntarnos si el objetivo de Márai no sería también la «salvación»: salvarse a sí mismo, o —en el primer volumen de los diarios— salvar a su nación. Puesto que si Ortega medita sobre los españoles, Márai hace lo mismo pero con respecto a los húngaros, las almas húngaras, la nación húngara. Y también podrían corresponder a Márai las últimas palabras introductorias de Ortega que dicen así:

El lector descubrirá, si no me equivoco, hasta en los últimos rincones de estos ensayos, los latidos de la preocupación patriótica. Quien los escribe y a quienes van dirigidos, se originaron espiritualmente en la negación de la España caduca (*ibid.*: 58-59).

Habiendo negado una España, nos encontramos en el paso honroso de hallar otra. Esta empresa de honor no nos deja vivir. Por eso, si se penetrara hasta las más íntimas y personales meditaciones nuestras, se nos sorprendería haciendo con los más humildes rayicos de nuestra alma, experimentos de nueva España (*ibid.*: 59).

También para Márai, una de sus preocupaciones constantes es su patria. En el momento de ponerse a escribir, en 1943, estamos en plena Segunda Guerra Mundial, y los acontecimientos de los siguientes años (la llegada de los alemanes que serán reemplazados por los rusos) le hacen meditar sobre cómo va a ser o, también, cómo debería ser la nueva Hungría.

Además, resulta interesante observar que tanto en *Meditaciones del Quijote* como en los diarios de Márai, y ya a partir de las palabras introductorias, se vislumbra el trasfondo cultural del escritor a través de la intertextualidad. Ortega cita la Biblia, evoca a grandes pensadores (Spinoza, Platón, Nietzsche, Hegel) y escritores (Flaubert, Rousseau, Goethe, Shakespeare), de la misma forma que lo hace en su diario Márai. Al mismo tiempo, también aparecen citas en italiano y en francés que ninguno de los dos traduce a su propia lengua, presuponiendo que el lector sabrá leer y comprender las citas en su versión original (en Ortega se trata de textos en italiano, francés e inglés; en Márai, en estos mismos idiomas y en alemán). Además, también aparece en *Meditaciones del Quijote* una alusión

a la pintura, por ejemplo, a Rembrandt (*ibid.*: 15), lo cual recuerda la evocación de cuadros tan frecuente en los diarios del escritor húngaro.

Pero volvamos a la primera aparición del nombre de Ortega en el diario de Márai. En mi opinión, la cita no puede aludir a *Meditaciones del Quijote*, tal como lo sugiere la nota del editor, porque las expresiones que Márai pone entre comillas —«nueva nobleza», «columna espiritual»— más bien remiten a *La rebelión de las masas*, obra que Márai igualmente pudo haber leído incluso en húngaro, puesto que —como lo he señalado en la nota nº 6— ya había sido publicada en Hungría en el año 1938. Márai alude probablemente a las ideas de Ortega sobre la división de la sociedad en masas y minorías excelentes, el intelectual como hombre selecto frente a la muchedumbre, comentadas en *La rebelión de las masas*. Pero los términos «intelectual» y «hombre selecto» de Ortega fueron traducidos en la versión húngara de Lajos Puskás como «szellemi ember» (Ortega, 1938: 7) y «kiválasztott ember» (*ibid.*: 11), respectivamente, lo que no coincide con las expresiones usadas por Márai. Es posible que —a pesar de usar comillas— el escritor húngaro no quisiese repetir literalmente las palabras de Ortega, solamente reproducir sus ideas (tomadas de la versión húngara de *La rebelión de las masas*). Debemos confesar que a veces Márai no reproducía nombres y palabras con precisión filológica. Aun en las citas se vislumbra esta «imprecisión filológica». ¿Por qué? Porque su objetivo no era reproducir literalmente una idea (ni en el caso de las citas), sino plasmar la forma en la que estas ideas se fijaron en su memoria. La inexactitud corresponde, por lo tanto, a su comportamiento intelectual de querer influir en el lector no a través de citas literales, sino con la fuerza de las ideas.

Otra explicación posible de esta inexactitud puede ser que Márai estuviese hablando de *La rebelión de las masas*, pero tras haber leído el texto en otro idioma y citando a Ortega con su propia traducción al húngaro de las expresiones allí encontradas. Tomando en consideración el conocimiento de idiomas de Márai, pudo haber leído la obra en francés o alemán, y efectivamente ya se habían publicado anteriormente tanto la versión francesa (*La révolte des masses*, 1937, traducida por Louis Parrot) como la alemana (*Der Aufstand der Massen*, 1931, traducida por Helene Weyl) que, además, sirvió de base a la edición húngara de 1942 anteriormente mencionada<sup>7</sup>. No lo podemos saber, porque la biblioteca personal de Márai se destruyó en la Segunda Guerra Mundial.

<sup>7</sup> A propósito de los textos de Ortega en alemán, es interesante que *Estudios sobre el amor*, publicados primero en forma de folletos en el diario *El Sol*, de Madrid, en los años 1926 y 1927, vieran la luz en formato libro primero en Alemania, en el año 1933, varios años antes de salir la primera edición española (en 1941).

También existe una tercera posibilidad, aunque menos probable: que Márai aludiese en realidad a otro texto de Ortega. Podría tratarse, por ejemplo, de *Vieja y nueva política*, el texto del discurso que Ortega pronunció en el Teatro de la Comedia de Madrid en 1914, y en el que ya habla de la «misión política de las minorías intelectuales» (Ortega, 1914: s. p.) y contrapone «la idea de las masas [...] a la de las minorías directoras» (López de la Vieja, 1997: 70). Con todo, en ese texto tampoco aparecen las expresiones usadas por Márai, ni he encontrado pruebas sobre si el escritor húngaro pudo haber leído *Vieja y nueva política*.

Tomando en consideración todo lo anterior, la posibilidad de que la primera mención de Ortega en el diario aludiese en realidad a *La rebelión de las masas*, la corrobora el hecho de que la siguiente referencia del diario a Ortega (en el mismo volumen del diario completo, pero correspondiente ya al año 1944), es con toda seguridad (y así lo señala también la nota del editor) una alusión a esta obra. Partiendo de las ideas del pensador español, Márai se pregunta:

¿Dónde puede estar esa élite de la cual Ortega y Gasset esperaba que frenara, educara y le enseñara la moral al hombre de masas que sus instintos habían convertido en un ser salvaje? (Márai, 1943-1944: 197)<sup>8</sup>.

Y añade enseguida su propia respuesta, pesimista:

Yo ya no creo que cualquier erudición pueda educar y disciplinar de forma duradera los instintos y los empujes más primitivos del hombre (*ibid.*: 197)<sup>9</sup>.

A partir de este primer volumen del diario, Ortega seguirá apareciendo como una intertextualidad constante y siempre inspiradora. Es relevante el año 1947, en el que Márai lee y comenta el libro de Ortega: «sobre las circunstancias biológicas del progreso histórico y el papel de los impulsos en la modificación de la historia» (1947: 132)<sup>10</sup>, es decir, probablemente *El tema de nuestro tiempo*; el breve tratado *El silencio, gran brahmán* en el que, según él, Ortega sigue siendo perfecto, y al hilo de sus reflexiones sobre el silencio llega Márai a la

---

<sup>8</sup> «Vajon hol az elit, melytől Ortega y Gasset remélte, hogy megfékezi, neveli, erkölcsre tanítja az ösztöneitől megvadult tömegembert?» (Márai, 1943-1944: 197).

<sup>9</sup> «Nem hiszek többé abban, hogy bármilyen műveltség tartósan nevelni és fegyelmezni tudja a legalacsonyabb emberi ösztönöket és indulatokat» ( *ibid.*).

<sup>10</sup> «Míndez nem jó így, s tudom is, miért nem jó. Az élethez és a munkához inger kell. Ortega könyvét olvasom, s igaz, s tudom is, miért nem jó. Az élethez és a munkához inger kell. Ortega könyvét olvasom, s igaz, amit a történelmi fejlődés biológiai feltételeiről, az ingerek történelmet alakító szerepéről ír, az egyes ember életében is törvény. Az életemben nincs inger, s ez nem jó» (Márai, 1947: 132).

conclusión de que la vida no solo es una serie de conversaciones y de actos, sino también de silencios, y que el verdadero silencio puede incluso ser un acto que transforma el mundo (1947: 134-135)<sup>11</sup>, y también lee *Goethe desde dentro*. En 1949 Márai evoca un texto de Ortega publicado en una revista alemana tirolesa del que resalta la idea de que «en la vida de un pueblo a veces madura un papel —como el del poeta— que alguien debe cumplir» (1949: 304)<sup>12</sup>, mientras que en 1950 lee con detenimiento *Meditación de la técnica*, texto que lo inspira sobremanera: en varios aspectos le da la razón a Ortega y se remite a él para reflexionar sobre el desarrollo tecnológico del mundo (un tema recurrente del diario del escritor húngaro). En 1950 también evoca un estudio de Ortega mencionando el título alemán de la obra *Der Intellektuelle und der Andere* (Márai, 1950: 107), con lo cual corrobora que está leyendo los textos orteguianos en este idioma.

La importancia que tenían para Márai las ideas tan inspiradoras de Ortega se vislumbra también cuando evoca que en una ocasión habría tenido la oportunidad de conocer personalmente al gran pensador español. Fue en 1946, cuando el escritor húngaro recibió una invitación a un encuentro en Ginebra donde iba a estar presente Ortega, entre otras grandes figuras admiradas por Márai, como el historiador suizo De Salis, o los escritores franceses Julien Benda y Georges Bernanos. Pero Márai decidió rechazar la invitación, porque en la Hungría de ese momento para solicitar un pasaporte, uno debía tener contactos, rellenar formularios y suplicar para que le fuera concedido, cosas que no estaba dispuesto a hacer por mucho que le doliese no poder escuchar a Ortega (Márai, 1946: 251).

En el año 1955 produjo una profunda amargura en el escritor húngaro la noticia de la muerte de Ortega. Alude a ella señalando el día concreto (algo que rara vez hace, tan solo para resaltar momentos especialmente relevantes) y diciendo lo siguiente:

19 de octubre. Ortega y Gasset ha muerto. Esa sensación de «qué lástima» que surge en mi conciencia al leer la noticia de su muerte, es poco frecuente a propósito de coetáneos. Los grandes contemporáneos a veces sobreviven a su propia muerte de manera indecente. Pero leyendo la noticia de la muerte de Ortega

<sup>11</sup> «...az életet nemcsak átbeszéljük és átcsелеkedjük, hanem át-is-hallgatjuk. (...) Az igazi hallgatás (...) legalább úgy világalakító cselekedet, mint a tett.» (*ibid.*: 134-135)

<sup>12</sup> «Ortega y Gasset egy írása egy tiroli német folyóiratban. Igaz, amit arról ír, hogy a népek életében időnként megérik egy szerep — például a Költő szerepe —, amit aztán be kell tölteni. Így a franciáknál Hugo — (hélas! mondotta Gide) —, az olaszoknál d'Annunzio, nálunk Petőfi... » (Márai, 1949: 304)

y Gasset tengo, espontáneamente, esta sensación de «qué lástima». Porque ahora hay en el mundo una posibilidad menos de sorprenderse. Una posibilidad que es muy rara. (La última vez que he tenido esta sensación de pérdida fue al morir Jovet: era el tipo de actor que sabía «sorprender», mucho más allá de las posibilidades del escenario y del papel). Ortega también fue un escritor así. Fue uno de los últimos espíritus mediterráneos, libre, proporcionado, griego y católico a la vez —no en su fe, sino desde el punto de vista de su aspecto—. En sus textos más pequeños brillaba esa misma luz que aparece en las costas mediterráneas por todas partes y en todo: la luz del espíritu alegre, cruelmente agudo, que muestra las arrugas y las verrugas (Márai, 1955: 303)<sup>13</sup>.

En los años posteriores a la muerte de Ortega, naturalmente Márai no deja de leer sus obras, vuelve a los textos ya leídos, de la misma forma que lo hace a lo largo de su vida con las obras que más lo han impresionado. También lee la obra póstuma del pensador español: su escrito sobre Leibniz (*La idea de principio en Leibniz y la evolución de la teoría deductiva*, publicado en Buenos Aires en 1958) y el libro *Der Mensch und die Leute* (en alemán) que vio la luz en Stuttgart ese mismo año. Márai señala en este último caso que se trata del libro *El Hombre y la gente*, y que es una colección de las reflexiones de Ortega pronunciadas en la Universidad de Argentina. Márai disfruta leyendo «sus hermosas líneas» y sus ideas a propósito de la lengua y la traducción, y concuerda con Ortega en que «lo que la lengua silencia, forma también parte, y no en proporciones menores, del contenido del lenguaje humano» (Márai, 1959: 174) y, sobre todo, en que «si uno se sale de su idioma materno y empieza a ‘vivir’ dentro de un idioma extranjero, se entera de que a ese idioma extranjero ha llevado consigo la complicidad social de su lengua materna, que es intraducible» (*ibid.*: 174-175)<sup>14</sup>. Esta idea representa un último vínculo, muy fuerte, entre los dos escritores: el Ortega exiliado toca en estas reflexiones uno de los puntos más

<sup>13</sup> «Október 19. Ortega y Gasset meghalt. Az a „de kár” érzés, amely megvillan az eszméletben, amikor a halálhírt olvasom, kortársral kapcsolatban ritka. A Nagy Kortársak néha illetlenül túlélék magukat. De Ortega y Gasset halálhírére ezt a spontán „de kár”-t érzem. Egy meglepetés lehetőségével kevesebb van a világban. Ez nagyon ritka. (Utollára Jovet halálhíre keltette ezt a veszteségérzést bennem: az a fajta színész volt, aki tudott meglepni, messze túl a színpad és a szerep lehetőségein.) Ortega is ilyen író volt. Az utolsó mediterrán szellemek egyike volt, szabad, arányos, görög és katolikus egyszerre —nem hitében, hanem alkatiilag. Apró írásaiban is az a fény villogott, mint a mediterrán partokon mindenütt, mindenben: a jókedvű, a kegyetlenül éles, a ráncot, bibircset mutató [...] szellem fénye.» (Márai, 1955: 303).

<sup>14</sup> «az emberi beszéd tartalma legalább annyira az, amit egy nyelv élhallgat, mint az, amit kimond. [...] az anyanyelv minden szociális tünemény között a legvégzetesebben jellegzetes. Ha valaki kitor az anyanyelvből, s egy / idegen nyelvben kezd „élni”, megtudja, hogy az idegen nyelvbe magával vitte az anyanyelv társadalmi cinkosságát, amely lefordíthatatlan.» (Márai, 1959: 174-175)

sensibles de Márai, quien después de haber elegido el exilio (voluntario pero forzado por las circunstancias históricas), consideraba que su patria real era su lengua materna, y hasta el último momento de su vida quiso ser fiel a ella.

### 3. De Ortega y Gasset a la Residencia de Estudiantes y otras referencias hispánicas

Volviendo ahora a la Residencia de Estudiantes, podemos preguntarnos si la alusión a esta famosa institución puede estar relacionada con la presencia tan marcada de Ortega en el modo de pensar del escritor húngaro. No lo podemos descartar. Bastaría para suponerlo la estrecha vinculación del pensador español con la Residencia, así como la fama internacional que tenía la Residencia en tanto que foco intelectual justo en los años en los que el joven escritor húngaro tenía los oídos muy abiertos a todo lo que era cultura y que llegaba desde otros países europeos (y, muy en especial, desde el Mediterráneo).

Con todo, y si nos atenemos a lo que nos cuenta en su(s) diario(s), la alusión que hace Márai a la Residencia se nutre también de otra fuente: un viaje que el escritor realizó a España y que dejó profundas huellas en él, tal como lo testimonian las páginas de *Napló 1958-1967*. En este libro plasma bastante detalladamente varios momentos de su viaje —en el que visitó Madrid, Toledo, Ávila y Aranjuez—; pero mucho más que los lugares concretos evoca la huella que dejó en él todo lo que había visto y experimentado (pasando de lo concreto a lo abstracto, de la misma forma que lo hacía citando a Ortega a través de lo que su mente había filtrado de los textos concretos). Márai recuerda el ambiente madrileño —sus calles, sus cafés (como el Café Gijón), la feria de libros, una corrida de toros y su gente—, evoca monumentos concretos como el monasterio de El Escorial o el Palacio Real de Madrid, y admira «la gran biblioteca de Madrid» (1958-1967: 107), es decir, El Prado, con los cuadros de Goya, Velázquez y El Greco que causaron en él una profunda impresión. Pero además, a través de todos estos aspectos, se vislumbra la manera de ver el mundo del propio Márai. Observémosla en los siguientes fragmentos, sobre el Palacio Real de Madrid:

Un edificio... —caserón enorme, sin valor artístico—, donde no se puede vivir, ni dormir, ni comer cómodamente, como le correspondería al ser humano. Aquí solo se puede vivir «como un rey», es decir, de ninguna forma, de manera incómoda. Alfonso XIII —el último rey que vivió aquí— lo comprendió, y en el primer momento adecuado se fue de aquí para siempre. (Márai, 1958-1967: 110)<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> «Egy épület... iradatlan hombár, nincs művészeti értéke—, ahol nem lehet kényelmesen,



y en una tradición probablemente común para los españoles, pero bastante curiosa para un húngaro:

En la noche de verano castellana suena en la acera el pincho de hierro del bastón del sereno. Este ruido es la señal del Estado policiaco idealizado, elevado a la perfección. Después de las diez de la noche, el ciudadano de Madrid solo puede abandonar su casa si sale a la ventana y aplaude para llamar al sereno quien —si en ese momento no se encuentra en la esquina bebiendo— llega dándose prisa, cojeando y haciendo ruido con su bastón para abrir el portal de la casa. Lo mismo pasa con los que vuelven a casa de noche. La institución tiene cuatrocientos años; la introdujo Felipe II, el «prudente», cuando se le ocurrió transformar ese sucio pueblo que era Madrid en ese momento, en una ciudad «justo en el centro del Imperio» (*ibid.*)<sup>16</sup>.

De estos fragmentos que he aportado aquí para concluir mi estudio, se desprende, por una parte, que Márai se interesaba no solo por la cultura, sino también por las circunstancias históricas (es algo que podemos afirmar todavía con mayor seguridad si leemos todo el diario), y que elegía temas que quería compartir y comentar ubicándolos en un contexto histórico-social. Le interesaba destacar similitudes y diferencias que ayudasen al lector a comprender otro pueblo, otro país, ampliar su horizonte y, al hacerlo, tener una imagen más completa sobre él mismo, su propio país, su propia historia. Por otra parte, también llama la atención el sentido tan crítico del escritor húngaro, así como la manera muy abierta de expresar su opinión. Pero por encima de todo, lo que más lo atraía de todos los acontecimientos históricos, de todas las manifestaciones sociales y de todas las obras artísticas, era el aspecto intelectual y, muy en especial, el lado humano. En este contexto debemos situar la hermosa referencia a la Residencia que inserta Márai en su diario.

---

emberszabásúan lakni, sem aludni, sem étkezni. Itt csak királyian lehet élni, tehát kényelmetlenül, sehogy, XIII. Alfonz —az utolsó király, aki itt lakott —megértette ezt, és az első alkalmas pillanatban örökre elment innen» (Márai, 1958-1967: 110).

<sup>16</sup> «A kasztíliai nyári éjszakában kopog a kapunyitogató szeges botja a járdán. Ez a kopogás a tökélyre emelt, eszményesített rendőrállam hangjele. A madridi polgár este tíz után csak akkor tudja elhagyni a lakását, ha kiáll az ablakba, és tapsol az őrnek, aki —ha éppen nem iszik a sarkon— bicsege és kopogva siet kinyitni a kaput. Ugyanígy az éjszakai hazatérők. Az intézmény négyszáz éves; II. Fülöp, az 'óvatos', intézkedett így, amikor feltalálta, hogy a szurtos arab faluból, ami akkor volt, Madridot kell csinálni, pontosan a világbirodalom közepén» (*ibid.*).

## Bibliográfia citada

- LÓPEZ DE LA VIEJA, María Teresa (1997), *Política y sociedad en José Ortega y Gasset. En torno a «Vieja y nueva política»*, Barcelona, Anthropos.
- LŐRINCZY, Huba (1993), «...személyiségnek lenni a legtöbb...» *Márai tanulmányok*, Szombathely, Savaria University Press.
- MÁRAI, Sándor (1992), *Ami a Naplóból kimaradt 1945–1946*, Budapest, Vörösváry Kiadó.
- MÁRAI, Sándor (1993), *Ami a Naplóból kimaradt 1947*, Budapest, Vörösváry Kiadó.
- MÁRAI, Sándor (1998), *Ami a Naplóból kimaradt 1948*, Toronto, Vörösváry Kiadó.
- MÁRAI, Sándor (1999), *Ami a Naplóból kimaradt 1949*, Toronto, Vörösváry Kiadó.
- MÁRAI, Sándor (2001), *Ami a Naplóból kimaradt 1950–1951–1952*, Toronto, Vörösváry Kiadó.
- MÁRAI, Sándor (2003), *Ami a Naplóból kimaradt 1953–1954–1955*, Toronto, Vörösváry Kiadó.
- MÁRAI, Sándor (2006), *A Teljes napló 1943-1944*, Budapest, Helikon Kiadó.
- MÁRAI, Sándor (2006), *A Teljes napló 1945*, Budapest, Helikon Kiadó.
- MÁRAI, Sándor (2007), *A Teljes napló 1946*, Budapest, Helikon Kiadó.
- MÁRAI, Sándor (2007), *A Teljes napló 1947*, Budapest, Helikon Kiadó.
- MÁRAI, Sándor (2008), *A Teljes napló 1948*, Budapest, Helikon Kiadó.
- MÁRAI, Sándor (2008), *A Teljes napló 1949* Budapest, Helikon Kiadó.
- MÁRAI, Sándor (2009), *A Teljes napló 1950-1951*, Budapest, Helikon Kiadó.
- MÁRAI, Sándor (2009), *A Teljes napló 1952-1953*, Budapest, Helikon Kiadó.
- MÁRAI, Sándor (2010), *A Teljes napló 1954-1956*, Budapest, Helikon Kiadó.
- MÁRAI, Sándor (2011), *A Teljes napló 1957-1958*, Budapest, Helikon Kiadó.
- MÁRAI, Sándor (2012), *A Teljes napló 1959-1960*, Budapest, Helikon Kiadó.
- MÁRAI, Sándor (2013), *A Teljes napló 1961-1963*, Budapest, Helikon Kiadó.
- MÁRAI, Sándor (2013), *A Teljes napló 1964-1966*, Budapest, Helikon Kiadó.

- MÁRAI, Sándor (2014), *A Teljes napló 1967-1969*, Budapest, Helikon Kiadó.
- MÁRAI, Sándor (2015), *A Teljes napló 1970-1973*, Budapest, Helikon Kiadó.
- MÁRAI, Sándor (2016), *A Teljes napló 1974-1977*, Budapest, Helikon Kiadó.
- MÁRAI, Sándor (2008), *Diarios 1984-1989*, Barcelona, Salamandra.
- MÁRAI, Sándor (1945), *Napló (1943-1944)* Budapest, Révai Kiadó.
- MÁRAI, Sándor (1958), *Napló (1945-1957)*, Washington, Occidental Press.
- MÁRAI, Sándor (1968), *Napló (1958-1967)*, Nueva York, Dario Detti.
- MÁRAI, Sándor (1976), *Napló (1968-1975)*, Toronto, Vörösváry Kiadó.
- MÁRAI, Sándor (1984-1985), *Napló (1976-1983)*, Múnich, Ujváry Griff.
- MÁRAI, Sándor (1997), *Napló (1984-1989)*, Toronto, Vörösváry Kiadó.
- MÉSZÁROS, Tibor (2008), «Az élet orgazdája az ember. Vágy a teljes életmű után. Gondolatok Márai Sándor Föld című művének részletei kapcsán», *Forrás*, n.º 4, 19–50.
- MÉSZÁROS, Tibor (2003), *Márai Sándor bibliográfia*, Budapest, Helikon – Petőfi Irodalmi Múzeum.
- ORTEGA Y GASSET, José (1943), *Don Quijote nyomában*, Traducción de Gábor Antal, Budapest, Atlantisz.
- ORTEGA Y GASSET, José (1914), *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- ORTEGA Y GASSET, José (1914), *Vieja y nueva política*. Disponible en: <https://dedona.wordpress.com/2015/05/30/vieja-y-nueva-politica-conferencia-de-jose-ortega-y-gasset-mayo-de-1914-teatro-de-la-comedia-madrid/> [Última consulta: 9 de febrero de 2017].
- RODRÍGUEZ RIAL, Nel (2005), «Meditaciones del Quijote de Ortega y Gasset o “experimentos de nueva España”», *Diacrítica, revista do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho*, n.ºs 19-20, Universidade do Minho, 9-67.



# Europa en la filosofía del Ortega joven y maduro

Dezső Csejtei y Anikó Juhász  
Universidad de Szeged

En este artículo vamos a partir del hecho difícilmente discutible de que en la filosofía de Ortega y Gasset, Europa siempre fue un punto de referencia distinguido. Sin embargo, esta somera enunciación oculta cierto movimiento dinámico, por lo menos desde dos puntos de vista. Por una parte, en la obra de Ortega, la concepción de Europa ha pasado por cambios y movimientos frecuentes, por otra parte —mientras nos ocupamos de la imagen de Europa en el pensador español—, nuestro propio concepto sobre Europa está también en un cambio constante; basta con evocar lo diferente que es nuestra idea actual del continente con respecto a la que teníamos hace diez o veinte años.

En lo que sigue, quisiéramos establecer un análisis comparativo de dos textos eminentes que se refieren a la concepción orteguiana sobre Europa. Se trata, por un lado, de su primer libro, *Meditaciones del Quijote* de 1914, y, por otro, del texto de su conferencia pronunciada en 1949 en Berlín con el título «De Europa *meditatio quedam*». Se ve que entre la redacción de los dos textos han pasado no en vano treinta y cinco años; al mismo tiempo quisiéramos destacar que, a pesar de las diferencias indudables, hay también semejanzas profundas —a veces hasta la utilización de las mismas metáforas— que caracterizaron de una manera permanente la relación del filósofo español con Europa.

A lo largo de este análisis intentaremos seguir el método que Ortega mismo llamó muchas veces «el método de Jericó», es decir, procederemos desde fuera hacia adentro en círculos concéntricos cada vez más estrechos desde la periferia hasta los problemas centrales: «Una obra del rango del *Quijote* tiene que ser tomada como Jericó. En amplios giros, nuestros pensamientos y nuestras emociones, han de ir la estrechando lentamente, dando al aire como sonos de ideales trompetas» (Ortega, 2004: 761)<sup>1</sup>.

En primer lugar, quisiéramos llamar la atención sobre la *semejanza de la situación*: ambas obras son productos de una *crisis*, aparecieron en circunstancias

---

<sup>1</sup> En las referencias a *Meditaciones del Quijote* utilizamos la edición de *Obras Completas* de la Editorial Taurus (Madrid, 2004). En las citas, las cursivas son nuestras.

críticas. Solo la naturaleza de la crisis fue diferente. En 1914 —aunque el libro sobre el *Quijote* apareció precisamente solo una semana antes del estallido de la Primera Guerra Mundial, la crisis suprema del continente— el trasfondo del análisis de Ortega se halla en la experiencia de la España de entonces. Ortega se refiere a esta situación más de una vez. Citamos un pasaje casi «clásico» de este aspecto: «Quien los escribe y a quienes van dirigidos, se originaron espiritualmente en la negación de *la España caduca*. [...] Habiendo negado una España, nos encontramos en el paso honroso de hallar otra» (*ibid.*: 762). Es decir, la crisis, con respecto a España, se manifiesta en la existencia histórica y cultural de la llamada *España vieja*, cuya negación está exigida por Ortega con duras palabras: «En un grande, doloroso incendio habríamos de quemar la inerte apariencia tradicional, la España que ha sido, y luego, entre las cenizas bien cribadas, hallaremos como una gema iridiscente la España que pudo ser» (*ibid.*: 793). A todo esto se puede añadir que en 1914, es decir, en el año de la redacción del libro, Europa todavía significaba para Ortega la norma, la pauta que seguir, el contrapunto de la España decadente.

Ahora bien, la situación era radicalmente diferente en 1949, en tiempos de la conferencia en Berlín. En ese momento toda Europa sufría las consecuencias funestas de la Segunda Guerra Mundial, entre otras naciones, también los alemanes, cuya cultura significaba en 1914 todavía un ejemplo para Ortega. Utilizando una metáfora, él llama a este estado *la conciencia del naufrago*, cuya influencia tiene, al mismo tiempo, un efecto positivo en la vida: «Por debajo de los fenómenos superficiales, que se perciben a simple vista —la penuria económica, el confusionismo político—, el hombre europeo comienza a emerger de la catástrofe y ¡gracias a la catástrofe!» (Ortega, 2010: 79)<sup>2</sup>. Es decir, en este caso es precisamente la crisis total de Europa la que saca a la superficie la necesidad de la meditación.

A todo esto se puede añadir que ahora, cuando analizamos estos dos escritos de Ortega, Europa se halla de nuevo, por tercera vez, en crisis, por eso esclarecer las ideas del pensador español posee una relevancia sumamente actual.

El problema de la semejanza y diferencia de la crisis nos conduce a la siguiente pregunta que brota de la anterior: ¿qué hace el hombre cuando se halla en una situación de crisis? ¿De qué modo intenta librarse de ella y qué instrumentos utiliza para esto? En ambos escritos de Ortega podemos vislumbrar la respuesta correcta: del mismo modo que el hombre intenta encontrar un *sentido* en el

<sup>2</sup> En las referencias a «De Europa *meditatio quedam*» utilizamos la edición de *Obras Completas* X de la Editorial Taurus (Madrid, 2010).

caos, también aspira a *comprender* la realidad en la que se manifiesta la crisis. En su ensayo sobre el *Quijote* es el *concepto* lo que adquiere esta tarea de buscar un sentido; dice que el concepto nos ofrece «la forma, el *sentido* físico y moral de las cosas» (Ortega, 2004: 784). En otro pasaje añade: «Claridad dentro de la vida, luz derramada sobre las cosas es el concepto. Nada más. Nada menos» (*ibid.*: 788). Al mismo tiempo tenemos que destacar que el concepto no es solamente un instrumento, un órgano puro de orientación en el mundo, sino mucho más que esto: no es solo un instrumento sin más ni más, sino *el instrumento de la salvación*, un medio de salir de la crisis. El concepto, utilizando la metáfora anterior, es realmente *la tabla del naufragio* en que puede agarrarse; es decir, un instrumento *de importancia vital* en el sentido estricto de la palabra. Por eso Ortega pone de relieve tan decididamente la importancia del concepto en el capítulo que lleva el mismo título: «Conviene a todo el que ame honrada, profundamente la futura España, suma claridad en este asunto de la misión que atañe al concepto» (*ibid.*: 783). Así podemos establecer que en este caso, el concepto —al buscar el sentido— es un instrumento indispensable para superar la crisis nacional. El mismo Ortega lo destaca —en relación con Europa— cuando dice: «representamos en el mapa moral de Europa el extremo predominio de la impresión. El concepto no ha sido nunca nuestro elemento» (*ibid.*: 790). Podemos añadir que precisamente esta ausencia del concepto había sido la razón de la crisis nacional.

En su conferencia de Berlín, Ortega llega a la misma conclusión a propósito de la crisis europea: aquí habla de la necesidad de la «aclaración» y de «la falta absoluta de claridad» (Ortega, 2010: 76); es decir, el uso de las palabras es el mismo que en su libro sobre el *Quijote*. Así, podemos constatar que Ortega concibe la tarea de superar la crisis de un modo semejante en ambas obras: fundamentalmente se trata de una pregunta *hermenéutica*.

Antes de llegar al problema decisivo, quisiéramos resaltar el hecho de que para tal planteamiento, el mismo Ortega utiliza idéntico giro lingüístico en ambos libros: «los árboles no dejan ver el bosque». En el ensayo sobre el *Quijote* esto queda claro y muy manifiesto, y sirve de punto de partida para un análisis detallado, pero se halla algunas veces también en su conferencia de Berlín, cuando en un pasaje importante que se refiere a Europa formula sobre Meinecke las siguientes palabras: «Aquí tienen cómo los árboles nacionales europeos no dejan ver el bosque Europa a este egregio, magistral historiador» (*ibid.*: 120).

En el contexto actual quisiéramos destacar primero el contenido filosófico de la locución. ¿Por qué es tan importante este giro idiomático para Ortega?

Sabemos que su empleo en ambos escritos sirve para *presentar la profundidad, la latencia*. Pero en este caso no se trata de una profundidad, una latencia que se esconda y cuya exploración necesite un largo trabajo teórico, sino de una profundidad que está casi, por decirlo así, «delante de nuestros ojos», y por eso no la percibimos. O sea, esta profundidad se vincula estrechamente a la superficie, forma su otro ángulo, por decirlo de alguna manera. Precisamente, esta es la razón por la que podemos percibirla tan difícilmente. En resumidas cuentas, si utilizamos el giro «los árboles no dejan ver el bosque», esto pone de manifiesto que, primero, la superficie no se cierra en sí misma, sino que hay una cierta profundidad detrás de ella; segundo, esta profundidad no es algo cerrado, esotérico, sino que se halla ante nuestros ojos; tercero, por eso es tan difícil percibirla. Es decir, la imagen ofrece la visualización de la mirada fenomenológica, el ver directo de la esencia (*Wesensschau*), el ver activo «que *interpreta* viendo y *ve interpretando*; un ver que es mirar» (Ortega, 2004: 769). Es decir, que esta mirada *fenomenológica* adquiere inevitablemente un carácter *hermenéutico*. A nuestro juicio, en este punto, entiéndase, en la vinculación de fenomenología y hermenéutica, Ortega precedió a la ontología fundamental posterior de Heidegger<sup>3</sup>.

En nuestra opinión, aquí se halla el esquema en el que Ortega ajusta la tesis decisiva que se refiere a la esencia de Europa. Esta queda así: Europa es una formación *dual*, pero una *dualidad* tal que tiene sus raíces en la *unidad*. En su libro sobre el *Quijote*, esta tesis se formula de tal forma que la cultura mediterránea y germánica significan, en rigor, «dos dimensiones distintas de la cultura europea integral» (*ibid.*: 774). El mismo pensamiento se expresa en su conferencia de Berlín del siguiente modo: «Cada uno de los pueblos a que ustedes y yo y franceses y británicos, etcétera, pertenecemos ha vivido permanentemente a lo largo de su historia esa forma dual de vida: la que le viene de su fondo europeo, común con los demás, y la suya diferencial que sobre ese fondo se ha creado. [...] Por una de ellas vive en la gran sociedad europea constituida por el gran sistema de usos europeos que con una expresión nada feliz solemos llamar su 'civilización'; en la otra, procede comportándose según el repertorio de sus usos particulares, esto es, diferenciales» (Ortega, 2010: 86-87). De lo dicho se sigue que Ortega ve la condición ineludible de la superación de la crisis en que miremos directamente al espacio común

<sup>3</sup> Véase el artículo de Dezsó Csejtei sobre «La dimensión hermenéutica de las *Meditaciones del Quijote*», en J. Lasaga, M. Márquez, J. M. Navarro y J. San Martín (eds.) (2007), *Ortega en pasado y en futuro. Medio siglo después*, Madrid, Biblioteca Nueva, Fundación José Ortega y Gasset, 47-63.



cultural e histórico que se llama Europa, y cuya profundidad, «esencia», huye a nuestra mirada.

Ahora vamos a ver la identidad formal de estas enunciaciones. *Unidad* y *dualidad* son, sin duda alguna, un par reflejo de conceptos como lo son *superficie* y *profundidad*; se refieren el uno al otro, tienen sentido solo cuando van unidos. Sin embargo, esta identidad formal aparece de un modo distinto desde la perspectiva del contenido en los dos escritos. La *unidad*, ni que decir tiene, está representada por *Europa* en ambos casos; pero esta unidad está rota en el libro sobre el *Quijote* por la dualidad de la cultura *mediterránea* y *germánica*, respectivamente, mientras que, en su conferencia de Berlín, el concepto de *nación* desempeña el mismo papel. (Ahora bien, en el caso último hablamos también de la pluralidad de las naciones, pero el ser nacional, si consideramos la pluralidad de las naciones, está también en contraste con la concepción de la Europa unida).

Nos encontramos con otro paralelismo si observamos el par de conceptos *unidad*–*dualidad* a través de otro par, *superficie*–*profundidad*. Ambos escritos orteguianos sugieren que ante la mirada atenta desaparece precisamente el momento de la unidad. El mensaje a los españoles de su libro sobre el *Quijote* es que pueden llegar a la cultura unificada de Europa solo cuando ensanchen su mirada superficial hacia la profundidad. «Para un mediterráneo no es lo más importante la esencia de una cosa, sino su presencia, su actualidad: a las cosas preferimos la sensación viva de las cosas» (Ortega, 2004: 779). Pero este libro tiene un mensaje también para el lado germánico, y es que ellos pueden alcanzar la misma unidad cultural solo cuando descarten la unilateralidad del puro pensamiento conceptual y se apropien del arte de ver correctamente.

Asimismo, la conferencia de Berlín se apoya en el mismo pensamiento: las naciones europeas ven hace mucho tiempo solo la «superficie» del ser nacional y no consiguen reconocer que en las profundidades obran las fuerzas comunes y unidas de Europa hace mucho tiempo. Este pensamiento fue especialmente fuerte en su libro *La rebelión de las masas*, pero está presente también en este ensayo: «Los pueblos europeos son desde hace mucho tiempo una sociedad, una colectividad; [...] hay costumbres europeas, usos europeos, opinión pública europea, derecho europeo, poder público europeo» (Ortega, 2010: 83). Y de aquí viene la tarea: en el futuro, uno tiene que fijar la atención en este momento profundo, subyacente. Es decir, el mensaje orteguiano es igual también en este aspecto.

Se puede continuar el paralelismo en el que el término que hace posible alcanzar la *profundidad* —y con este, la *unidad*— es esencialmente el mismo,

aun cuando Ortega no lo nombra siempre de un modo explícito: este concepto es la *relación*. Es precisamente la relación entre las partes la que crea conexiones entre ellas y las conduce a la unidad. A propósito de la relación que conduce a la profundidad escribe en su libro sobre el *Quijote*: «la *profundidad* de algo: lo que hay en ello de reflejo de lo demás, de alusión a lo demás» (Ortega, 2004: 782). Y poco después aparece el mismo término de «relación»: «el concepto contiene todo lo que esa cosa es en relación con las demás» (*ibid.*: 783). Vale la pena mencionar que Ortega, sin conocer todavía a Dilthey, utiliza en este sentido casi la misma palabra que el pensador alemán; este prefirió la expresión *conexión* (*Zusammenhang*) —cuya importancia Ortega destacaba en su gran estudio sobre Dilthey—, mientras que el filósofo español utilizó el término *relación*. Aparte de la poca diferencia de uso de las palabras, su pensamiento va en la misma dirección.

En la conferencia de Berlín, el concepto de *relación* está también presente de un modo implícito en conexión con la nación: «*toda* conciencia de nacionalidad supone otras nacionalidades en torno que se han ido formando a la par que la propia y *con las que convive en forma de permanente comparación*» (Ortega, 2010: 104). O sea, que la pluralidad de las naciones conduce casi involuntariamente al horizonte metanacional, dentro del cual viven y se mueven: la latente unidad europea.

Sin embargo, en el punto que pasamos a tratar quisiéramos subrayar la diferencia de contenido que podría considerarse la más profunda de los dos escritos con respecto a Europa. Utilizando palabras clave podemos decir que, mientras que la aproximación del libro sobre el *Quijote* a propósito de Europa es *cultural*, la de la conferencia de Berlín es ante todo *histórica*. Mientras que la obra anterior está dominada —desde un punto de vista metodológico— por la *fenomenología perceptual*, el escrito posterior está caracterizado más bien por la *hermenéutica*, basada en la *razón histórica*. Sabemos que el método fenomenológico inicialmente no atribuía mucha importancia a la esfera histórica y que el mismo Husserl solo más tarde se dedicó a la fenomenología genérica (la vinculación de la fenomenología y la historia se debe a su discípulo Ludwig Landgrebe). No obstante, en este nivel también hay muchas semejanzas sorprendentes que a veces muestran una concordancia casi literal. Estas ponen de relieve de un modo gráfico la presencia prolongada de los reflejos intelectuales que caracterizan el uso orteguiano de las palabras. Ahora vamos a mencionar el concepto de *cultura* que, como es sabido, desempeña un papel fundamental en su estudio sobre el *Quijote*. Sobre esto destacaremos ahora solo dos citas, ambas se refieren

al lugar de la cultura. La primera dice así: «La cultura nos proporciona objetos ya purificados, que alguna vez fueron vida espontánea e inmediata...» (Ortega, 2004: 755). Según esto, la cultura es una operación semejante a la «destilación», la creación de una segunda naturaleza, «rectificada», como ya dijo Nietzsche. Este pensamiento aparece en otro pasaje todavía con más fuerza: «La cultura —arte o ciencia o política— es el comentario, es aquel modo de la vida en que, refractándose esta dentro de sí misma, adquiere pulimento y ordenación» (*ibid.*: 788). Aquí llamamos la atención sobre el término «pulimento» porque treinta y cinco años más tarde aparece el mismo término en conexión con la cultura en la conferencia de Berlín: «La cultura, aun en su más alto y ejemplar sentido, es el arte de pulimentar todo lo posible el irremediable prejuicio que somos» (Ortega, 2010: 123). Para nosotros, esta identidad de palabras es la prueba más elocuente de que en Ortega se fijaron algunas estructuras lingüístico-conceptuales de un modo prolongado, a pesar de los cambios intelectuales que ocurrieron entretanto.

De la diferencia entre la fenomenología perceptual y la hermenéutica de la razón histórica se concluye que en los dos escritos orteguianos, la *profundidad* al respecto de Europa se articula de un modo distinto. Se puede decir que en el libro sobre el *Quijote*, esta profundidad es más *horizontal y estática*, mientras que en la conferencia de Berlín presenta más bien rasgos *verticales y dinámicos*. Estos rasgos ulteriores se deben a la circunstancia de que en la conferencia de Berlín, el *tiempo histórico* adquiere un papel mucho más importante. Es decir, la estructura dual, que es un rasgo constante del ser europeo, aquí adquiere un acentuado trasfondo histórico. Como objeción se puede notar, naturalmente, que también el estudio sobre el *Quijote* posee una amplia visión histórica, en la que el pensador español intenta localizar la dualidad de las culturas mediterránea y germánica. Este planteamiento supone, sin duda, una verdad parcial, pero no puede aceptarse en su totalidad porque la presencia de la historia, de la historicidad, es muy diferente en las dos obras. En el escrito anterior nos encontramos más bien con una visión global de la *historia cultural (Kulturgeschichte)*, mientras que la obra posterior es un ejemplo egregio del cultivo de la *razón histórica*. En otras palabras, en el estudio del *Quijote*, el método de la fenomenología perceptiva todavía no hizo posible la penetración en la dimensión de la historia real y tampoco su hermenéutica temprana podría abrirse paso hacia la historia propia. La situación va a ser completamente diferente en la conferencia de Berlín.

Ahora bien, la diferencia esencial al respecto de la profundidad se muestra también en el juicio de la *superficie*. Como es sabido, en el libro a propósito del

*Quijote*, la cultura mediterránea está dominada exclusivamente por las cualidades perceptivas: «El Mediterráneo es una ardiente y perpetua justificación de la sensualidad, de la apariencia, de las superficies, de las impresiones fugaces que dejan las cosas sobre nuestros nervios conmovidos» (Ortega, 2004: 778). Según esta caracterización, la cultura mediterránea *es*, y solo en cierto modo *ha sido*. En cambio, en la conferencia de Berlín, la *nación*, como primer plano o superficie de la Europa unificada, está representada como una formación *sui generis* histórica, que existe, por decirlo así, en el estado del *fieri* eterno: «Solo hombres capaces de vivir en todo instante las dos dimensiones sustantivas del tiempo —pasado y futuro— son capaces de formar Naciones». Y sigue diciendo que la nación «incluía, a la vez, ser tradición y ser empresa» (Ortega, 2010: 106 y 108). Ahora bien, la nación, como proyecto, es un elemento constante del pensamiento orteguiano desde *España invertebrada* (1921) por lo menos.

Al mismo tiempo, por importantes que sean las diferencias, los cambios de enfoque respecto a la profundidad y la superficie, merece la pena destacar los elementos que establecen un nexo entre los dos escritos. Tal momento importante es la naturaleza del *concepto*, su valor inherente. Aunque Ortega siempre pone de relieve la proporción armónica respecto a las dualidades que caracterizan Europa (tales son las dos formas de superficie y profundidad: cultura mediterránea y germánica, por una parte, y naciones–Europa, por otra), el acento cae siempre del lado *conceptual*. En el estudio del *Quijote*, esto se halla en la formulación siguiente: «Claridad dentro de la vida, luz derramada sobre las cosas es el concepto. Nada más. Nada menos. Cada nuevo concepto es un nuevo órgano que se abre en nosotros sobre una porción del mundo, tácita antes e invisible. [...] Literalmente exacta es la opinión platónica de que no miramos con los ojos, sino al través o por medio de los ojos; miramos con los conceptos» (Ortega, 2004: 788-789). Ahora bien, se repite casi lo mismo en otro pasaje de treinta y cinco años más tarde, donde el pensador español también concibe el concepto como un órgano de la mirada intelectual: «Es curioso que las ideas, hechas para facilitarnos la clara percepción de las realidades, sirven a muchos hombres para todo lo contrario: para espantar las realidades, para defenderse de su visión adecuada. [...] Por eso urge que nos adiestremos en una nueva óptica la cual nos deja ver, *al través* de los nombres y las fórmulas que hasta ahora pretendían acotar y representar las diversas realidades integrantes de lo colectivo humano, el cuerpo efectivo, auténtico de esas realidades» (Ortega, 2010: 118). Estos paralelismos atestiguan de un modo creíble la coherencia interior del pensamiento orteguiano.

En lo que sigue vamos efectuar una revisión cronológica a los elementos que desde un punto de vista histórico determinaron esencialmente la formación del concepto de Europa en Ortega. El momento cronológicamente más temprano es *Creta*, cuya mención se halla en ambos escritos. El juicio sobre el papel de Creta se refiere, en sentido estricto, a la capa fundamental de la cultura europea, a las raíces más profundas de la misma. Los dos escritos de Ortega manifiestan la misma concepción en este aspecto. En una de las notas del estudio sobre el *Quijote* hallamos lo que sigue: «En Creta desemboca la civilización oriental y se inicia otra que no es la griega. Mientras Grecia es cretense nos es helénica» (Ortega, 2004: 775). En este punto Ortega reconoce con recto sentido histórico que la civilización cretense no se puede considerar el origen del mundo helénico; este se debe, más bien, precisamente a la independencia del dominio cretense que se conserva en los mitos de los griegos (véase, por ejemplo, el mito de Teseo). El mismo pensamiento aparece treinta y cinco años más tarde, cuando Ortega hace una crítica sobre el inglés Toynbee que «impávidamente decreta que esa civilización de que procede la helénica es la cretense» (Ortega, 2010: 108). Es decir, la continuidad en el pensamiento orteguiano es evidente.

La situación es muy diferente, sin embargo, en el caso de *Grecia*. El grecismo de Ortega podría ser objeto de un tratado aparte, por eso ahora nos limitamos solo a algunas observaciones. En el libro sobre el *Quijote*, el grecismo de Ortega difiere fundamentalmente del grecismo «oficial» de la época, cuando Grecia y Roma eran tratadas desde los mismos puntos de partida. El pensador español, en cambio, establecía una diferencia evidente entre Grecia y Roma, ya que consideraba la primera como la fuente de la cultura germánica y la segunda como aquella de la cultura mediterránea, respectivamente. Para nosotros, lo importante es que Ortega considera a los griegos como los descubridores de la *profundidad* conceptual, quienes transmitieron esta capacidad suya a la cultura germánica ulterior. De los muchos pasajes relevantes ahora hemos elegido solo uno: «Para el griego lo que vemos está gobernado y corregido por lo que pensamos y tiene solo valor cuando asciende a símbolo de lo ideal» (Ortega, 2004: 778). Es decir, si utilizamos el proverbio paradigmático de las *Meditaciones del Quijote*, podemos decir que el pueblo griego fue el primero en Europa capaz de ver «el bosque detrás de los árboles».

Todo esto cambia fundamentalmente en la conferencia de Berlín. Aquí los griegos ya no son los campeones de la profundidad, sino más bien —sobre la base de una morfología histórica más profunda— los representantes de la superficie. Ortega examina la relación de dos pares de conceptos: «Importa

mucho para nuestro propósito —que es aclarar la Idea de Nación— que contraponemos una a otra estas dos parejas de conceptos, Nación y Europa de un lado, Ciudad y Hélade —Grecia— de otro» (Ortega, 2010: 101). Pensamos que la raíz de la diferencia se esconde en la distinción entre *nación* y *polis*. Como hemos visto, Ortega concibió la nación como una formación *dinámica*, que se refiere en todos sus detalles al fondo europeo como profundidad; en cambio, ve la polis como una formación estática que está dominada por la *superficie*, por la *presencia superficial*: «Porque Grecia, la Hélade, era *también* más allá de la corteza visible formada por sus innumerables *Póleis*» (*ibid.*: 97). Pero precisamente a causa de esta estática superficie, que es un rasgo característico de la polis, la existencia griega nunca consiguió llegar a la dinámica más profunda, tal como las naciones modernas se relacionan con la Europa más profunda. El mundo helénico ha quedado como «la profundidad de la superficie», pero nunca se convirtió en la «profundidad real *tras* la superficie». En otras palabras, en este escrito tardío de Ortega, los helenos pierden el papel paradigmático que tienen todavía en su estudio sobre el *Quijote*, desde un punto de vista más histórico que cultural.

Ahora bien, ocurre precisamente lo inverso en conexión con *Roma*. El Ortega joven se relacionó críticamente con Roma en su totalidad porque era de la opinión de que los romanos fueron incapaces de enriquecer la herencia griega, es más, estrictamente ni siquiera la entendieron. Por eso ellos no pertenecen a la cultura germánica, sino que más bien son los fundadores de la mediterraneidad. «La cultura de Roma es, en los órdenes superiores, totalmente refleja —un Japón occidental—. [...] Y ahora vemos que Roma no es más que un pueblo mediterráneo» (Ortega, 2004: 774). Es decir, en su concepción de juventud, Roma es el prototipo de la existencia *superficial*.

En la conferencia de Berlín, por otra parte, podemos observar una revalorización significativa a propósito de Roma. Si el Ortega joven consideró Roma como un ejemplo de la existencia superficial, ahora la considera como un catalizador de la *profundidad*. Porque el pensador español atribuyó a Roma la creación primigenia de aquel espacio de fondo en cuyo primer plano se formaron paulatinamente las naciones modernas. A propósito de esto escribe: «las naciones de Occidente se han ido formando poco a poco, como núcleos *más densos* de socialización, dentro de la *más amplia* sociedad europea que como un ámbito social preexistía a ellas. Este espacio histórico impregnado de usos, en buena parte comunes, fue creado por el Imperio romano, y la figura geográfica de las naciones luego emergentes coincide sobremano con

la simple división administrativa de las *Diócesis* en el Bajo Imperio» (Ortega, 2010: 84). La revalorización es más que evidente.

¿Y cómo estamos respecto al mundo *germánico*, al que Ortega siempre atribuyó una gran significación en la textura de la existencia europea? Pues en este caso podríamos hablar más bien de un cambio de enfoque y no de transformación. Es de sobra conocido que el Ortega joven siempre tuvo la cultura germánica en gran estima y que significó para él la *profundidad* del pensamiento conceptual. En el caso presente destacamos solo dos momentos. Uno es que la vinculación al mundo germánico no es de carácter congénito, de sangre, sino que es fundamentalmente un lazo cultural. Esto se muestra de un modo manifiesto en quiénes son las personas que Ortega considera la encarnación perfecta de la espiritualidad germánica; aquí aparecen los nombres de Galileo Galilei, Descartes, Leibniz, Kant, Donatello y Michelangelo, es decir, franceses, alemanes e italianos eminentes<sup>4</sup>. En todos ellos se ha desarrollado una sensibilidad peculiar hacia la captación de la profundidad.

El otro momento es que por importante que sea la profundidad en la existencia europea, no significa una *totalidad*; para la realización de esta, para la creación del hombre europeo íntegro, es necesaria la fusión del modo de ser mediterráneo y germánico, respectivamente. Es decir, la existencia germánica necesita por parte de Ortega un complemento ya en 1914.

La intuición de la profundidad como valor germánico aparece también en la conferencia de Berlín pero de un modo diferente. En esta conferencia, Ortega habla explícitamente de la profundidad inherente del hombre germánico, el contexto es, sin embargo, algo diferente; podemos decir que en este caso se ahonda el mismo pensamiento orteguiano sobre la profundidad. Si la profundidad significó en 1914, en primer lugar, la claridad, la exactitud y la precisión del pensamiento conceptual, ahora se trata más bien de su carácter anticipativo. Esto aparece en las líneas siguientes: «Estas dos cosas: el constitutivo retraso de Alemania en el proceso de su nacionalización y la genial videncia con que sus pensadores y algunos de sus políticos [...] no consideran esto como lo último en la historia, sino que, a su vez, hay algo más allá de la Nación ...» (*ibid.*: 113). Y este carácter anticipativo no es más que el pensamiento de la universalidad supranacional, el humanismo y cosmopolitismo que fueron vislumbrados ya a principios del siglo XIX por pensadores como Fichte o Humboldt. Y Ortega sugiere el renacimiento de esta idea para los alemanes después de la guerra mundial. Se podría concluir de sus palabras que la espiritualidad germánica

<sup>4</sup> En el caso de Descartes hay una ligera vacilación. Véase Ortega, 2004: 776 y 777.

necesita ahora también un complemento como en 1914; pero ahora no en la dirección de la contemplación o visualización, sino —junto con la capacidad anticipativa— en la dirección de la existencia europea integral que sería un horizonte metanacional último. Es decir, el complemento sería esta vez no solo una *capacidad* como en 1914, sino más bien un *programa*, una *tarea* por realizar.

Comparando los dos escritos orteguianos puede surgir la pregunta: ¿dónde están los *españoles* en esta construcción? ¿Cuál es su papel en todo esto? En este punto es más bien el libro sobre el *Quijote* el que ofrece más perspectivas. Aunque Ortega reconoce la preciosa contribución del pueblo y de la cultura españoles a la existencia mediterránea —pensemos en los valores de la visión que se eleva en el caso de Cervantes a una altura sin par—, a pesar de todo esto, en su obra reina una voz crítica. Esto aparece, por ejemplo, en el fragmento que citamos a continuación: «Representamos en el mapa moral de Europa el extremo predominio de la impresión. El concepto no ha sido nunca nuestro elemento» (Ortega, 2004: 790). Y el término clave en el que se condensa la crítica orteguiana de la cultura española no es más que la «cultura fronteriza», cuyo análisis no haremos ahora.

Por otra parte, la conferencia de Berlín no abunda en alusiones a España. Se podría destacar solamente un pasaje en el que los españoles aparecen, pero no en un sentido crítico, sino más bien apreciativo; se trata de la capacidad de *formar una nación*. En este aspecto, España ofrece un valor paradigmático para los otros pueblos europeos: «fue en la primera mitad del siglo xvii cuando en España y Francia *cuaja* el 'sentimiento' de Nación, pero su presencia se hace notar desde el primer tercio del xvi. Inglaterra se había adelantado, cuando menos, un siglo. Italia y Alemania —por razones entre sí diversas— van más retrasadas. En el continente va pro España. Es entre los grandes países de tierra firme el primero que llega a constituirse en Estado nacional unitario» (Ortega, 2010: 111).

Y ahora llegamos al «concepto cumbre», en sentido estricto, a *Europa*; ¿cuál es el mensaje orteguiano definitivo en este aspecto? Tenemos la impresión de que el hilo de los pensamientos que caracteriza sus dos escritos por separado determina también su visión sobre Europa. En el libro sobre el *Quijote*, donde todavía reinaba el modo de ver *fenomenológico* y *cultural*, es decir, una fenomenología cultural sobre la base de una fenomenología perceptiva, se puede percibir cierto rasgo *estático*. Aquí la sentencia clave sería: «Yo no propongo ningún abandono, sino todo lo contrario: una integración» (Ortega, 2004:



790). Es decir, el objetivo principal es una especie de síntesis armónica, la unificación de las capacidades ya existentes.

Ahora bien, la concepción de la conferencia de Berlín es mucho más *dinámica*; si la palabra del libro sobre el *Quijote* es la *integración*, ahora el acento recae en el término *equilibrio*, que se deriva del método hermenéutico basado en la razón histórica. Esta palabra aparece ya en el «Prólogo para franceses» de *La rebelión de las masas*, escrito en 1937, pero ahora se refuerza: «Se comprende, sin embargo, que no todo el mundo perciba con evidencia la realidad de Europa, porque Europa no es una 'cosa', sino un equilibrio. Ya en el siglo XVIII, el historiador Robertson llamó al equilibrio europeo *the greatest secret of modern politics*. ¡Secreto grande y paradaja, sin duda! Porque el equilibrio o balance de poderes es una realidad que consiste esencialmente en la existencia de una pluralidad. Si esta pluralidad se pierde, aquella unidad dinámica se desvanecería. Europa es, en efecto, enjambre: muchas abejas y un solo vuelo» (Ortega, 2010: 117). Estas palabras de Ortega son verdaderamente proféticas. Desde su redacción se han visto realizadas muchas cosas de esta concepción, pero falta aún la ejecución de los pasos decisivos.

*Integración y equilibrio*: he aquí las palabras clave en que se puede resumir el mensaje esencial de Ortega sobre Europa. Ambos términos son palabras concluyentes, definitivas, en las que se suman contenidos muy ricos, anteriormente analizados.

Para finalizar, procedamos a formular algunas conclusiones que poseen alguna relevancia actual:

1. Ortega y Gasset ha tomado partido tanto en 1914 como en 1949 por la idea de la unidad europea, por la *Europa unificada*. Esta idea fundamental tiene una formulación diferente en ambas fechas, según el fondo teórico y metodológico, pero su intención esencial se puede considerar la misma.

2. Esta unidad europea es una unidad *bien y ricamente articulada* en ambos casos. Las condiciones que hacen posible esta articulación son también diferentes en los dos escritos, pero su presencia es innegable. Esta idea que está presente del mismo modo en la filosofía del Ortega joven y maduro, se halla en contraste con el pensamiento de los Estados Unidos de Europa, que se puede considerar de este punto de vista una concepción efímera y fugaz, y que caracterizó su pensamiento solo en un cierto periodo de su vida.

3. En esta unidad bien y ricamente articulada, las partes se vinculan al todo de un modo orgánico; el equilibrio, del que se trata aquí, es un *equilibrio muy delicado*, su formación muestra una perfección casi artística, por eso su mantenimiento requiere una sensibilidad excepcional.

4. La creación, mantenimiento y funcionamiento de este equilibrio delicado necesita no de unos simples políticos, sino más bien de *unos hombres de Estado de formación excelente*.

5. En la actualidad, *Europa no dispone* de tales hombres de Estado.

## Bibliografía citada

- CSEJTEI, Dezső (2007), «La dimensión hermenéutica de las *Meditaciones del Quijote*», en José Lasaga, Margarita Márquez, José María – Navarro, Juan Manuel San Martín (eds.), *Ortega en pasado y en futuro. Medio siglo después*, Madrid, Biblioteca Nueva, Fundación José Ortega y Gasset, 47-63.
- ORTEGA Y GASSET, José (2004), *Meditaciones del Quijote*, en *Obras Completas I*, Madrid, Editorial Taurus, 747-825.
- ORTEGA Y GASSET, José (2010), *De Europa meditatio quaedam*, en *Obras Completas X*, Madrid, Editorial Taurus, 73-135.



# Tradiciones estudiantiles del Eötvös Collegium comparadas con algunas manifestaciones de la Residencia de Estudiantes de Madrid

Boglárka Fazekas  
Universidad Eötvös Loránd, Eötvös József Collegium

## 1. Introducción

Si observamos la historia y el funcionamiento de las dos instituciones, la Residencia de Estudiantes de Madrid y el Eötvös Collegium de Budapest, enseguida llaman la atención varios paralelismos: por ejemplo, la fecha de fundación bastante cercana (1895, en el caso de Eötvös Collegium y 1910, en el de la Residencia), la efervescente vida científica, cultural y espiritual de estas instituciones, así como la influencia que ejercieron en la vida cultural de su país; sin olvidarnos de la presencia en ellas de figuras de gran envergadura como, entre otras, Federico García Lorca en la Residencia o Zoltán Kodály en el Eötvös Collegium.

El funcionamiento de las dos instituciones, así como las costumbres de los residentes también coinciden en varios aspectos. En cada una de ellas se ha hecho siempre hincapié en la necesidad de completar la formación científica e intelectual de los jóvenes con numerosas actividades artísticas y deportivas, y todo ello contribuye a que surja entre los estudiantes una relación —tanto personal como intelectualmente— muy estrecha, inspiradora y provechosa. Tal como lo señala Ribagorda a propósito de la Residencia de Estudiantes de Madrid, se trata de un estimulante ambiente intelectual en el seno del cual los residentes ejercieron una influencia mutua entre ellos (2008: 12). En cuanto a las actividades culturales evocadas por Margarita Sáenz de la Calzada en su libro sobre la Residencia de Estudiantes de Madrid (2011: 106-126), muchas de ellas también han caracterizado desde siempre el Eötvös Collegium, aunque en este caso llevadas a cabo sobre todo entre los propios residentes. Entre los puntos de contacto debemos mencionar asimismo la importancia de la música y la poesía, las representaciones teatrales realizadas por los propios

residentes, las tertulias y cursillos nocturnos, así como la existencia de una gran biblioteca entre los muros de la Residencia. En este estudio me propongo comparar algunas tradiciones de los jóvenes vinculados con la Residencia de Estudiantes de Madrid y, en concreto los *putrefactos*, es decir, «los juegos literarios irreverentes» (Ribagorda, 2008: 12) consistentes en una serie de dibujos creados en la Residencia por Salvador Dalí y Federico García Lorca, así como los *anaglifos*, como se designaban en la lengua de la Residencia de Estudiantes los ejercicios lúdicos de lenguaje contra los llamados putrefactos (Aub, 2003: 531) con las tradiciones estudiantiles y algunos textos recitados en Eötvös Collegium para ver si se da algún paralelismo entre ellos.

## 2. Un arte inventado por jóvenes artistas de la Residencia de Estudiantes

El origen de los putrefactos procede, al parecer, de la voluntad de los jóvenes artistas e intelectuales españoles rebeldes de burlarse de todo lo que y, sobre todo, de las personas que veían a su alrededor. Javier Pérez Andújar explica como Dalí y sus amigos se sentaban

en un banco de la Rambla para ver pasar a los putrefactos atareados en sus quehaceres burgueses. Lo putrefacto era lo caduco, lo muerto, como esos cadáveres de los asnos que se pudrían en campo abierto... (Pérez Andújar, 2003: 63).

Esta misma imagen aparecería luego en el cuadro *Aparato y mano*, en el que «figura un burro putrefacto en representación de lo muerto o, sencillamente, de lo podrido» (*ibid.*: 69), así como en *Un perro andaluz* de Luis Buñuel. En la definición de Jaume Pont

La putrefacción engloba todos aquellos aspectos detestados por el autor. El vocablo toma cuerpo en la Residencia de Estudiantes de Madrid para designar a aquellas personas y actuaciones correspondientes al pasado, que comportan un lastre para todo tipo de renovación (Visa, 2001: 64).

«Los putrefactos» en plural aluden hoy muy especialmente a dibujos de Salvador Dalí creados entre 1925 y 1927, que representan figuras grotescas, generalmente con enormes bigotes. Sabemos que originalmente, estos dibujos formaban parte de un proyecto concebido en 1925 por el propio Dalí, Federico García Lorca y José Bello Lasierra, es decir, Pepín Bello» (Santos Torroella, 1995: 11). Pero el proyecto definitivo, un libro que incluiría los dibujos de Dalí y un prólogo de García Lorca, nunca se realizó por completo. Con todo,

algunos putrefactos ya empezaron a circular en la Residencia antes de concluirse el proyecto. Además, algunos de ellos ilustrarían *El ritmo de la revolución*, un libro de Jaume Miravittles publicado en 1933, aunque retitulados (*ibid.*). Santos Torroella dice en su libro sobre los putrefactos que en el dibujo titulado *Lectors de la Veu de Catalunya*, que aparece en el libro de Miravittles, uno de los personajes sentados junto al velador de un café se parece a Pepín Bello, que jugaba un papel importante en el asunto de los putrefactos (*ibid.*: 12). Pero no se sabe exactamente en qué consistía ese papel importante, porque cada una de las fuentes de Santos Torroella afirmaba algo diferente sobre el rol de Pepín Bello, así como sobre el de Lorca, e incluso, el del propio Dalí.

Sin embargo, primero es importante observar el significado de la palabra *putrefacto*. «Putrefacto equivalía a un grado extremo de inmovilismo e implicaba, como vituperio, el emparejamiento con el mal olor que trasciende de todo cadáver insepulto», dice Santos Torroella (*ibid.*: 17), y explica que la palabra fue utilizada durante la Segunda República como un insulto al conservadurismo y el tradicionalismo, y suponía una descalificación de la lucha entre generaciones viejas y nuevas (*ibid.*). La palabra surgió en el argot artístico y literario de la mitad de los años veinte y la primera mención impresa vio la luz en 1927, cuando José Moreno Villa publicó un artículo en el que usaba la palabra putrefacto. Él la relacionaba con un grupo literario nacido en 1925 que le confirió a la palabra una acepción nueva (*ibid.*: 18). Según Moreno Villa, ese grupo literario pudo ser de poetas y artistas jóvenes que se habían formado en la Residencia de Estudiantes (Moreno Villa, citado en Santos Torroella, 1995: 19).

José Moreno Villa no menciona la participación de Federico García Lorca, mientras que Jorge Guillén y Francisco García Lorca, el hermano de Federico, afirmaban que el poeta jugaba un papel importante en el asunto de los putrefactos. Francisco García Lorca decía, incluso, que fue Federico quien inventó los putrefactos en Granada, hacia 1920, cuando «se había aficionado a trazar dibujos, de ordinario festivos y luego este juego fue llevado a la Residencia de Estudiantes de Madrid» (*ibid.*: 20), donde se originó el nombre de putrefactos que designó estas criaturas, ya con una cierta connotación literaria. Esta podría ser la mejor definición del libro de Dalí y Lorca, según Santos Torroella (*ibid.*: 21). Francisco García Lorca también mencionó que «muchos amigos dibujaron putrefactos, incluido Dalí, a quien quizá se debe la definición de la palabra» (*ibid.*). Así que, según Francisco García Lorca, la idea de los putrefactos era de Lorca, pero fue Dalí quien le puso nombre, aunque al parecer tampoco estaba seguro de ello.

Por otra parte, otras fuentes, por ejemplo, Rafael Alberti, no mencionan a García Lorca en relación con los putrefactos y atribuyen la paternidad de esa idea a Pepín Bello, cuyo influjo sobre los residentes fue reconocido por todos. El mismo Alberti llegó a dibujar algún putrefacto también (*ibid.*: 23).

Otra fuente para esclarecer la cuestión de la autoría de los putrefactos puede ser Luis Sáenz de la Calzada, médico, biólogo y pintor surrealista, miembro de la Residencia, quien afirma que la palabra putrefacto fue introducida en la vida cotidiana por Federico García Lorca, y ni siquiera menciona a Salvador Dalí. Santos Torroella, el autor del libro sobre los putrefactos, está de acuerdo con Alberti en cuanto él también cree que fueron inventados por Pepín Bello (*ibid.*: 24).

Con la misma inseguridad nos topamos si queremos describir los orígenes y la definición de los *anaglifos*. En *Vida en claro*, José Moreno Villa recuerda que

todo el grupo se puso a componer unos llamados «anaglifos» que no sé quién bautizó. Constaban de tres sustantivos, uno de los cuales, el del medio, había de ser «la gallina». Todo el chiste estribaba en que el tercero tuviese unas condiciones fonéticas impresionantes por lo inesperadas (2011: 113).

Sin embargo, López Alonso llama la atención sobre el hecho de que el propio Moreno Villa fue desmentido por Rafael Alberti, quien en *Arboleda perdida* decía que en los anaglifos, el tercer sustantivo no debía parecerse al primero, y que también Alberti sería corregido por Sánchez Vidal, quien en su ensayo titulado *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, definía el anaglifo como:

un sistema estereoscópico de dos imágenes, una con coloración roja y otra azul verdosa, que se superponían, ligeramente desplazadas o desfasadas, en una copia fotográfica (Sánchez Vidal, citado por López Alonso, 2011: 48).

Esta definición me parece sumamente interesante porque para determinar una creación eminentemente poética, funde en una sola frase la ciencia, la pintura y la fotografía, de la misma forma que la Residencia de Estudiantes unía en ese mismo momento a los representantes más importantes de las diferentes disciplinas artísticas.

### 3. El origen de los textos recitados en el viejo Eötvös Collegium<sup>1</sup>

Al igual que en la Residencia de Estudiantes de Madrid, también existía una gran familiaridad entre los residentes del Collegium húngaro, hasta tal punto

<sup>1</sup> Las citas procedentes de fuentes húngaras que ilustrarán este apartado han sido traducidas por la autora de este estudio.



que las cuatro personas que compartían una misma habitación formaban una familia: el padre, la madre y los llamados *cigüeñas*. Normalmente los cuatro estudiantes estudiaban en el mismo departamento de la Universidad Eötvös Loránd, pero estaban en diferentes años académicos. El padre era el estudiante de 4.º año, es decir, el mayor de la habitación, la madre era el residente de 3.º año y luego venían los cigüeñas: el cigüeña mayor era el estudiante de 2.º año y el cigüeña, el de 1.º año que acababa de empezar sus estudios en la universidad (Dénesi, 1995: 100). Al vivir juntos, los residentes mayores, «los padres» introducían a los más jóvenes en las tradiciones y costumbres del Collegium, y como normalmente estudiaban en el mismo departamento, los ayudaban también con los estudios (*ibid.*). Además, ellos eran miembros de la Junta de Padres que tomaba las decisiones en los asuntos de los estudiantes de la Residencia. «El área más íntima era la familia», escribió Dezső Keresztury, alumno, luego director y cuidador del Collegium, en su artículo, enfatizando la importancia de esa relación familiar entre los residentes (Keresztury, 1947: 292). Era bastante común aludir a los compañeros de habitación como los miembros de la familia, según lo testimonia también el diario de András Fodor, en el que se refiere a uno de sus compañeros de habitación diciendo: «Últimamente mi padre tiene asuntos extraños» (Fodor, 1992: 123).

Aparte de los miembros de la familia, existían otros términos para distinguir las diferentes categorías: la palabra *Szargólya* («cigüeña de mierda») aludía a los residentes de 1.º año, *Kurvagólya* («cigüeña de puta») a los de 2.º año, mientras que los alumnos de 3.º año o mayores tenían el título de *Tanár úr* («profesor»), expresándose así el respeto hacia los mayores, y la burla y desprecio hacia los estudiantes menores, especialmente los de 1.º año (Szász, 1985: 40-41).

El Collegium tenía varias tradiciones relacionadas con los cigüeñas que servían de iniciación para los residentes de 1.º año o para arredrarlos porque (después de haber superado las duras pruebas para convertirse en residente) podían sentirse demasiado orgullosos. Como podían pensar que ya lo sabían todo, era necesario hacerles creer que en realidad no sabían nada —aunque con el tiempo, en el Collegium podrían a llegar a saber lo más posible— (Domokos–Kelevéz, 2006: 1657). Estas tradiciones de iniciación forman una parte importante de las memorias y novelas sobre la residencia húngara. Aunque esas novelas y memorias son de diferentes décadas del siglo xx —especialmente de las décadas de 1910, 1930 y 1940—, no hay mucha diferencia entre las tradiciones mencionadas en ellas. La descripción más detallada de las ceremonias de iniciación se encuentra en el diario de András Fodor del

año 1947. Según él, la iniciación duraba cuatro días: desde el jueves hasta el domingo, y cada mañana empezaba con ejercicios de gimnasia en el patio, seguidos por la tarde de una audición en el comedor, frente al resto de residentes. El jueves había un partido de baloncesto por la noche, el viernes el llamado concurso Janicsek, y el sábado, un examen escrito en el que los novatos tenían que redactar textos sobre temas como «La metafísica del amor sensual en las obras de Schopenhauer». El domingo terminaba la iniciación con un examen oral en el que los cigüeñas tenían que presentar oralmente lo que habían escrito el día anterior. Luego todos los residentes se iban juntos a una taberna para celebrar la iniciación de los nuevos alumnos. El último momento de todo el proceso era el llamado *lehúzás* (sustantivo derivado del verbo *lehúz* que significa, entre otras cosas, «bajar», «tirar hacia abajo» o «criticar cruelmente») que tenía lugar el domingo por la noche (Fodor, 1992: 22-27).

Uno de los momentos más curiosos del proceso iniciático era el ya mencionado concurso Janicsek, un certamen de recitación de poemas organizado para los cigüeñas, que en realidad era una broma, pero los de 1.<sup>er</sup> año no lo sabían y se lo tomaban muy en serio. El concurso recibió su nombre de István Janicsek, un personaje legendario del Collegium. Se dice que él decidió leer todos los libros de la biblioteca de la residencia húngara en orden alfabético, y si de un libro tenían más de un ejemplar, él lo leía tantas veces cuantos ejemplares había encontrado. Empezando con la letra A llegó hasta la G o la H, cuando se volvió loco y luego se marchó del Collegium. Según la leyenda, Janicsek murió en la Legión Extranjera (Domokos–Kelevéz, 2006: 1657).

El concurso de recitación del último día consistía en lo siguiente: primero los estudiantes le preguntaban al cigüeña qué poema quería recitar, pero cuando este escogía uno, no lo aceptaban y elegían otro, que tenía que memorizar y recitar delante de todo el Collegium. Luego mandaban al cigüeña a la universidad para que recitara el poema a uno de los profesores que también había sido residente del Collegium. Naturalmente, los profesores sabían lo que estaba pasando —todo el mundo lo sabía, excepto el cigüeña—. A veces, según Mátyás Domokos, que fue residente entre 1947 y 1950, el cigüeña tenía que ir hasta el Ministerio de Religión y Educación, cuando Dezső Keresztury, exresidente también, era el ministro. Keresztury escuchaba la recitación, y después le entregaba un sobre al cigüeña para que se lo llevara a Jenő Tomasz, el director de asuntos económicos del Collegium. El cigüeña se lo llevaba al señor Tomasz con la esperanza de recibir un premio, el premio Janicsek. El señor Tomasz abría el sobre, leía la carta que había dentro, luego le entregaba un

higo al concursante, «ese era el premio Janicsek» (*ibid.*). Hoy en día todavía se practica esta costumbre pero ya de maneras diferentes.

El *lehúzás* existió desde los primeros años del Collegium y tenía como objetivo fortalecer la fraternidad entre los residentes (Dénesi, 1995: 104). Alrededor de medianoche, los residentes enmascarados con disfraces y chaqués de papel, con antorchas e instrumentos musicales en las manos, recorrían los pasillos del edificio cantando la canción *Gumiarábikum*, el «himno» de la residencia húngara. Entraban en las habitaciones de los estudiantes de 1.º año gritando: «¡Mueran los cigüeñas!» (véase Dénesi, 1995: 104; Sótér, 1977: 120), luego recibían un discurso chistoso, sacaban a los cigüeñas de sus camas, los tumbaban en la mesa y los azotaban. Cuando terminaban, los cigüeñas les tenían que dar las gracias por los golpes (véase Dénesi, 1995: 104; Sótér, 1977: 111; Szász, 1985: 38-39). Aunque el *lehúzás* constituía una tradición brutal, la mayoría de los colegiales no se enfadaba. Dezsó Szabó, un historiador y exestudiante del Collegium afirmó, por ejemplo, que se había sentido un extraño allí antes del *lehúzás*, pero después la residencia fue para él como su casa (Dénesi, 1995: 104). Con todo, Dénesi también cuenta que en 1939, llegó una carta anónima al Ministerio de Educación explicando que en el Collegium existía una vieja tradición por la que los residentes borrachos pegaban brutalmente a los alumnos de primer año, y tiraban sus sábanas por la ventana y los cigüeñas tenían que salir desnudos a recuperarlas. También mencionó que ya se habían marchado cinco residentes del Collegium. Miklós Szabó, el director del Collegium, examinó el asunto, habló con los participantes y ellos dijeron que la iniciación no había sido tan terrible y que los cinco residentes se habían marchado del Collegium por otra razón (*ibid.*: 105).

Aparte de las ceremonias de iniciación, las canciones y los poemas formaban parte de las tradiciones estudiantiles del Collegium. Entre esas canciones, la más conocida era el *Gumiarábikum*, que ya he mencionado a propósito del *lehúzás*. Esta canción fue escrita por Árpád Löwy, también conocido como László Réthy, un alto funcionario entre 1914 y 1918, y el *Collegium* la eligió como su himno (Szász, 1985: 36). El título viene de la palabra *gumiarábikum*, «goma arábiga» en español, que es la resina de una de las especies de acacia. La letra de la canción, según Imre Szász, decía así:

*Gumiarábikum,  
arábikum gumi,  
gumiarábikum,  
arábikum gumi*

*Seggemből szalmaszál  
fél méterre kiáll,  
hiába szívod azt,  
nem jó abból malaszt.  
(Szász, 1985: 36-37)<sup>2</sup>*

Luego cantaban un poema de cuatro líneas sobre algunas naciones del mundo, de una manera tan obscena como podemos ver en la parte citada. Según Imre Szász, la canción tenía la melodía de una marcha de duelo, sin embargo, ya no se sabe cómo sonaba (*ibid.*: 38).

También eran muy comunes los poemas que se recitaban durante las elecciones del Collegium. En esas elecciones votaban al presidente de la Consejería, que tenía que ser un residente de 4.º año. Aparte de él, el Ayuntamiento consistía en el vicepresidente (un residente de 3.º año) y la Junta de Padres. En el caso de los asuntos más graves, había una junta común en la que participaba todo el Collegium (*ibid.*: 49). En el comedor, los residentes de cada habitación hacían campaña por su padre de familia, recitando en voz alta (prácticamente gritando) poemas cortos, muchas veces obscenos, como los que aparecen a continuación:

*Csak ki nem lát orrnnyira, / az nem szavaz Bornnyira (Fodor, 1992: 37)<sup>3</sup>.  
Vekerdinek fasza belefér, / legyen elnök Hankiss Elemér! (Paksa, 2011: 49)<sup>4</sup>.*

La mayoría de las veces esos poemas no cambiaban los resultados de las elecciones, sin embargo, hacerles propaganda a los candidatos, llamados *korteszédés*, era muy común en aquellos tiempos.

Otra parte interesante de la vida estudiantil en el Collegium eran las representaciones de cabaret. Se trataba de obras de teatro, generalmente con canciones y música, escritas por los residentes y en su mayoría basadas en la vida cotidiana del Collegium. Las obras se celebraban en honor del señor *BéGé* —Géza Bartoniek, primer director del Collegium— y generalmente se representaban a finales de febrero, cerca del día de su santo, que era el 25 de febrero.

Los temas más comunes de esos cabarets eran, por ejemplo, la lucha del Espíritu Viejo y del Nuevo: los valores viejos del Collegium se oponían a las tendencias nuevas y el comunismo. *Éldegéltünk csendben, rendben régen / jaj,*

<sup>2</sup> «¡Goma arábica (*sic*)! / arábica goma /goma arábica / arábica goma. Un paja de medio metro / está en mi culo, / no lo chupes, tío, / no hay regalo dentro».

<sup>3</sup> «Solo quien es ciega / a Bornyi no vota».

<sup>4</sup> «El coño de Vekerdí cabe en él, / ¡sea el presi Hankiss Elemér!».

hogya megtépázva tekintélyem!<sup>5</sup>, cantaba el Espíritu Viejo. *Én, az Új Szellem, itt vagyok, / ezt tudomásotokra hozom. [...] Elvem az anyag, / hitem is hanyag. / Marx és Lakatos az én tutorom...*<sup>6</sup>, le respondía el Espíritu Nuevo; pero al final los dos espíritus se abrazaban (Fodor, 1992: 131).

En el cabaret de 1949, titulado *El crepúsculo de los semidioses* se aludía al *lehúzás* de ese año en el que fueron los cigüeñas quienes golpearon a los de 5.º año y no al revés:

*Egy ötödéves: Lehúzás lesz-e? Ki kit ver itt?  
Egy gólya: Ötödév dől be, s a gólyák verik.  
(Fodor, 1992: 128)<sup>7</sup>.*

En los cabarets había escenas en prosa, poemas (*ibid.*: 128-130), canciones e incluso escenas de óperas famosas como, por ejemplo, *Lohengrin* o *Aida*, pero solo se reproducía la música, porque la letra era escrita por los residentes (*ibid.*: 300). La obra era diferente cada año, pero terminaba siempre igual: con el himno *Gumiarábikum* cantado por todo el Collegium.

#### 4. Paralelismos y divergencias

Cuando empecé mis investigaciones sobre el tema de las tradiciones de la Residencia de Estudiantes de Madrid, los putrefactos y los anaglifos, para confrontarlos con las tradiciones estudiantiles del Eötvös Collegium y los textos allí recitados, la comparación me parecía en principio imposible. Sin embargo, hay algunos rasgos interesantes que merecen consideración.

El primero es el colectivismo, que me parece un rasgo común tanto de los putrefactos y los anaglifos como de los textos recitados en el Collegium. Aquí todos los estudiantes conocían las tradiciones y las leyendas (como, por ejemplo, sobre Janicsek) —se trata de conocimientos colectivos que normalmente pasaban oralmente de un residente a otro (y hoy en día también funciona así)—. El espíritu colectivo también se encontraba en los cabarets, ya que las obras eran escritas por varios residentes y no importaba quién hubiera escrito qué escena. Casi ninguna de las obras que se pueden encontrar en el archivo del Collegium lleva los nombres de los autores.

<sup>5</sup> «Vivíamos en paz y en orden en aquellos días / ¡ay, mi respeto está en ruinas!».

<sup>6</sup> «Yo soy el Espíritu Nuevo, / estoy aquí, os lo digo [...] La materia es mi valor, / mi fe es floja. / Marx y Lakatos son mis tutores...».

<sup>7</sup> «Un residente del 5.º año: ¿Habrá *lehúzás*? ¿Quién golpea a quién? Un cigüeña: los del 5.º año se doblan y los cigüeñas los golpean».

Aunque los putrefactos y los anaglifos puedan llevar el nombre de Salvador Dalí, de Federico García Lorca o de Pepín Bello, también se puede ver el colectivismo alrededor de esos dibujos, porque no es seguro quién los inventó. Las fuentes citadas en el libro de Santos Torroella presentan diferentes teorías sobre el inventor de los putrefactos, y lo mismo sucede con los anaglifos. Esta inseguridad en la autoría me lleva a la conclusión de que los putrefactos debían de ser considerados algo colectivo en la mente de los jóvenes vinculados a la Residencia de Estudiantes. Santos Torroella pensaba lo mismo, basándose en lo que había escrito Francisco García Lorca: «... muchos amigos de la Residencia de Estudiantes dibujaron putrefactos» (Santos Torroella, 1995: 22). Esa cita confirma la hipótesis de que los putrefactos formaban parte del saber colectivo de los residentes madrileños.

Otro rasgo común entre los putrefactos, los anaglifos y los textos creados en el Eötvös Collegium es su carácter satírico, aunque la sátira se realice de maneras diferentes. En el caso de los putrefactos, por ejemplo, los enormes bigotes de las figuras en sí mismos conllevan la sátira, y combinando los dibujos con el significado de la palabra putrefacto, la sátira resulta aún más grotesca. Según Santos Torroella, los putrefactos pueden ser percibidos como una alusión satírica a la Dictadura [de Primo de Rivera] (*ibid.*: 12), lo que se percibe, por ejemplo, en el dibujo de un general mostachudo a caballo o también en los de las *bestias*, esos perritos cuyas cabezas tienen —por lo menos aparentemente— la forma de la península ibérica.

En el caso de los putrefactos, la sátira y la ironía tenían como destinatario el sistema político, algo que la gente no podía cambiar en aquella época, mientras que en el Eötvös Collegium la sátira iba dedicada a la institución misma. Por ejemplo, en los cabarets se caricaturizaban las costumbres de la vida de los residentes en general pero sin una connotación negativa. El himno del Collegium es también una manifestación de ironía, al tiempo que una canción obscena; sin embargo, los intelectuales posteriores la eligieron como su himno (Szász, 1985: 36). Esta decisión es la caricatura de la libertad de pensamiento, que siempre ha sido uno de los objetivos más importantes del Collegium. El eslogan de la institución es: «El espíritu sirve libremente» y significa, por ejemplo, que los alumnos podrían haber elegido cualquier canción para su himno, pero ellos eligieron el *Gumiarábikum* y lo trataban como un verdadero himno: lo cantaban durante la iniciación de los cigüeñas o al final de cada cabaret.

Esa autoironía nos lleva a la mayor diferencia entre los textos inventados en la Residencia y los del Collegium. Los putrefactos y los anaglifos nacieron en

la Residencia de Estudiantes durante los años que Dalí, Lorca y Pepín Bello pasaron en ella, pero se puede interpretarlos sin tener en cuenta las fechas, es decir, en un contexto diferente. Eso es lo que hizo Miravittles, que utilizó algunos putrefactos como ilustración de su libro *El ritme de la revolució* de 1933 (Santos Torroella, 1995: 11). En su libro, Miravittles cambió el título de los dibujos: por ejemplo, el título *Bona gent* él lo convirtió en *La república dels trepadors* (*ibid.*) y con ese acto él trasladó el dibujo a otro contexto para que pudiera ser interpretado de una manera diferente. Por supuesto, no tenemos que excluir el contexto de la Residencia, pero se ve que los putrefactos pueden ser interpretados también fuera de su lugar de origen concreto.

Al contrario, las tradiciones del Eötvös Collegium no pueden ser sacadas del contexto de esta institución. Se podría decir que los putrefactos son obras de arte, mientras que, a un tiempo, estamos hablando de un conjunto de costumbres; pero si percibimos los cabarets también como obras de arte, no podríamos entenderlos sacándolos fuera de los muros de la residencia húngara. Fuera del contexto del Collegium, el *lehúzás* resultaría un mero juego brutal en vez de una ceremonia de iniciación, así como el *Gumiarábikum* sería solamente una canción obscena en vez de un himno. Sin embargo, son tradiciones y obras de arte que deben formar parte de nuestra imagen sobre las dos instituciones.

## Bibliografía citada

- AUB, Max (2003), *Nuevos diarios inéditos (1939-1972)*, Sevilla, Editorial Renacimiento.
- DÉNESI, Tamás (1995), «Diákélet a régi Collegiumban», en Kósa, László (ed.) *Szabadon szolgál a szellem. Tanulmányok és dokumentumok a száz esztendeje alapított Eötvös Collegium történetéből*, Budapest, Eötvös József Collegium, 99-108.
- DOMOKOS, Mátyás – KELEVÉZ, Ágnes (2006), «Ahol a maximum volt a minimum», *Holmi*, año 18, n.º 12, Budapest, 1651-1667.
- FODOR, András (1992), *A kollégium, Napló 1947 –1950*, Budapest, Magvető.
- KERESZTURY, Dezső (1947) «Az élő iskola. Az ötven éves Eötvös Collegiumnak», en Imre Szász, (1985) *Ménesi út. Regény és dokumentum*, Budapest, Magvető, 292-305.
- LÓPEZ ALONSO, Antonio (2002), *La angustia de Federico García Lorca: la palabra como síntoma*, Madrid, Algaba Ediciones.
- MORENO VILLA, José (1927), «Escritos superficiales–Equilibrios en las palabras», *El Sol*, Madrid, 20 septiembre, citada en: Rafael Santos Torroella (1995), «*Los putrefactos*» de Dalí y Lorca. *Historia y antología de un libro que no pudo ser*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- MORENO VILLA, José (2011), *Memoria*, edición de Juan Pérez de Ayala, México D. F./Madrid, El Colegio de México/Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- PAKSA, Rudolf (2011), «Méltónak lenni a nagy elődökhöz 6», *EcLoga*, n.º 6, Budapest, 47-51.
- PÉREZ ANDÚJAR, Javier (2003), *Salvador Dalí: a la conquista de lo irracional*, Madrid, Algaba Ediciones.
- SÁENZ DE LA CALZADA, Margarita (2011), *La Residencia de Estudiantes. Los residentes*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- SANTOS TORROELLA, Rafael (1995), «*Los putrefactos*» de Dalí y Lorca. *Historia y antología de un libro que no pudo ser*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.



SÓTÉR, István (1977), *Fellegjárás*, Budapest, Magvető.

SZÁSZ, Imre (1985), *Ménesi út. Regény és dokumentum*, Budapest, Magvető.

VISA, Miquel (2001), «Dalí y Lorca a través de San Sebastián», en Jaume Pont (ed.), *Surrealismo y literatura en España*, Lérida, Edicions de la Universitat de Lleida, 57-69.



**II**  
**Interpretaciones**  
**literarias**



# La relatividad de los relojes. La (posible) influencia de Einstein sobre García Lorca, Dalí y Buñuel

Eszter Katona  
Universidad de Szeged

*Nos engañan  
todos los relojes.  
El Tiempo tiene ya  
horizontes.*

(Federico García Lorca,  
*Meditación primera y última*)

La época dorada de la Residencia de Estudiantes de Madrid fue la década de 1920, cuando se instalaron en el famoso *Oxford madrileño* muchos jóvenes extraordinarios —Federico García Lorca, Luis Buñuel, Salvador Dalí, José Bello, Rafael Alberti, Jorge Guillén, Emilio Prados, entre otros— que más tarde formarían una generación de intelectuales sin par en la cultura española. Otras personalidades ilustres de la vida cultural española —Miguel de Unamuno, Alfonso Reyes, Manuel de Falla, Juan Ramón Jiménez, José Ortega y Gasset, Eugenio d'Ors, Ramón Menéndez Pidal, Fernando de los Ríos, Pedro Salinas, Blas Cabrera, Jorge Guillén o Antonio Machado, por destacar algunos— acudieron a la Residencia como visitantes habituales. El famoso campus madrileño asimismo fue un foro de debate y difusión de la intelectualidad europea: entre los célebres invitados figuraban científicos y artistas, músicos, pintores, escritores y poetas mundialmente reconocidos<sup>1</sup> que compartieron sus ideas con los estudiantes, sembrando las fecundas semillas de la Europa moderna en la mente de los intelectuales españoles de la época.

---

<sup>1</sup> La lista de los huéspedes famosos ocuparía más párrafos. Aquí nos limitaremos a destacar algunos: H.G. Wells, G. K. Chesterton, Paul Valéry, Louis Aragon, François Mauriac, Paul Claudel, Georges Duhamel, Hilaire Belloc, Albert Einstein, Bertrand Russell, Marie Curie, Howard Carter, Leonard Woolley, Leo Frobenius, Arthur Eddington, Henri Bergson, John Maynard Keynes, Wanda Landowska, Igor Stravinski y Maurice Ravel.

## 1. La visita de Albert Einstein a Madrid y su repercusión

Entre los numerosos científicos que fueron invitados por la Residencia quisieramos destacar la visita de Albert Einstein que, tras su viaje a Estados Unidos, Francia y Japón, llegó a España en 1923. El gran genio alemán gozaba por aquel entonces de una fama consolidada gracias a la concesión del Premio Nobel de Física en 1921, «por sus aportaciones a la física teórica y, especialmente, por el descubrimiento de la ley del efecto fotoeléctrico» (Official Web Site of the Nobel Prize). Einstein pasó más de dos semanas en tierras españolas y dio sus memorables conferencias en Barcelona (23-28 de febrero), Madrid (1-11 de marzo) y Zaragoza (12-14 de marzo).

Visto que el viaje de Albert Einstein se desarrollaba en un momento de extraordinario dinamismo de la ciencia española (Voltes, 2001: 229), es comprensible el entusiasmo de los científicos españoles por la visita del premio nobel de física, un acontecimiento de enorme importancia. Físicos, matemáticos, químicos, ingenieros y médicos españoles, como Ramón y Cajal, Esteban Terradas, Blas Cabrera, Julio Palacios Martínez, Julio Rey Pastor, Casimiro Lana Sarrate, Eduardo Torroja Miret, Leonardo Torres Quevedo, José Rodríguez Carracido, entre otros, y filósofos destacados, como Manuel García Morente y Ortega y Gasset esperaban al científico alemán y se reunieron con él repetidas veces durante su viaje (*ibid.*: 230).

En la capital, Einstein fue investido doctor *honoris causa* por la Universidad Central de Madrid, la actual Complutense, y dictó tres conferencias en la Facultad de Ciencias, una en el Ateneo Científico y Literario, donde fue nombrado miembro honorario, y la última en la Residencia de Estudiantes (*Cronología*: 55-56). El tema de sus ponencias fue su famosa teoría, y resumió los problemas del momento sobre la relatividad especial y general. Junto a los hombres de ciencia más destacados, acudieron a estos actos políticos y aristócratas madrileños, y, a pesar de la aversión de Einstein a las reuniones de protocolo, el científico se presentó con su mujer en todas las recepciones ofrecidas en su honor por el rey y la reina madre, los marqueses de Villavieja, Joaquín Ruiz-Giménez, el alcalde de Madrid, y la embajada de Alemania.

El 9 de marzo, después de una excursión por El Escorial y Manzanares el Real, tuvo lugar la última conferencia de Einstein en la Residencia de Estudiantes, en la que el filósofo Ortega y Gasset introdujo al gran genio y él mismo tradujo las palabras alemanas al español (García de Valdeavellano, 1976: 61; Criado Cambón, 2005: 8).

Es bien sabido que entre las paredes de la célebre institución se desarrolló una animada vida científica. Basta citar a Severo Ochoa, que vivió en la *Residencia* de estudiante y se formó como investigador en sus laboratorios; o a Santiago Ramón y Cajal, quien no solamente la visitó varias veces, sino que también se convertiría en presidente de la Junta para Ampliación de Estudios, institución creada por la Residencia.

La Residencia disponía de un edificio destinado a las enseñanzas experimentales, el pabellón de los laboratorios, el famoso *Transatlántico* (Gibson, 2010: 132). Además, allí residieron algunos miembros destacados del Instituto Nacional de Física y Química, dirigido por el ya mencionado físico Blas Cabrera, y también fue estrecha la relación de los residentes con el Museo Nacional de Ciencias Naturales, bajo la dirección de Ignacio Bolívar. Rasgo específico de la enseñanza de las ciencias naturales en la Residencia fue que los científicos no formaban una «casta» de mentes excelentes tajantemente separada del resto de la sociedad académica, sino que los modernos laboratorios estaban abiertos a los alumnos de otras facultades. Estudiantes de artes, de filología o de filosofía pudieron así visitar esas instalaciones para conocer de cerca las investigaciones de sus compañeros y de los científicos más importantes del primer tercio del siglo<sup>2</sup>. Existía, por tanto, una convivencia entre el pensamiento científico y el resto de la cultura. Ángel Vivas comenta muy expresivamente este fenómeno en su reseña sobre el libro *Creadores científicos. La física en la residencia de estudiantes (1910-1936)* (Sánchez Ron, 2013) donde escribe que: «en la Colina de los Chopos, no solo se dibujaron putrefactos, se leyó con pasión a Freud y se incubaron proyectos surrealistas» (Vivas, 2013: s. p.), sino que la física —la ciencia por excelencia para muchos— ocupó un lugar destacado. Así, a pesar de que la mayoría del alumnado no tenía la necesaria formación matemática y física para entender el razonamiento del huésped alemán, el entusiasmo de los estudiantes fue enorme.

El ambiente de las conferencias dictadas por Albert Einstein en España fue muy animado y el público lo acogió con tanto entusiasmo como hoy lo hace con cantantes o futbolistas de fama mundial (Elías, 2007: 899). La prensa siguió con gran interés<sup>3</sup> todos los momentos del viaje del sabio físico y —a diferencia

---

<sup>2</sup> Por ejemplo, es conocida la foto de García Lorca (1922) en la que el poeta aparece sentado delante de un microscopio. Asequible en la galería de imágenes (10.<sup>a</sup> foto) de *elcultural.es*. (Centenario). Otra imagen muestra la afición de Salvador Dalí por las ciencias: el pintor catalán en 1927 posa con sus amigos —entre ellos, García Lorca— sosteniendo bajo el brazo un número de la revista *Science and Invention* (Exposición Gallo).

<sup>3</sup> Aquí no repasamos la abundante prensa española —la barcelonesa, la madrileña y la zaragozana— que recogió la noticia de la visita de Einstein y que comentó sus conferencias; solamente

de la práctica de hoy por la que todos los medios reproducen la nota emitida por el gabinete de prensa de la organización de un acto—, los periodistas estaban presentes en las reuniones y así, escribieron crónicas de tono personal (*ibid.*: 900).

## 2. Tres artistas frente a las teorías einsteinianas: Buñuel, García Lorca y Dalí

Luis Buñuel llegó a la Residencia de Estudiantes en 1917, Federico García Lorca en 1919 y, por último, Salvador Dalí, tres años más tarde, en 1922. Para entonces, el joven poeta andaluz ya era un alumno muy popular entre los residentes, todos lo conocían, Federico encantaba a todos con sus recitales de piano (Magariño, 1983: 52) y nadie podía resistirse a su *atractivo y magnetismo* (Buñuel, 2000: 71). Buñuel era en aquel entonces el gran deportista del campus: fundó el equipo de atletismo del colegio y practicó boxeo *amateur*. Durante toda su vida conservó la musculatura que adquirió durante los años de la *Resi* (*ibid.*: 62). Dalí, seis años más joven que Lorca, tenía dieciocho cuando llegó al famoso colegio. Los dos, completándose con el futuro cineasta aragonés, formaron *los tres mosqueteros*, el grupo más vital de la Residencia junto al compinche inseparable del trío, José Bello, más conocido como Pepín.

En las biografías consultadas sobre los tres artistas no hemos encontrado ninguna referencia concreta a que los amigos asistieran en persona a la conferencia de Einstein el 9 de marzo de 1923. Es seguro, no obstante, que sobre la fecha citada los tres vivían en la *Resi*<sup>4</sup> y por la envergadura del acto podemos suponer que participaron personalmente en ese acontecimiento irreplicable. Además, por la difusión de la prensa madrileña llena de crónicas sobre Einstein durante las primeras dos semanas de marzo, tanto Dalí como Lorca y Buñuel seguramente estaban al corriente de las noticias al respecto.

---

destacamos los números de *ABC*: tres portadas (1, 6, 9 de marzo de 1923) con unas fotos a una página del famoso premio nobel de física acompañado por prominentes personajes españoles, y artículos que narran los detalles de su visita (por ejemplo, un artículo sobre su primera conferencia del 4 de marzo, una foto de media página el 2 de marzo con otro artículo, sobre la entrega de «la bola de doctor en la Universidad Central» del 9 de marzo, o sobre su visita a Toledo del 7 de marzo).

<sup>4</sup> García Lorca, después de una ausencia de año y medio (motivada por la organización en colaboración con Manuel de Falla del Concurso de Cante Jondo en Granada y por las obligaciones universitarias), tuvo que terminar su carrera de Derecho y volvió a la capital en febrero de 1923. Salvador Dalí desde entonces ya vivía en la Residencia y sabemos que fue expulsado de la Academia de Bellas Artes en noviembre de 1923, acusado de dirigir una protesta estudiantil contra la elección de un nuevo catedrático.



Conociendo las biografías de Lorca y de Dalí —ninguno de ellos era un estudiante brillante en ciencias—, podríamos preguntarnos entonces: ¿un poeta y un pintor podrían apasionarse por la física?

García Lorca era un alumno imposible que pasaba el tiempo dibujando en sus libros y cuadernos (Gibson, 2010: 67). Según las memorias de Rodríguez Contreras, «Federico era el peor de la clase no porque no era inteligente, sino porque no trabajaba, porque no le interesaba. [...] siempre estaba en el último banco» (citado en *ibid.*). Su hermano menor también recuerda al alumno Federico así: «Los años en el Instituto y en el Colegio sin duda no fueron felices para Federico desde el punto de vista de los estudios, teniendo que aprobar asignaturas que no le interesaban [...]» (Francisco García Lorca, 1980: 82). La experiencia no muy positiva y la frustración escolar más tarde aparecerán en las visiones del *Poeta en Nueva York* (*Quiero llorar porque me da la gana / como lloran los niños del último banco*, en «Poema doble del lago Eden» [García Lorca, 2013: 216]), y su fracaso como alumno será resumido tristemente en la imagen del *niño vencido del colegio*, en el poema «Infancia y muerte». De adulto, Lorca dijo que en el instituto le habían dado «cates colosales» (Gibson, 2010: 69; Magariño, 1983: 36), sin embargo, era una exageración, ya que el expediente escolar de Lorca atestigua que no era tan mal estudiante, aunque no hay duda de que no era bueno. Su complejo de inferioridad en los estudios aumentó todavía más por el excelente progreso escolar de su hermano. Francisco, dos años más joven que Federico, era un alumno sobresaliente, todo lo contrario del futuro poeta. En cuanto al estudio de idiomas, sabemos que Lorca nunca aprendió inglés a pesar de su estancia en Estados Unidos.

Es interesante que también a Dalí le gustaba exagerar cuando hablaba de sus años escolares. Él fue un alumno mucho mejor que su amigo andaluz, sobresaliente y notable en la mayoría de las asignaturas, sobre todo en humanidades, sin embargo, al pintor ya adulto le gustaba hablar de sí mismo —rememorando su niñez— como de un alumno mediocre. En las ciencias, quizás tuviera razón, porque de sus certificados sabemos que en estas asignaturas no obtuvo buenas notas: entre 1919-1922 siempre recibió un suficiente en Matemáticas, Geometría, Álgebra y Trigonometría, y solamente en Física consiguió un notable el año académico 1921-1922 (Gibson, 1999: 55). También en su diario comentó Dalí los esfuerzos que tuvo que hacer para no suspender estas asignaturas tan difíciles para él (*ibid.*: 56). Dalí, al igual que Lorca, tuvo dificultades en aprender lenguas. Aunque junto al castellano ya de joven hablaba el francés y el catalán, la ortografía de los tres idiomas

superó sus capacidades y no aprendió a escribir correctamente ni en catalán ni en español. Sus cartas escritas a Lorca atestiguan fielmente su torpeza en la ortografía (Santos Torroella, 1987).

Luis Buñuel era, sin embargo, «bastante buen estudiante» (Buñuel, 2000: 36). No tuvo problemas con las asignaturas de ciencias. Su hermana Conchita recuerda así el progreso escolar de su hermano mayor: «Por inteligencia natural, y sin el menor esfuerzo, Luis obtenía las mejores calificaciones» (*ibid.*: 41-42). Todo lo contrario, pues, de Lorca y Dalí. Sin embargo, por la conducta de Buñuel, que «era de lo peor del colegio» (*ibid.*: 36), lo expulsaron de los jesuitas. Ya de muy joven manifestó su interés por las ciencias: leyó a Rousseau, Marx, Spencer y Darwin. El libro de este último, *El origen de las especies*, tuvo enorme influencia sobre el joven Buñuel y esta lectura suya le «hizo acabar de perder la fe» —como confesó ya de adulto en sus memorias (2000: 37)—. Por su afición a las ciencias —sobre todo por la Biología y la Entomología— el padre de Buñuel le aconsejó que estudiara para ingeniero agrónomo. En la Residencia de Estudiantes siguió con su pasión por la Biología y durante varios años ayudó a Ignacio Bolívar en sus trabajos de laboratorio (*ibid.*: 43-44). Aunque en Biología Buñuel era el primero, suspendió Matemáticas durante tres cursos seguidos. «Siempre me he extraviado en pensamientos abstractos», caracteriza Buñuel su relación con esta asignatura (*ibid.*: 60).

Así, podemos suponer que *los tres mosqueteros* entendieron muy poco de la parte secamente científica de la teoría de Einstein. Puede apoyar nuestra opinión —dista de expresar una valoración cualquiera— que ni los expertos en ciencias pudieron a veces llegar a «la altura tan sublime» del genio alemán. Podemos deducir eso, por ejemplo, de las crónicas sobre la segunda conferencia de Einstein en Barcelona donde —según Voltes— «la inmensa mayoría de los asistentes no entendió nada» (2001: 232). Semejante opinión se refleja en las memorias de Josep María de Sagarra, escritor catalán que participó en la conferencia de Einstein en la Ciudad Condal: «He asistido a las conferencias de Einstein seguro de que no entendería nada de sus explicaciones, incluso con un poco de miedo de hacer el ridículo papel de dormirme» (*La Publicitat*, 4 de marzo de 1923: 3, citado en Elías, 2007: 900). También de las crónicas de la prensa madrileña podemos obtener la impresión de la incertidumbre de los periodistas<sup>5</sup>, según los cuales era imposible vulgarizar todo lo que dijo el

<sup>5</sup> Para publicar unas crónicas adecuadas sobre el acontecimiento, los periódicos y las revistas contrataron a matemáticos, físicos e historiadores de la ciencia.

ilustre huésped (*El liberal*). En otros periódicos aparecieron unas caricaturas y viñetas humorísticas<sup>6</sup> que comentaban justamente la imposibilidad de entender la teoría de la relatividad.

Podemos pensar, entonces, que a Dalí, a Lorca y a Buñuel —sin conocimientos sobre cálculo diferencial— les interesaba la relatividad del tiempo y del espacio no por su esencia como teoría de la física, sino mucho más desde una posible interpretación artística. Einstein mismo ayudó a la vulgarización —y con eso, obviamente, a la difusión— de su teoría con tan simples aforismos como el siguiente: «Cuando cortejas a una bella muchacha, una hora parece un segundo. Pero si te sientas sobre carbón al rojo vivo, un segundo parecerá una hora. Eso es relatividad» (*Einstein, genio y filósofo*). Sin duda alguna, con la sencillez de la frase citada, el creador de la teoría de la relatividad hizo mucho más entendible su concepto e intentó introducir al público sin conocimientos previos en la tierra incógnita de la física. A pesar de eso, él mismo era consciente de que esta simplificación podía ser atractiva e incluso poética, pero no contenía nada de su teoría. Obviamente, lo que no se explica con lenguaje científico, sino con un lenguaje cotidiano, no es ciencia (Eliás, 2007: 903). Claro está, pues, que ni Lorca, ni Dalí, ni Buñuel podían entender la pura esencia científica de la fórmula de la relatividad, pero tampoco era necesario para que su sensibilidad artística se despertara y que esta buscara posibles respuestas a la relatividad del tiempo y del espacio.

Además, un detalle biográfico<sup>7</sup> que compartían Lorca y Dalí era un fuerte infantilismo, sin ningún sentido peyorativo de la palabra. A García Lorca lo caracterizaban sus amigos como «un niño eterno» (Magariño, 1983: 12, 143)

---

<sup>6</sup> El breve diálogo que apareció debajo de un dibujo caricaturesco en el *ABC* era el siguiente:

—*Y tú, Calinez, ¿has comprendido la teoría de la relatividad?*

—*¡Hombre, la verdad: la he comprendido... muy relativamente!* (3 de marzo de 1923)

El diálogo que acompaña la ilustración de *El Sol* (8 de marzo de 1923), con dibujo de Luis Bagaría, el famoso caricaturista, repite el mismo tópico de la difícil accesibilidad del concepto einsteiniano:

—Dime, papá, ¿hay alguien más sabio que Einstein?

—Sí, hijo.

—¿Quién?

—El que le entiende.

<sup>7</sup> Otra curiosa coincidencia biográfica, esta vez entre Einstein, Lorca y Buñuel, fue su pasión por la música. Como es sabido, Lorca empezó su carrera como pianista y también Buñuel tocaba muy bien el violín. Junto con las ciencias, la segunda pasión del gran físico alemán fue la música y su violín siempre lo acompañó durante toda su vida. Incluso en su visita a España improvisó un «concierto íntimo» con el violinista español Antonio Fernández Bordas en la casa de los marqueses de Villavieja (*Cronología*: 55), y confesó al periodista del *ABC* que tocaba casi diariamente el violín (*ABC*, 2 de marzo de 1923).

e incluso el mismo poeta escribió de sí mismo que «a veces creo que el niño que vive en mí es quien me dicta lo mejor de mi obra»<sup>8</sup>.

Los residuos de la edad infantil eran identificables también en el carácter de Salvador Dalí, como atestigua la opinión del mismo Lorca sobre su amigo catalán: «Su inteligencia agudísima se une a su infantilidad desconcertante. En una mezcla tan insólita que es absolutamente original y cautivadora» (García Lorca, 1994: 1006)<sup>9</sup>.

Siguiendo esta línea de las biografías es sorprendente que también Einstein buscara la razón de su interés por el tiempo y el espacio justamente en su niñez: «algunas veces me pregunto cómo llegué a desarrollar la Teoría de la Relatividad. La razón, creo, es que un adulto normal no se para a pensar en problemas de espacio y tiempo. Son cosas en las que ha pensado de pequeño, pero mi capacidad intelectual se desarrolló más tarde. El resultado de ello es que comencé a preguntarme cuestiones sobre el espacio y el tiempo cuando ya había crecido» (Carpintero Santamaría, 2007: 2). Por supuesto, en esta confesión se percibe un tono irónico que falta en las citas de arriba, sin embargo, es evidente que la memoria de la niñez aparece en la vida de los personajes de nuestro análisis como una época dorada y de máxima inspiración. La infancia abrió la mente del físico alemán a cuestiones trascendentales, mientras que los jóvenes artistas de la *Resi* se dirigieron al concepto einsteiniano con una admiración y unas mentes infantiles, abiertas aún a conocer el mundo desde una perspectiva diferente de la de la edad adulta.

### 3. ¿Cómo representar el tiempo artísticamente?

En adelante quisiéramos esbozar la posible influencia de la teoría de la relatividad del tiempo a través de unas obras concretas. En el caso de Lorca analizaremos unos poemas nacidos en unas fechas muy cercanas a las de la conferencia de Einstein en la Residencia; y un drama más tardío en el que, junto a la probable influencia de la teoría de la relatividad se siente un múltiple influjo que va desde la interpretación de los sueños de Sigmund Freud hasta el teatro neoyorkino y el cine mudo<sup>10</sup>. De Salvador Dalí vamos a destacar uno de sus cuadros más conocidos, *La persistencia de la memoria*, pintado el mismo

<sup>8</sup> Palabras de García Lorca pronunciadas una noche de sobremesa de mucho coñac —según las memorias de Rafael Martínez Nadal (1985: 37)—.

<sup>9</sup> En una carta escrita por Lorca a finales de 1927 o principios de 1928 a Sebastià Gasch.

<sup>10</sup> La excelente introducción de Margarita Ucelay trata detalladamente las influencias y las fuentes sobre *Así que pasen cinco años* (García Lorca, 2010: 36-59).

año, en 1931, cuando nació también el drama de Lorca sobre *La leyenda del tiempo*. Por último, en cuanto a Buñuel, no analizaremos su obra cinematográfica, sino que destacaremos una narración breve —la faceta literaria poco conocida del cineasta— escrita justamente en 1923, solo dos meses después de la visita del físico alemán.

### 3.1. Unas respuestas lorquianas

La problemática del tiempo como tema aparece desde temprano en la obra poética de Lorca, muy marcadamente en los poemas del ciclo *Suites*, cuya composición se fija entre finales de 1920 y agosto de 1923<sup>11</sup>. Dentro de este periodo no conocemos con exactitud las fechas de los manuscritos de cada una de las piezas, sin embargo, es de suponer que algunos de los poemas nacieron tras conocer la teoría del padre de la relatividad —o por la conferencia de Einstein en la *Resi*, o por la prensa madrileña— en marzo de 1923. Así, en *Meditación primera y última*, García Lorca escribe unos versos que no necesitan explicación:

Y el Tiempo se ha dormido  
para siempre en su torre.  
Nos engañan  
todos los relojes.  
El Tiempo tiene ya  
horizontes (2014: 31).

El tiempo duerme igualmente en *la torre sin campanas* (en el poema «Pueblo», 2014: 22) y en los *relojes de cuco*, / *sin cuco* (en el poema «Maleza», 2014: 29).

El tiempo detenido aparece también en *La selva de los relojes*, donde el poeta se pierde entre las *frondas del tic-tac*, *racimos de campanas* y *constelaciones de péndulos*. El poema concluye así:

Hay una hora tan solo.  
¡Una hora tan solo!  
¡La hora fría! (2014: 29).

El carácter misterioso y la entidad inexplicable del tiempo se manifiestan tanto en el título «La hora esfinge» (2014: 31) como en los versos *La verdadera esfinge / es el reloj* (2014: 30) también de las *Suites*.

---

<sup>11</sup> El tomo no se publicó en vida de Lorca y los poemas que más tarde formarían el libro de la edición de Belamich (García Lorca, 1983) estaban dispersos, algunos publicados en revistas, otros en unas cartas de Lorca a los amigos, o conservados entre los papeles privados del poeta sin ordenación y derecho de publicación durante décadas (García Lorca, 2010: 59).

Pensamos que los versos arriba citados son suficientes para demostrar que el reloj, el tiempo y la hora son motivos reiterados en este ciclo del joven poeta. Su influencia no la olvidará García Lorca tampoco unos años más tarde, cuando en su obra dramática aparezca otra vez la cuestión del tiempo.

Quizás, la evocación de la mencionada *hora fría* puede ser el punto de partida de la visión onírica de *Así que pasen cinco años*. *Leyenda del tiempo* (1931)<sup>12</sup>, una pieza *irrepresentable* de Lorca que, sin duda alguna, desarrolla más complejamente la relación muy particular del dramaturgo con el tiempo.

El mismo título de la obra nos insinúa ya la importancia del tiempo. Una frase cortada que sugiere inseguridad (¿qué sucederá cuando pasen cinco años? —podríamos preguntar—) y un subtítulo que hace referencia al subgénero (*leyenda*) de la obra<sup>13</sup>. No solamente el título, sino el mismo dramaturgo especificó como tema de su obra «el tiempo que pasa» (García Lorca, 1974: 914). Así, no hay por qué dudar de eso, es decir, el tema principal, incluso el verdadero protagonista de la obra es el tiempo. José Monleón opina con razón que la obra es un verdadero y «delicadísimo rompecabezas» (1978: 51) en cuanto a su dimensión temporal. El dramaturgo, aunque respeta la estructura en tres actos, rompe el tradicional teatro gobernado por las tres unidades de tiempo, acción y espacio. En el tratamiento del tiempo, Lorca realiza una confusión total, como opina Fernández Cifuentes: «es una obra de teatro sobre el tiempo empeñada en perturbar las firmes convicciones de tiempo en el teatro.

<sup>12</sup> A pesar del inicial pesimismo sobre la representabilidad de la pieza, el primer intento de una puesta en escena de *Así que pasen cinco años* fue en mayo de 1936, bajo la dirección de Pura Ucelay con la colaboración del mismo Lorca, sin embargo, el rumbo de los acontecimientos políticos de España obligaron al Club Teatral Anfístora a posponer el estreno que, por la muerte de Lorca en agosto, al final no se realizó nunca. La obra quedó *bajo la arena* —como predijo su propio autor— en la España franquista durante cuarenta años, hasta 1975, cuando un grupo de jóvenes estudiantes aficionados del Liceo Francés de Madrid la puso en escena (García Pavón, 1975: 62). Luego, la primera puesta en escena por una compañía profesional española fue en 1978, bajo la dirección de Miguel Narros (López Sancho, 1978). El primer estreno fuera de España de *Así que pasen cinco años* fue en 1958 en Puerto Rico, bajo la dirección de Victoria Espinosa. El debut en Europa fue en París (1959), en el teatro Recamier, bajo la dirección y traducción de Marcelle Auclair (García Requena, 1959).

<sup>13</sup> Lorca anteriormente usaba también el *misterio* para hacer referencia al género de su drama, aludiendo a los misterios y autos sacramentales de la Edad Media. Sin embargo, opina Ucelay, la elección final del subtítulo, como *leyenda*, muestra evidentemente la influencia de Victor Hugo y de su *Leyenda del apuesto Pecopin y de la bella Baldour* (García Lorca, 2010: 50). Apoyan esta idea más poemas juveniles de Lorca y las memorias de su hermano Francisco que dan testimonio de la influencia del gran novelista francés sobre Lorca, una admiración despertada por su madre, Vicenta Lorca (Francisco García Lorca, 1980: 50; Gibson, 2010: 31-32).

La alteración o el desorden de ese curso convencional es a la vez el objeto y el procedimiento de la obra» (1986: 264).

Al comienzo de *Así que pasen cinco años* aparece un reloj<sup>14</sup>, pero que no sirve para medir el tiempo real, sino que justamente marca la inmovilidad del tiempo, semejantemente al *tiempo dormido en su torre* de la *suite Meditación primera y última*. En el drama, el reloj toca las seis al inicio de la obra<sup>15</sup>. En el segundo acto, al parecer, hay un salto de cinco años en la cronología (la Novia regresa de su viaje de cinco años) y, al final de la obra, vuelve el reloj del primer acto dando las doce que, en realidad, podemos interpretar como las seis duplicadas solamente por el eco<sup>16</sup>. García Lorca omite del paso del tiempo y lo trata arbitrariamente. Eso también explica el mismo carácter onírico de toda la obra, ya que solamente el sueño puede prescindir de la regla del flujo tradicional del tiempo. Es decir, estamos ante una historia atemporal, que se desarrolla solamente en la mente del protagonista, fuera de la realidad y la lógica racional.

También dificulta la interpretación de la obra el hecho de que resulta muy engañoso cómo utiliza Lorca las diferentes partes del día. El primer acto comienza una tarde (el reloj da las seis), en el segundo acto es de noche (alusión a la luna y el eclipse), en la misma noche se desarrolla la escena del bosque, y el último cuadro, que tiene lugar en la biblioteca del primer acto, también repite la misma hora del comienzo del drama. Es decir, junto a la verdadera inmovilidad temporal podemos notar también una aparente construcción circular.

La repetida alusión al Niño y el Gato muertos sirve igualmente para confundir la dimensión cronológica de la obra: en el primer acto, las dos figuras acaban de morir; en el segundo acto, el gato está muriendo; en el último acto,

---

<sup>14</sup> Es interesante notar aquí que el dramaturgo utilizó el reloj (o, mejor dicho la Hora) como personaje en su obra *Los títeres de Cachiporra* (1923), donde el objeto animado tampoco sirve para medir el tiempo real, sino que aconseja a Rosita que espere: «[...] ten paciencia [...] Deja que el agua corra y la estrella salga. ¡Rosita, ten paciencia!» (García Lorca, 2008 [III]: 106). La alusión al agua que corre nos hace pensar en la famosa idea de Heráclito evocada más tarde, como vamos a citar, también en las palabras del Viejo de *Así que pasen cinco años*.

<sup>15</sup> ¿Por qué elige Lorca justamente las seis? En una pieza que pertenece al teatro breve de Lorca, con el título *Quimera*, también un reloj da las seis. Pensamos que su preferencia por el número seis no puede ser pura casualidad, ya que el doble de las seis horas —duplicadas por el eco—, las doce, simboliza la eternidad, equivalente a *la hora fría* y última del reloj, es decir, la de la muerte.

<sup>16</sup> Es interesante que Lorca utiliza el eco para doblar la voz de las horas también en uno de sus poemas dentro del ciclo *Suites: Eco del reloj / los doce flotantes números negros* (García Lorca, 2014: 31). En el volumen hay, además, una poesía que tiene el título «Eco del reloj» (*ibid.*: 30).

el Niño muerto cruza la escena y, la Máscara amarilla (la supuesta madre del Niño) también se mueve en la confusión de los planos temporales, sin saber en cuál de los dos (pasado, presente) está viviendo. En la última escena llegamos a saber que acaban de enterrar al Niño muerto. Estas situaciones paralelas sugieren la simultaneidad temporal de la obra mientras que el tiempo da vueltas en su aparente inmovilismo.

Es constante la alusión al tiempo también en los diálogos de la obra, que tienen un tono irracional y surrealista justamente por el tratamiento especial del tiempo. El primer diálogo de la obra entre el Viejo y el Joven se ocupa del tiempo y aborda la cuestión del recuerdo: «hay que recordar, pero recordar antes [...] hay que recordar hacia mañana» (García Lorca, 2010: 194), dice el Viejo. El acto de recordar (que normalmente se refiere al pasado) en esta situación onírica recibe un matiz ilógico y una proyección hacia el futuro.

Es interesante la propuesta de Lorca —en boca de uno de sus personajes— a la cuestión de ¿cómo medir el tiempo? Según el Viejo, el paso del tiempo hay que medirlo no con años, sino con otras formas menos usuales, como *nieves*, *aires*, *crepúsculos*, *lunas*, *rocas* o *nortes de nieve* (García Lorca, 2010: 198, 324), una cronología rara, subjetiva y relativa.

Dos personajes episódicos —el Amigo 1.º y el Amigo 2.º— tienen mucho que ver también con el tiempo y subrayan la existencia del tiempo psicológico. El primer Amigo es el presente, representante del *carpe diem*, es el gran «consumidor del tiempo». El otro amigo simboliza el pasado, el recuerdo. No solamente quiere vivir en el recuerdo, «sino que aspira a una vida regresiva, a un retorno hacia la fuente originaria» (Francisco García Lorca, 1980: 328). El personaje del Viejo ya mencionado simboliza el futuro; es un tipo de guardián que proyecta lo que va a suceder con el protagonista y por eso —para que no se gaste y para que no llegue la muerte— quiere hacer durar el tiempo.

La meditación sobre el tiempo está presente también en la frase del Viejo, una frase de clara inspiración heraclitiana sobre el perpetuo devenir y el fluir: «El agua que viene por el río es completamente distinta de la que se va» (García Lorca, 2010: 202). Algunos diálogos rayan en lo absurdo justamente por el tratamiento temporal: «Se me olvidará el sombrero... [...] es decir, se me ha olvidado el sombrero» (*ibid.*, 214-215) —juega el Viejo con los tiempos—. Semejante impresión nos da la discusión entre el Viejo y los amigos: «Viejo. *Sí, sí pero lo pasado, pasado.* Amigo 1.º. *Pero si está pasando*» (231-232) y «Amigo 2.º. (Seren.) *¡Claro! ¡Todo eso pasa más adelante!* Viejo. *Al contrario. Eso ha pasado ya*» (240).



Como hemos visto, inmovilidad, circularidad y simultaneidad todas caben en la dimensión cronológica de esta obra-sueño. Unas dimensiones subjetivas y arbitrarias o, podríamos decir, refiriéndonos a Einstein, muy relativas. Los planos del tiempo se intercambian y dan origen a la completa deconstrucción de la sintaxis temporal de la pieza que pertenece —según la definición lorquiana— *teatro bajo la arena*<sup>17</sup>.

### 3.2. Relojes blandos de Dalí o la filosofía del queso camembert

A pesar de las dificultades de Dalí para las asignaturas científicas—a las que ya hemos aludido—, sabemos que al pintor le interesaban mucho las ciencias. Su biblioteca contenía un centenar de libros científicos: física, mecánica cuántica, matemáticas, y numerosas revistas científicas a las cuales estuvo suscrito (Ruiz, 2010: 4). Las ideas sobre la nueva realidad propuesta por la relatividad de Einstein, a Dalí le resultaban extraordinariamente fructíferas. La nueva cosmovisión «propone un mundo donde no existe el determinismo, donde las partículas pueden encontrarse en dos lugares al mismo tiempo, donde la identidad de los objetos se crea con el mismo acto de la observación» (*ibid.*: 5-6). Según Gavin Parkinson: «Dalí estaba fascinado por la teoría de la relatividad porque ofrecía la idea que la realidad no podía reducirse a un único flujo» (*ibid.*: 6).

Es bien sabido que junto a Einstein, el joven Dalí mostró gran interés por las teorías de Sigmund Freud y el libro del padre del psicoanálisis, *La interpretación de los sueños*, fue una de sus lecturas preferidas durante sus años en la Residencia de Estudiantes (Gibson, 2010: 195). La preocupación por el subconsciente y el interés por la física de Einstein sumergieron al pintor catalán en el movimiento surrealista. También una de sus pinturas más conocidas, *La persistencia de la memoria* (1931), donde por primera vez pintó el artista sus famosos relojes blandos, se alimenta tanto de la corriente einsteiniana como de lo onírico freudiano.

*La persistencia de la memoria*<sup>18</sup>, una de las grandes cimas del surrealismo

---

<sup>17</sup> El tema del tiempo (y de la espera) es objeto de desarrollo dramático también en el drama *Doña Rosita o el lenguaje de las flores* (1935), aunque la misma problemática está tratada de muy diferente manera en la obra posterior. En «el poema granadino» —como afirma Francisco García Lorca— «la acción es, esencialmente, el paso del tiempo; del tiempo cronológico. Doña Rosita [es] el tiempo en acción». Mientras que en *La leyenda del tiempo*, «se dramatiza la emoción del tiempo, y es el sentimiento del tiempo como dilación, como inminencia» (Francisco García Lorca, 1980: 322).

<sup>18</sup> Una pintura al óleo sobre lienzo, de tamaño reducido (24 x 33 cm) que actualmente está en el Museum of Modern Art de Nueva York. En 1931, la pintura había salido de España y no regresó hasta 2009, cuando el MoMA la dio en préstamo temporal al Teatro-Museo Dalí de Figueras, entre enero y marzo de 2009.

pictórico, es una representación onírica de la teoría de la relatividad. A pesar de que el cuadro describe perfectamente la distorsión espacio-temporal einsteiniana, Dalí desmintió la relación entre su cuadro y la teoría del físico alemán, diciendo irónicamente que con la forma de los relojes simplemente trataba de imitar la blandura de los quesos camembert. Así escribió en sus memorias sobre la génesis de la obra:

Al terminar la cena tomamos un camembert muy blando y, cuando se marcharon todos, me quedé largo rato en la mesa, pensando en los problemas filosóficos de lo «superblando» que el queso me planteaba. Me levanté para ir a mi estudio, donde encendí la luz para dar una última mirada, como tengo por costumbre, al cuadro que estaba pintando. Esta pintura representaba un paisaje cercano a Port Lligat, cuyas rocas estaban iluminadas por un transparente y melancólico crepúsculo; en el primer término había un olivo con las ramas cortadas y sin hojas. Sabía que la atmósfera que había logrado crear con este paisaje había de servir de marco a alguna idea, a alguna sorprendente imagen; pero no tenía ni idea de cuál sería. Me disponía a apagar la luz, cuando instantáneamente «vi» la solución: dos relojes blandos, uno de ellos colgando lastimosamente de las ramas del olivo (citado en Gibson, 1999: 284).

El razonamiento simple de Dalí no admite un posible significado simbólico, confirmando la constatación daliniana de que él mismo nunca conseguía descubrir el contenido inconsciente de sus pinturas. Unas palabras de Dalí sobre los relojes hacen aún más problemática la interpretación, ya que, al parecer, el pintor estaba convencido de la función cotidiana de los relojes: «Un reloj, sea duro o sea blando, no tiene ninguna importancia; lo importante es que señale la hora exacta» —dijo el pintor surrealista consciente de que, a pesar de todo, la morfología del tiempo sí que importa— (Morán, 2009: s. p.).

En la pintura al óleo se hace evidente que el espacio juega un papel fundamental. Es fácilmente reconocible el paisaje de Port Lligat —escenario recurrente de Dalí— con las rocas del cabo de Creus. El cielo y el mar junto con las rocas son elementos inseparables de la personalidad del pintor: «Me he construido sobre estas gravas; aquí he creado mi personalidad, descubierto mi amor, pintado mi obra, edificado mi casa. Soy inseparable de este cielo, de este mar, de estas rocas, ligado para siempre a Port Lligat [...]», comentó en sus confesiones (Dalí, 1975: 62-63). A pesar de esta inspiración real, en el cuadro aparece un paisaje onírico, con unos espacios dilatados, en el que los «ingredientes» se asocian de forma insólita.

Otro elemento fundamental es el tiempo. Podríamos considerar que hacer

sentir el tiempo es más problemático en el caso de la pintura que en las letras. Pero ya que el curso del tiempo no es meramente cronológico, cabe cierta imaginación interpretativa, y las emociones subjetivas y colectivas pueden intervenir en la descripción visual. En este caso, el tiempo lo evocan unos relojes, tres blandos y un aparato tradicional. El objeto cotidiano, que es un reloj de bolsillo cerrado con unas hormigas sobre él, aparece en una superficie semejante a un muro. El reloj blando más grande, con una mosca encima, está colocado en el mismo bloque macizo y cae escurriéndose por el borde de la superficie. El otro reloj blando pende de la rama de un árbol seco, mientras que el tercer aparato extraño está colocado sobre una deformada cabeza humana<sup>19</sup>, en el centro de la composición. A pesar de sus formas, los relojes son perfectamente verosímiles y parece que siguen marcando la hora, supuestamente en torno a la seis de la tarde<sup>20</sup>.

Como se ve, Dalí en este cuadro se libera de la tradicional cuadratura circular de los relojes. Obviamente, si el tiempo puede ser curvo, también es posible que lo sean los relojes. Es decir, al derretir los relojes, el pintor se rebela también contra la convención tradicional del tiempo. En el cuadro aparece un tiempo personalísimo y hasta el título de la obra destaca lo subjetivo del tiempo: la memoria.

Sin duda alguna, «La persistencia de la memoria» es un cuadro abierto a mil interpretaciones que entra dentro de lo fantástico para ofrecer un emblema completo del tiempo» —señaló Antoni Pitxot, director del Teatro-Museo Dalí— (Morán, 2009) y, a pesar de su reducido tamaño, Gala tuvo razón al decir que: «Nadie lo podrá olvidar una vez visto» (Gibson, 1999: 284).

El reloj aparecerá también en otros cuadros<sup>21</sup> de Salvador Dalí, pero, claro está, no en su función de un instrumento tradicional que sirve para medir

---

<sup>19</sup> La misma cabeza que dos años antes apareció también en el escandaloso cuadro *El gran masturbador* y en *El enigma del deseo* (ambos de 1929).

<sup>20</sup> Aquí aludimos a la interesante coincidencia entre el tiempo del cuadro analizado y el del drama *Así que pasen cinco años*, en el que —como hemos comentado— un reloj da igualmente las seis.

<sup>21</sup> Algunos ejemplos, por supuesto sin pretensión de totalidad: *Madrid. Hombre borracho* (1922), *El reloj de caja* (1923), *El sentimiento de la velocidad* (1931, del mismo año cuando pintó *La persistencia de la memoria*), *La hora triangular* (1933), *Relojes blandos* (1933), *Pan antropomorfo* (1932), *Misterio surrealista de Nueva York* (1935), *Singularidades* (1935-1936), *El sueño de Venus* (1939), *Decoración para Romeo y Julieta* (1942), *Los atletas cósmicos* (1942-1945), *El ojo del tiempo* (1949), *La desintegración de la persistencia de la memoria* (1952-1954, que es una paráfrasis tardía de *La persistencia del tiempo*), *Reloj blando en el momento de su primera explosión* (1954), *Palacio de los vientos* (1972-1973), *Reloj blando herido* (1974), *En busca de la cuarta dimensión* (1979), *El jardín de las horas* (1981). Fuentes de las pinturas citadas: *Dalí közelről* (2004), *Dalí életmű* (2006) y *Dalí* (Descharnes y Néret, 1994).

el tiempo. Según las memorias del ya mencionado Pepín Bello, el pintor de Figueras: «No sabía leer el reloj [...] Pero de arte lo sabía todo» (Rioyo, 2010). También los relojes blandos lo atestiguan perfectamente.

### 3.3. El Tiempo de Buñuel

Aunque solemos identificar a Buñuel como cineasta, el futuro director de cine también se inició en la literatura durante su estancia en la Residencia de Estudiantes. A pesar de que él mismo confesó al comienzo de sus memorias que «Yo no soy hombre de pluma» (Buñuel, 2000: 7), la verdad es que el joven aragonés realizó varias incursiones en diversos géneros literarios antes de dedicarse definitivamente al séptimo arte<sup>22</sup>. Entre 1922-1929 escribió poemas, teatro, narraciones breves y unos cuentos, la mayoría de clara inspiración surrealista y ultraísta. Sin embargo, la posterior fama del Buñuel cineasta ha sepultado injustamente su temprana obra literaria, y Sánchez Vidal opina con razón que: «El peor enemigo del Buñuel escritor es, sin duda, el Buñuel cineasta [...]» (Buñuel, 1982: 13).

El texto analizado en adelante, *Por qué no uso reloj*, nació en mayo de 1923, tan solo dos meses después de la conferencia de Albert Einstein. Fue publicado por primera vez en el número 29 de *Alfar*, una revista cultural editada en La Coruña y, más tarde, en la colección *Obra literaria* de Buñuel (*ibid.*: 95-98).

La narración empieza con una situación cotidiana para desembocar en una experiencia increíble pero interpretada como algo completamente normal. El narrador protagonista está escribiendo una carta sin importancia en su habitación cuando ante sus ojos atónitos aparece el Tiempo, personificado como un «extra-vagante hombrecillo» que se mueve, habla y emite sus sentencias. La figura tiene unos detalles humanos (pies, cuerpo, cabeza, ojos, bigotes) pero igualados a las partes de un reloj: «Tenía dos pies, uno de plomo y el otro de pluma; el cuerpo lo formaba una varilla de acero mohoso, y la cabeza no era otra cosa que un disco de latón dorado con un desigual bigote en forma de saetas y dos minúsculos ojillos, como esos que tienen los relojes para darles cuerda» (*ibid.*: 95).

El motivo de la visita de este reloj humanoide es que —por la pura simpatía que siente hacia el narrador— quiere hacerle unas revelaciones interesantes. El Tiempo cuenta su historia dividida en dos periodos, el primero antes de la invención del reloj, y el segundo, desde entonces. La primera etapa es la época dorada de «los alegres jugueteos» compartidos con su hermano el Espacio. El estado idílico cambió de repente con la aparición del primer

<sup>22</sup> La problemática del tiempo será un *leitmotiv* importante también en algunas películas de Buñuel, por ejemplo, en *El ángel exterminador* (1962) o en *La Vía Láctea* (1968).

reloj; desde entonces «no ha habido un momento de reposo para mí» (*ibid.*: 96) —lamenta la extraña figura—. Desde entonces, el Tiempo se ha quedado encarcelado entre las coordenadas de las agujas del reloj. Buñuel describe muy plásticamente el desánimo del Tiempo: las saetas del reloj enorme muestran las 7 y 25 minutos, pues no es difícil visualizar los «tristes bigotes» del extraño artefacto.

En el cuento hay una alusión concreta al gran genio de la física: «Veo que tiene usted ahí el retrato de ese majadero de Einstein» —dice el Tiempo sin disimular su antipatía por la teoría de «esa mala persona» por quien se convirtió en «la comidilla de las gentes»— (*ibid.*: 97). De esta frase podemos descubrir no solamente el dolor que siente el Tiempo personificado del cuento por la relatividad, sino que también se siente la admiración del narrador por el premio nobel de física. Aunque el Tiempo de Buñuel expresa su desprecio hacia Einstein, prácticamente acepta su teoría porque se rebela contra la restricción cronológica y no se deja medir por las manecillas del reloj.

El Tiempo personificado ofrece un pacto diabólico a nuestro narrador: va a detener la vejez y el hombre permanecerá eternamente joven. Cuando el protagonista no acepta este generoso ofrecimiento, la extraña figura quiere entonces adoptarlo entre sus «hijos dilectos» —los timadores y los ladrones de relojes— que lo alivian mucho en su tarea cotidiana haciendo desaparecer los relojes de los bolsillos de otros. También los perezosos y los tediosos —porque «usan de mí con moderación» (*ibid.*)— figuran entre los hijos mimados del Tiempo; pero el narrador tampoco quiere pertenecer a este grupo.

El Tiempo enfurecido amenaza al hombre: «puesto que desdeña mis favores, sufrirá mis desfavores. Por lo pronto, antes de dos días se quedará usted sin relojes» (*ibid.*). La maldición se cumple porque no transcurren ni dos días, y el hombre, por su precaria condición económica, tendrá que vender sus dos relojes. Además, todos los relojes con los que se topaba lo miraban amenazadoramente o empezaban a girar «burlonamente desconcertantes». Así, desde entonces, el escritor sufre el castigo de quedarse sin relojes y verse abocado a una existencia inevitablemente asocial, sin puntualidad ni medidas cronológicas de ningún tipo: «me ha hecho perder muy buenos amigos por faltar a sus citas», concluye resignadamente la narración (*ibid.*: 98).

El tiempo de la acción es muy breve y dos indicaciones concretas del texto nos ayudan determinarlo: las 7 y 25 —y un poco antes cuando entra el reloj enorme en la habitación—, y las 8 y 30 cuando desaparece el Tiempo del cuarto del narrador. Es decir, todo sucede aproximadamente en una hora o un poco más.

Junto con los dos personajes, el narrador y el Tiempo personificado, podemos considerar a Einstein —evocado por un retrato en el escritorio— como un tercer personaje de la narración. Aunque físicamente no está presente, su famosa idea sobre la relatividad proporciona la base de toda la ficción. Es decir, el cuento de Buñuel es un texto de innegable inspiración einsteiniana, lleno de divertidos guiños a la teoría de la relatividad.

#### 4. Conclusión

Aunque el aplauso por el gran investigador alemán fue unánime en Madrid, no faltaron tampoco las críticas hacia sus teorías. Por ejemplo, José María Salaverría (1923) en su artículo publicado en el *ABC* con el título «Las originalidades einsteinianas», el 10 de marzo de 1923, tildó las hipótesis del premio nobel de física de «capricho inútil» y «conocimiento perfectamente gratuito» al que se entregan las gentes.

A pesar de eso, la teoría de la relatividad modificó nuestras nociones sobre el tiempo y el espacio. El hombre común, sin la necesaria cultura científica, en vano intenta entender la lógica einsteiniana, pero los artistas, tanto de las letras como de las artes plásticas, siempre pueden dar sus propias interpretaciones. La teoría de Albert Einstein está llena de conceptos difíciles de comprender pero abiertos a la imaginación creativa. Son unas ideas estimulantes que inspiraron no solamente a los científicos, sino a muchos artistas, entre ellos, como hemos visto, a unos españoles geniales, alumnos de antaño de la Residencia de Estudiantes de Madrid.

Con la llegada de Hitler al poder en enero de 1933, Albert Einstein se convirtió en una persona perseguida por los alemanes. Por su origen judío, por su ideología liberal y muy cercana al socialismo, por sus ideas antimilitaristas, el físico reunía todas las características para ser «la bestia negra» del nazismo (Ciriza, 2005). Einstein dejó su país natal, pero enseguida empezaron a llegarle ofertas de trabajo. La primera de estas fue justamente la de la Universidad Central de Madrid, apoyada por el gobierno de la Segunda República española, particularmente por el ministro de Instrucción Pública, Fernando de los Ríos. Einstein aceptó la oferta, aunque al final no viajó a España por diversas razones. Por un lado, muy pronto llegaron otras ofertas: una de París, otra de Oxford y, finalmente la que aceptó, la cátedra de Princeton. Tuvo razón al decidir así, ya que la situación política de España se deterioró y Einstein vio con claridad que el clima político español no era muy favorable a realizar investigaciones científicas. La época dorada de la ciencia española terminó

con la guerra civil y se quedó hibernando durante las largas décadas del franquismo. La Residencia de Estudiantes volverá a renacer igualmente solo en los años de la democracia.

## Bibliografía citada

- ABC, Números de los días 1, 2, 3, 4, 6, 7, 9 y 10 de marzo de 1923.
- BAGARÍA, Luis, «El tema de la actualidad», *El Sol*, 8 de marzo de 1923.
- BUÑUEL, Luis (1982), *Obra literaria*. Introducción y notas de Agustín Sánchez Vidal, Zaragoza, Heraldo de Aragón.
- BUÑUEL, Luis (2000), *Mi último suspiro*, Edición de Bolsillo, Barcelona, Plaza & Janés.
- CARPINTERO SANTAMARÍA, Natividad (2007), *La bomba atómica. El factor humano en la segunda guerra mundial*, Madrid, Ed. Díaz de Santos.
- CENTENARIO de la Residencia de Estudiantes. Galería de Imágenes. Disponible en: [http://www.elcultural.es/galerias/galeria\\_de\\_imagenes/224/ARTE/Centenario\\_de\\_la\\_Residencia\\_de\\_Estudiantes\\_de\\_Madrid](http://www.elcultural.es/galerias/galeria_de_imagenes/224/ARTE/Centenario_de_la_Residencia_de_Estudiantes_de_Madrid) Véase la foto 10: Lorca sentado delante del microscopio. [Última consulta: 29 de septiembre de 2014].
- CHARLES, Victoria (2006), *Salvador Dalí*. Traducción de Anikó Németh, Budapest, Gabo.
- CIRIZA, Marisa (guion y dirección) (2005), *Pasión por Einstein. España, 1923*. Documental sobre la visita de Albert Einstein a España. Producción de TVE, en colaboración con la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y la Residencia de Estudiantes.
- CRIADO CAMBÓN, Carlos (2005), «Einstein en España y su relación con Ortega y Gasset», *Paradigma. Revista universitaria de cultura*, 2005, 7-10.
- CRONOLOGÍA del viaje de Einstein a España, 1923 (2005), *Quark*, Número 36, mayo-agosto de 2005, 54-56. Disponible en: <http://quark.prbb.org/36/036054.pdf> [Última consulta: 29 de septiembre de 2014].
- DALÍ ÉLETMŰ (2006), Introducción de Robert Hughes. Traducción de Gábor Pfisztner, Budapest, Officina.
- DALÍ KÖZELRŐL (2004), Prólogo de Montse Aguer. Traducción de Márta Pávai Patak, Budapest, Helikon/Fundación Gala-Salvador Dalí.
- DALÍ, Salvador (1975), *Confesiones inconfesables*. Recogidas por André Parinaud, Barcelona, Bruguera.
- DESCHARNES, Robert y NÉRET, Gilles (1994), *Dalí*, Köln, Taschen.



- «EINSTEIN, GENIO Y FILÓSOFO». Sin autor: ABC, 11 de mayo de 2005. Disponible en: <http://www.abc.es/sociedad/20130511/rc-einstein-genio-filosofo-201305110816.html> [Última consulta: el 30 de septiembre de 2014].
- EL LIBERAL, 8 de marzo de 1923.
- ELÍAS, Carlos (2007), «La cobertura mediática de la visita de Einstein a España como modelo de excelencia periodística. Análisis de contenido y de su posible influencia en la física española», *Arbor*. CLXXXIII, n.º 728, noviembre-diciembre de 2007, 899-909.
- EXPOSICIÓN GALLO. Interior de una revista. 1928. Foto sobre Dalí disponible en: [http://www.residencia.csic.es/gallo/exposicion/gallo\\_2.htm](http://www.residencia.csic.es/gallo/exposicion/gallo_2.htm) [Última consulta: 30 de septiembre de 2014].
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis (1986), *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*, Zaragoza, Pressas Universitarias.
- GARCÍA DE VALDEAVELLANO, Luis (1976), «La Residencia de Estudiantes y su obra», *Revista de Educación*, n.º 243, marzo-abril de 1976, 55-63.
- GARCÍA LORCA, Federico (1974), *Obras completas*. Tomo II, Madrid, Aguilar.
- GARCÍA LORCA, Federico (1983), *Suites*. Edición crítica de André Belamich, Barcelona, Ariel.
- GARCÍA LORCA, Federico (1994), *Obras, VI. Prosa, 2. Epistolario*. Edición de Miguel García Posada, Madrid, Akal.
- GARCÍA LORCA, Federico (2008), *Obra completa*, Tomo III, Madrid, Akal.
- GARCÍA LORCA, Federico (2010), *Así que pasen cinco años*. Edición e introducción de Margarita Ucelay, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA LORCA, Federico (2013), *Poeta en Nueva York*. Primera edición del original fijada y anotada por Andrew A. Anderson, Madrid, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- GARCÍA LORCA, Federico (2014), *Suites*. Digitalizado por librodot.com. Disponible en: <http://severitorres.org/ampa/joomla/images/Biblioteca/G/garcialorca/suites.pdf> [Última consulta: 4 de octubre de 2014].
- GARCÍA LORCA, Francisco (1980), *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza.
- GARCÍA PAVÓN, Francisco (1975), «Así que pasen cinco años: emoción y poesía de Lorca», *Blanco y Negro*, 29 de marzo de 1975.

- GARCÍA REQUENA, Federico (1959), «A los veintisiete años de haber sido escrita se estrena en París la obra de Federico García Lorca *Así que pasen cinco años*», *Blanco y Negro*, 17 de enero de 1959.
- GIBSON, Ian (1999), *Salvador Dalí botrányos élete*. Título original: *The Shameful Life of Salvador Dalí*. Traducción húngara: Júlia Kada, Budapest, Aquila.
- GIBSON, Ian (2010), *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, Madrid, De Bolsillo.
- La PUBLICITAT*, 4 de marzo de 1923, 3.
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo (1978), «*Así que pasen cinco años*, una profunda dimensión teatral de García Lorca», *ABC*, 22 de septiembre de 1978.
- MAGARIÑO, Arturo (1983), *García Lorca. Biblioteca histórica. Grandes personajes*, Madrid, Ediciones Urbión.
- MARTÍNEZ NADAL, Rafael (1985), «El niño en el teatro y en la poesía de Federico García Lorca», en Ricardo Doménech (ed.), *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*, Madrid, Ediciones Cátedra, 31-57.
- MONLEÓN, José (1978), «*Así que pasen cinco años* y el público español», *Triunfo*, 21 de octubre de 1978.
- MORÁN, David (2009), «Los 'relojes blandos' de Dalí se pueden ver por primera vez en España», *ABC*, 16 de enero de 2009.
- OFFICIAL WEB SITE OF THE NOBEL PRIZE. The Nobel Prize in Physics 1921. Disponible en: [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/physics/laureates/1921/index.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/physics/laureates/1921/index.html) [Última consulta: 29 de septiembre de 2014].
- RIOYO, Javier (2010), *Pepín Bello. Preferiría no hacerlo*. Documental sobre José Bello. Producción de la Sociedad estatal de Conmemoraciones Culturales.
- RUIZ, Carme (2010), «Salvador Dalí y la ciencia, más allá de una simple curiosidad», *Pasaje a la Ciencia*, nº 13, 2010, 4-13. Disponible en: <http://www.pasajelaciencia.es/2010/pdf/01-carme-ruiz.pdf> [Última consulta: 4 de octubre de 2014].
- SALAVERRÍA, José María (1923), «Las originalidades einstenianas», *ABC*, 10 de marzo de 1923.

- SÁNCHEZ RON, José Manuel (ed.) (2013), *Creadores científicos. La física en la residencia de estudiantes (1910-1936)*, Madrid, Residencia de Estudiantes.
- SANTOS TORROELLA, Rafael (ed.) (1987), *Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca (1925-1936)*. Número doble especial de *Poesía*. Revista ilustrada de información poética. Abril de 1987. Números 27-28.
- VIVAS, ÁNGEL (2013), «La vanguardia científica en la Residencia de Estudiantes», *El Mundo*, 11 de octubre de 2013. Disponible en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2013/10/11/ciencia/1381488851.html> [Última consulta: 4 de octubre de 2014].
- VOLTES, Pedro (2001), «La visita de Einstein a España», *Rarezas y curiosidades de la historia de España*, Barcelona, Flor del viento, 229-234. Disponible en: [http://www.fundaciorecerca.cat/einstein/docs/contemporanis/Rarezas\\_y\\_Curiosidades\\_de\\_la\\_Historia\\_de\\_Espana\\_Pedro\\_Voltes.pdf](http://www.fundaciorecerca.cat/einstein/docs/contemporanis/Rarezas_y_Curiosidades_de_la_Historia_de_Espana_Pedro_Voltes.pdf) [Última consulta: 29 de septiembre de 2014].



# Verde que te quiero verderol.

## La influencia juanramoniana en la poesía de Lorca

Zsófia Ördög  
Universidad Eötvös Loránd

### 1. Introducción

En este estudio vamos a buscar pruebas para dar testimonio de la grandeza de Juan Ramón Jiménez y observar cuáles son los aspectos personales y artísticos dignos de tanta admiración por parte de sus discípulos. Le dedicaremos una atención especial a Lorca, con quien su relación se desarrolló hasta la amistad, y cuya memoria se mantiene viva también en una correspondencia que forma parte íntegra de la obra del poeta (Rodríguez Marcos, 2012: s. p.). Nuestro análisis se enfocará principalmente en dos poemas concretos: «Verde que te quiero verde» de García Lorca y «Verde verderol» de Juan Ramón Jiménez, que mantienen una analogía ya desde el título. Además de los criterios elegidos —muy en especial el color (verde), la musicalidad y los elementos populares— nos basaremos también en la polémica relación de Juan Ramón Jiménez con los nuevos talentos que más tarde conformarían la generación del 27. Con ellos mantuvo el poeta una nutrida correspondencia a través de la revista *Índice*, tal como lo señala Francisco Javier Díez de Revenga (1991: 111-112). Sin embargo, después de haber recibido una buena base para su actividad artística, los jóvenes poetas llegaron incluso a enfrentarse con el maestro y negar lo aprendido. Los motivos de este rechazo también los investigaremos.

En el caso de Juan Ramón Jiménez resulta importante conocer su personalidad para descubrirla luego también en su estética. En todos sus retratos y manifestaciones parece un hombre serio, tímido, cuya mirada reflejaba sabiduría, y quien aparentemente no deseaba participar en eventos sociales y siempre mantenía cierta distancia. Esta actitud quizás se entienda mejor conociendo su hipocondría, sus frecuentes depresiones y su temor a la muerte, debidos a sus constantes enfermedades y a la muerte de su respetado padre, concluye Ballester (2013: s. p.). Le gustase o no algo, hablaba con el corazón

en la mano con una lucidez excepcional, aunque muchas veces ofendía a sus interlocutores con su infinita sinceridad. Sin embargo, siempre se percibía cierta superioridad en su voz, era muy consciente de sus méritos y se sentía muy distinto a los demás (Gicovate, 1973: 150-160).

No obstante, según se desprende del libro *Por obra del instante* de Soledad González Ródenas, todos se sorprendían en su primer encuentro con el poeta, puesto que resultaba ser un hombre encantador, siempre con el ánimo incansable de hablar de literatura. Vigiló cuidadosamente el desarrollo estético de sus discípulos, respondiendo sin cesar a sus preguntas, prestando atención hasta a los más mínimos detalles, como con qué tinta escribir y en qué tipo de papel. Ayudaba a los jóvenes a elegir título para sus obras y colaboraba en la estructuración de sus poemas. Pensaba recuperar en ellos el espíritu, la emoción y el dinamismo ausentes por aquel entonces de la literatura española (*ibid.*: 157). Los nuevos talentos frecuentemente le devolvieron los favores, Lorca hasta le dedicó un poema, titulado *Juan Ramón* (Bejarano, 2011: s. p.). El «arte poética» del maestro con respecto a la educación de la futura generación consistió en: «La función del poeta es [...] crear poetas, matando discípulos y matándose a él» (Jiménez, 1967: 217).

En cuanto a la actividad literaria, también es muy conocida su desenfadada dedicación a ella: Juan Ramón tampoco dejaba de trabajar en los momentos más difíciles, la literatura lo ayudaba a superar todo tipo de obstáculos, a ella le dedicaba su máxima atención (Alberti, 1945: 37). Nunca estaba contento con el resultado, siempre aspiraba a la perfección total. Sin embargo, la edición lo dejaba indiferente y justamente por eso legó mucho trabajo a los futuros editores. Eligió a sus maestros poéticos entre los mejores: Gustavo Adolfo Bécquer, Ramón M.<sup>a</sup> del Valle-Inclán y Rubén Darío. Este último opinaba lo siguiente de los primeros poemas juanramonianos: «Usted va por dentro», de lo que se deduce el fuerte subjetivismo, la búsqueda constante de la máxima belleza, la espiritualidad y la extrema sensibilidad del poeta moguerño —esta última llegó a ser muy criticada (Lanz, 2009: s. p.)—. Lidia Ballester también llama la atención sobre el fuerte sentido de la ironía que se observa en sus obras (2013: s. p.). Incluso su especial ortografía forma parte íntegra de esta actitud conscientemente sencilla (Jiménez, 1967: 118).

Hay muchas discusiones sobre la definición exacta del estilo juanramoniano, pero resulta verdaderamente imposible llegar a establecerla. El maestro mismo negó formar parte de la generación del 98 (Jiménez, 1962: 309). Podemos considerarlo, por un lado, modernista, «por su formación y primer choque

con el público» (Castillo, 1968: 204) y por escaparse de la realidad al idealismo (Shaw, 1989: 170). Al mismo tiempo representa el «arquetipo de la poesía pura» (Castillo, 1968: 280), por el embellecimiento de los elementos y la falta completa de anécdotas, como destaca Díez de Revenga (2004: 54). A Juan Ramón no lo movía ninguna creencia religiosa o corriente filosófica en su camino artístico, como indica Gicovate (1973: 18). Otros estudiosos señalan que contradice por completo este hecho la influencia clara de san Juan de la Cruz en su obra. El propio Juan Ramón Jiménez también la confirma, aunque añade que todo el mundo tiene acceso y derecho a aprovechar la herencia del patrimonio español. Es verdaderamente muy difícil delimitar sus periodos creativos, porque estos no presentan límites evidentes, comenta Gicovate (*ibid.*: 172-204).

Sin embargo, la llegada de 1928 y la vanguardia entrante en España causaron una ruptura entre maestro y discípulos, a excepción de Lorca. Es muy conocido que estos jóvenes encontraron su verdadera voz gracias a las nuevas corrientes de la vanguardia en el «siglo de los ismos» (Jiménez, 1962: 186), por ejemplo, en el surrealismo o en el futurismo. La fuente principal de la incompreensión y la separación consistió en el deseo de los nuevos talentos de ver más allá del disfraz del idealismo frío y deshumanizado. Frente al paraíso creado o deseado del mogueño, los discípulos querían ver, analizar y reflexionar sobre el paraíso perdido, explica Lanz (2009: s. p.). A pesar de toda su visión contraria, el maestro intentó entender el nuevo interés de sus discípulos (Rodríguez Marcos, 2012: s. p.).

## 2. Lorca y Juan Ramón Jiménez

Para entender mejor la actividad de Juan Ramón Jiménez, merece la pena observarla a través de los ojos de una persona que estuvo mucho en su compañía y lo respetó mucho: Federico García Lorca. Su poema del volumen *Canciones*, pese a su brevedad, resume muy bien y acentúa las características estilísticas y los instrumentos poéticos principales del mogueño. Antes que nada, salta a la vista el dominio absoluto de un solo color, el blanco, que se reflejará en «Verde verderol» también, pero en este caso junto con el verde. Además, la simbología del blanco angelical es muy elocuente: es la imagen de la pureza, la inocencia y la sinceridad que se corresponden cien por cien con la misma personalidad y estilo poético del poeta decano. Hay que añadir que el cielo mismo generalmente está representado por este color y por mucho esplendor, lo que evoca la búsqueda constante del paraíso en sus poemas.

Si buscamos otros aspectos personales entre líneas, encontramos entre otros *sueño* y *fantasía*, que señalan muy bien la atención especial que Juan Ramón Jiménez dedicó al mundo interior y a los propios sentimientos, que prefería a la realidad. Al mismo tiempo, la presencia de alguna *herida* puede aludir a la extrema sensibilidad y soledad del maestro de Lorca.

Ya evocamos la cercanía del alma juanramoniana a la naturaleza, así es evidente que la enumeración consta de elementos de la naturaleza, y todos ellos son blancos —la *salina*, el *nardo* y la *nieve*—, incluidas las plantas. La percepción de la escena descrita requiere la presencia de todos nuestros sentidos: se toca el frío de la nieve, se siente un olor a nardo, se saborea la sal y se ve la blancura. Todos estos elementos nos hacen sentirnos cómodos, casi todo es hermoso y tranquilo. Las escenas bucólicas siempre van acompañadas de alguna dulce nostalgia y amargura. No obstante, más tarde desaparece inmediatamente este estado idílico con la imposibilidad de ver (*sin ojos*), hablar y moverse. El yo lírico casi se convierte en una estatua y después solo puede concentrarse en su interior, no le queda nada más. Se puede temblar por estar nervioso o por tener frío. La nieve y el invierno también pueden simbolizar la muerte y aquella angustia que siempre ronda los pensamientos del poeta moguereno, y toda la escena se convierte en una pesadilla.

Volviendo a las repeticiones, tenemos que recordar los estribillos que el poeta empleaba con mucha frecuencia, como indica también Lorca: *nieve*, *nardo* y *salina*, aunque de dos formas un poco diferentes. Como estas se hallan al inicio y al final del poema, proporcionan un bello marco y aumentan la musicalidad de la obra.

### 3. Verde que te quiero verderol

A continuación, vamos a comparar dos poemas concretos de los dos poetas: «Verde que te quiero verde» del volumen lorquiano *Primer romancero gitano* y «Verde verderol» del juanramoniano *Baladas de primavera*. Para este análisis, establecemos cuatro criterios: la presencia del color verde, los elementos folclóricos, la musicalidad y los rasgos estilísticos. Tampoco se debe olvidar que no es este el único poema de Lorca que se alimenta de la poesía de su mentor. El verso «Córdoba lejana y sola» (*Canción del jinete*) también se basa en uno de Juan Ramón Jiménez que dice así: «Huelva lejana y rosa» (Hernández, 2011: s. p.).



### 3.1. El color verde

A propósito del color verde la crítica húngara Zsuzsa Takács observa que es uno de los colores (junto con el blanco) de la bandera de Andalucía, lugar de origen de ambos poetas (1982: 234). Pero mucho más allá de este hecho, reviste importancia su significado simbólico. Con el color verde generalmente se asocia la primavera, el inicio de algo nuevo, la regeneración, la fuerza creadora, la frescura y la juventud, pero es a la vez un estado de transición (entre el invierno y el verano), como la época de la adolescencia (Aldama, 2007: 73). Para seguir con otras connotaciones, puede ser el color de la esperanza, de la inmadurez y del malestar. Otros críticos acentúan su vínculo con la esterilidad, la frustración y el amor amargo (Guerrero Ruiz y Dean-Thacker, 2008: 83), así podemos afirmar que este color está cargado tanto de simbología positiva como negativa. Sin embargo, todo ello aparece y se vincula más o menos estrechamente con los poemas que estamos analizando.

El verde es, en ambos poemas, el color dominante, alrededor del cual se sitúan los acontecimientos importantes, aunque cada poeta pinta un verdadero arco iris en el fondo: Lorca añadiendo, entre otros colores, el rojo de la sangre, el gris de la mirada sin vida, las rosas marchitas, el blanco de la camisa; mientras que Juan Ramón también utiliza el rojo, pero el de la puesta de sol y el malva del lamento, que evocan los colores del fuego. No obstante, en los dos casos predominan los matices fríos (Díaz-Plaja, 1961: 120).

¿Cuáles son las formas en las que se manifiesta este color en ambos casos? Hay una gran diferencia entre los dos poemas: mientras que el verde del maestro es siempre el color natural del ambiente (*verderol*, *campo*, *pinar* —el verde eterno—, *río*), en la obra del granadino indica algo sobrenatural y siniestro, porque, por ejemplo, «verde carne, pelo verde» no son nada realistas. Quizás la única excepción sea «verdes ramas», que podría evocar un paisaje más bucólico y la presencia refrescante de la primavera. Este fenómeno de la extensión del color, aun en situaciones imposibles, se conoce como *desplazamiento calificativo*, o sea, si el viento personificado se viste de verde, el ambiente circundante también toma su color (Guerrero Ruiz y Dean-Thacker, 1998: 80). Ambos escritores destacan a una figura en sus historias que lleva esta tonalidad, pero en el primer caso se trata de un animalito (cuyo nombre y adjetivo calificativo forman juntos una figura etimológica, aunque el pájaro originalmente tiene plumas verdes amarillentas), mientras que en el segundo, se trata de una muchacha, un ser humano. No obstante, y tal como observa Vázquez Medel, la naturaleza que rodea a ambos personajes líricos es perfecta

para que los protagonistas proyecten en ella sus propios sentimientos y preocupaciones al igual que en la literatura medieval (1989: 35). El jardín, el bosque o cualquier otra manifestación de la naturaleza son una escena o punto de partida frecuentemente elegidos por el maestro, para basar en ella su mensaje, como señala Alarcón Sierra (2005: s. p.). No faltan los motivos recurrentes para describir dicho momento idílico y sereno: la puesta de sol, un suspiro, el canto de un pájaro, un río cercano, etc. Podemos afirmar que al final de ambos poemas, estas figuras, con sus colores correspondientes, se confunden con su ambiente, se convierten en uno con la naturaleza. Pese a la preeminencia de este color dominante y de las imágenes brillantes, algunos rincones menores son más oscuros, como el mundo a la puesta de sol o el *nido umbrío*. Lorca aprovecha otros recursos más: hace menos visibles los diferentes matices del verde en las imágenes de la *albahaca*, la *menta* y la *higuera* (todas plantas verdes), o en un nivel más simbólico, con la palabra *amargo*, que generalmente se asocia con el verde y el amarillo (tal como hemos podido observar en el poema dedicado a su maestro). Sin embargo, es interesante añadir que el verde de ningún modo es el color más usado en la obra de Lorca, sino que estos son el blanco y el negro. Además, la repetición entusiasta de la adoración del verde no solamente expresa la afición hacia este color, pese a todos los malos agüeros que conlleva, sino que será una declaración amorosa hacia la muchacha cuyo cuerpo entero también toma esta tonalidad. Pese a esta alegría y entusiasmo, la tragedia es inevitable: la protagonista muere (Guerrero Ruiz y Dean-Thacker, 1998: 77-81). Hay una diferencia relevante en la melancolía de la poesía de los dos autores: en el caso del maestro, podemos hablar de una tristeza dulce, mientras que el talento joven esconde ingeniosamente detalles preocupantes en sus obras.

### 3.2. Los elementos folclóricos

Otro aspecto que también entrelaza los dos poemas es el aprovechamiento de los elementos populares o fantásticos que incluso guían la trama. Juan Ramón Jiménez redescubrió el verdadero valor de la tradición andaluza y la elevó a nivel literario, difundiéndola a la vez —considera Francisco Rico (2008: s. p.)—. En realidad, tanto en el caso de Juan Ramón como en el de Lorca se encuentran varios elementos que son típicos del folclore y de los cuentos. Sin embargo, el andalucismo de ambos poetas difiere significativamente: el del maestro aspira a traspasar las fronteras de España y ser universal, mientras que el discípulo se concentra en lo típico andaluz (Díaz-Plaja, 1961: 33).

En el poema de Juan Ramón Jiménez, los acontecimientos tienen lugar en una sola escena, en un bosque, o sea, nos encontramos frente a una *escenografía fija*, como la define Alarcón Sierra (2005: s. p.). Una vez confirmó Juan Ramón mismo que siempre necesitaba la cercanía de la naturaleza para inspirarse (1967: 304). Así, aprovecha numerosas personificaciones en cuanto a los elementos de la naturaleza, a través de los que la convierte en un ambiente fantástico, lleno de magia. Así son, por ejemplo, el río que huye, el árbol que llora o la brisa que suspira. Esta última es también propia de las canciones populares, que frecuentemente tratan de preocupaciones emocionales, iguales a las proyectadas en el ambiente circundante. Se siente cómo vive y actúa este paisaje sin ninguna intervención humana, porque el protagonista tampoco es humano, sino que se trata de un pájaro, otra figura característica y frecuente en las obras folclóricas. Además es otra imagen cargada de simbología: se asocia con ella la paz, la libertad y el idealismo (Alarcón Sierra, 2005: s. p.). El yo lírico no adopta ningún papel en este ambiente, es un «fantasma», cuya voz se oye, pero a la vez se mantiene en la distancia. Sin embargo, dirigirse a un animal y preguntarle algo, comunicarse con él es muy típico del folclore. Además, se puede contar con un bosque bucólico, aún más hermoso por ser melancólico, en el que el mogueño sitúa las acciones, pero que conforme se acerca el final va convirtiéndose en algo nada agradable. Sin embargo, este paisaje siempre queda solo virtual, reflejo del estado de ánimo del yo lírico, aclara Juan Ramón (1962: 204). En este ambiente incluso se esconden dos tipos de viviendas, una *choza* y un *palacio de encanto*, y este último aparece con mucha frecuencia en los cuentos de hadas.

Pese a la gran variedad temática de la poesía del granadino, al talento joven siempre se lo identifica exclusivamente con el mito de los gitanos y el populismo, explican Guerrero Ruiz y Dean-Thacker (1998: 74). Sin embargo, la figura del gitano está también muy vinculada con este ambiente cultural (Blackwell, 2003: 34), y la elección del género popular andaluz —el romance— y la forma de balada marcan el ambiente y el desenlace de la obra entera de Lorca. No se puede olvidar que lo folclórico siempre le sirve solo de punto de partida, y que elige temas y escenas cotidianos, añade Díaz-Plaja (1961: 31). Los protagonistas de Lorca, frente a los de Juan Ramón Jiménez, son humanos. Tampoco olvidemos el subtítulo: «Romance sonámbulo». Las imágenes en la cabeza de alguien que pasea inconscientemente por la noche tampoco prometen mucha realidad, todo forma parte de un sueño. Se debe observar a la protagonista de la obra, principalmente su aspecto físico: todo lo que la

rodea es verde, lo que permite suponer que es un hada, una ninfa o, como ya se sospecha desde el inicio, una muerta. Esta joven se muestra mirando el paisaje vacío desde una baranda, probablemente con la barbilla apoyada en las manos. Esta situación o posición también sugiere fantasías, ensueños, y el horizonte abierto ofrece la apertura de la imaginación. Mientras que el otro protagonista de este poema lorquiano, el hombre, inicia un largo viaje, lleno de sufrimiento y heridas (de las que la muchacha tampoco carece), está negociando con otro entre los marcos de un *diálogo dramático*, aunque ya no encuentra su lugar por ninguna parte y la muchacha, que lo espera en vano, ya no lo soporta más y muere de dolor espiritual. En definitiva, se trata de un giro típico de las historias populares y de un motivo recurrente en la literatura de Lorca. Se puede afirmar que este poema tiene una historia, por lo que tiende a adquirir un carácter épico (Díaz-Plaja, 1961: 64-68).

Soria Ortega observa que hay cierta diferencia entre el popularismo de los dos autores: el de Lorca es más primitivo, espontáneo y cercano que el de Juan Ramón (1988: 190). Mientras tanto, los romances del maestro son suaves, melódicos y sentimentales. La innovación del talento joven consiste en volver a descubrir lo dramático y lo misterioso de este género (Alberti, 1945: 27).

### 3.3. La musicalidad

Ambos poemas son muy melódicos, gracias a diferentes recursos poéticos. Es conocido que también Lorca intercalaba canciones de cuna obra muy conocidas en su, y ellas siempre ocupan un papel importante en el desarrollo de la historia. Ya hemos abordado el subtítulo del poema lorquiano, pero también merece la pena observarlo desde el punto de vista del ritmo y la musicalidad. Resulta interesante añadir, porque demuestra muy bien el carácter melódico del poema, el hecho de que el cantaor de flamenco Manzanita se inspirase en él y le pusiera música. Así nació una canción muy rítmica, muy andaluza, dolorosamente hermosa y emocionante que se ajusta muy bien al tono y al contenido del poema.

Tampoco se debe olvidar el estribillo que presentan ambos poemas («Verde que te quiero verde» y «Verde verderol, ¡endulza la puesta del sol!») y que expresan la esencia de toda la obra. Sabemos que las canciones (populares) siempre tienen estribillos que les dan cierto ritmo. Merece la pena observar que ambas son exclamaciones entusiastas. Pero el estribillo no es el único elemento que se repite constantemente, sino que el color dominante o sus diferentes matices se reiteran, y su aparición también les da cierto ritmo a los poemas. Merecen atención además las anáforas en el poema de Lorca (*mi... por, cuántas veces*).

Incluso, este instrumento evoca las repeticiones, uno de los instrumentos preferidos por su maestro. El granadino vuelve a descubrir el ritmo tradicional, considera Díaz-Plaja (1961: 117). El pequeño protagonista de Juan Ramón Jiménez, un pájaro cantor, también está estrechamente vinculado con el carácter melódico. Además, si se observa mejor, los otros efectos sonoros del poema —el suspiro, el *llanto*, el canto del río y el soplo del viento— componen una «orquesta» imaginaria al fondo. Incluso, aparecen varias modalidades melódicas y rítmicas en la obra: afirmaciones, preguntas retóricas y exclamaciones, y todas tienen otra melodía y otro acento. Vale la pena observar las abundantes eufonías en ambos poemas: «Compadre quiero cambiar», «arrulla con llanto», etcétera.

### 3.4. Una simplicidad solo aparente

Los dos poetas rechazan las construcciones barrocas, no se pierden en los detalles, pero a la vez son capaces de elevar la simplicidad a un nivel muy alto (Aldama, 2007: 72). Las imágenes, sean brillantes o «imperecederas» captan muy bien un momento que incluso será fácil de dibujar, aunque algunas partes ocultas dejen mucho espacio a la fantasía del lector, quien tiene que completar la serie de acontecimientos, aunque sospecha el desenlace final. Justamente por eso, solo en la superficie se parecen estos poemas a los cuentos tradicionales o para niños; su contenido de fondo es mucho más grave. Es muy llamativo que el moguereno emplea muy pocos adjetivos, porque los considera vicios (Jiménez, 1967: 35). Está manteniendo conscientemente su literatura sin ornamentación alguna, de *antirretórica* la define Lanz (2009: s. p.). Cada poeta esconde malos agüeros en el ambiente, que al principio promete ser idílico y tranquilo. Estos signos aciagos son para Lorca la angustia que causa la aparición inexplicable y antinatural del color verde en el cuerpo humano, la búsqueda imposible, la muerte repentina e inexplicable y otras circunstancias, según lo insinúan la palabra *amargo*, la presencia de un *cuchillo* (que sugiere agresión y amenaza) o *el pelo erizado* de un gato que significa tensión y preparación para el ataque. En la poesía de Lorca, toda la angustia inexplicable se origina en el temor a la fatalidad (Guerrero Ruiz y Dean-Thacker, 1998: 74).

Merece la pena observar el papel de las metáforas, que también son abundantes en la obra lorquiana, dado que es uno de sus instrumentos poéticos preferidos (Hernández Varcárcel, 1978: 197). Juan Ramón a su vez llena el poema con otros recursos: su bosque encantado se comporta de una manera muy inquietante. La abundancia de símbolos convierte su obra en más lírica aún (Alarcón Sierra, 2005: s. p.). El suspiro y el llanto siempre suponen

preocupaciones graves y dificultades, además falta el protagonista mismo. La palabra *última* tampoco promete mucho. Vale la pena detenerse en el nido del pájaro, que tampoco es nada agradable, así que no es sorprendente que el animal tampoco se encuentre allí. Juan Ramón siempre crea en su poesía un ambiente que provoca ciertos (pre)sentimientos, sensaciones e impresiones fuertes (*ibid.*). El mismo poeta considera que hay que aprovecharse de «la lengua de los sentimientos» (Jiménez, 1967: 246). Hay una diferencia muy notable entre los dos puntos de vista. El poema del maestro de Moguer desde su inicio presenta un yo lírico pasivo que está observándolo todo, y parece que está buscando y llamando al pájaro cantor, con el que se identifica en un punto de la poesía: «vaga y lenta hora nuestra», y que puede significar la salvación o la inspiración. Asimismo hay una diferencia importante entre los dos yos líricos. El del moguerense es solo un observador que está buscando y llamando al pájaro, mirando todo desde fuera (Gicovate, 1973: 25), mientras que el granadino cambia varias veces de perspectiva. Sus protagonistas se encuentran en dos rincones diferentes del mundo —ella primero en el balcón, luego flotando muerta en el mar, y él arriba en la montaña, buscándola—. Lorca primero, se aleja y se enfoca en la muchacha o en la ruta de los hombres, después hace hablar a una figura masculina («Compadre, quiero cambiar mi caballo por su casa») o a otro hombre («Tu sangre rezuma y huele alrededor de tu faja»), siempre hablando en primera persona del singular y sin diferenciar a los interlocutores. No obstante, su mensaje es siempre sencillo y claro, sin detrimento del valor artístico de la obra (Kaiser 2013: s. p.). Si algo es ligero, esto significa que es auténtico, explica el poeta moguerense (Jiménez, 1967: 214). Claramente el poema juanramoniano se dirige a una minoría distinguida, considera Lanz (2009: s. p.).

A pesar de que «Verde que te quiero verde» no se inspirara en «Verde verde-ros», los dos poemas sirven perfectamente para mostrar las marcas estilísticas comunes y que las innovaciones de Juan Ramón Jiménez pudieron servir de fuente a García Lorca, como a muchos de sus demás discípulos, amén de que el granadino se identificó profundamente con ellas.

La generación del 27 recibió la mejor educación posible y la mejor base para comenzar su carrera literaria, y aunque al final los discípulos superaran a su maestro y lo aprendido de Juan Ramón Jiménez para tomar otra dirección, sus estilos característicos no hubieran podido ser lo que fueron sin el magisterio del moguerense, quien se erigió en el enlace firme entre pasado y futuro, tradición y modernismo (Guerrero Ruiz y Dean-Thacker, 1998: 73).

## Bibliografía citada

- ALARCÓN SIERRA, Rafael (2005), «Símbolo y frustración: *La soledad sonora* de Juan Ramón Jiménez», en *Obra poética*, Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 727-866.
- ALBERTI, Rafael (1945), *Imagen primera de...* Buenos Aires, Editorial Losada.
- ALDAMA, Arrate, RUEDA, Amaia, YUBERO, Aiala y ARCE, Eider (2007), «Desde Juan Ramón Jiménez a los poetas de la Generación del 27», en *Actas del Congreso Internacional de Jóvenes Lectores de la Generación del 27*. Vélez-Málaga, Torre del Mar, Junta de Andalucía, Consejería de Educación, 71-94.
- ARANGO L., Manuel Antonio (1995), *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- BALLESTER, Lidia (2013), «Juan Ramón Jiménez, poética y vida», *La Columnata* [En línea], 25 de noviembre de 2013. Disponible en: <http://lacolumnata.es/cultura/el-zurron-de-polifemo/juan-ramon-jimenez-poetica-y-vida> [Última consulta: 30 de julio de 2014].
- BEJARANO, Rocío (2011), «Juan Ramón Jiménez y la Generación del 27», *Huelva Información* [En línea], Moguer, 5 de diciembre de 2011. Disponible en: <http://www.huelvainformacion.es/article/ocio/1131374/juan/ramon/jimenez/y/la/generacion.html> [Última consulta: 5 de agosto de 2014].
- BLACKWELL, Frieda H. (2003), «Deconstructing narrative: Lorca's *Romancero Gitano* and the *Romance Sonámbulo*», *Cauce* [En línea], n.º 26, 31-46. Disponible en: [http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce26/cauce26\\_03.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce26/cauce26_03.pdf) [Última consulta: 29 de agosto de 2014].
- CAPPA, G. (2014), «Juan Ramón Jiménez: El genio arisco», *Europa Sur* [En línea], Granada, 19 de enero de 2014. Disponible en: <http://www.europasur.es/articulo/ocio/1689571/juan/ramon/jimenez/genio/arisco.html> [Última consulta: 8 de agosto de 2014].
- CASTILLO, Homero (1968), *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1991), «Juan Ramón Jiménez y la joven literatura de los años veinte (Notas a un epistolario inédito)», en *Cuevas*

- Cristóbal García (dir.) y Enrique Baena (coord.), *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha. Actas del IV Congreso de Literatura Española Contemporánea* Barcelona/Málaga, Editorial Anthropos/Servicio de publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga, 109-121.
- EXPÓSITO HERNÁNDEZ, José Antonio, «Juan Ramón Jiménez, poeta interior», *Centro Virtual Cervantes* [En línea]. Disponible en: [http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/jrj/acerca/exposito\\_01.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/jrj/acerca/exposito_01.htm) [Última consulta: 26 de agosto de 2014].
- GARCÍA LORCA, Federico (2005), «Juan Ramón Jiménez», en *Federico García Lorca: Obras completas I*. Edición de Miguel García-Posada, Barcelona, RBA/Instituto Cervantes, 348.
- GARCÍA-POSADA, Miguel (ed.) (2005), «Verde que te quiero verde», en *Federico García Lorca: Obras completas I*, Barcelona, RBA/Instituto Cervantes, 394-396.
- GARCÍA VIÑÓ, Manuel (1999), *Juan Ramón Jiménez para niños*, 3.<sup>a</sup> edición, Madrid, Ediciones de La Torre.
- GICOVATE, Bernardo (1973), *La poesía de Juan Ramón Jiménez*, Barcelona, Ediciones Ariel.
- GONZÁLEZ RÓDENAS, Soledad (2013), *Juan Ramón Jiménez: Por obra del instante. Entrevistas*, Sevilla, Fundación José Manuel Larra.
- GUERRERO RUIZ, Pedro y DEAN-THACKER, Verónica (2008), *Federico García Lorca: el color de la poesía*, Murcia, Universidad de Murcia.
- HERNÁNDEZ VARCÁRCCEL, María del Carmen (1978), *La expresión sensorial en cinco poetas del 27*, Murcia, Universidad de Murcia.
- JIMÉNEZ GÓMEZ, Hilario (2009), *Alberti y García Lorca. La difícil compañía*-Extremadura, Editorial Renacimiento.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1907), «Verde verderol» (*Baladas de Monsurio*) en: Fundación Juan Ramón Jiménez [En línea]. Disponible en: [http://www.fundacion-jrj.es/pdf/md\\_10.pdf](http://www.fundacion-jrj.es/pdf/md_10.pdf) [Última consulta: 28 de agosto de 2014].
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1967), *Estética y ética estética*, Madrid, Editorial Aguilar.



- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1962), *El modernismo. Notas de un curso (1953)*, México D. F., Editorial Aguilar.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón «¡Ese Neruda! ¡Pero si no sabe escribir una carta!», *ABC* [En línea], Madrid, 29 de enero de 2014. Disponible en: <http://www.abc.es/cultura/libros/20140129/abci-libro-entrevistas-juan-ramon-201401281746.html> [Última consulta: 23 de julio de 2014].
- KAISER, Andrea (2013), «Juan Ramón Jiménez en Granada: asombrado y herido», *Huelva Información* [En línea], Granada, 15 de mayo de 2013. Disponible en: <http://www.huelvainformacion.es/article/ocio/1523474/juan/ramon/jimenez/granada/asombrado/y/herido.html> [Última consulta: 13 de agosto de 2014].
- LANZ, Juan José (2009), «“El ondear del aire”: Juan Ramón Jiménez y la poesía española de la posguerra (1939-1960)», *Bulletin hispanique* [En línea]. Disponible en: <http://bulletinhispanique.revues.org/1017> [Última consulta: 5 de agosto de 2015].
- Las vanguardias y la Generación del 27* (2004), Madrid, Editorial Síntesis.
- LÓPEZ ALONSO, Antonio (2002), *La angustia de Federico García Lorca: la palabra como síntoma, Madrid, Algaba Ediciones.*
- MUÑOZ, Luis (1998), «El magisterio de Juan Ramón Jiménez en Federico García Lorca», *Turia: Revista cultural*, n.º 43-44, 7-14.
- ORTEGO COSTALES, José (1981), «Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca: dos poetas andaluces en Estados Unidos», *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º 376-378., 875-885.
- RICO, Belén (2008), «Juan Ramón recomendó a Lorca que rechazase el elogio fácil», *Granada Hoy* [En línea], Granada, 15 de enero de 2008. Disponible en: <http://www.granadahoy.com/article/ocio/30133/quotjuan/ramon/recomendo/lorca/rechazase/elogia/facilquot.html>. [Última consulta: 17 de agosto de 2014].
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier (2012), «Amor y odio en la Generación del 27», *El País* [En línea], Madrid, 22 de abril de 2012. Disponible en: [http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/20/actualidad/1334947614\\_230270.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/20/actualidad/1334947614_230270.html). [Última consulta: 1 de agosto de 2014].
- SHAW, Donald (1989), *La generación del 98*, Madrid, Ediciones Cátedra.

- SORIA ORTEGA, Andrés (1988), «Notas sobre el andalucismo de Lorca», en *Valoración actual de la obra de García Lorca*, Madrid, Casa Velázquez, Editorial de la Universidad Complutense, 181-208.
- TAKÁCS, Zsuzsa (1982), «Nagy László Lorca-fordításainak poétikai megközelítése», *Filológiai Közlöny* [En línea], 224-244., Budapest. Disponible en: [http://dia.pool.pim.hu/xhtml/takacs\\_zsuzsa/Takacs\\_Zsuzsa-Nagy\\_Laszlo\\_Lorca-forditasainak\\_poetikai\\_megkozelitese.xhtml](http://dia.pool.pim.hu/xhtml/takacs_zsuzsa/Takacs_Zsuzsa-Nagy_Laszlo_Lorca-forditasainak_poetikai_megkozelitese.xhtml) [Última consulta: 5 de agosto de 2014].
- VAZ DE SOTO, José María (2008), «El paisaje en Juan Ramón Jiménez», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, n.º 36, 227-244.
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel y SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (2008), *Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca. Discurso y contestación*, Academia de Buenas Letras de Granada, Universidad de Granada, 14 de enero de 2008. Disponible en: <http://www.academiadebuenasletrasdegranada.org/Discursos/DISCURSO%2040.pdf> [Última consulta: 15 de agosto de 2014].



# Lorca y el mundo gitano

Viktória Szeles  
Universidad Eötvös Loránd

La obra de Federico García Lorca dejó huellas muy profundas en la literatura española, y tampoco ha perdido su importancia y su valor literario en el siglo XXI. Me gustaría demostrarlo a través de esta interpretación enfocada en el tema de los elementos gitanos en la creación lorquiana.

La dualidad fue relevante durante toda la vida del poeta. Nacido en Fuentevaqueros, fuertes vínculos lo unieron tanto al campo como a la ciudad. Después de dejar atrás su pueblo natal, se estableció con su familia en Granada, y las diferentes posibilidades que le ofrecía la ciudad alimentaron su continua búsqueda de identidad. Empezó a estudiar Filosofía y Derecho en la Universidad de Granada, y tal vez tuviera mayor interés por la música que por la literatura porque tomaba clases de piano y guitarra. Después siguió sus estudios en Madrid y pudo ampliar su círculo de amigos en otros ambientes culturales. En la Residencia de Estudiantes conoció a Luis Buñuel, a Rafael Alberti y a Salvador Dalí, cuyas amistades tuvieron una influencia determinante en la obra lorquiana. A pesar de sus estancias en diferentes ciudades y países durante su vida, el poeta nunca perdió su identidad andaluza. Sin olvidar su origen, desarrolló sus propios valores, que quería representar con su poesía. Estuviera en Nueva York o en Granada, su querida ciudad, lo andaluz siempre iba con él. De este modo, la importancia de Madrid y Castilla, que habían desempeñado un papel relevante como tema o ambiente literarios, se redujo, y en su lugar apareció Andalucía, región emblemática que Lorca rápidamente pondría en el centro de la literatura del siglo XX (Tolnai, 1968: 103-118).

## 1. Los elementos gitanos en la obra de García Lorca

El poeta se encontró por primera vez con los gitanos en su infancia, y esta experiencia despertó muy pronto su interés por la cultura de aquellos. En su *Epistolario* también aparecen testimonios de su contacto con el tema gitano. En varias cartas dedicadas a Melchor Fernández Almagro y Jorge Guillén, Lorca

ya menciona que estaba trabajando en una obra llamada *Romancero Gitano*, cuya escritura requería mucho esfuerzo (Lorca, 1997: 392).

Debido la pasión de su padre por la música, el joven Federico pasaba mucho tiempo con guitarristas y cantaores escuchando su música. Además de aprender a tocar la guitarra con la ayuda de grandes artistas gitanos, su afición por el flamenco se convirtió en una parte de su vida. Podemos afirmar que la mayoría de sus obras como *Romancero Gitano* o *Poema del Cante Jondo* se basan en estas experiencias.

Lorca tuvo que explicar muchas veces el porqué de la elección del tema de los gitanos, pues antes nadie había abordado este asunto en el contexto literario. Algunos críticos también aluden a su origen gitano, lo que Lorca siempre negó. Lorca no era gitano, pero sabía que esta afición por la cultura gitana y el conocimiento profundo de su pueblo podían plantear la pregunta sobre su identidad —explica Herrero Salgado (1990: 10-13)—. A su vez, al estudiar la relación entre Lorca y el mundo gitano, Lydia Rodríguez Mata plantea la teoría según la cual la gitanería fue el tema idóneo para que Lorca describiera su mundo interior y creara su propia mitología. El orgullo típico de los andaluces, cuya tierra desde antiguo se caracteriza por la multiculturalidad, hizo sentir a Lorca la necesidad de no solamente desmentir los prejuicios, sino de situarlos en la sociedad española (Rodríguez Mata, 2000: 24). Asimismo lo corrobora la siguiente frase, pronunciada por el propio Lorca:

[...] el gitano es lo más elevado, lo más profundo, lo más aristocrático de mi país, lo más representativo de su modo y el que guarda el asca, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y universal (1994: 359).

El mundo de los gitanos dejó sus huellas en la obra de García Lorca desde el principio, especialmente en su poesía, pero con intensidad y matices diferentes. Esto significa que mientras que *Poema del Cante Jondo* incluye los rasgos más «realistas» del mundo gitano, *Romancero Gitano* muestra un aspecto más abstracto de este pueblo.

Todavía libre de los «ismos», *Poema del Cante Jondo* se compone de canciones emocionantes procedentes de la etnia gitana, cuyos sencillos tesoros representa. El cantaor canta, el bailaor baila en un paisaje espiritual. Dicho con otras palabras, escenas de la vida cotidiana gitana se convierten en creaciones artísticas. En ellas, los dos ingredientes básicos son la sangre y el ritmo, y sus especias indispensables, la pasión y el temperamento gitanos (Josephs y Caballero, 1998: 55-64).

El flamenco es una forma de vivir. Bailar y cantar flamenco no es solo un arte, sino que conlleva todo lo que significa ser gitano andaluz. Lorca mostró desde el principio que el elemento más peculiar, el alma del flamenco era el duende, y creó una teoría sobre él. En su conferencia sobre *Juego y teoría del duende* destacó que el flamenco no existía sin el duende, esa fuerza, esa pasión que arrastra a los bailaores y los eleva a un nivel trascendental. Y esta misma energía se transmite a través de las obras de Lorca. El ritmo, la musicalidad y los instrumentos representados reaniman una escena artística.

Si observamos los poemas del libro *Poema del Cante Jondo*, se puede encontrar un paralelismo entre el orden de los poemas y los pasos del flamenco. En la primera etapa, el público escucha la música y espera la aparición del artista. En el poema «La guitarra» se puede ver el proceso cuando el músico intenta evocar el duende con la música de la guitarra. Pero cuando el artista alcanza este estado eufórico, un grito fuerte —¡Ay!— rompe la armonía. Este grito representa todo el dolor y el sufrimiento que ha sentido el pueblo gitano a lo largo de la historia. Después del grito, un silencio continúa la escena. El propósito de este silencio es operar la catarsis en el público. Luego, empieza el baile con pasos muy rítmicos y acelerados mientras se produce la unión del alma y la música.

En *Romancero Gitano*, Lorca se acerca al tema gitano con mayor intensidad para representar a los gitanos a un nivel más elevado. Según Guillermo Díaz-Plaja, el poeta andaluz elimina toda la realidad y el perfil picaresco para alcanzar la «agitanización» del mundo. El mismo autor se refiere al género del romance, señalado claramente a partir del título, y describe cómo llega el poeta del cante al romance, redescubierto durante el Romanticismo y tampoco olvidado en el modernismo. En este proceso se produjo una renovación en el seno de la cual los artistas rompieron la monotonía del género con ritmos internos, pero el romance lorquiano conserva el ritmo tradicional (Díaz-Plaja, 1961: 114-116).

En este volumen, la mitología no es ajena a Lorca. Durante su vida pasó muchas horas leyendo mitología griega, la cual puede ser una de las fuentes de la obra. Tal vez Lorca tuviera la intención de crear una mitología propia en la que los gitanos ocuparan una posición central. No cabe duda de que su idealización de los gitanos como intérpretes del arte se hace más fuerte que en *Poema del Cante Jondo*. Es preciso mencionar que Lorca no quería universalizar su obra, ya que especificó claramente a qué gitanos aludía. A los gitanos andaluces. Y el mundo gitano-andaluz creado por Lorca descubre no solamente

la superficie de sus vidas, sino también lo trágico y lo mitológico a través del uso constante de símbolos y metáforas. Lorca no pudo evitar unificar todo lo que determina a los gitanos: la historia y el mito —tal como lo señaló también Francisco Umbral en su libro, *Lorca, el poeta maldito* (1978: 73-77)—.

## 2. La cuna de los gitanos españoles: Andalucía

La selección del escenario «real» del mundo gitano de Lorca no es sorprendente. Andalucía, su tierra natal, se convierte en un espacio literario capaz de expresar el mundo interior del poeta. Además, la sencillez del campo en la representación de Lorca puede funcionar como eco del corazón andaluz o gitano. Los olivos, el prado, el sonido de los arroyos añaden su valor a este mundo gitano. Una serie de palabras relacionadas con la flora y la fauna señala la riqueza vegetal de esta tierra. En los poemas aparecen rosas, amapolas, albahaca, caballos, jardines, y todo lo simple en cuya cercanía vive el hombre de carne y hueso.

Francisco Umbral analiza detalladamente el valor negativo del paisaje andaluz en la obra de Federico García Lorca. Junto a la pura belleza del paisaje, Andalucía es también la escena de lo trágico del pueblo perseguido. El paisaje conlleva la presencia de la muerte. La tierra es testigo de matanzas y asaltos. En «Diálogo del Amargo» y en «Canción de la madre del Amargo», Lorca presenta el campo cruel, donde un jinete mató a un hombre con un cuchillo de oro. El cuchillo es un símbolo preferido de Lorca que siempre alude a algo fúnebre. En «Diálogo del Amargo», el cuchillo de oro es más que un instrumento para matar. Este metal precioso también puede simbolizar algo divino. Ya las culturas precolombinas utilizaban cuchillos de metales preciosos para el sacrificio, que simbolizaba la relación entre el mundo humano y los dioses. Manuel Antonio Arango en la obra *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca* también sustenta esta idea. Menciona que el cuchillo fue siempre el instrumento indispensable de la ceremonia de inmolación que creó el ambiente sagrado (Arango, 1998: 335). Por esta razón, la muerte del Amargo también se puede interpretar como una ceremonia de sacrificio por su tierra, Andalucía. La composición de la escenografía (sábana, adelfas, cicuta, ortigas), la indicación de la fecha exacta del homicidio —que en «Canción de la madre del Amargo» es el día 27 de agosto— sustentan la idea del fragmentarismo de la realidad, una característica fundamental del surrealismo. Se puede creer que con este tono dramático Lorca quiere representar Andalucía de un modo varonil, pero en realidad está pasando lo contrario: el poeta añade elementos

femeninos a la tierra para evitar la masculinización. Como señala Umbral, se puede mirar este paisaje como si fuera una tierra femenina tanto por su intento de alcanzar el primor, con la naturaleza donde dominan las flores, como por el embrujo de la tierra, donde la oscuridad siempre anuncia algo misterioso (1978: 97-101).

Del campo llegamos a las ciudades, a Sevilla, a Córdoba y a Granada. Con la trilogía de las tres ciudades, Lorca será capaz de representar el gran contraste entre el campo de los gitanos, la escena de la barbarie, frente a la ciudad, la cuna de la civilización. Por esta razón, la mayoría del pueblo gitano se sitúa en el campo, mientras que en el caso de las ciudades, Lorca quiere subrayar la importancia histórica, las raíces romanas y árabes de Andalucía. Lorca pone mucho énfasis en la arquitectura de las ciudades, en sus casas blancas, montes y arroyos. Y como la obsesión por el agua también caracteriza el mundo gitano, en esta «realidad» tampoco puede faltar el Guadalquivir, el río que está presente en la mayoría de sus obras. En «Muerte de Antoñito el Camborio», por ejemplo, el río desempeña un papel dramático: escucha el grito de la muerte del gitano y su color cambia —como en la mayoría de los casos, a gris— por influjo de la crueldad (Durán Medina, 1974: 51-73).

### 3. El pueblo trabajador

En su poesía popular y tradicional, es preciso mencionar a los gitanos que desempeñan diferentes oficios. Esto significa que, aunque el pueblo gitano esté al margen de la barbarie, tanto en *Romancero Gitano* como en *Poema del Cante Jondo*, es representado como una sociedad trabajadora cuyo deber es mantener a la familia. En la época de Lorca, los oficios más comunes que ejercían los gitanos para el sustento familiar eran los de músico, herrero, forjador de metales, chalán, y también realizaban actividades relacionadas con artesanías metalúrgicas (Gamella Mora, 2006: 64-73). La gitanización del mundo y las referencias al mundo laboral ya comienzan con el primer poema de *Romancero Gitano*. En «Romance de la luna, luna» se pueden encontrar varias alusiones a las artes de la herrería, como las palabras *fragua*, *yunque*, *collares*, *anillos*, el color bronce o el estaño. Con esta representación, Lorca desmiente el estereotipo general sobre lo gitano al hacer varias referencias a la vida de un pueblo trabajador. La forma de vivir de los gitanos, la movilidad continua de las familias por los diferentes rincones de Andalucía se debía a su conocimiento de materias nuevas, así como del uso del carbón. Los gitanos se dedicaban a la fragua con tanto empeño porque esto significaba para ellos



su valor. Esto quiere decir que en todo el campo, los gitanos eran el pueblo que trabajaba en las herrerías; así, con esta representación Lorca es capaz de subrayar la importancia única de lo gitano. Varias leyendas sustentan la relación del pueblo gitano con la herrería y que Lorca también podría conocer. Una de ellas relata que forjadores gitanos fabricaron los clavos para la cruz de Jesús y esta podría ser la razón de su persecución a lo largo de la historia. La otra versión preferida de la leyenda por los gitanos cuenta que una gitana robó el cuarto clavo de Jesucristo con el que querían crucificarlo evitando un mayor sufrimiento al Mesías (Gerlóczy, 2001: 81-84). Aunque Lorca no alude a la leyenda directamente, podría tener conocimientos preliminares, ya que su contemporáneo Antonio Machado en su poema «La saeta» también hace referencias a esta leyenda. Además de la artesanía del metal, en las obras lorquianas aparecen chalanes de caballos y remiten a esta profesión especialmente varonil que ejercen, por ejemplo, los gitanos —como Antoñito Camborio— en el «Romance de la luna, luna». El tratamiento de las bestias requiere una personalidad especial que otra vez posee el pueblo gitano, según Lorca.

Los niños gitanos también forman parte de la población trabajadora. Es preciso mencionar que en la obra de Federico, los niños aparecen sin la presencia de los padres para representar la independencia propia del pueblo gitano. Esto corresponde a la realidad social en la que los niños gitanos son desde pequeños más libres que las niñas, y en la mayoría de los casos siguen la profesión del padre, y también aprenden a conocer el valor del dinero y a contar muy temprano. En el romance de «San Rafael», por ejemplo, se puede ver esta vida trabajadora de los niños gitanos que tejen en la orilla del Guadalquivir y participan en la vida laboral.

#### 4. Las gitanas de Lorca

En cuanto a los personajes femeninos basados en la realidad, el poeta andaluz elige a mujeres de diferentes edades para su obra. Montserrat Roda Teixidó estudió las figuras femeninas en la obra de Lorca y llegó a la conclusión de que el mundo de las gitanas es bastante diferente al varonil (Roda Teixidó, 2008). Ellas son responsables de la educación de los niños, del trabajo doméstico y del extradoméstico también, por ejemplo, a través de las artes adivinatorias, porque son expertas en la quiromancia. En la jerarquía familiar, el marido está en la cúspide. Por esta razón, la mujer gitana siempre respeta a su marido, y el valor de una mujer solo depende del número de niños que traiga al

mundo. Sin embargo, el vínculo familiar es todavía muy estrecho, por eso los conflictos entre las familias son muy comunes, especialmente por dinero o durante la pedida de mano de las hijas. Normalmente, las muchachas se casan a los catorce años. Sin ninguna duda, se puede afirmar que su cultura no está libre ni del erotismo ni de la violencia, pues la tristeza, y estos elementos también aparecen en el caso de las gitanas de Lorca. En los romances aparecen niñas abandonadas, gitanas perseguidas por el viento, o una infiel sin freno que es capaz de desnudarse; mujeres todas ellas que representan la femineidad gitana.

Preciosa, la niña inocente es perseguida por un viento que posee fuerza fecundadora mientras levanta el vestido de la gitana. El viento es una fuerza natural cuyas cualidades varoniles prevalecen en el poema:

Niña, deja que levante tu vestido para verte.  
*Abre en mis dedos antiguos la rosa azul de tu vientre*  
(García Lorca, 1998: 228).

La virginidad es la virtud más importante de una joven gitana antes de su boda. En este poema, la falda podría aludir a su inocencia, porque según la costumbre gitana, se tiende la enagua de la novia para demostrarle su virginidad a la comunidad. Si la hija ya no es virgen, para la familia de la novia es una deshonra muy profunda (Rostás-Farkas, 2000: 42). Por esta razón, la niña asustada intenta escaparse, porque sabe que la consecuencia de la violencia puede ser ominosa. Al final, es capaz de encontrar refugio en la casa de unos ingleses, lo que es también contrario a las reglas gitanas porque la mujer no debe verse con otros hombres —con hombres no gitanos todavía menos— sin la presencia de su novio o sus padres. Este refugio es la casa de los ingleses que le ofrecen a la niña leche tibia con ginebra, pero ella, como buena hija cristiana, rechaza el alcohol. La figura de Preciosa no es creación de Lorca. Preciosa apareció por primera vez en *La gitana* de Cervantes, quien a través del título enseguida le concedió el papel principal a la joven gitana, en una novela ejemplar en la que al final se descubre el origen noble de la protagonista.

En la cultura gitana se toma en serio la fidelidad conyugal, por esta razón el adulterio es bastante raro. Sin embargo, en el poema «La casada infiel» se representa un incidente curioso entre un joven gitano y una muchacha. El gitano hace todo lo que la tradición gitana requiere para seducir a la joven sin saber que esta tiene marido:

*Me porté como quien soy.  
Como un gitano legítimo.  
La regalé costurero  
grande de raso pajizo,  
y no quise enamorarme  
porque teniendo marido  
me dijo que era mozueta  
cuando la llevaba al río  
(García Lorca, 1998: 246).*

A pesar del adulterio, Lorca absuelve al hombre porque él no sabe que la mujer está casada. Por otro lado, este hecho podría ser una crítica también frente a la mujer europea porque en «La casada infiel», el poeta no hace ninguna referencia al origen de la mujer, solo al del hombre gitano, con lo cual quizás quisiera subrayar la amoralidad del mundo moderno en el que la fidelidad de la mujer se considera una virtud primaria. En este caso, el poeta otra vez eleva al mundo gitano por encima de la sociedad europea.

Soledad Montoya, protagonista de «Romance de la pena negra», y cuyo nombre es también simbólico, representa toda la tristeza de una mujer sin amor. La pena de Soledad es ambigua y permite deducir varias ideas, pues en el poema no podemos encontrar ninguna alusión a su edad. ¿Qué busca ella? Si Soledad Montoya fuera una moza joven, el gran dolor para ella podría ser la falta del amor de su vida. He detallado ya la importancia de la virginidad para una gitana. Quizás Soledad no pueda esperar más a su novio. El verso que dice: «su carne huele a caballo y sombra» ilustra la pasión del hombre, porque en la poesía lorquiana, el caballo es un símbolo masculino. Por otro lado, si Soledad Montoya fuera una mujer madura, su tristeza podría significar la pérdida de su marido y el afán por enamorarse otra vez, pero esta ansia es contraria a las reglas gitanas. La viuda gitana, después de la muerte de su marido, tiene que seguirle siendo fiel y no puede casarse otra vez.

## 5. La mitología gitana de Lorca

Además del espacio poético basado en la realidad, Lorca evoca otro mundo más abstracto a través de un sistema de simbología peculiar. En la representación de este mundo, los símbolos se basan en la tradición popular, cuyos elementos hacen posible la creación de un mito propio. Para el universo lorquiano sin fronteras, el gitanismo se convierte en un instrumento perfecto. Una sociedad que a veces es incapaz de seguir las reglas morales de la cultura occidental

y cuya incorporación a la sociedad es fallida, lo que se puede poner en paralelo con el propio poeta que experimenta el rechazo social.

Los animales en casi cualquier sociedad forman parte de la tradición popular, y la nutren de predicciones y supersticiones. El animal que con mayor frecuencia aparece en la obra de Lorca es el caballo llevando a su jinete hacia su destino. Está presente en el romance de «La casada infiel» en el que el joven quiere seducir a una mujer casada, en el asalto entre la Guardia Civil y los gitanos, así como en otras ocasiones. En el plano real, el caballo anda entre montañas y llanos, entre el campo y grandes ciudades, como Córdoba o Sevilla a las que quiere llegar, por ejemplo, Antonio Camborio, el joven gitano de *Romancero Gitano*. En cuanto a su valor simbólico y mitológico, este animal transmite la fuerza varonil, es más bien un símbolo masculino. En el «Romance de la Guardia Civil» ya en la primera línea aparecen los caballos negros con los guardias para destruir el poblado gitano, y el color negro implica un sentido mitológico: es como si el ejército de Hades, el dios de la morada de los muertos, llegara al asentamiento gitano. Con esta imagen, Lorca ya anuncia el destino trágico de los gitanos.

También puede resultar emblemático que Lorca eligiera para sus romances un animal que originalmente era libre y salvaje, pero que se había convertido en un animal domesticado y esclavo de la civilización humana. El destino de los gitanos en este caso puede ser paralelo al de los caballos. El pueblo gitano tiene que obedecer la cultura occidental para ser domesticado y convertirse en un miembro de derecho en esa sociedad.

Además, como los gitanos creen en los fantasmas y otros seres sobrenaturales, el caballo también es el símbolo de la brujería. Hasta tal punto, que la bruja puede revestir la imagen de un caballo. Asimismo, Lucifer también puede aparecer como caballo. Rostás-Farkas explica que en la mitología gitana, el demonio quiere seducir a las gitanas, pero es difícil descubrir su forma de caballo porque siempre lleva pantalones negros y un sombrero (2000: 102-103). Esta creencia confirma el contenido erótico del caballo en la mitología gitana. En este punto resulta interesante evocar una vez más la figura de Soledad Montoya, quien en el «Romance de la pena negra» sufre la pérdida de su amor, pero no es capaz de frenar su anhelo erótico, el cual se expresa mediante una evocación del olor del caballo. La mujer que percibe el olor a caballo representa la gran pasión por la presencia de un hombre.

También vale la pena destacar que la única yegua, símbolo femenino, aparece en «La casada infiel» y quiere expresar la fertilidad de la mujer, en tanto que el

acto de montar en «potra de nácar» también puede referirse al hecho de que en esta relación quien seduce no es el hombre, sino más bien la mujer. Además, la palabra *potra* alude a un caballo joven hembra, poco experimentado, lo cual podría ser una razón más para que el error del gitano —que no sabía que la muchacha ya tenía marido— pueda ser perdonado.

Otro símbolo recurrente que podemos vincular con los gitanos es la luna, el cuerpo celeste de la vida nocturna que evoca la melancolía, la tristeza, pero, al mismo tiempo, su luz da protección en la noche misteriosa. En «Romance de la luna, luna» además de este significado simbólico, Lorca carga el símbolo de cualidades femeninas. Gustavo Correa también observa que la luna es antropomorfizada en un rol femenino y ejecuta una danza ritual frente al joven (1957: 1066). La llegada de la luna anuncia el acto trágico, pero al mismo tiempo da esperanzas de escaparse amparándose en su claridad, siendo en definitiva el puente entre la vida terrenal y la muerte. Pasa lo mismo en «Romance sonámbulo» en el que la luna acompaña a la mujer «bajo la luna gitana» hacia la muerte.

La luna es también parte de la creencia gitana y no solo de la mitología lorquiana. En el libro de György Rostás-Farkas se pueden encontrar varias explicaciones sobre la relación entre la luna de Lorca y la luna de los gitanos. Según la leyenda, al principio la Luna estaba junta con la Tierra y el Sol. Mientras que la Tierra creó el suelo, el Sol emitió el calor, la Luna dio luz y conjuró los demonios de la noche cruel. La luna siempre ayuda al pueblo gitano. Creen que durante su deambular, la luna les señala el camino (Rostás-Farkas, 2000: 102-103). En «Romance sonámbulo» también aparece este significado: la luna alumbró el camino hacia la amada, pero cuando el hombre llega a la cumbre de la montaña, solo encuentra el cuerpo sin vida de la mujer. Se puede plantear la pregunta de por qué es trágico el desenlace final si en la mitología gitana la luna es algo positivo. La razón es que Lorca no sigue esta tradición y utiliza su propia simbología. Al igual que en la mayoría de sus obras, aquí también la aparición de la luna anuncia la muerte.

Por último, también los colores poseen un significado especial —sabemos que el negro es el color del luto o de la muerte, y que el amarillo demuestra la envidia, pero ambos colores podrán tener otra interpretación en la poesía de Lorca—; por otra parte, se vinculan con el mundo gitano. El cobre y el amarillo pueden referirse al color de su piel, y también hacen alusión al trabajo de los gitanos. Como he mencionado antes, la fragua, el yunque son partes relevantes porque, aunque Lorca no describe concretamente su rol en el mundo del trabajo, a través de estos símbolos sustenta el importante desempeño de los gitanos en las labores manuales.

El verde, color de la naturaleza, de la juventud o de la primavera, cuando renace el mundo, se usa en la poesía de Lorca como atributo de las mujeres, de la luna y de otros fenómenos naturales. En estos poemas se ve claramente que en la presencia del color verde, un personaje gitano se muere. De este modo se puede decir que, para Lorca, no solo el negro está relacionado con la llegada de la muerte, sino también el verde. Resulta interesante destacar que el color verde aparece en la bandera gitana y en la andaluza, donde otra vez es el color de la naturaleza. Además, el verde significa para los gitanos la tranquilidad, el refugio porque durante muchos años de nomadismo, el bosque, la pradera fueron el hogar del pueblo gitano (*ibid.*, 79).

## 6. Los gitanos en la poesía húngara

La influencia de Lorca se dejó sentir en la literatura húngara, y también podemos encontrar algunos poemas en los que no solamente aparecen los gitanos (tema poco frecuente en la literatura húngara del momento), sino también la unión perfecta de la realidad y la mitología con fuerza similar a la de la poesía de Lorca. El primer ejemplo puede ser la poesía de Zoltán Jékely, quien, al igual que Lorca, fue testigo de la represión del pueblo gitano debido a que procedía de Transilvania, una región que es la cuna de los gitanos centroeuropeos. También sabemos que Jékely conocía las obras de Lorca porque tradujo al húngaro varios de sus poemas.

Jékely no quería crear un estilo único y rechazó todas las innovaciones radicales, tal vez porque se consideraba incapaz de sobrepasar el éxito de su padre, Lajos Áprily. Esta sencillez domina en el poema «Lidérc-űző» (Acosador de pesadillas), en el que aparecen los gitanos. Su realidad es mucho más concreta que la de Lorca. Jékely también subraya los mismos elementos de la realidad gitana. En el poema, una gitana está bailando para seducir a un hombre. El poeta describe detalladamente el aspecto de la mujer y del hombre a la vez. El vestido de ella, de gran colorido, embruja al hombre. Mientras que en la obra de Lorca, generalmente son los hombres gitanos quienes seducen a las gitanas, en este poema se rompe esta regla, y también aparece una visión más negativa en la que la mujer es como si fuera la pesadilla del hombre húngaro. El contenido mucho más erótico también conlleva un vocabulario grosero. Los colores de su vestimenta y de su ojos son menos simbólicos, más bien funcionan para transmitir el rico acervo artístico de los gitanos. En definitiva, en este poema de Jékely, los gitanos se muestran de una forma más negativa, incluso despectiva, mientras que en el caso de Lorca, el objetivo era ensalzarlos. Mientras que el poeta andaluz intentaba luchar contra

la represión social de los gitanos en España, en esta época en Hungría, la poesía apoyaba el juicio negativo sobre los gitanos, o más exactamente los *cíngaros* (que es el nombre más extendido para referirse a los gitanos húngaros).

Asimismo cabe destacar a József Choli Daróczi, poeta también influido por Lorca, único traductor del *Romancero Gitano* al idioma gitano, libro que se publicó bajo el título *Romane Romancura* en el año 1995. Choli Daróczi era, además, de origen gitano y consideraba que su labor era describir la realidad gitana. Al leer sus poemas, vemos que la situación social de los gitanos es siempre un tema central, y en la mayoría de los casos, el tono de estos poemas es melancólico y pesimista. En sus poesías ya se puede ver el uso de símbolos relacionados con el mundo gitano.

Su poema, «A zöldrühás asszony» (Mujer vestida de verde), evoca el mundo de «Romance Sonámbulo». El poeta cuenta la historia de una mujer gitana que está esperando a su amor, pero que con el tiempo ya no puede soportar su ausencia y paulatinamente se convierte en parte de la naturaleza. Choli Daróczi se sirve conscientemente de símbolos similares a los de Lorca. Aquí también aparece el color verde, que como he mencionado antes, no solo simboliza la juventud y el renacimiento de la naturaleza. Choli Daróczi se aleja cada vez más de la realidad, y evoca el sentido de un sueño con elementos trascendentales. Por ejemplo, se puede presenciar un diálogo entre el color verde y el blanco. El rol del color blanco es significativo. A la vez que se puede referir a la paz, la esperanza o la claridad, en este poema posee una referencia más. Como la mujer se muere sin su amado, el color blanco puede expresar su inocencia, que entre los gitanos es una virtud primordial. Además, el blanco también tiene relación con la muerte, porque según la tradición gitana, las gitanas vírgenes son enterradas en vestido blanco para guardar su virginidad en el mundo del más allá (*ibid.*: 78). Además de los colores, el cielo y la luna tienen su papel en el poema y funcionan del mismo modo que en «Romance sonámbulo». En mi opinión, con este poema, Choli Daróczi reconoce el trabajo artístico de Lorca, el poeta que nunca dejó de defender los valores de la cultura gitana.

La genialidad de la obra lorquiana no solamente la demuestra la influencia que ejerció en el mundo entero, sino también su actualidad. Después de casi noventa años, todavía es capaz de reflejar contenidos que están vigentes en el siglo XXI. En mi opinión, Lorca con su literatura contribuyó a la integración del mundo gitano —desde su realidad hasta sus creencias— en la sociedad española, toda vez que llamó la atención de la sociedad occidental sobre la importancia de una cultura que hasta hoy sigue manteniéndose fiel a sus orígenes y tradiciones.

## Bibliografía citada

- ARANGO, Manuel Antonio (1998), *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- CORREA, Gustavo (1957), «El simbolismo de la luna en la poesía de Federico García Lorca», *PMLA*, n.º 5, 1060-1084.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1961), *Federico García Lorca*, Madrid, Editorial Espasa-Calpe.
- DURÁN MEDINA, Trinidad (1974), *Federico García Lorca y Sevilla*, Sevilla, Diputación de Sevilla.
- GAMELLA MORA, Juan Francisco (2006), «Oficios gitanos tradicionales en Andalucía (1837-1959)», *Gitanos, pensamiento y cultura*, n.ºs 32-33, 64-73.
- GARCÍA LORCA, Federico, (1994), *Obras Completas*, Madrid, Akal.
- GARCÍA LORCA, Federico (1997), *Espistolario completo*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA LORCA, Federico (1998), *Poema del Cante Jondo y Romancero Gitano*. Edición de Allen Josephs y Juan Caballero, Madrid, Cátedra.
- GERLÓCZY, Ferenc (2001), «Cigányság és vallásosság-Roma katolikusok», *Heti Világgazdaság*, n.º 14, 81-84.
- HERRERO SALGADO, Félix (1990), «El gitano en la obra de Federico García Lorca», *Aula: Revista de Pedagogía de la Universidad de Salamanca*, n.º 3, 1990, 10-13. Disponible en: [http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/68991/1/El\\_gitano\\_en\\_la\\_obra\\_de\\_F\\_Garcia\\_Lorca.pdf](http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/68991/1/El_gitano_en_la_obra_de_F_Garcia_Lorca.pdf) [Última consulta: 3 de octubre de 2015].
- JOSEPHS, Allen y CABALLERO, Juan (eds.), (1998) *Poema del Cante Jondo y Romancero Gitano*, Madrid, Cátedra.
- RODA TEIXIDÓ, Montserrat (2008), «La mujer en el Romancero Gitano», *Palestra Universitària*, n.º 19, 2008, 7-12. Disponible en: <http://www.unedcervera.com/palestra19/06.pdf> [Última consulta: 3 de octubre de 2015].
- RODRÍGUEZ MATA, Lydia (2000), «Lorca y los gitanos», *Gitanos, pensamiento y cultura: Revista Bimestral de la Asociación Secretariado General Gitano*, n.ºs 7/8.



ROSTÁS-FARKAS, György (2000), *A cigánység hagyomány- és hiedelemvilága*, Budapest, Cigány Tudományos és Művészeti Társaság.

TOLNAI, Gábor (1968), *Federico García Lorca*, Budapest, Akadémiai Kiadó.

UMBRAL, Francisco (1978), *Lorca, el poeta maldito*, Madrid, Biblioteca Nueva.



# Rafael Alberti, sus amores y la Residencia de Estudiantes

Anna Hajdú  
Eötvös Collegium

## 1. Rafael Alberti y la Residencia de Estudiantes

Rafael Alberti mantuvo una estrecha relación con la Residencia de Estudiantes, y en el primer capítulo de *Imagen primera de...* (1975) ofrece una visión verdadera y personal sobre la *Resi* (forma abreviada y cariñosa utilizada por los residentes y los huéspedes), que con «sus sobrias alcobas y sus árboles [...] ha ayudado al crecimiento del nuevo espíritu liberal español, a la creación de sus mejores obras, desde comienzos de siglo hasta el trágico 18 de julio de 1936, fecha de su oscurecimiento» (Alberti, 1975: 15).

Para aproximarnos a la relación entre el poeta y la Residencia de Estudiantes, podríamos examinar la marcada influencia que ejerció el residente Federico García Lorca sobre Alberti y al revés; o investigar la presencia del cine mudo en los poemas de Alberti bajo la influencia de los cineclubes organizados por Luis Buñuel en la Residencia; o partir de un motivo concreto, por ejemplo, el del jardín, cuyo uso puede vincularse con la experiencia vivida del jardín de la Residencia. Sin embargo, en este estudio me gustaría alcanzar algunas conclusiones sobre un tema menos conocido, pero, desde mi punto de vista, de lo más emocionante: la relación personal y artística entre Rafael Alberti y Maruja Mallo, un gran poeta y una gran artista, en una época y un lugar marcados por las vanguardias.

## 2. Un soneto dedicado de Alberti

José Bello declaró en una entrevista que Alberti no era residente, pero vivía en una casa muy próxima y acudía a diario a la Residencia (Moya, 2008). De ahí ya podemos suponer que el poeta seguramente asistía a las veladas, tertulias y conferencias frecuentes en la institución. Efectivamente, Salinas de Marichal lo confirma: «Sabemos que Alberti asistió a algunas de estas veladas. Él nos cuenta

una escena de graciosos exámenes folclóricos de Federico García Lorca al piano en compañía de los jóvenes músicos Ernesto Halffter y Gustavo Durán» (Salinas de Marichal, 1968: 83). Este mítico Gustavo Durán, que era músico y valeroso luchador republicano, desempeñó un papel especial en lo que respecta a Alberti. A través de Gustavo, Alberti conoció a su hermana, Araceli Durán, una de las mujeres más modernas y bellas del Madrid de los años veinte.

En una entrevista publicada por Javier Ríoyo en *El Mundo*, José Bello le contó esta anécdota: «Recuerdo una ocasión en la que se acercaba el cumpleaños de una novia mía de entonces, Araceli Durán se llamaba, y yo no tenía dinero para hacerle un regalo, así que le pedí a Rafael que le escribiera un poema. [...] El soneto se titula *Araceli*, y la versión manuscrita lleva una dedicatoria: Para Pepín (en secreto) Rafael» (2008: s. p.).

El soneto, que se publicaría algunos años más tarde, en 1929, en *Cal y Canto*. Su característica más marcada es la perfección formal; empieza con estas líneas:

No si de arcángel, triste ya nevados  
los copos, sobre ti, de sus dos velas.  
Si de serios jazmines, por estelas  
de ojos dulces, celestes, resbalados [...].

En esta imagen de la joven se concentra la abundancia de las imágenes barrocas como «ojos dulces, celestes», «jazmines», a las que se unirán «jardines», «marfil», «mármol», etc. Además, como señala Rodríguez Jiménez, el poeta «contrapone aquí el frío mármol [...] con la pluma, que indica, obviamente, suavidad. Es decir, parte de la imagen de una mujer fría, distante y encantadora a la vez, que relaciona con el marfil, como símbolo de claridad, de pureza, pero a la vez tocada por la frialdad brillante de ese marfil» (Rodríguez Jiménez 2006: 257-58).

Las imágenes que aparecen en el poema, son al mismo tiempo símbolos típicamente albertianos, como los jardines, los jazmines, la imagen de la luna o la vela. Lo curioso es que en el primer verso, «No si de arcángel, triste ya nevados» ya está presente también «el ángel», símbolo central de los poemas posteriores reunidos en *Sobre los ángeles* (1927-1928). Pero en esa época albertiana el símbolo del ángel aparece de otra forma que en los años posteriores de su trayectoria. En *Araceli* encontramos un arcángel celestial, intocable y frío, mientras que en *Sobre los ángeles* aparecerán los ángeles «subterráneos» en vez de los celestiales: algunos son mentirosos, bélicos y crueles, otros vengativos, envidiosos y mudos.

### 3. Amor y colaboración artística: Rafael Alberti y Maruja Mallo

Se supone que en la aparición constante del símbolo del ángel jugó un papel fundamental otra mujer, la pintora gallega Maruja Mallo. En mayo de 1925 se organizó una conferencia en la Residencia en la que Louis Aragon presentó sus ideas bajo el título *Surrealismo*. La pintora surrealista Maruja Mallo debía de estar allí. Y el primer encuentro entre Alberti y Mallo sucedió el mismo año, en la inauguración de la exposición de Artistas Ibéricos en el Retiro, que se marca como el comienzo de una turbulenta relación amorosa, entre 1925 y 1930.

Así recordaba Alberti este amor tan fructífero en «De las hojas que faltan» (1985), un texto en prosa que solo añadiría a su obra *La arboleda perdida* muchos años más tarde como reconciliación con el recuerdo: «Yo había conocido a aquella pintora poco después de haber recibido el Premio Nacional de Literatura por mi *Marinero en tierra*. [...] Parecía aún más juvenil de lo que era. [...] El cine nos influía mucho. Había yo escrito ya en *Cal y canto*: Yo nací —¡respetadme! con el cine. Una aparente confusión mecanicista nos turbaba. Maruja, en sus verbenas y estampas urbanas lo refleja» (Alberti, 1985: s.p.).

Alberti alude, probablemente, a la impresión que provocó en él un cuadro muy famoso de Maruja, *La Verbena* (1927), que con sus colores y vitalidad «cumple el propósito de situar en primer plano la idea de una España nueva, libre de supersticiones y tiranías. [...] El eje central de la composición lo constituyen los ángeles. Unos ángeles femeninos, con alas que irradian luz, energía y movimiento, así como la connotación de la alegría de una nueva humanidad que camina hacia adelante», según lo indica Rosalía de Frutos (2005: s.p.).

El cuadro representa el caos, sin embargo, la múltiple superposición de la pintura, a través de los colores vivos y las formas geométricas, a la vez expresa el orden. Lo esencial en un carnaval son la libertad, la alegría, la participación activa, mientras que en la pintura de Mallo emergen dos gigantones, uno como cíclope, con las manos enormes en lo alto de la pirámide. La crítica social es una de las ideas principales de la pintura: con la tiranía se alude al poder y a la monarquía opresiva. Dentro de este «triángulo», en un nivel inferior, se detecta la imagen de la Guardia Civil también, mientras el pueblo, por el que Mallo sentía mucha compasión, aparece en la «periferia» de la pintura. Presenta elementos como el tiovivo, los columpios, el túnel del trencito, el castillo del terror, aparecen marineros y un músico también al lado de las mesas. En *La Verbena* cabe tanto la dura crítica frente a la dictadura de Primo

de Rivera como el anticlericalismo de la pintora y el anhelo de renacer que sentía en nombre del pueblo.

Alberti alude abiertamente a *La Verbena* en su poema «La primera ascensión de Maruja Mallo al subsuelo», publicado en julio de 1929 en *La Gaceta Literaria*.

Tú,  
 tú que bajas a las cloacas donde las flores más flores son ya unos tristes  
 salivazos sin sueños  
 y mueres por las alcantarillas que desembocan a las verbenas desiertas  
 para resucitar al filo de una piedra mordida por un hongo estancado,  
 dime por qué las lluvias pudren las horas y las maderas.  
 Aclárame esta duda que tengo sobre los paisajes.  
 Despiértame. [...].

Ya el título mismo es surrealista al estar constituido por una paradójica alusión al movimiento que sugieren la ascensión (hacia arriba) y el subsuelo (hacia abajo), y lo será todo el poema, que se centra en la voluntad de ir más abajo para ver más allá de la superficie. La imagen de «las verbenas desiertas» que aparece en la primera línea, ya no transmite la vitalidad de las verbenas, sino su abandono. El epíteto «desiertas» se refiere a la crisis que se detectaba en el sistema capitalista, lo que también mostraba *La Verbena* de Mallo, e implica una renovación del concepto tradicional del arte. El poeta aconseja a Mallo que mire al subsuelo, que se interpreta como metáfora del subconsciente, «para desentrañar las raíces últimas de unos códigos culturales que ella y los surrealistas consideraban injustos y opresivos y se empeñaron en exponer, denunciar y cambiar a través de su arte» (García de la Rassilla, 2006: 183-184). Las formas imperativas («dime», «aclárame», «despiértame») evidencian la actitud profética de Alberti, tal como lo observamos en los poemas de *Sobre los ángeles*: «Dímelo» (*Desahucio*); «Miradme» (*El ángel desconocido*); «Levántate», «Mírala» (*El ángel bueno*), etc. Habla de la decadencia en un periodo de transición a través de mensajes apocalípticos que pueden ser interpretados como una advertencia.

La decadencia la podemos observar también en la serie *Cloacas y campanarios* de Maruja Mallo, del año 1929, donde la artista se aproxima al surrealismo al representar una naturaleza muerta con animales en descomposición, con huesos, excrementos y basura<sup>1</sup>. Todos estos elementos forman parte de

<sup>1</sup> Esa visión de la naturaleza muerta fue tema de otros pintores de la época, como es el caso de Ángeles Santos (véase: *Casamartina i Parassols*, 2004). La serie *Cloacas y campanarios* se

la civilización, y su puesta en relieve corresponde a la intención de mostrar la autodestrucción de la sociedad capitalista. Las obras *Esqueleto*, *Espantajo*, *Espantapeces*, *Cloaca*, que forman parte de la serie, muestran dicha decadencia. Esta se nota más claramente en *Espantapájaros* (1930) que representa la desprotección y el desamparo. Los espantapájaros no tienen cabeza, aparecen con los brazos estirados como si estuvieran crucificados. Se enmarcan dentro de un ambiente en ruinas, sacudidos por el viento. Los colores oscuros también expresan la destrucción y presentan un mundo caótico y depravado.

Curiosamente, una imagen muy parecida se refleja en el poema «Los ángeles muertos» de Rafael Alberti con «el silencio de las basuras»; «unos ojos perdidos»; «una sortija rota»; «un ladrillo difunto». El poemario *Sobre los ángeles* (1929), del que forma parte el poema, se destaca como punto culminante de la colaboración de los dos artistas. El poeta también reflexiona sobre un mundo caótico, cuyos protagonistas son los ángeles apocalípticos, justo en el momento cuando su compañera introduce ángeles en sus pinturas (por ejemplo, en la pintura *Mitad ángel, mitad marisco*, en la que se detectan unos escenarios a veces alegres y otras veces violentos con la intención de expresar la decadencia de la sociedad capitalista). Alberti decía al respecto: «Ya los ángeles comenzaban a darme fuertes aletazos en el alma. Pero mis ángeles no eran los del cielo. Se me iban a manifestar en la superficie o en los más hondos subsuelos de la tierra. [...] De la mano de Maruja recorrí tantas veces aquellas galerías subterráneas, aquellas realidades antes no vistas, que ella, de manera genial, comenzó a revelar en sus lienzos. Los ángeles muertos, ese poema de mi libro, podría ser una transcripción de algún cuadro suyo» (Alberti, 1985: s.p.).

En el mismo volumen *Sobre los ángeles* encontramos el poema «*El ángel falso*» dedicado a Maruja Mallo, y que contiene imágenes de autodestrucción y decadencia, con arañas, sangre, esqueleto de lagartos, ángeles infieles e inafatigables, así como ángeles sonámbulos.

Para que yo escuchara los crujidos descompuestos  
del mundo  
y mordiera la luz petrificada de los astros,  
al oeste de mis sueño levantaste tu tienda, ángel  
falso.

---

considera cercana a las imágenes del movimiento artístico llamado la Escuela de Vallecas, a la que pertenecían artistas como Alberto Sánchez y Benjamín Palencia (*Naturaleza muerta* [1925]; *Naturaleza muerta del sifón* [1920]). Maruja Mallo se unió muy pronto a esta escuela.

Pero *Cloacas y campanarios* de Mallo también está estrechamente vinculado al poemario albertiano *Sermones y Moradas* (1930). En ambas obras se detectan las huellas de los planteamientos y la espiritualidad de la Escuela de Vallecas, creada con el objetivo de «la renovación artística desde dentro» (Ballesteros García, 2004: 5). A los integrantes de la escuela les interesaban la naturaleza y la vida rural, ya que en ellas encontraban sus orígenes, y según Mangini, «lo que atraía a Maruja Mallo era su autenticidad, su espiritualidad, su emoción al contemplar la naturaleza» (2012: 149). A su vez Alberti, en los poemas de *Sermones y moradas* también pone énfasis en una naturaleza, en la que «fallecen los ríos»; «nacen pájaros que corren el peligro» (*Yo anduve toda una noche con los ojos cerrados*), y «los nardos secos se acuerdan de su vida» (*Elegía a Garcilaso*).

El cine también ejerció gran influencia sobre los dos artistas, especialmente gracias a la labor del Cineclub Español, auspiciado por *La Gaceta Literaria*. Tal como destaca Muñoz Arconada, «especialmente interesante fue la sexta sesión (4 de mayo de 1929), dedicada al cine cómico —se proyectaron cintas de Charlot o Buster Keaton—, donde Rafael Alberti recitó algunos de los poemas que más tarde constituirían el libro *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*» (Muñoz Arconada, 2007: 35). Una de las composiciones de este libro extraordinario y fronterizo se titula «Carta de Maruja Mallo a Ben Turpin», que la pintora ilustró. «Esta carta parodia la tradición epistolar al inventar una relación amistosa entre Turpin y Mallo. Aquí Mallo es la voz de la experiencia, fiel al significado de ángel como mensajero cuando se describe como un ángel con carita de liebre, / un angelito feo, pero bienintencionado», dice C. Brian Morris (2001: 89), a lo que podríamos añadir que Alberti quería darle a Maruja Mallo ese papel de mensajero de lo feo para mostrar lo absurdo y lo grotesco:

Si yo te afirmo que mi alma está muy próxima a las herraduras más lejanas  
del cielo  
mucho más cerca de los escarabajos y las hormigas (...)  
En un hotel de Londres ha aparecido violado el cadáver de un ángel.

El amor y la colaboración artística de los dos creadores produjo también la obra albertiana *Santa Casilda* (1930-1931), centrada en la santa hispanoárabe, y para la cual Maruja creó los decorados. La leyenda popular, que fue tratada numerosas veces por los clásicos, trata de una santa, hija de un rey moro de Toledo que profesa secretamente el cristianismo. El intento principal de



Alberti es reactualizar la obra clásica desde el modelo vanguardista del teatro puro (Mateos Miera 2003: 70). Y como indica Carlos Morla Lynch al recordar una de las lecturas que realizaron el poeta y la pintora, «Maruja Mallo es la autora inspirada de los decorados de esta obra teatral que tiene el carácter de un evangelio, y, a medida que Rafael prosigue su lectura [...], ella tiende en el suelo, sobre la alfombra —con ademanes silentes—, los bocetos que ilustran los diversos cuadros, que son de matices claros, rosados y celestes y pálidos virginales» (Morla Lynch, 1958: 46).

La segunda parte de *La arboleda perdida* evoca ya la frustrada colaboración de ambos creadores en una especie de ópera para marionetas, *La Pájara Pinta*. La obra no llegó a estrenarse porque el poeta no terminó de escribir el libro, sin embargo, Maruja sí dibujó algunos de los figurines y decorados, en la línea de sus antiguas escenas verbeneras. El poeta recuerda ese momento también en «De las hojas que faltan» (1985): «Yo me lancé entusiasmado a escribir *La Pájara Pinta* (Guirigay lírico-bufo-bailable), bajo la promesa del marionetista italiano de estrenarlo algún día. Óscar Esplá, gran compositor alicantino, sería nuestro aliado para la música y Maruja Mallo haría los figurines y decorados. [...] Las estampas que dibujó, a todo color, Maruja, eran algo más que figurines» (Alberti, 1985: s.p.).

La ruptura de su amor y a la vez de su colaboración artística se fecha a principios de los años treinta. Apareció la escritora María Teresa León, Alberti se fugó a Mallorca con ella y desde ese momento empezaron las décadas del silencio de Alberti sobre Mallo que durarían hasta 1985, año de aparición de su texto ya varias veces citado, «De las hojas que faltan». El artículo lo incorpora a *La arboleda perdida* como recuerdo y homenaje a Maruja Mallo, a quien borró de su memoria y no nombró en ninguna parte de su autobiografía, probablemente por presiones de su mujer María Teresa.

Al inicio del texto encontramos un árbol de Pascua con hojas secas y estiradas, y el símbolo del jardín, imagen típicamente albertiana. El motivo del jardín esta vez aparece como un recuerdo olvidado, que «se me iba a morir por mi falta de esmero en su cuidado». El poeta simboliza el olvido con una nube que «se tapa la memoria». En el artículo evoca a la pintora, su carácter extraordinario, su estatura bella y estilizada, su cara de pájaro, el primer encuentro con ella y la colaboración mutua tan fructífera que vivieron juntos. Al final de su confesión, Alberti cita el texto completo de su poema «La primera ascensión de Maruja Mallo al subsuelo», *una «hoja» dedicada a la pintora*.

#### 4. Más allá de los cinco años

José Antonio García resume la provechosa relación de los dos artistas de esta manera: «Las referencias albertianas sobre Maruja Mallo tienen, sin duda, gran importancia en la medida que, aparte de una mutua atracción sentimental, poeta y pintora fueron copartícipes de los nuevos postulados artísticos propugnados por las vanguardias, con incidencia en la obra de creación de ambos» (García, 2010: 433). Efectivamente, el amor turbulento entre Mallo y Alberti, durante el cual ambos produjeron obras modernas y prominentes bajo la influencia de las vanguardias, significó también una colaboración artística. Los poemas y cuadros analizados en este estudio han revelado la visión pictórica que domina las obras de ambos artistas. El movimiento continuo entre lo celestial y lo subterráneo, la crítica social, la búsqueda de lo auténtico y el deseo de vivir en una nueva España democrática, todos estos motivos forman parte de una trayectoria artística común. Yo añadiría que la influencia mutua debió de continuar más allá de los cinco años que duró su relación, la cual terminó con la ruptura y el silencio.

## Bibliografía citada

- ALBERTI, Rafael (1990), *Antología comentada (Poesía)*, edición de María Asunción Mateo, Madrid, Ediciones de La Torre.
- ALBERTI, Rafael (1975), *Imagen primera de...*, Madrid, Turner.
- ALBERTI, Rafael (1987), *La arboleda perdida. Libros III y IV de memorias*, Barcelona, Seix Barral.
- ALBERTI, Rafael (1985), «De las hojas que faltan», *El País*. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1985/09/29/opinion/496792807\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1985/09/29/opinion/496792807_850215.html) [Última consulta: 27 de septiembre de 2015].
- BALLESTEROS GARCÍA, Rosa María (2004), *Maruja Mallo (1902-1994). De las cloacas al espacio sideral*. Disponible en: <http://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/ballesteros1.pdf> [Última consulta: 28 de septiembre de 2015].
- CASAMARTINA I PARASSOLS, Josep (2004) *Ángeles Santos, un mundo insólito en Valladolid*, Madrid, Residencia de Estudiantes.
- FRUTOS, Rosalía de (2005), *Genio y figura de Maruja Mallo* Disponible en: <http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article=2211> [Última consulta: 28 de septiembre de 2015].
- GARCÍA, José Antonio (2010), «Maruja Mallo en la Generación del 27», en González de Estela Sandey Ángeles Cruzado Rodríguez (eds.), *Rebeldes literarias*, Sevilla, ArCiBel Editores , 429-437.
- GARCÍA DE LA RASSILLA, Carmen (2006), «Venus en el discurso surrealista femenino español», en Yvonne Fuentesy Margaret Parker (eds.), *Leading Ladies: Mujeres en la Literatura Hispana y en Las Artes*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 178-192.
- MANGINI, Shirley (2012), *Maruja Mallo y la vanguardia española*, Barcelona, Circe.
- MATEOS MIERA, Eladio (2003), «Rafael Alberti y la tradición del teatro español», *Boletín Hispánico Helvético*, vol. 2, 65-84.
- MORLA LYNCH, Carlos (1958), *En España con Federico García Lorca*, Madrid, Aguilar.

- MORRIS, C. Brian (2001), «De la pantalla al poema: los surrealistas de Rafael Alberti», en Jaume, Pont Ibáñez (coord.), *Surrealismo y literatura en España*, Lérida, Edicions de la Universitat de Lleida, 81-94.
- MOYA, David (2008), «Vi pronto que Lorca Dalí o Buñuel serían muy célebres». Disponible en: <http://www.granadahoy.com/article/granada/27607/vi/pronto/lorca/dali/o/bunuel/serian/muy/celebres.html> [Última consulta: 26 de septiembre de 2015].
- MUÑOZ ARCONADA, César (2007), *Tres cómicos del cine: Charlot, Clara Bow, Harold Lloyd: Biografías de sombras*, Sevilla, Editorial Renacimiento.
- RIOYO, Javier (2008), «¡Adiós, Pepín!», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 699, 31-36.
- RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, Antonio (2006), «Luces, oscuridades y mitologías: Presencia del Sur en *Cal y Canto*, de Rafael Alberti», en Diego, Martínez Torrón (ed.), *Juan Ramón, Alberti: dos poetas líricos. Problemata Literaria* 67, Kassel, Edition Reichenberger.
- SALINAS DE MARICHAL, Solita (1968), *El mundo poético de Rafael Alberti*, Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, Editorial Gredos.





**III**  
**Lingüística y**  
**aproximaciones**  
**interdisciplinarias**





# Temas y motivos expresionistas en las obras de Luis Buñuel

Marcell Asztalos  
Universidad Eötvös Loránd

En este trabajo analizaré la relación entre las obras de Luis Buñuel y el expresionismo alemán. Para demostrar que un gran número de sus películas presenta similitudes con los temas del expresionismo, he escogido obras muy distintas que el director realizó en etapas diferentes de su carrera. Las películas que compararé con obras expresionistas a lo largo de este artículo son: *Un perro andaluz* (1929), *Las Hurdes, tierra sin pan* (1932), *La ilusión viaja en tranvía* (1954), *Viridiana* (1961) y *El discreto encanto de la burguesía* (1972).

Buñuel tuvo su primer encuentro con las vanguardias durante su estancia en la Residencia de Estudiantes, donde permaneció siete años (Pérez Villanueva-Tovar, 1990: 150). En esta institución madrileña, creada en el marco de la filosofía krausista, los alumnos tenían la posibilidad de asistir a conferencias a las que se invitaba a la élite intelectual de la época, incluso a representantes de las vanguardias, como Louis Aragon, Max Jacob o Filippo Tomasso Marinetti (Brihuega, 1981: 245). En su primera etapa, Buñuel es tradicionalmente caracterizado como representante del surrealismo, otro movimiento de vanguardia encabezado por André Breton y su grupo en París, en el que, después del estreno de *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*) en 1929, el director español también fue aceptado (Minguet Batllori, 2003: 40). Hay que mencionar asimismo su vínculo con el expresionismo, más exactamente con el director Fritz Lang: Buñuel admite en su autobiografía que *Las tres luces* (*Der müde Tod*) dirigida en 1921 por Lang fue la película que lo llevó a dedicarse a la producción de películas:

Fue al ver *Der müde Tod* cuando comprendí sin la menor duda que yo quería hacer cine [...] por primera vez comprendí que las películas podían ser un medio de expresión, y no meramente un pasatiempo como yo creyera (Buñuel, 2003: 66).

Esta película es una de las primeras obras del cine expresionista, pero es preciso mencionar que el movimiento surge en Alemania ya antes de la Primera Guerra

Mundial (De Torre, 2001: 395). Aunque se manifiesta en varias regiones de Europa (Selz, 1989: 16), se puede notar que en ningún lugar es tan aceptado como en el país en el que surgió. Esto se debe a varios factores históricos y sociales, entre los que se destaca la Gran Guerra. La inestabilidad general causada por la derrota de Alemania favoreció la difusión de las vanguardias en todas las disciplinas del arte, ya que estas no solo planteaban una rebelión contra la mentalidad tradicional, sino también contra toda la burguesía, acusada de haber forzado el estallido de la guerra. Para describir la atmósfera alemana en el periodo de posguerra, Kracauer usa la palabra *Aufbruch*, que según él significa «abandono del mundo derruido de ayer hacia un mañana edificado sobre el terreno de concepciones revolucionarias»

(1985: 43).

Me parece importante destacar que sería muy difícil establecer hasta qué año duró el movimiento expresionista alemán. En su artículo de 1921, Paul Hatvani ya había profetizado la muerte de este movimiento (1921: 3-4). Sin duda, esta declaración resulta bastante pesimista, especialmente si examinamos la situación del cine expresionista alemán, que acababa de ser reconocido en aquella época. *Das Cabinet des Doktor Caligari* (*El Gabinete del doctor Caligari*), considerada como la película-manifiesto del expresionismo (Labarrère, 2009: 123), se estrenó en 1920. Otros teóricos consideran el expresionismo como un movimiento más persistente que duró al menos hasta la toma del poder del Partido Nazi. Después de este acontecimiento, una gran parte de los artistas expresionistas se exiliaron (Behr, 2000: 73). Existe también la opinión según la cual el expresionismo no cesó en Alemania porque sus representantes tampoco dejaron de emplear sus técnicas artísticas durante el exilio, principalmente en los Estados Unidos (Sellman, 2001: 27). De esta difícil categorización proviene que los ejemplos que mencionaré a lo largo del artículo no sean irrefutablemente obras expresionistas en todos los aspectos, pero sí tratan temas o motivos típicos que señalan claramente su relación con el expresionismo.

Debido a su diferente situación política (la neutralidad de España durante la Gran Guerra) y a los escasos contactos culturales entre los dos países, el expresionismo alemán no ejerce mucha influencia sobre las artes españolas durante el reinado de Alfonso XIII. Sin embargo, hay que destacar que el *esperpento* inventado por Ramón María del Valle-Inclán muestra similitudes con el movimiento. Según Martínez Thomas, estas son, sobre todo, el rechazo de las clases dominantes, entre ellas, la burguesía, así como la esquematización excesiva de los rasgos personales (Martínez Thomas, 1997: 47). Álvarez Menéndez añade

que tanto para Valle-Inclán como para los expresionistas, la reinterpretación de la realidad desempeña un papel más importante que su pura reproducción, la cual se crea con el descubrimiento del «aspecto oculto de las cosas mediante su personal perspectiva» (Álvarez Menéndez, 1998: 20).

En el cine tampoco se puede observar una gran influencia recíproca entre ambos países, aunque hasta el final de la Primera Guerra Mundial, la actitud hacia esta nueva forma de expresión era desconfiada y comedida: Buñuel relata en su autobiografía que a su padre el cine le parecía «cosa de saltimbanquis» y que se negó a financiar la instalación de cines en España. Por otra parte, en los cines de Zaragoza se empleaban narradores que comentaban a los espectadores lo que estaba sucediendo en la pantalla (Buñuel, 2003: 39).

Asimismo, Kracauer afirma que durante la Primera Guerra Mundial, como respuesta a la gran cantidad de filmes antigermanos de poder sugestivo producidos por los Aliados, se creó la compañía UFA (Universum Film AG), la misma que sería la productora de las películas más importantes de Alemania (Kracauer, 1985: 41). En el periodo de la posguerra, durante la llamada época de *Aufbruch*, desaparecen los últimos prejuicios contra el cine y, como comenta Kracauer, el cine se convierte en «una oportunidad para expresar adecuadamente las nuevas esperanzas y temores que saturaban la nueva era» (*ibid.*: 44).

En cuanto a España, la actitud hacia el cine no cambió de una manera tan drástica como en Alemania. Aunque aparecieran estudios cinematográficos y fuera intensificándose la producción de películas, esta rama de la industria siguió en el atraso si la comparamos con la situación alemana. En su artículo publicado en la *Gaceta Literaria* en 1928, el propio Buñuel nota la falta de vocabulario cinematográfico exacto en español, y lo compara con el francés y el inglés (Buñuel, 1928: 1). La situación desfavorable en España para el desarrollo del cine se debe a dos factores: por una parte, el género más popular de la época es la *españolada*, vinculada al drama rural, que se caracteriza por una representación exagerada de lo romántico de la vida del campo, especialmente la de Andalucía (Gubern, 2009: 15). Este género fue despreciado por los intelectuales madrileños y catalanes, pero más tarde, en la época franquista, el Estado apoyó su producción para fortalecer el carácter español en el cine (*ibid.*: 16).

Además de la cuestión del género, el otro factor problemático era la técnica de la producción: *La aldea maldita*, considerada por Miguel Marías como la mejor película española del periodo mudo (2009: 33-38), se estrenó en 1930, cuando en Alemania la producción de las películas mudas ya estaba en crisis

desde hacía varios años (Holger, 1994: 34). Marías añade que aunque en 1930 los grandes directores alemanes, como Fritz Lang o Georg Wilhelm Pabst, estrenaron algunas películas mudas más, estas producciones pueden ser interpretadas como una despedida de esta técnica. Por otra parte, Marías constata que *La aldea maldita* es cinematográficamente anticuada, especialmente si sabemos que se produjo más de diez años después de las obras cumbre del periodo mudo (Marías, 2000: 38).

Otra película de esta época es *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929) dirigida por Buñuel, aunque Marías añade que esta obra puede ser solo «mentalmente española», debido a que se produjo en Francia. Si aceptamos la argumentación de Víctor Fuentes, podemos considerar esta película como la *Caligari* del surrealismo, porque reúne los logros formales de este estilo «sin hacer alarde de un virtuosismo formal» (2000: 29). Además, *Un perro andaluz* y *El gabinete del doctor Caligari* no solo son películas-manifiesto dentro de su propio movimiento artístico, sino que también presentan un tema común que forma parte de las características principales tanto del surrealismo como del expresionismo: lo inconsciente.

Buñuel y Dalí, coautores del guion, tenían la intención de eliminar de *Un perro andaluz* todo lo que tuviera una explicación natural al crearla inspirándose en sus propios sueños. Buñuel escribe en sus memorias que las escenas icónicas de la luna y la nube y la del ojo rajado con una cuchilla de afeitar se originan en un sueño suyo, y esa misma noche Dalí soñó con una mano llena de hormigas. Frente a esta libertad ilimitada de los sueños, en *El Gabinete del doctor Caligari* la inconsciencia se manifiesta como un estado en el que la persona es vulnerable e influenciada: el doctor Caligari ejerce un poder ilimitado sobre un sonámbulo llamado Cesare. Hans Janowitz, guionista de la película, explica esta conexión hipnótica como su propia intención subconsciente para demostrar el poder de la autoridad que forzó a la gente a tomar parte en la guerra (Jung y Schatzberg, 1999: 59).

Ambas obras abundan en elementos irreales, pero la obra surrealista de Buñuel, con la imitación de la alternancia frecuente e inesperada de los sueños, nos hace recordar que nuestras expectativas de probabilidad no se cumplirán. Por otro lado, en *El Gabinete del doctor Caligari* solo al final nos damos cuenta de que la historia completa es la visión de un loco que se la está relatando a otro residente de un manicomio.

El delirio y el sonambulismo son motivos recurrentes en varias películas de Buñuel y también del expresionismo: por ejemplo, en *Viridiana* (1961),

la novicia anda sonámbula en la habitación de su tío recordándole a su mujer que murió la noche de bodas. Un motivo parecido en el cine expresionista se ve en una escena notable de la película *Metrópolis* (1926) dirigida por Fritz Lang, en la que igualmente aparecen el erotismo, la muerte y la religión: en esta obra, un científico crea un robot para destruir la detestada ciudad. La máquina lleva la cara de Maria, líder de un movimiento clandestino de obreros. Freder, su amor burgués, sin saber que la mujer que desencadena el caos por toda la ciudad no es la mujer verdadera, enferma y tiene una visión delirante sobre la danza erótica de la Maria falsa, que va convirtiéndose en la *meretriz de Babilonia* que aparece originalmente en el Libro de las Revelaciones de la Biblia (Müller, 1989: 216).

A pesar de los treinta o cuarenta años que los separan, el expresionismo y *Viridiana* de Buñuel tratan de temas muy parecidos. Virginia Sánchez Rodríguez observa también que aunque *Viridiana* muestra la vida en España durante los años sesenta de una manera realista, su simbología es definitivamente vanguardista (Sánchez Rodríguez, 2013: 241-242). Hay que mencionar la semejanza de las dos protagonistas femeninas: Viridiana y Maria son mujeres jóvenes y atractivas pero no glamurosas: Viridiana dedica su vida a Dios y vive en un convento, en tanto que Maria cuida de los niños de los obreros. Aunque las dos ocupaciones remiten a dos esferas completamente diferentes (mental y práctica), tienen en común que la femineidad queda oculta. La situación de ambas mujeres cambia debido al contacto con la burguesía: la novicia visita a su tío don Jaime, que vive aislado en su mansión desde la muerte de su esposa. Antes de volver al convento, Viridiana se entera de que su tío se ha suicidado, y ella, junto con Jorge, el hijo ilegítimo de don Jaime, heredan la mansión. Después, la protagonista decide no volver al convento, sino que ofrece albergue a varios mendigos, mientras Jorge comienza a renovar el descuidado edificio familiar.

En *Metrópolis*, por otra parte, Freder, el hijo del hombre más poderoso de la ciudad, se enamora de Maria a primera vista. Para encontrarla de nuevo, el joven burgués visita la ciudad de los obreros, donde se entera de que Maria es la líder espiritual de un movimiento obrero que en vez de hacer estallar un motín contra el padre Freder, reza por la llegada de un *mediador*.

El motivo de la oración evoca otro paralelismo con *Viridiana*: en una escena, ella reza con los mendigos mientras vemos imágenes yuxtapuestas de obreros que están renovando la mansión. Este montaje que evoca a Eisenstein aparece solo una vez en el cine de Buñuel (Fuentes, 2000: 158). Debido a la alternancia

entre la representación de los dos acontecimientos, el director llama la atención de una manera muy drástica sobre el hecho de que en esta película la locución *ora et labora* no tiene sentido.

Este montaje de Buñuel da la impresión de como si fuera la parodia de una escena semejante en la película de Lang, donde la esfera mental y productiva parecen ser más compatibles: Maria convence a los obreros de que será más útil rezar y esperar la llegada de dicho mediador en vez de amotinarse contra la gente poderosa. Por otra parte, su concepto de mediador puede ser interpretado como la introducción del aspecto abnegado del cristianismo (Leigh, 2013: 23). De todas formas, Maria parece poder unir las dos esferas con más éxito que Viridiana.

En cuanto a las protagonistas, los símbolos religiosos abundan en ambas películas: en el caso de Maria, su nombre y su fuerte fe evocan a la Madre de Dios bíblica. Viridiana lleva el nombre de una santa italiana que repartió el dinero de su tío a los pobres. Los mendigos la asemejan a la Virgen también, y uno de ellos hasta le pide a Viridiana que sea la modelo de María para su pintura, en la que aparece la Virgen sobre la cama de una mujer enferma. En esta escena hay que mencionar que el tema y la representación de la pintura del mendigo evocan las obras de Emil Nolde, pintor expresionista que recurre en su obra al tema religioso rompiendo, al mismo tiempo, con la iconografía tradicional (Barroso Villar, 1997: 723). El pintor mendigo hasta le explica a una mendiga que la cara de la mujer la pintará de amarillo para mostrar que está enferma. Este uso de los colores coincide con el concepto de la pintura expresionista, en la que estos no sirven para caracterizar una superficie, sino para representar cualidades interiores (Reimann, 2003: 180).

La gran diferencia entre los elementos religiosos en *Viridiana* y *Metrópolis* está en su aplicación: no solo el gobierno franquista, sino también *L'Osservatore Romano*, el periódico de la Ciudad del Vaticano, acusó al largometraje de Buñuel de blasfemia (González Requena, 1995: 119). Sin duda, en la película abundan escenas provocadoras como la cena de doce mendigos ebrios que evoca la pintura de Leonardo. Otro ejemplo criticado es la penúltima escena, en la cual la hija de una criada echa la corona de espinas de Viridiana al fuego. Junto con la destrucción de este objeto relacionado con la religión, la transformación del carácter de la protagonista se completa: Viridiana ya no es la novicia inocente que había sido inicialmente, sino una mujer emancipada en la que se ha despertado la sexualidad. La banda sonora marca este cambio también: la música religiosa que dominaba a lo largo de la película se detiene y la reemplaza un género completamente secular, el *jazz* americano.

En el caso de *Metrópolis*, los motivos cristianos no son críticas ocultas y tampoco causan escándalo, sino que solo ofrecen la posibilidad de demostrar el contraste entre el pasado mítico y el materialismo estéril e inhumano del presente: a lo largo de la película, hay dos edificios que desempeñan un papel importante. Primero, el rascacielos que domina el panorama de la ciudad, la Nueva Torre de Babel donde se halla la oficina de Freder. Segundo, la antigua catedral de estilo gótico que aparece en el delirio de Freder, y donde tiene lugar una escena decisiva final en la que el científico villano sufre una derrota.

Al igual que los motivos de *Metrópolis*, en las alusiones cristianas de otras obras expresionistas tampoco se manifiesta una crítica contra la religión, sino que más bien sirven para crear un ambiente gótico y mítico con el que expresar la propia ansiedad causada por la guerra (Elger, 2002: 116), y, en la época de la posguerra, por el nuevo orden del país dominado por el capitalismo. En mi opinión, se puede afirmar que el expresionismo es menos radical que otros movimientos vanguardistas. Por ejemplo, los representantes del futurismo italiano rechazaban el pasado y la religión (Humphreys, 2000: 9), y rendían culto al dinamismo y al ateísmo. Frente a ello, se pueden observar creencias muy variadas entre los expresionistas: por una parte, un gran número de los artistas expresionistas era de origen judío y, por otra parte, hay que destacar la presencia de ateos y cristianos profundamente religiosos.

No obstante, existe un vínculo frecuentemente citado entre el expresionismo y el socialismo. Poco después del final de la Primera Guerra Mundial, el crítico de arte Herbert Kühn escribe:

El expresionismo es —como el socialismo— el mismo grito contra el materialismo, contra lo no espiritual, contra las máquinas, contra la centralización, en favor del espíritu, en favor de Dios, en favor de la humanidad en el hombre (Behr, 2000: 9).

Sin duda, Buñuel también simpatizó con el socialismo: él mismo declaró que formó parte del grupo comunista dirigido por Aragon, pero que nunca perteneció al Partido Comunista (Aub, 1985: 81). Los temas relacionados con la pobreza y la miseria reaparecen varias veces a lo largo de su carrera: así, en el documental *Las Hurdes-Tierra sin pan* (1932). Como su género indica, es una película realista, aunque Buñuel afirma que por la representación perturbadora de la miseria general en la región de Las Hurdes, la realidad grabada es insólita y además, la película coincide con la preocupación social de los surrealistas (Pérez Turrent y De la Colina, 1993: 36). Esta preocupación social forma parte de igual manera de las características del expresionismo (Preckler, 2003: 156),

aunque hay que mencionar que el documental no fue un género frecuentado por los expresionistas, que tendían a manifestar sus sentimientos en vez de a describir la realidad. Por otro lado, dada la preocupación social parecida de las vanguardias, la declaración anteriormente mencionada de Buñuel sobre el documental y el surrealismo puede ser compatible con el expresionismo también. Sin duda, en el icónico documental titulado *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (*Berlin: Sinfonie einer Großstadt*, 1927) se puede observar el concepto expresionista en cuanto a la distorsión del mundo exterior para representar el contenido interior (Konigsberg, 2004: 386). El tema social también está fuertemente presente en esta obra, aunque no como en *Las Hurdes*: Ruttmann utiliza una técnica similar a la de la notable escena de *Viridiana* en la que las imágenes yuxtapuestas de la oración y del trabajo se oponen, pero en esta película los dos temas contrapuestos son la pobreza y la riqueza que viven hombro con hombro en el Berlín de entreguerras (Leidinger, 2010: 152).

Paralelamente al documental de Ruttmann, se puede mencionar la película *La ilusión viaja en tranvía* (1954), que Buñuel produjo durante su estancia en México. Como en el caso de *Las Hurdes*, el director no caracteriza su película de realista, sino que llama la atención sobre que en la obra aparecen varios elementos surrealistas (Pérez Turrent y De la Colina, 1993: 87). Al comienzo de la película, el narrador nos da a conocer que se tratará de «la vida de la clase trabajadora y humilde que forma la gran masa» y poco después se destaca el motivo básico de la película, el tranvía que recorre Ciudad de México al igual que el tren en *Berlín, la sinfonía de una gran ciudad*. A pesar de esa similitud y los comentarios del narrador, la película mexicana se concentra más en los personajes destacándolos de entre la masa y les asigna un carácter, mientras que la película alemana da la impresión de como si las personas grabadas formaran partes minúsculas del organismo vivo que es la gran ciudad (Leidinger, 2010: 154).

Se puede observar un tipo de representación más pesimista del tema social en la película *Viridiana*. En ella, la protagonista alberga a varios mendigos en su mansión. A lo largo de la película, se indica varias veces que este gesto de Viridiana saldrá mal: se nota un gran contraste entre el comportamiento de los mendigos en presencia y en ausencia de su señora. Otra escena que presagia el futuro fracaso de Viridiana es cuando Jorge, el otro heredero de la mansión, al ver un perro atado al eje de un coche, lo compra para liberarlo. Después, la cámara se centra en otro perro desgraciado atado en otro coche, señalando que así no se soluciona la pobreza. Con esta escena se establece un paralelismo entre el perro de Jorge y los mendigos (Pérez Turrent y De la Colina, 1993: 119).



Hasta el final de la película, la relativa armonía establecida por Viridiana se destruye: en su ausencia, los mendigos se emborrachan, y cuando ella y Jorge llegan, los atacan y uno de ellos hasta intenta violarla.

La figura del protagonista incapaz de hacer cambiar la mentalidad de la gente pobre aparece también en el drama *El alma buena de Se-Chuan* (*Der gute Mensch von Sezuan*, 1943) de Bertolt Brecht. En esta obra teatral, tres dioses se dan cuenta de que la única persona buena que vive en la ciudad de Se-Chuan es Shen-Te, una prostituta. Walter Riedel considera este hecho un motivo típicamente expresionista (1970: 97). Para que pueda cambiar su vida, Shen-Te recibe una gran cantidad de dinero de los dioses que le permite comprar un estanco. (Esta escena es notable por su ironía que se manifiesta en la vinculación de los dioses y el bienestar material). A lo largo del drama aparecen cada vez más personas pobres que le piden a la protagonista dinero, tabaco y hasta albergue. A diferencia de Viridiana, Shen-Te no puede sacrificarse a sí misma en su lucha contra la pobreza, y disfrazada echa a todas las personas pobres de la casa. Sacando las consecuencias, Riedel observa que una persona con carácter mesiánico no es capaz de cambiar la situación de los pobres (*ibid.*: 103). En mi opinión, esta afirmación no solo se aplica a la obra de Brecht, sino también al fracaso de Viridiana.

Por último, destacaré otro motivo en las obras de Buñuel y en el expresionismo que se relaciona con la cuestión de la pobreza: el tema antiburgués. Este motivo está presente desde el inicio en las obras de Buñuel: Fuentes destaca *La Edad de Oro* (*L'Âge d'Or*, 1930) que según él causó el mayor escándalo surrealista (Fuentes, 2000: 36). Se puede observar que la crítica contra la burguesía se mezcla con el humor en varias películas de Buñuel: en *Viridiana*, por ejemplo, los mendigos borrachos, mientras destruyen la mansión de su patrona, están discutiendo sobre las buenas maneras para no dormirse en la mesa. Además de esta alusión crítica a la moral burguesa, esta escena de la película tiene gran importancia debido a que el motivo de la comida es en varios filmes de Buñuel un «acto de casta» (Susz Kohl, 2007: 37), es decir, el carácter subversivo de la cena de los mendigos también sirve para demostrar una rebelión contra los valores burgueses tradicionales.

La cena como motivo relacionado con la vida burguesa juega un rol importante en *El discreto encanto de la burguesía* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, 1972), por la que Buñuel ganó el Óscar en la categoría de mejor película extranjera. En ella, un grupo de amigos burgueses tiene la intención de cenar juntos, pero algún acontecimiento surreal siempre se lo impide. En una escena

típicamente buñueliana de esta película, un obispo obrero con el uniforme de jardinero le pide permiso a una de las parejas burguesas para trabajar gratis en su jardín. La pareja, sorprendida, no cree al obispo, pero cuando él vuelve en su hábito coral, lo dejan entrar sin vacilar. Se puede mencionar otro aspecto muy irónico de la película: los amigos burgueses que a primera vista son perfectamente respetuosos, participan en el tráfico de drogas desde un país ficticio de América del Sur.

Como el expresionismo es caracterizado por una desesperación profunda resultado de la época histórica (Behr, 2000: 8), los artistas expresionistas —con pocas excepciones— rechazaban la comedia y el uso del humor en sus obras (Liu, 2013: 3). Es decir, la crítica contra la burguesía se manifestaba con técnicas distintas, por ejemplo, con la yuxtaposición de su estilo de vida al de los pobres o al de las clases trabajadoras, como en el caso de *Metrópolis*, que empieza con la representación del drástico contraste entre la vida confortable de los jóvenes burgueses y el sufrimiento de los trabajadores.

Por otra parte, en varios dramas, Brecht critica a la burguesía usando el mismo estilo irónico de Buñuel. Aunque los estudiosos tienen opiniones muy diferentes en cuanto a la relación entre Brecht y el expresionismo, Riedel nota que especialmente las obras de su primer periodo están fuertemente influidas por la temática expresionista (1970: 85). Sin duda, *La ópera de los tres centavos* (*Dreigroschenoper*, 1928), uno de sus dramas tempranos, trata de temas típicamente expresionistas, como la pobreza y la delincuencia en una gran ciudad. Por otra parte, Brecht utiliza el humor para formular su crítica contra la burguesía de la misma manera que Buñuel en *Viridiana* o en *El discreto encanto de la burguesía*: a pesar de que Peachum, uno de los personajes es líder de un grupo de mendigos, sigue recordando a su hija la importancia de la moral burguesa.

Según los argumentos anteriormente mencionados, podemos llegar a la conclusión de que además de la influencia directa del expresionismo alemán en Buñuel (la influencia de *Der müde Tod* en su carrera), se puede observar que varios de sus temas más importantes son idénticos. La importancia de lo inconsciente no solo aparece en el expresionismo, sino también en el surrealismo, movimiento al que Buñuel perteneció hasta principios de los años treinta. Por otra parte, la abundancia de temas y alusiones religiosos que se puede observar en las obras de Buñuel es más bien característica del expresionismo, mientras que otros temas comunes, como el sufrimiento de los pobres y la crítica contra la burguesía, proceden de su vínculo con el socialismo.

## Bibliografía citada

- ÁLVAREZ MENÉNDEZ, Rosa Ana (1998), *Sistemas de signos no verbales en los esperpentos: análisis semiológico*, Kassel, Edition Reichenberger.
- AUB, Max (1985), *Conversaciones con Buñuel*, Madrid, Aguilar.
- BARROSO VILLAR, Julia (1997), «La temática religiosa en las vanguardias artísticas», en *Homenaje a Juan Uría Rúa*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones.
- BAUMANN, Barbara y OBERLE, Brigitta (1993), *Deutsche Literatur in Epochen: Arbeitsaufgaben*, Ismaning, Max Hueber Verlag.
- BEHR, Shulamit (2000), *Expresionismo: Movimientos en el Arte Moderno*, Londres, Ediciones Encuentro.
- BRIHUEGA, Jaime (1981), *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936*, Madrid, Ediciones Istmo.
- BUÑUEL, Luis (1928), «*Decoupage* o segmentación cinematográfica», *La Gaceta Literaria*, n.º 43.
- BUÑUEL, Luis (2003), *Mi último suspiro*, Barcelona, DeBolsillo.
- CALDEVILLA DOMÍNGUEZ, David (2012), *La imagen del franquismo a través de la séptima arte: cine, Franco y posguerra*, Madrid, Vision Libros.
- ELGER, Dietmar (2002), *Expressionism: A Revolution in German Art*, Colonia, Taschen GmbH.
- FUENTES, Víctor (2000), *Los mundos de Buñuel*, Madrid, Akal.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1995), *El análisis cinematográfico: teoría y práctica del análisis de la secuencia*, Madrid, Editorial Complutense.
- GUBERN, Román (2009), *Historia del cine español*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- HATVANI, Paul (1921), *Der Expressionismus ist tot... (El expresionismo está muerto...): Renaissance 1, 1921, Heft 1 (Marzo)*.
- HOLGER, Jörg (1994), *Die Sagen- und Märchenhafte Leinwand*, Friburgo, Pro-Universitate-Verlag.
- HUMPHREYS, Richard (2000), *Futurismo: Movimientos en el Arte Moderno*, Londres, Ediciones Encuentro.

- JUNG, Uli y SCHATZBERG, Walter (1999), *Beyond Caligari. The Films of Robert Wiene*, New York-Oxford, Berghahn Books.
- LEIGH, Mary K. (2013), «Marx and *Metropolis*: The Farce of Religion in the face of Dystopia», en M. K. Leigh y K. Durand, *Critical Essays on Class Struggle in Cinema*, Jefferson (CN), McFarland & Company, 17-28.
- KONIGSBERG, Ira (2004), *Diccionario técnico Akal de cine*, Madrid, Akal.
- KRACAUER, Siegfried (1985), *De Caligari a Hitler: Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós.
- LABARRÉRE, André Z. (2009), *Atlas del cine*, Madrid, Ediciones Akal.
- LEIDINGER, Armin (2010), *Hure Babylon: Großstadtssymphonie oder Angriff auf die Landschaft?*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- LIU, Li (2013), *Carl Sternheim und die Komödie des Expressionismus*, Karlsruhe, KIT Scientific Publishing.
- MARÍAS, Miguel (2000), «El período mudo», en Cobos, Juan, *Las generaciones del cine español*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 33-43.
- MARTÍNEZ THOMAS, Monique (1997), *Los herederos de Valle-Inclán ¿Mito o realidad?*, Murcia, Servicio de Publicaciones, Universidad de Murcia.
- MINGUET BATLLORI, Joan M. (2003), *Salvador Dalí: cine y surrealismo*, Barcelona, Parsifal.
- MÜLLER, Götz (1989), *Gegenwelten: Die Utopie in der deutschen Literatur*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- PÉREZ TURRENT, Tomás y DE LA COLINA, José (1993), *Buñuel por Buñuel*, Madrid, Plot Ediciones.
- PÉREZ-VILLANUEVA y TOVAR, Isabel (1990), *La Residencia de Estudiantes*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia.
- PRECKLER, Ana María (2003), *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX. Volumen 2*, Madrid, Editorial Complutense.
- REIMANN, Britta (2003), *Farbe und Charakter: Das Porträt im Expressionismus am Beispiel des Werks Karl Schmidt-Rotluffs bis 1923*, Norderstedt, Books on Demand GmbH.
- RIEDEL, Walter (1970), *Der neue Mensch: Mythos und Wirklichkeit*, Bonn, Bouvier.

- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Virginia (2013), *La banda sonora musical en el cine español y su empleo en la configuración de tipologías de mujer (1960-1969)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- SELLMAN, Michael (2001), *Hollywoods moderner «Film Noir»: Tendenzen, Motive, Ästhetik*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- SELZ, Peter (1989), *La pintura expresionista alemana*, Madrid, Alianza.
- SUSZ KOHL, Pedro (2007), *Poder y moral en el cine de Buñuel*, La Paz, Plural Editores
- TORRE, Guillermo de (2001), *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Editorial Renacimiento.

### Filmografía

- Berlin, die Sinfonie der Großstadt* (1927), Walter Ruttmann, Alemania, Deutsche Vereins-Film.
- Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920), Robert Wiene, Alemania, Decla-Bioscop AG.
- La ilusión viaja en tranvía* (1954), Luis Buñuel, México, Clasa Films Mundiales.
- Las Hurdes, tierra sin pan* (1932), Luis Buñuel, España.
- Le charme discret de la bourgeoisie* (1972), Luis Buñuel, Francia, Greenwich Film Productions.
- Metropolis* (1927), Fritz Lang, Alemania, Universum Film (UFA).
- Un chien andalou* (1929), Luis Buñuel, Francia, Les Grands Films Classiques.
- Viridiana* (1961), Luis Buñuel, España/México, UNINCI, Alatríste, Films 59.



# La descripción fonética.

## Uniformidad y variación fonética en el *Manual de pronunciación española* de Tomás Navarro Tomás

Tibor Berta  
Universidad de Szeged

Quien se dedica a la enseñanza del español como lengua extranjera conoce a fondo el gran dilema que numerosos trabajos científicos dedicados a temas de didáctica formulan con la pregunta: ¿qué español enseñar? El problema radica en el hecho de que mientras que la necesidad comunicativa exige teóricamente a la lengua como sistema cierta uniformidad o invariabilidad, a la que todos los hablantes se atienen para poder entenderse, en la realidad, la lengua se caracteriza por una variabilidad prácticamente infinita que, al fin y al cabo, dificulta en mayor o menor medida la comunicación entre aquellos. Asimismo, el aprendiente, sobre todo en los niveles iniciales del proceso de adquisición, necesita el «terreno firme» de una sola norma lingüística uniforme para consolidar sus conocimientos lingüísticos, pero tarde o temprano deberá enfrentarse con los hechos de la variación lingüística.

La pronunciación, junto con el léxico, es aquel componente en el que el sistema lingüístico presenta mayor grado de variación; no en vano los estudios dialectales se dedican en gran medida a la descripción fonética minuciosa. En la enseñanza de idiomas, sin embargo, por lo menos en el caso del español, se presta muy poca atención a la pronunciación en general, y, salvo la mención de algunas diferencias fonológicas entre el español normativo peninsular y el español hispanoamericano, la variación fonética queda prácticamente fuera de los temas de enseñanza. Y esto es así, pese a que desde hace casi cien años tenemos a disposición el *Manual de pronunciación española* de Tomás Navarro Tomás, pionero de la aplicación de los métodos modernos de la fonética al español, manual en el que se unen los fines científicos y didácticos de la descripción fonética. En este artículo examinamos la presencia de la uniformidad y de la variación en el plano fonético y fonológico en esta obra de Navarro Tomás, con el interés de poder determinar cómo consigue el autor la combinación

de ambos planos en un trabajo de carácter descriptivo, concebido con fines didácticos, convirtiéndolo, de este modo, en modelo.

El nombre de Tomás Navarro Tomás, discípulo y colaborador de Ramón Menéndez Pidal, y maestro de figuras tan importantes de la filología hispánica como Alonso Zamora Vicente, está vinculado a la fundación de la prestigiosa *Revista de Filología Española*; a los laboratorios del Centro de Estudios Históricos y de la Residencia de Estudiantes; a la Biblioteca Nacional de España, que dirigió durante algunos años; y al ambicioso proyecto del *Atlas Lingüístico de la Península Ibérica*, dirigido por él mismo en colaboración con diversos investigadores peninsulares de renombre internacional. A él se debe el primer alfabeto de transcripción fonética elaborado para la descripción fonética minuciosa de las lenguas ibéricas, utilizado hasta hoy día tanto en la investigación como en la enseñanza universitaria. Este mismo sistema de transcripción fonética fue aplicado en su *Manual de pronunciación española*, publicada por primera vez en 1918, el cual, pese al transcurrir del tiempo, sigue siendo una obra imprescindible tanto para los estudiantes universitarios interesados en el campo de la fonética como para los aprendientes de español lengua extranjera.

Los objetivos de esa obra son decididamente didácticos, según se desprende de las palabras con las que el autor la presenta en la Introducción: «Las siguientes páginas tienen por objeto describir breve y sencillamente la pronunciación española, tendiendo, sobre todo, a facilitar la enseñanza práctica de nuestra lengua en este aspecto poco conocido de su naturaleza» (Navarro Tomás, 1918: 5). Teniendo presentes estos objetivos didácticos, sobre la base de lo que hemos resaltado más arriba acerca de la necesidad de la uniformidad para el aprendizaje de la lengua, el autor deja claro que el objetivo de su *Manual* es la descripción minuciosa de una sola variedad, aquella que es considerada «norma general de buena pronunciación, la que se usa corrientemente en Castilla en la conversación de las personas ilustradas, por ser la que más se aproxima a la escritura» (*ibid.*: 6-7). Como dice, «[e]sta pronunciación, pues, castellana sin vulgarismos y culta sin afectación, estudiada especialmente en el ambiente universitario madrileño, es la que en el presente libro se pretende describir» (*ibid.*: 7).

A pesar de definir como objeto de descripción el habla culta de Castilla, Navarro Tomás, en diversos puntos de su obra, presta atención a la variación fonética. Aunque textualmente no los determina, tiene en cuenta aquellos tres tipos de variación que los estudios modernos dedicados a este campo suelen distinguir: la geográfica, que toma en consideración las diferencias



que se observan en la pronunciación de los dialectos hablados en regiones diferentes; la sociolingüística, que atiende las variantes que alternan de acuerdo con los diversos grupos sociales; y la individual —denominada así por Alonso-Cortés (1992: 235-236) y llamada *registro* por Penny (2004: 24-25)—, que comprende la variación influida por las circunstancias externas de cada situación de habla<sup>1</sup>.

En cuanto a la variación geográfica se puede decir que el *Manual* de Navarro Tomás alude a las características propias de diversas regiones tanto a nivel fonético como a nivel fonológico. En la Introducción destaca, en general, la importancia de las diferencias de pronunciación que se producen «no solo entre los diversos países en que se habla, sino entre las regiones de un mismo país, y frecuentemente entre las comarcas y lugares de una misma región» (Navarro Tomás, 1918: 5). Todavía hablando de generalidades constata que «[e]stas diferencias son en España más hondas y abundantes que en las naciones hispanoamericanas» (*ibid.*: 6), añadiendo que «[e]n líneas generales, la pronunciación hispanoamericana se parece más a la andaluza que a la de las demás regiones españolas» (*ibid.*). Ambas afirmaciones son interesantes desde el punto de vista de la historia de la lingüística española, puesto que muestran la postura de Navarro Tomás en dos temas debatidos por los investigadores durante el siglo xx y vinculados entre sí. El primero es el de la uniformidad dialectal del español hablado en América, mencionada, entre otros, por Alonso Zamora Vicente, quien afirma que existe «una sólida homogeneidad sobre todo dentro de los niveles cultos», con diferencias, «dentro del enorme territorio americano [...] mínimas dentro de la estructura total del habla» (Zamora Vicente, 1967: 378). Otros, sin embargo, insisten en las diferencias regionales en el territorio americano, como hace, por ejemplo, Juan M. Lope Blanch (1982: 69), resaltando que «ninguno de los grandes fenómenos lingüísticos caracterizadores del español de América se extiende por toda la geografía americana». El otro es el de la teoría del andalucismo del español americano, lanzada por Max Leopold Wagner y defendida posteriormente, entre otros, por Rafael Lapesa, y criticada por Pedro Henríquez Ureña, Amado Alonso y muchos otros investigadores, quienes se basaron precisamente en el carácter heterogéneo y fragmentado de la lengua hablada en América.

Es cierto que la postura de Navarro Tomás a favor de la idea de un español americano relativamente homogéneo puede ser cuestionada sobre la base del

---

<sup>1</sup> Sobre estos tipos de variación véanse para mayor detalle Alonso-Cortés (1992: 235-244) y Penny (2004: 15-25).

gran número de tentativas de división dialectal —Armas y Céspedes (1882), Henríquez Ureña (1921), Rona (1964), Zamora Munné (1979-1980), Cahuzac (1980) y muchas otras—, pero no debemos olvidar que su obra fue editada antes de que apareciera la mayor parte de estos trabajos<sup>2</sup>. Se debe tener presente, sin embargo, que el objetivo principal de la obra de Navarro Tomás, como se ha mencionado más arriba, es la presentación de la norma peninsular. Así, el *Manual* se limita a hacer mención de aquellos rasgos que se sienten más característicos en la pronunciación hispanoamericana sin entrar en detalles en este campo. Este mismo hecho explica también que en sus referencias al español hablado en América solo aparezcan los paralelismos con las hablas meridionales peninsulares, que son aquellas características que difieren de la pronunciación aceptada como normativa.

Pasando a las referencias concretas de la variación geográfica, cabe decir que algunas son bastante generales, bien por nombrar numerosas zonas dialectales, bien por no especificar ninguna. Así, por ejemplo, al hablar de los rasgos suprasegmentales, Navarro Tomás afirma que «[m]uchas diferencias de pronunciación entre castellanos, andaluces, aragoneses, argentinos, mejicanos, etc., son principalmente diferencias de entonación» (1918: 162); mientras que, a propósito de la articulación del fonema /ç/, destaca su gran variación tanto en extensión como en punto de articulación «en pronunciación dialectal» (*ibid.*: 97). Otras veces determina más o menos precisamente la región donde el fenómeno en cuestión aparece; así, por ejemplo, presenta la aspiración de la /-s/ —como en [loxátoh] por *los gatos*— (*ibid.*: 82) como un fenómeno «de algunas regiones españolas», añadiendo que aparece «principalmente en pronunciación andaluza», y menciona que la pérdida frecuente de la /r/ final se produce en Andalucía —*señó, comé, fló* por *señor, comer y flor*— y la neutralización de las líquidas implosivas, mediante la sustitución de *r* relajada por *l* relajada —como en *comel* por *comer*—, en Murcia (*ibid.*: 92).

Es interesante que varios de los rasgos fonéticos dialectales, como, por ejemplo, el ensordecimiento de la semiconsonante velar «en sílaba acentuada y precedida de *p, t, k*» (*ibid.*: 52) y la asimilación de la /-s/ «a cualquier otra consonante que no sea la *r*» (*ibid.*: 84) sean mencionados como características que también se producen en la pronunciación de los extranjeros. Destaca como un rasgo marcadamente andaluz e hispanoamericano la articulación no apicoalveolar del fonema /s/ como el único que muchos actores de esta procedencia no llegan eliminar, y, curiosamente, para definir dicho sonido,

<sup>2</sup> Un resumen de las posturas referentes a esta cuestión se ofrece en Berta (2006).

dice que «[l]a *s* andaluza e hispanoamericana se articula aproximadamente como la *s* extranjera» (*ibid.*: 83).

Entre los rasgos dialectales que afectan el inventario de fonemas, destaca, por una parte, el fenómeno del seseo, del que dice que «[f]alta la *θ* en la pronunciación hispanoamericana y en la de varias regiones españolas, donde es normalmente sustituida por *s*» (*ibid.*: 70); y, por otra, el yeísmo, diciendo que «[e]n pronunciación andaluza e hispanoamericana, la *ll* de la escritura se pronuncia como la fricativa *y*» (*ibid.*: 105). Merece la pena mencionar que, a propósito de ambos fenómenos, aparecen referencias a otras lenguas en el *Manual*. Respecto al fonema interdental del estándar castellano afirma lo siguiente: «El sonido de la *th* inglesa en palabras como *third, truth*, es muy semejante al de la *θ* española, si bien esta parece de ordinario un poco más enérgica y un poco más interdental que la inglesa» (*ibid.*: 70). Sobre la *y* pronunciada en vez de la *ll* dice que es «como una variante de *y* francesa» (*ibid.*: 105).

Estas últimas citas aclaran el porqué de tantas referencias a la pronunciación de los extranjeros. Con tales alusiones, el ilustre maestro, a nuestro modo de ver, pretende conseguir dos objetivos: destacar las características fonéticas más importantes de la variedad estándar peninsular contrastándolas con rasgos dialectales paralelos a los que tienen otras lenguas y, asimismo, facilitar la adquisición de estos rasgos por parte de los aprendientes de español como lengua extranjera.

Por lo que se refiere al componente social, se debe decir que el *Manual* también lo tiene en cuenta como fuente de variación fonética, pero en este aspecto, generalmente se limita a referirse a las diferencias entre el habla urbana y rural, y entre la forma de pronunciación culta y vulgar o popular. Esta distinción se detalla en la parte introductoria: «Hay también considerables diferencias de pronunciación entre el habla popular de Castilla y la lengua culta española. Unas mismas palabras no se pronuncian, por ejemplo, entre las personas de la alta sociedad madrileña de igual modo que entre las personas del pueblo bajo de Madrid; pudiendo hallarse, en general, más semejanza, en ciertos puntos, entre un labrador manchego y un campesino burgalés, que entre un abogado de Ávila y un pastor de la Paramera» (*ibid.*: 6). En los párrafos referentes a la articulación de los sonidos concretos, los vulgarismos que se mencionan a veces se relacionan con otros tipos de variación. Así es en el caso de la eliminación total de la */-r/* relajada, ya mencionada como característica dialectal en Andalucía y Murcia (*vid. supra*), que, según Navarro Tomás, también «se ha efectuado en ciertas formas vulgares, como *pá* por ‘para’

o *quiés* por 'quieres' (*ibid.*: 92). Otras veces, las alusiones a la variación debida al nivel cultural de los hablantes muestran un índice más alto de elaboración cuando diversas formas de pronunciación se asocian a diferentes grados de una escala sociocultural. Eso ocurre, por ejemplo, en los párrafos que describen detalladamente los diversos grados de relajación, debilitamiento y pérdida que sufre el fonema /-d-/ principalmente en la posición intervocálica que se presenta en el sufijo *-ado* (*ibid.*: 77-78). El autor establece una escala en la que se distinguen cuatro formas de pronunciación: la culta, la semiculta, la familiar y la vulgar. Las dos primeras se caracterizan, según la descripción textual y la transcripción fonética de los ejemplos, por conservar, en tanto que las dos últimas, se caracterizan por eliminar dicha consonante. Según Navarro Tomás, sin embargo, lo que realmente da impresión de cultismo y vulgarismo en este caso es la pronunciación invariable de una u otra forma de pronunciar: «La conservación sistemática de la *đ* de *-ado*, con articulación plena, en la conversación corriente, resultaría, sin duda, afectada y pedante; pero, por otra parte, su omisión definitiva y completa en todo momento u ocasión, sería causa de que en muchos casos la pronunciación resultase demasiado vulgar» (*ibid.*: 77). Es algo similar el caso de pronunciación del fonema /n/ en las sílabas *ins*, *cons* y *trans*, donde según el *Manual* «se pronuncia en general una *n* débil, breve y relajada, que a veces se reduce simplemente a una pequeña nasalización de la vocal precedente, y a veces se pierde por completo» (*ibid.*: 86). Las diversas formas de articular esta consonante nasal en la posición anterior a un fonema /s/ en este caso también son relacionadas por el autor con el nivel sociocultural del hablante, puesto que, según dice, «la conservación total de la *n* tiene un carácter afectadamente culto; su pérdida es constante en el habla popular» (*ibid.*). Para ilustrar las diversas formas de pronunciación, en el *Manual* se aducen varios ejemplos, diferenciando cuatro grados en cuanto a la articulación de dicho sonido: así, por ejemplo, la pronunciación de la palabra *constipado* como *co[n]stipado* es culta, las formas *co<sup>[n]</sup>stipado* y *c[õ]stipado*, con debilitamiento de la consonante nasal y nasalización de la vocal precedente son semicultas, mientras que la articulación *costipao* corresponde a la pronunciación popular según su descripción. Algunas de las descripciones elaboradas minuciosamente sirven incluso para captar el dinamismo de la extensión gradual de una forma de pronunciar concreta. Así, no solo nos enteramos de que la /-d/ final se suprime en la pronunciación vulgar en palabras como *virtud*, *verdad*, *juventud* y *usted* —originando [birtú], [berdá], [xuḃeḃtú], [uḃté]—, sino también de que «[e]ste uso se extiende también, en

gran parte, a la pronunciación familiar de las personas ilustradas», quienes, sin embargo, siempre conservan dicha consonante en las palabras *sed*, *red*, *huésped*, *césped* y *áspid* (*ibid.*: 79).

Fuera de la distinción entre el habla culta y la vulgar, el *Manual* hace referencia a los efectos de la interferencia que se deben al fenómeno social del bilingüismo en aquellas regiones donde los castellanohablantes conviven con nacionalidades cuya lengua materna es diferente al castellano. En la Introducción se formula este fenómeno de la siguiente manera: «En regiones bilingües, como Cataluña, Valencia, Galicia y Vasconia, la pronunciación española aparece ordinariamente muy influida por la fonética propia del habla de cada región» (*ibid.*: 5). Las observaciones hechas a la pronunciación concreta, sin embargo, son poco abundantes. Entre ellas destaca el caso de la consonante [v], labiodental fricativa sonora. A propósito de este sonido, Navarro Tomás aclara que solo aparece en la pronunciación enfática o excesivamente cultista, pero añade que «los españoles de origen valenciano y los de algunas comarcas catalanas pronuncian la v labiodental hablando español, no por énfasis ni por cultismo, sino por influencia fonética de su habla regional» (*ibid.*: 68).

La variación fonética clasificada como individual por Alonso-Cortés, que se debe a la situación comunicativa concreta, se menciona en numerosas ocasiones en el *Manual*. Son especialmente frecuentes las referencias al tempo, es decir, a la velocidad del habla, que determina en gran medida la forma de pronunciar ciertos sonidos. Así, por ejemplo, menciona que las vocales inacentuadas «en pronunciación lenta o enfática se mantienen de ordinario claras y distintas; pero en el lenguaje familiar y corriente reducen y relajan su articulación obedeciendo a diversas influencias y presentando numerosos matices diferentes» (*ibid.*: 44); asimismo hace mención a que «[e]n pronunciación lenta», la /i/ relajada «se convierte fácilmente en i» (*ibid.*: 41), la ə relajada, [...], suele convertirse en e pronunciando con lentitud» (*ibid.*: 44) y que «la pronunciación fuerte, lenta o esmerada hace que» la /a/ relajada o debilitada en posición átona «se convierta fácilmente en a o en a» (*ibid.*: 47). Acerca de la articulación de la /-d-/ fricativizada y, por tanto, realizada como [d] normalmente en determinados contextos fónicos, dice que «en la pronunciación lenta, fuerte o enfática puede llegarse hasta la oclusión» (*ibid.*: 75-76). También hace observaciones referentes a los efectos de la articulación rápida, que puede tener como consecuencia la reducción de hiatos o la pérdida de consonantes. Comentando el texto de un ejercicio, explica que «*Mariuca* consta ordinariamente de cuatro sílabas; pero en pronunciación rápida suele reducirse a tres:

*Marjuca*» (*ibid.*: 41). A propósito de ejemplos que contienen la consonante labiodental —como [komʃúso]— afirma que «[e]n pronunciación rápida, algunas veces la *m* desaparece nasalizando la vocal anterior». Asimismo, acerca de la articulación de la consonante /-d/ en posición final dice que «puede omitirse en una lectura rápida o en la conversación familiar» (*ibid.*: 80). Al hablar de la alternancia de la consonante [ý], palatal africada, con la [y], palatal fricativa, en posición inicial acentuada, afirma que predomina «la primera en pronunciación lenta, fuerte o enfática, y la segunda en pronunciación familiar, rápida o descuidada» y, en este caso, presenta ejemplos que ilustran el contraste entre las dos formas de pronunciación —utilizando, entre otros, pares como [ý]egua o [y]égwa, [ý]o o [y]o, etc.— (*ibid.*: 100).

Una vez repasadas las referencias a los tres tipos de variación, aún se debe mencionar que el *Manual* tiene en cuenta la correlación entre los diversos tipos de variación, llamada *covariación* por Penny (2004: 23), especialmente aquella que enlaza la pronunciación de una región y la de un grupo social. Así, por ejemplo, al tratar de la articulación de la /-d/ final de palabra dice lo siguiente: «En Valladolid, en Salamanca y en otros lugares de Castilla, en lugar de la *d* final se pronuncia una *θ* relajada: birtúθ, bęrdáθ, xųbentúθ, uştéθ, etc., lo cual es también corriente en la pronunciación del pueblo bajo madrileño» (Navarro Tomás, 1918: 79). Sobre el fenómeno de la no distinción de los fonemas representados por los grafemas *ll* e *y*, que identifica como rasgo regional andaluz e hispanoamericano (*vid. supra*) dice asimismo que «esta sustitución es también corriente en el habla vulgar de Madrid y de otras poblaciones castellanas» (*ibid.*: 105; *cfr.* Penny, *loc. cit.*).

Aún se podría continuar la lista de los ejemplos con otros de características similares a aquellas de los que hemos aducido, pero no creemos que sea necesario alargarnos. De lo que se ha dicho hasta ahora se puede ver que en la descripción fonética aplicada por Navarro Tomás se combinan de una manera acertada la ambición de presentar la variedad normativa peninsular y las referencias complementarias a otras variantes. Este hecho hace que el *Manual de pronunciación española*, a pesar de los avances que se han producido en el estudio de los sonidos desde su primera edición, siga siendo una obra imprescindible en este campo de la lingüística.

## Bibliografía citada

- ALONSO-CORTÉS, Ángel (1992), *Lingüística general*, Madrid, Cátedra.
- ARMAS Y CÉSPEDES, Juan Ignacio de (1882), *Orijenes del lenguaje criollo*, La Habana, Imprenta de la Viuda de Soler.
- BERTA, Tibor (2006), «Sobre las variantes geográficas del español americano», en Ferenc-Gábor Fischer, Lilón Kozma-Domingo (eds.), *Iberoamericana Quinqueeclesiensis*, 4. Ponencias presentadas en el II EncUentro en Pécs de Investigadores del Mundo Iberoamericano-Coloquio Internacional Pécs, el 2 y el 3 de mayo de 2005, Pécs, Universidad de Pécs-Centro Iberoamericano, 557-568.
- CAHUZAC, Philippe (1980), «La división del español de América en zonas dialectales. Solución etnolingüística o semántico-dialectal», *Lingüística Española Actual*, 2, 385-461.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1921), «Observaciones sobre el español de América», *Revista de Filología Española*, 8, 357-390.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1918), *Manual de pronunciación española*, Madrid, Centro de Estudios Históricos.
- PENNY, Ralph (2004), *Variación y cambio en español*, Madrid, Gredos.
- RONA, Pedro (1964), «El problema de la división del español americano en zonas dialectales», en *Presente y futuro de la lengua española*, vol. I, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 215-226.
- LOPE BLANCH, Juan M. (1982), «Fisonomía del español en América: Unidad y diversidad», en *Actas del I Congreso Internacional sobre el Español de América*, San Juan, 59-78.
- ZAMORA MUNNÉ, Juan Clemente (1979-1980), «Las zonas dialectales del español americano», *Boletín de la Real Academia Norteamericana de la Lengua Española*, 4-5, 57-67.
- ZAMORA VICENTE, Alonso (1967), *Dialectología española*, Madrid, Gredos.





# Diálogo entre palabra y sonido. *Vérnász* como texto dramático y como pieza operística<sup>1</sup>

Zoltán Kristóf Gaál  
Universidad Eötvös Loránd / Eötvös Collegium

## 1. Introducción

Los últimos decenios han visto dispararse el número de productos artísticos «híbridos» (en los cuales se derriban las fronteras entre tiempo y espacio), lo que ha requerido, asimismo, un arsenal metodológico que haga posible la interpretación adecuada de estas obras. Afortunadamente, hay cada vez más aproximaciones teóricas disponibles en castellano (véase, por ejemplo, la compilación titulada *Literatura y pintura* de Antonio Monegal, que enfoca la relación entre literatura y artes visuales desde diferentes perspectivas).

El tema tratado en este artículo también se ubica en el contexto de la intermedialidad e interdisciplinariedad, nociones estrechamente vinculadas a la Residencia de Estudiantes, y que establecen un lazo importante entre esta institución y el Eötvös Collegium. El «protagonista» de este artículo, Federico García Lorca (cuya figura está fuertemente relacionada con la Residencia), también fue un artista múltiple, por lo cual la pretensión de conectar ramas artísticas entre sí se puede observar en varios puntos de su trayectoria. Una de las instancias intermediales más llamativas es la revista *Gallo*, una muestra de arte total en cuyas columnas se entremezclaba una gran diversidad de géneros (dibujos, poemas, ensayos, etc.). Sin embargo, *Gallo* corrió la misma suerte que las revistas vanguardistas en general porque solamente vivió dos números.

El objetivo principal de este ensayo es comparar la traducción húngara de un drama lorquiano, *Vérnász*, realizada por Gyula Illyés, y su correspondiente

---

<sup>1</sup> El artículo es una sección algo ampliada de mi trabajo fin de grado titulado *Examen de los procedimientos traductológicos en las versiones húngaras de las piezas de la «trilogía rural» lorquiana*, que presenté en el Departamento de Filología Hispánica de la Universidad Eötvös Loránd de Budapest en la primavera de 2014.

versión operística, obra del compositor húngaro de renombre Sándor Szokolay. Me propongo, principalmente, pasar revista a los recursos musicales puestos en marcha por Szokolay a fin de incrementar el dramatismo de la obra.

## 2. *Bodas de sangre* de Lorca en comparación con *Vérnász* de Illyés

La traducción húngara de las piezas de la llamada «trilogía rural» de Lorca corrió a cargo de tres traductores diferentes. De entre ellos, Gyula Illyés fue el último en incorporarse a la labor de hacer asequible el corpus lorquiano en húngaro; su contribución es, por consiguiente, menos voluminosa. *Vérnász* es su única traducción «individual», las otras que hizo pertenecen a volúmenes colectivos como *Hispánia, Hispánia... XX. századi költők versei* (Hispania, Hispania... Poemas de poetas del siglo xx). *Bodas de sangre* fue el segundo componente de la trilogía que se tradujo al húngaro. *Vérnász* se estrenó en 1957, en el teatro Katona József de Budapest. La obra no logró el mismo éxito que *Bernarda Alba háza*, aunque, como subraya Bus (2005: 34), en el primer decenio del siglo XXI vivió una época de esplendor en Hungría.

En términos generales, cabe afirmar que la lectura de las piezas de la trilogía en español deja en el lector impresiones similares; en cambio, por medio de las traducciones, la unidad se rompe en dos: la actitud de traductor de László András (*Bernarda Alba háza*) comparte el afán poetizante de Gyula Illyés, mientras que el texto de László Németh (*Yerma*) tiene un estilo más bien prosaico y menos reduccionista; por consiguiente, no se consigue mantener la similitud entre las tres obras que tradicionalmente se incluyen bajo la etiqueta de «trilogía rural».

László Németh, en 1956 publicó un estudio extenso (*García Lorca színpada*) sobre el teatro de Federico García Lorca. Quisiera destacar (en mi traducción) una observación brillante de este estudio sobre la relación entre las lenguas española y húngara, la cual proporciona un valioso punto de partida desde el aspecto de la musicalidad:

Si las lenguas pueden estar emparentadas no solo por su gramática u origen, sino también por el temperamento que en ellas se manifiesta, así como por el timbre de las vocales y su proporción, por la virilidad que se hace patente en el uso de oraciones escuetas, entonces, de entre las lenguas románicas es el español la más cercana al húngaro sin duda alguna... (Németh, 1956: 900)<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Las traducciones de los textos húngaros son del autor de este artículo.

La sonoridad en general tiene un rol primordial en *Bodas de sangre*. Uscatescu afirma lo siguiente sobre el lenguaje poético de Lorca: «La obra poética de Federico García Lorca se presta como pocas, entre las de su generación, a consideraciones destinadas a abrirla a una arquitectura musical» (1986: 455). La constatación de Uscatescu solo concierne a la poesía de Lorca, sin embargo, como la poeticidad es una propiedad fundamental de sus dramas, esta observación tiene razón de ser al hablar también de su teatro. El ambiente mismo de *Bodas de sangre* está dominado por la música, basta pensar en los diferentes coros que aparecen en la obra (de mujeres, de mendigos, de leñadores, etc.). Existe, además, un lazo estrecho entre la sonoridad y el rico tejido de símbolos que unen las piezas del abundante corpus lorquiano y que están presentes, por tanto, en *Bodas de sangre* también. Evoquemos, por ejemplo, el agua (y el sonido de los fenómenos naturales asociados a ella) o la luna (y su canto)<sup>3</sup>.

La traducción húngara de *Bodas de sangre* —realizada sobre la versión francesa— reproduce con fidelidad el ritmo entrecortado del original (basado en el predominio de oraciones cortas), instrumento fundamental para crear la tensión dramática en la obra. En cuanto al estilo, *Várnász* opera con un repertorio léxico de mayor carga emotiva que *Bodas de sangre* (lo mismo sucede con las dos piezas restantes de la trilogía y sus respectivas traducciones). En algunos lugares, al traducir una palabra o expresión, Illyés solamente ofrece un equivalente parcial. Con ello modifica el grado de subjetividad del enunciado y añade una valoración personal de parte del personaje. A título de ejemplo, la siguiente cita demuestra que la adición de la primera palabra (*különben*) indica que hay una oposición entre el punto de vista de la madre y el del novio. Y si nos fijamos en el segundo ejemplo, Illyés introduce un importante cambio porque la seriedad no equivale a disgusto.

En el original	En la traducción
«Todo lo que puede cortar el cuerpo de un hombre» (García Lorca, 1981: 12)	<i>Minden, ami eleven ember húsába hasíthat</i> (VV. AA., 1988: 423)
«No debes estar seria» (García Lorca, 1981: 42)	<i>Ne vágj ilyen fancsali képet</i> (VV. AA., 1988: 439)

<sup>3</sup> Cabe añadir que la simbología lorquiana, además de con el oído, también está relacionada con otros campos sensoriales —por ejemplo, el nombre de las flores mencionadas en las obras repercute en el olfato y en la vista a la vez—.

Otro plus añadido por Illyés es el tono ruralizante conseguido principalmente por medio de la modificación del timbre vocálico. Por ello encontramos formas nominales como las que siguen:

En el original	En la traducción <sup>4</sup>
«que sale a las viñas» (García Lorca, 1981: 12)	<i>éppen a szőlőjébe megy</i> (VV. AA., 1988: 423)
«calle usted» (García Lorca, 1981: 12)	<i>végire ért már?</i> (VV. AA., 1988: 423)
«una rosa con las semillas y el tallo» (García Lorca, 1981: 32)	<i>egy rózsza szirmostul, ágastul</i> (VV. AA., 1988: 434)

A la hora de hablar de la musicalidad de *Bodas de sangre* es imprescindible dedicar algunas palabras a los poemas intercalados. El texto húngaro también es un rico muestrario del talento de Gyula Illyés como traductor de textos poéticos. La obra está salpicada de poemas de variada extensión, pero estos no corresponden a los protagonistas, sino a personajes secundarios. Como indica Mész (1995: 240), la poesía juega un papel importante en la estilización del drama: a saber, los poemas intercalados son los «portavoces» de los sentimientos latentes o sofocados que no pueden llegar a su máxima expresión en los diálogos. Illyés consigue reproducir con mucha habilidad la riqueza léxica del texto original. A modo de ejemplo quisiera resaltar dos fragmentos breves donde Illyés se atreve a añadir algo al contenido del texto original: se trata de la inserción del adjetivo «negro».

En el original	En la traducción
<b>Suegra:</b> «Nana, niño, nana del caballo grande que no quiso el agua. El agua era negra dentro de las ramas. Cuando llega el puente se detiene y canta. ¿Quién dirá, mi niño, lo que tiene el agua con su larga cola por su verde sala?» (García Lorca, 1981: 24)	<b>Anyós:</b> <i>Csicsíja-csi, baba, jön a nagy paripa, ki folyóból nem ihat. Folyó feketén szaladt fekete fák között. Megállítja a hid lába, fölharsan a ló nótája. Jaj, ki tudja, angyalom, mit visz az a jó futó, hosszúfarkú nagy folyó zöld palotájába</i> (VV. AA., 1988: 429-430)

<sup>4</sup> Las formas estándares son *szőlőjébe*, *szirmostól* y *végére*.

En el original	En la traducción
<b>Mujer:</b> «Duérmete, clavel, que el caballo no quiere beber» (García Lorca, 1981: 25)	<b>Feleség:</b> <i>Aludj, szegfűszál, fekete paripa hadd ihatna már</i> (VV. AA., 1988: 430)

En el primer ejemplo hallamos dos contribuciones —a mi juicio, bien motivadas— de Illyés: la repetición del adjetivo *fekete*, que conlleva la aparición de una aliteración. En el segundo ejemplo pasa exactamente lo mismo. La adición de este color no es casual. Por una parte, enlaza perfectamente con el título (que prefigura un acontecimiento lúgubre y trágico) y el tema principal de la obra; y por otra, el color negro en sí es el símbolo de la muerte, del luto, la tristeza y la melancolía. Esta referencia a la muerte se presenta, sin embargo, envuelta en un fragmento que, a mi parecer, no alude al tema de la defunción.

Otro terreno atractivo para el análisis es el fonosimbolismo del drama lorquiano, es decir, el efecto que ciertos sonidos ejercen en los órganos auditivos. Las consonantes nasales, por ejemplo, deleitan, casi «acarician» los oídos. Esto se puede observar en el primer diálogo que se desarrolla entre el novio y su madre, cuando él trata de convencerla para que lo acompañe a las viñas. En este fragmento, dicho efecto se asocia a un tono muy cariñoso.

En el original	En la traducción
«vieja / revieja / requetevieja» (García Lorca, 1981: 14)	<i>anyóka / nyanyóka / édesnagymamóka</i> (VV. AA., 1988: 424)

Dejando el «dominio» de la fonética y pasando a otro nivel lingüístico, se puede observar que la sintaxis del texto también ejerce influencia sobre la musicalidad. Las modalidades oracionales dominantes son la exclamativa y la imperativa (y también hay una gran cantidad de interrogativas), lo que no es nada sorprendente si tomamos en consideración que en el texto abundan las descargas emocionales y los mandatos. Las exclamaciones y las oraciones interrogativas frecuentes infunden al texto una melodía marcada. La primera conversación entre la madre y el novio ejemplifica excelentemente su efecto: las preguntas (en tono de reproche) del novio interrumpen en varios puntos el monólogo de la madre que discurre a una gran velocidad. Cabe agregar que Szokolay ejecuta diferentes modificaciones sobre este pasaje: además de crear una estructura repetitiva, también juega con las pausas breves (la palabra *haza*, ‘a casa’, acumula mucha tensión).

En la traducción	En la versión de Szokolay <sup>5</sup>
<p><b>VÓLEGÉNY</b> (<i>fejét lehajtva</i>) Hagyja már.</p> <p><b>ANYA</b> [...] de ahonnan haza már sose jön az ember. S ha megjön is, tehetik rá az ezerjófüvet, meg a tál sót, hogy föl ne puffadjon. Nem is tudom, hogy mersze te bicskát hordozni magaddal, vagy hogy túróm én ezt a kígyót a háznál?</p> <p><b>VÓLEGÉNY</b> Végire ért már?</p> <p><b>ANYA</b> Élnék száz évet, akkor se beszélnék mást. Mert elsőbben is, az apád; még a szava is olyan volt nekem, mint a szegfű, s alig három évig volt az örömem. Aztán a testvérbátyád. Bele lehet ebbe nyugodni? Föl lehet azt ésszel fogni, hogy egy apróka semmiség, egy pisztoly vagy bicska csak úgy végezni tud egy bika módjára megtermett férfival? Soha nem hagyom abba a szót, soha. Hónapok telnek, de szüntelenül ég a kétségbeeséstől a szemem, még a hajszálaim vége is.</p> <p><b>VÓLEGÉNY</b> (<i>keményen</i>) Elhallgat már?</p> <p><b>ANYA</b> Nem. Nem hallgatok. Visszahozzák nekem az apádat? A bátyádat? A bűnöst börtönbe zárják. Börtön! Abban is esznek, füstölnek, muzsikálnak. De az én halottaimat benőtte a fű, némák, porrá váltak, ők, akik olyanok voltak, mint egy-egy cserép muskátli. A gyilkosaik meg börtönben vannak: bámulják vígan a hegyeket.</p> <p><b>VÓLEGÉNY</b> Öljem meg őket, oda akar kilyukadni?</p> <p>(VV. AA., 1988: 423-424)</p>	<p><b>VÓLEGÉNY</b> Hagyja már!</p> <p><b>ANYA</b> [...] de ahonnan haza már sose jó, <i>de ahonnan haza, haza már, jaj</i>, sose jó az az ember [...] s ha megjön is [...] csak annyi az erő rajta, amennyit a pálmaág, meg tál só ér, amit a halottra tesznek, hogy fel ne puffadjon [...] Nem is tudom, hogy mersze te bicskát hordani magaddal!</p> <p><b>VÓLEGÉNY</b> Végire ért már?</p> <p><b>ANYA</b> Élnék száz évet, <i>akkor se beszélnék mást, akkor se beszélnék mást!</i> Nem! Mert elsőbben is az apád [...] Még a szaga is olyan volt nekem, mint a szegfű, mint a szegfű [...] s alig három évig volt az örömem.</p> <p><b>VÓLEGÉNY</b> Hagyja már!</p> <p><b>ANYA</b> Jaj [...] aztán a testvérbátyád! Bele lehet ebbe nyugodni? Fel lehet azt ésszel fogni, hogy egy apróka semmiség, egy bicska, vagy egy pisztoly csak úgy végezni tud egy bika módjára megtermett férfival!</p> <p><b>VÓLEGÉNY</b> Elhallgat már?</p> <p><b>ANYA</b> <i>Nem! Nem! Nem hallgatok!</i> A bűnöst börtönbe zárják. Börtön! Abban is esznek, füstölnek, muzsikálnak! De az én halottaimat benőtte a fű, némák, porrá váltak, ő, akik olyanok voltak, mint egy cserép muskátli [...] A gyilkosaik meg börtönben vannak, pimasz pozával bámulják az erdőt!</p> <p><b>VÓLEGÉNY</b> Öljem meg őket? Oda akar kilyukadni?</p> <p>(Szokolay, 1989: 3-4)</p>

<sup>5</sup> Todas las cursivas de esta tabla son mías.

### 3. *Vérnász* en la ópera

La intermedialidad desempeña un papel importante en el curso vital de *Bodas de sangre*. Han aparecido, desde su creación, versiones que incorporan algún elemento musical. Una de las más conocidas es la película de Carlos Saura (1981) de título idéntico: en este filme se nos presenta una versión bailada del drama, acompañada por música. En lo que a Hungría se refiere, la traducción húngara realizada por Gyula Illyés inspiró a Sándor Szokolay para crear una pieza operística. A continuación se presentará una comparación de ambas versiones húngaras en base a la teoría de Roman Jakobson sobre la *traducción intersemiótica*. Este concepto se refiere al proceso de traducir de un sistema signico a otro: en este caso particular, del texto a la música. Más en concreto, después de la lectura del drama me interesaba ver en qué ardidres musicales se traducen o codifican algunos pasajes clave del texto. Para este análisis uso el CD editado en 1989 por Hungaroton que contiene la grabación hecha por la Ópera Nacional Húngara bajo la dirección de András Kórodi; y también me valgo de dos libretos: el que acompaña el CD mencionado y otro (plurilingüe) que se editó como complemento de la versión en disco de vinilo.

El difunto dramaturgo y esteta húngaro Géza Fodor, en su artículo (2003) sobre el tema, recalca que el auge que se esperaba en los años sesenta en la ópera húngara solamente tuvo dos frutos cuya viabilidad sigue perdurando hasta hoy, y que son obras «singulares» en el panorama de la producción operística de Hungría. Uno de ellos es precisamente *Vérnász*, que se llevó al escenario más de veinte veces. De hecho, Zoltán Jánosi, en su monografía sobre la recepción húngara de Lorca, la menciona como la mejor ópera de los años de la posguerra. En ese entonces se produjo un cambio radical: como dice Fodor, la música húngara se desvinculó de la actitud idealista que exaltaba la naturaleza (similitud con el campo húngaro presentado por Zsigmond Móricz). El artículo de Fodor también nos informa de que existía una discrepancia entre el público y la crítica: esta última tenía sus objeciones debido a los muy frecuentes momentos de alta tensión en la obra. Hay que reconocer que en el momento de su estreno, *Vérnász* desentonaba en demasía de las piezas operísticas a las que el público húngaro estaba acostumbrado.

La ópera de Szokolay es conocida mundialmente: se representó en ciudades como Nueva York, Viena y Moscú. El ámbito hispánico tampoco es una excepción, hecho que viene avalado por los artículos en castellano que la publicitan, como el de María del Mar Gallegos (2002). En cuanto a su acogida en el nuevo milenio, según muestra la prensa (más concretamente, la crítica

positiva expresada en ella), la pieza sigue gozando de popularidad tanto en Hungría como en otros puntos de Europa: un artículo de la revista *Magyar Narancs* de 2003 habla de la obra refiriéndose a ella como «la ópera con cuchillito» y destacándola como representante de la tendencia más expresiva de la operística húngara, la cual se muestra versátil hasta nuestros días, aunque reconoce que las técnicas usadas en *Vérnász* (la escasez de polifonía, el recitativo —Szokolay insiste en este segundo para garantizar la comprensión de la letra—) que en los años sesenta aún eran revolucionarias, ya resultan actualmente algo anticuadas; Dunnett (2005) da cuenta del éxito que tuvo en Holanda en otoño del 2004, describiendo el espectáculo con etiquetas como «llamativo», «abarrotado» e «inteligente».

Una de las diferencias más importantes con respecto al drama es que la ópera no se desarrolla como un proceso, sino que es más bien un todo algo fragmentado, con partes no tan estrechamente interconectadas. En lo concerniente a la estructura, más tarde Balázs Kovalik, el director de la Ópera Nacional Húngara, la retocó descomponiendo la organización tripartita y creando así una obra en un solo acto.

Antes de entrar en detalles concretos, quisiera señalar que Szokolay se desprendió de gran parte del texto de Illyés. En cuanto a la manera de prescindir de los pasajes, no hay una única estrategia válida para la obra en su conjunto: la extensión de los fragmentos eliminados varía desde un solo verso hasta bloques completos. Esta tendencia a la abreviación no solamente se evidencia en la reducción de los diálogos, sino también en la pérdida de varios poemas intercalados (para suplir estos vacíos, se repiten otros de menor valor estético). Uno de aquellos pocos que «han sobrevivido» a los recortes de Szokolay es el primer ejemplo que se ha destacado en el análisis textual comparativo (*supra*), aunque Szokolay solo ha conservado los primeros versos y ha prolongado el pasaje reiterándolos.

A continuación quisiera destacar, por un lado, algunas semejanzas y diferencias entre el texto de Illyés y el de Szokolay; y por otro, ofrecer una muestra de los recursos musicales que se emplean con el fin de hacer los momentos tensos lo más impactantes posibles. Ya el comienzo mismo de la ópera difiere del inicio del drama. En esta breve unidad introductoria, trasladada por Szokolay desde el final del drama (y extraída de un flujo emocional más largo) y completada con una referencia directa a la defunción, el coro femenino anticipa el desenlace final. En ella figuran algunos términos que se agrupan en el mismo campo semántico. El fragmento ilustra perfectamente la estrategia de Szokolay



consistente en eliminar partes de los pasajes. En este caso presenciamos una modificación doble de la estructura original: por un lado, el diálogo que se desarrolla entre la madre y la novia aparece como un monólogo colectivo; y por otro, la extensión sufre una considerable mutilación, aunque una parte del monólogo original se conserva al final de la ópera, con lo que la obra se dota de una especie de «marco».

En el original	En la versión de Illyés	En la versión de Szokolay
<p><b>MADRE:</b> Vecinas: con un cuchillo, con un cuchillito, en un día señalado, entre las dos y las tres, se mataron los dos hombres del amor. Con un cuchillo. con un cuchillito que apenas cabe en la mano, pero que penetra fino por las carnes asombradas y que se para en el sitio donde tiembla enmarañada la oscura raíz del grito.</p> <p><b>NOVIA:</b> Y esto es un cuchillo, un cuchillito que apenas cabe en la mano; pez sin escamas ni río, para que un día señalado, entre las dos y las tres, con este cuchillo se queden dos hombres duros con los labios amarillos.</p> <p><b>MADRE:</b> Y apenas cabe en la mano. pero que penetra frío por las carnes asombradas y allí se para, en el sitio donde tiembla enmarañada la oscura raíz del grito.</p> <p>(García Lorca, 1981: 122-123)</p>	<p><b>ANYA:</b> Szomszédasszonyok: egy késsel egy kicsi késsel, két és három óra közt, mint megíratott, egy éjjel két szerelemre való férfi meg- gyilkolta egymást. Egy kicsi késsel, oly kicsikével, épp csak elfér a marokban, mégis oly gyorsan besurran, szalad a meghökkent húsban és leli meg azt a helyet, ahol hallgat bozótjában és remeg sötét gyökere a jajnak.</p> <p><b>MENYASSZONY:</b> Egy kicsi késsel, oly kicsikével, épp csak elfér a marokban, mint egy hal, egy pikkelytelen és folyótlan, két és három óra közt, mint megíratott, egy éjjel egy ilyen kicsi késtől két derék férfi mostan szederjes szájjal fekszik holtan.</p> <p><b>ANYA:</b> Épp csak elfér a marokban, mégis oly gyorsan besurran, szalad a meghökkent húsban s leli meg azt a helyet, ahol hallgat bozótjában és remeg sötét gyökere a jajnak.</p> <p>(VV. AA., 1988: 489-490)</p>	<p><u>Halál! Halál!</u> Leselkedő halál [...] – Egy kicsi késsel, ily kicsikével, épp csak elfér a marokban mégis oly gyorsan besurran, szalad a meghökkent húsban, reszket sötét gyökere a jajnak. (Szokolay, 1989: 7)</p>

El elemento central es la muerte (palabra que se repite en forma de exclamaciones), y a él se vinculan la *navaja* (elemento correspondiente a la rica simbología de la obra), así como *penetrarse* (traducido al húngaro como «escurrirse» o «colarse», verbo que denota un movimiento que se efectúa a oscuras, en secreto), *oscura* y *grito* (cuyo correspondiente es la interjección «ay», que hace, en un primer momento, referencia al dolor).

Merece la pena dejar de lado el análisis estrictamente textual y hablar de la vertiente musical: la melodía de la introducción tiene un tono nefasto, sugiere un ambiente escalofriante. La transición de la introducción al primer diálogo es bastante brusca: de la melodía misteriosa pasamos, sin más, a una melodía más bien jocosa y jovial. Este tono solo se mantiene hasta la primera referencia a la navaja. Este punto, a pesar de situarse muy al principio de la obra, constituye un pasaje cardinal de la misma, ya que en él la tensión se traduce en una serie de pulsaciones violentas:

En el original	En la versión de Szokolay
<p><b>Madre:</b> (<i>Entre dientes y buscándola.</i>) La navaja, la navaja [...] Malditas sean todas y el bribón que las inventó. (García Lorca, 1981: 12)</p>	<p><b>Anya:</b> A kést, a kést [...] legyen átkozott valamennyi! De még az is, [...] aki kitalálta. (Szokolay, 1989: 7)</p>

En el caso de esta primera referencia a la navaja, se puede notar una disparidad entre el tono de la madre y el del novio. Dicha disimilitud se debe a que la navaja no tiene el mismo significado para ellos: para el novio, no es nada más que un utensilio, para la madre, es el símbolo de la desintegración de la familia y el instrumento por excelencia de la agresión. Siguiendo todavía con la cuestión de los tonos, en el texto tenemos una serie de enunciados (*Hagyja már!* [¡Calle usted!]), que a primera vista no difieren en absoluto; el lector solamente puede suponer algún tipo de gradación, que es lo que normalmente ocurre cuando uno ruega encarecidamente que el otro deje de insistir en lo suyo. En este caso, la variedad se manifiesta precisamente en términos musicales: al final, mediante el tono se percibe como si el novio ya estuviera harto de las quejas y de las objeciones de la madre. En otras palabras, la gradación se codifica con la ayuda de un rasgo suprasegmental.

Hablando de la parte más poética del drama, la canción de cuna ya mencionada se desarrolla en un tono tranquilo (como es de esperar según las propiedades del género), el cual se quebranta cuando se mencionan dos palabras claramente relacionadas con la defunción (*négy lába vérhabos, sörénye*

*jégcsapos*, en español: *Las patas heridas, las crines heladas*, García Lorca, 1981: 106.).

La cuestión del tempo también es interesante. A lo largo de toda la obra podemos comprobar que el ritmo más veloz y dinámico está conectado con los sentimientos intensos (o incluso violentos), mientras que el ritmo más moderado es característico de los pasajes llenos de melancolía. Este contraste es muy marcado cuando, después de haber discutido con su hijo sobre la navaja, la madre habla, dolorida, de su marido y su hijo fallecidos.

También hay mucha variación en cuanto a la dosis de tensión en la obra. Los momentos que de alguna forma tienen que ver con la navaja son los puntos culminantes, pero la presencia de Leonardo y las alusiones a él también son tensas (pensemos, por ejemplo, en las preguntas repetidas de la madre del novio cuando se entera de que la novia de su hijo había estado comprometida con Leonardo). Szokolay transforma un pasaje bastante extenso del texto de Illyés en un dueto amoroso, el cual también encierra mucha tensión y cuyo tono es marcadamente doloroso.

La elección de los instrumentos para poner música a ciertos pasajes también es digna de atención. Por ejemplo, la primera mención de Leonardo (precedida por una pausa) se acompaña por el repiqueteo del tambor, y el galope de los caballos se ilustra con el mismo acompañamiento.

El motivo del silencio, otro elemento perteneciente al campo de la sonoridad, establece un vínculo con *La casa de Bernarda Alba*, drama en el cual la protagonista pretende acallar las huellas de descomposición del hogar. *Bodas de sangre* concuerda con este otro drama en el que el silencio adquiere un papel protagónico en momentos tensos. La diferencia entre ambas obras radica en que, en *La casa de Bernarda Alba*, lo que se procura ocultar es el presente mismo, mientras que, en *Bodas de sangre*, los personajes se esfuerzan por esconder el pasado. En este punto también hay una semejanza entre la versión de Illyés y la de Szokolay, presentando el fragmento de esta última una mayor carga emotiva:

En el original	En la traducción	En la versión de Szokolay	La versión de Szokolay en mi traducción
<p><b>MADRE</b> Es verdad... Pero oigo eso de Félix y es lo mismo (<i>Entre dientes.</i>) Félix que llenárame la de cieno la boca (<i>Escupe.</i>), y tengo que escupir, tengo que escupir por no matar.</p>	<p><b>ANYA</b> Igaz... De valahányszor a Félixek csak szóba kerülnek... (<i>Magában mormolva</i>) Olyan nekem, mintha pocsétát nyelnék, köpnöm kell (<i>köp</i>), köpnöm, hogy ölésre ne vetemedjek.</p>	<p><b>ANYA</b> Óh Isten, el ne hagyj! De valahányszor a Félixek csak szóba kerülnek, olyan nekem, mintha a számat nyál öntené el! Köpnöm kell, hogy ölésre ne vetemedjek!</p>	<p><b>MADRE</b> ¡Oh, Dios, no me abandones! Cada vez que se habla de los Félix, es como si se me llenara la boca de agua. Tengo que escupir por no asesinar.</p>
<p><b>VECINA</b> Repórtate. ¿Qué sacas con eso?</p>	<p><b>SZOMSZÉDASSZONY</b> Csitulj. Mire jutsz vele?</p>	<p><b>SZOMSZÉDASSZONY</b> Csitulj már végre! Ne állj újtába a fiad boldogságának! Ne szólj neki! Öreg vagy! Hallgass, hallgass! Aj!</p> <p>(Szokolay, 1989: 16)</p>	<p><b>VECINA</b> ¡Cálmate ya! ¡No te interpongas en la felicidad de tu hijo! ¡No le digas nada! ¡Estás vieja! ¡Cállate, cállate! ¡Ay!</p>
<p><b>MADRE</b> Nada. Pero tú lo comprendes.</p>	<p><b>ANYA</b> Sem mire. De elgon dolhatod.</p>		
<p><b>VECINA</b> No te opongas a la felicidad de tu hijo. No le digas nada. Tú estás vieja. Yo, también. A ti y a mí nos toca callar.</p> <p>(García Lorca, 1981: 22-23)</p>	<p><b>SZOMSZÉDASSZONY</b> Ne állj újtába a fiad boldogságának. Ne is szólj neki. Öreg vagy. Én is. Neked is, nekem is egy a dolgunk: hallgatni.</p> <p>(VV. AA., 1988: 428-429)</p>		

Ya se ha destacado la relevancia de la sintaxis en la sonoridad de la obra. Szokolay, además del variado arsenal de recursos musicales propiamente dichos, también se sirve de recursos sintácticos para hacer crecer la tensión en algunos pasajes de la obra. El siguiente fragmento de su versión presenta un importante cambio con respecto al texto de Illyés: el operista aumentó notablemente el grado de tensión reiterando las oraciones que lo componen y modificando su modalidad (más en concreto, transformando las aserciones en exclamaciones).

En la versión de Szokolay	En la versión de Illyés
<b>CSELÉDASSZONY</b> Idejött! Ó volt! Ó volt! Ó volt!	<b>CSELÉDASSZONY</b> Idejött.
<b>MENYASSZONY</b> Legyen átkozott a nyelved!	<b>MENYASSZONY</b> Hallgass. Hogy fogná görcs a nyelved. ( <i>Kint lódobogás</i> )
<b>CSELÉDASSZONY</b> Nézz ki! Hajolj ki! Ó az! Ó az?	<b>CSELÉDASSZONY</b> ( <i>az ablaknál</i> ) Nézz ki, hajolj ki. Ó volt?
<b>MENYASSZONY, CSELÉDASSZONY</b> Jaj! Jaj!	<b>MENYASSZONY</b> Ó.
<b>MENYASSZONY</b> Leonardo! Leonardo! Jaj!	(VV. AA., 1988: 442)
(Szokolay, 1989: 45)	

Otros recursos «menores», aplicados también con el fin de dar énfasis a pasajes de gran importancia son, por ejemplo, el alargamiento vocálico (ya en el umbral de la pieza, cuando la madre y el novio entablan el diálogo), así como la intensificación y atenuación repentinas del volumen, ambas íntimamente ligadas a los cambios de estado anímico. El volumen aumenta, por ejemplo, en el pasaje correspondiente al coro de los leñadores: «A vér útját követni kell!» (Szokolay, 1989: 45) ([Hay que seguir el camino de la sangre (García Lorca, 1981: 94)].

#### 4. Conclusión

En resumen, cabe constatar que, contrariamente a las críticas tempranas que se le hicieron por su carácter innovador, *Várnász* no solamente es una pieza excelente del panorama operístico húngaro del siglo xx. Además el drama *Bodas de sangre* es ya en sí un drama con un amplio abanico de recursos musicales, y este análisis ha demostrado que la ópera de Szokolay, una adaptación magistralmente compuesta de dicho drama, amplía aún más el abanico de los procedimientos, y en la ópera los instantes de alta tensión se manifiestan de una manera todavía más patente.

## Bibliografía citada

- ÁLAMO FELICES, F. (1997), «Notas y reflexiones acerca de *Bodas de sangre* de Federico García Lorca», *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses. Letras*, n.º 15, 1997, 90-102.
- ALBERT, S. (2005), «Lefordíthatók-e a beszéd szupraszegmentális elemei?», en Dobos, Csilla – Kis, Ádám – Lengyel, Zsolt – Székely, Gábor – Tóth, Szergej (eds.) *«Mindent fordítunk, és mindenki fordít»: Értékek teremtése és közvetítése a nyelvészetben*, SZAK Kiadó, Bicske, 2005, 17-21.
- ANDRÁS, L. (1983), «Tánc és tragédia», *Filmvilág*, 1983/2, 30-31. Disponible en: [http://www.filmvilag.hu/xista\\_frame.php?cikk\\_id=6666](http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=6666) [Última consulta: 17-09-2014].
- BUS, N. (2005), *Las concepciones teatrales de los dramas lorquianos en Hungría*. Tesis de licenciatura inédita, Departamento de Estudios Hispánicos, Facultad de Filosofía y Letras, Szeged, Universidad de Szeged.
- CSONT, A. (2003), «Rendezői duende. Szokolay Sándor: Vérnász», *Színház: kritikai és elméleti folyóirat*, XXXVI, n.º 12, 2-5.
- DEL MAR GALLEGO, M. (2000), «Bodas de sangre: del teatro a la ópera», *Revista de música culta*, n.º 33, 2000. Disponible en: <http://www.filomusica.com/filo33/bodas.html> [Última consulta: 17-09-2014].
- DÍEZ DE REVENGA TORRES, P. (1976), «Notas sobre simbolismo en el teatro de García Lorca: *Bodas de Sangre*, *Yerma* y *La Casa de Bernarda Alba*», *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, n.º 56, 1976, 19-31.
- DUNNETT, R. (2005), «Amsterdam: Hungarian State Opera at Het Muziektheater in Szokolay's 'Blood Wedding'», *Tempo*, vol. 59, n.º 232 (Apr., 2005), 77-78.
- FODOR, G. (2003), «Látomás és indulat az operában. Szokolay Sándor: Vérnász – Magyar Állami Operaház», *Muzsika*, 46, n.º 11, 27.
- GARCÍA LORCA, F. (1981), *Bodas de sangre. Yerma*, Colección Austral, Madrid, Espasa-Calpe.
- JAKOBSON, R. (1959), «On the linguistic aspects of translation» en: ed. Reuben A. Brower, *On Translation*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 232-239.

- JÁNOSI, Z. (2007), *La acogida de Federico García Lorca en Hungría. La vida y poesía de Federico García Lorca reflejada en los espejos de la literatura húngara*, Colección Literatura y Lingüística, Almería, Editorial Universidad de Almería.
- MÉSZ, L. (1995), «Költői dráma, szimbolikus motívumháló. Federico García Lorca: *Vérnász*» en: *Színterek*. Korona, Budapest, 225-243.
- SILVERMAN, R. M. (2009), «The Lyric Performance of Tragedy in Federico García Lorca's Blood Wedding» en: *South Atlantic Review*, vol. 74, n.º 3, 45-63.
- SZOKOLAY, S. (1989), *Vérnász* [CD-Room], Budapest, Hungaroton.
- TILL, G. (1985), *Opera*, Budapest, Zeneműkiadó.
- USCATESCU BARRÓN, J. (1986), «Lenguaje poético y musical en García Lorca»: *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º 435-436, 455-468.
- VV. AA. (1988), *Federico García Lorca színművek*, Budapest, Európa Könyvkiadó.





# Las pinturas del Museo del Prado con los ojos de Eugenio d'Ors. Écfrasis e ideas filosóficas en *Tres horas en el Museo del Prado*

Noémi Mátraházi  
Instituto Bilingüe Húngaro-Español *Károlyi Mihály*

«Un museo no es un órgano de historia, sino de cultura»

Eugenio d'Ors

## 1. *Tres horas en el Museo del Prado* en la trayectoria del autor

Eugenio d'Ors, además de ser *polímata*, fue una de las figuras con más influencia en su época. Aunque hoy en día lo conocemos sobre todo por sus obras literarias y filosóficas y por su actividad política, inició su carrera estudiando Derecho en Madrid, para optar luego por Filosofía y Letras, primero en la sección de Literatura y luego en la de Filosofía, y en esta última especialidad se doctoró en 1913 (Arnau, 1980: 5). Su legado es, en consecuencia, una amalgama de los campos del derecho (que tiene como característica principal la racionalidad), la literatura (que se suele considerar como uno de los productos más directos de nuestros pensamientos) y la filosofía, que abarca los dos campos anteriores buscando la respuesta racional a los pensamientos irracionales.

Para poder entender la enorme importancia de D'Ors en la historia de la filosofía moderna, recurrimos a la explicación de una biógrafa destacada del escritor, Carme Arnau. En su prólogo a *La Ben Plantada* (1980) encontramos la siguiente descripción:

Ors desarrolló y profundizó, y de cierta forma revolucionó, las ideas filosóficas de su época. Mostró un interés especial por reformar la lógica, quitándole el racionalismo, pero, al mismo tiempo, dándole más importancia a la inteligencia. Propone un *Novissimum Organum*, superación de la lógica deductiva de Aristóteles, pero también de la inductiva de Bacon<sup>1</sup> (*ibid.*: 6).

---

<sup>1</sup> La traducción es nuestra.

Nubiola (1997), por su parte, reconociendo el genio de D'Ors le dedicó un estudio titulado *La revolución de la filosofía en Eugenio d'Ors*, en el que resume las ideas revolucionarias del erudito de la siguiente forma:

Para Eugenio d'Ors, el secreto, celosamente guardado tanto por los filósofos como por los científicos, es el reconocimiento de que el pensamiento tiene siempre un carácter figurativo, síntesis de percepción y de concepto, que trasciende la lógica de la razón. La racionalidad es solo una parte de nuestro saber y de nuestra vida. La razón es importante, pero no es capaz de conferir sentido a aquellas dimensiones de nuestro vivir que a fin de cuentas nos resultan más importantes: el lenguaje, el arte, la música, la religión, la cultura (Nubiola, 1997: 621).

Como vemos en esta explicación tan patente, los elementos constitutivos de nuestro vivir según D'Ors, además de la razón (cuestión eterna de discusión de los filósofos, como el antes mencionado Bacon) son el lenguaje, el arte, la música, la religión y la cultura. En este punto hacemos referencia a lo anteriormente dicho: la obra de Eugenio d'Ors refleja la síntesis de los tres campos en los cuales profundizó durante sus estudios universitarios.

Dicha síntesis se percibe tanto en su filosofía como en sus obras literarias. Al igual que entran en su filosofía elementos de las artes, en su obra literaria también entran sus ideas filosóficas. Se trata de la convivencia de varios campos científicos que también caracterizaba a la Residencia de Estudiantes de Madrid, donde las ideas revolucionarias de Eugenio d'Ors encontraron el mayor eco en su época. D'Ors, tal como lo señalan los autores de la historia de la Residencia, mantuvo una relación estrecha con los jóvenes residentes y a menudo intercambiaba ideas con ellos.

En 1914, Eugenio d'Ors definió la Residencia como una asociación de estudiantes españoles que creía en una futura y alta misión espiritual de España. No cabe duda de que los discípulos de la Residencia de aquellos años merecieron esa descripción tan halagadora, sin embargo, no debemos ignorar la importancia de los educadores de los jóvenes como D'Ors y su influencia en las generaciones posteriores. Fue en los años veinte cuando la llamada generación del 27 se forjó dentro de las paredes de la Residencia, los mismos años cuando D'Ors empezó su colaboración en *Las Noticias* en la que, el año 1922, publicó su libro más conocido en lengua castellana, *Tres horas en el Museo del Prado* (Arnau, 1980: 6).

## 2. Cuando la pintura y la literatura se forjan en la filosofía: la écfrasis orsiana

### 2.1. Los primeros acercamientos a la obra

*Tres horas en el Museo del Prado* es un itinerario por esta pinacoteca. El autor se dirige al lector utilizando un lenguaje tan familiar que parece que lo toma de la mano y lo lleva consigo para compartir con él la experiencia de contemplar una obra de arte con los ojos de un entendido. Por unas horas deja entrar al lector en su mundo y le ofrece una manera única de observar una obra de arte. Al empezar la obra encontramos un detalle muy humano y humilde: «No es tampoco mala condición, antes deseable estímulo, que el tiempo disponible para la visita no exceda a las tres horas susomentadas. Ya sabemos que, en cualquier negocio espiritual, nuestra principal riqueza cifrase en nuestros límites» (D'Ors, 2003: 28). Con esta idea reconoce y enfatiza nuestros límites mentales, incluyendo los suyos propios. Percibimos el tono amistoso, íntimo cuando aparece el tratamiento «lector amigo» o cuando habla con su lector en segunda persona del singular («tu actual cicerone», D'Ors, 2003: 30).

Salta a la vista una peculiaridad de la estructura: la obra se basa en un seudodiálogo. Esta forma, como observa Nubiola, enlaza con una antigua tradición: «para Eugenio d'Ors, el pensamiento es siempre diálogo, pensar es siempre pensar con alguien; no es solo que el pensamiento necesite del diálogo, sino que es, en esencia, el mismo diálogo» (Nubiola, 1997: 622). Aunque abundan las preguntas retóricas, y aunque percibimos la presencia de un acompañante, con quien, a través del juego lingüístico del autor nos identificamos, no hay, no puede haber, un diálogo real. Sin embargo, cumple con la función de hacer sentir al lector parte del itinerario, lo hace participar en el hilo de sus pensamientos y, al mismo tiempo, evidencia la presencia de la filosofía a lo largo del recorrido.

Siendo la obra una *visita guiada* por el museo pero de forma escrita, realizada por un literato-filósofo, se evidencia la conexión entre la lengua, la literatura, la pintura y la filosofía. Eugenio d'Ors hizo posible que estos campos se fundieran en su obra.

### 2.2. D'Ors, Goya y la écfrasis

La práctica de describir una obra de arte con elementos lingüísticos data de los tiempos primitivos de la historia. Los humanos siempre han sentido la

necesidad de verbalizar lo visto, lo oído, se trate de una obra de arte o de un simple dibujo. Al mismo tiempo encontramos numerosos ejemplos de pinturas o esculturas que se inspiran en un poema o en una novela. Por este motivo, la clasificación de este tipo de descripciones siempre ha supuesto un reto para los investigadores.

Coincidimos con Steiner en que «el rasgo común de todas las artes es que evocan imágenes (por el medio que sea), apelando, por tanto, a los sentidos, especialmente la vista. En tanto que utiliza imágenes visuales, la literatura es una 'pintura hablante', y, puesto que las imágenes pictóricas se ofrecen abiertamente para ser vistas, entonces la literatura sería claramente un arte imagístico» (Steiner, 2000: 37). Además, añade que «la función del arte es evocar imágenes, y la pintura y la literatura podían aproximarse en la medida en que lo hicieran. Se dan varias razones para el énfasis en lo visual, por ejemplo, las nociones platónicas de la superioridad del ver como conocer y de la luz como conocimiento» (*ibid.*: 38).

En *Tres horas en el Museo del Prado*, esta aproximación es incuestionable: la evocación de las imágenes se da múltiples veces creando una conexión interminable de pensamientos. El autor describe una pintura que representa alguna escena bíblica o un hecho histórico, probablemente conocido la mayoría de las veces a través de algún texto literario. De esta forma, la pintura se reviste de múltiples interpretaciones. Veamos un ejemplo:

Seguimos, con Goya, en el extremo límite romántico. La pintura va a dejar de serlo: es apenas dibujo ya. Soberana de lo inconsciente, asomaba la música, a la vuelta misma del Greco. Detrás, inmediatamente detrás de Goya, está, clarísima, la literatura. Están la historia, la psicología, el etnicismo, el costumbrismo, la sátira, la moral, el humor... Sin embargo, nadie más instintivamente pintor que este psicólogo, en paradoja análoga a la que hizo que, biográficamente, nadie como este moralista fuese tan inmortal. Y, precisamente, por tales contrastes, ¡tan español! Aunque Goya no hubiese llegado a símbolo vivo de la pintura española, siempre lo hubiera sido de la España pintoresca (D'Ors, 2003: 66).

En esta descripción, D'Ors recurre a la figura retórica de la metonimia, habla de Goya y de El Greco haciendo referencia a su obra. En este punto detectamos claramente la presencia de la literatura. Aparece de forma implícita la filosofía, con la mención del inconsciente —tema tan frecuentemente tratado por los filósofos (pensemos en Freud)— y la música, otra rama de las artes. Encontramos una enumeración a través de una serie de elementos conscientemente colocados uno detrás del otro y que abarcan varias esferas humanas:

«la historia, la psicología, el etnicismo, el costumbrismo, la sátira, la moral, el humor» (*ibid.*). D'Ors utiliza la obra de Goya para describir el espíritu español, caracterizado por los contrastes. La aprovecha para llegar a una cuestión importante, la autodefinición de la nación —la inquietud más destacada de su generación—. A través de la écfrasis, a través de una serie de asociaciones que incluyen elementos de la pintura y de la literatura, D'Ors construye las ideas de su filosofía.

Otro representante de los investigadores sobre la écfrasis, Krieger (2000), llega a una conclusión parecida a la de Steiner (2000):

En primer lugar [...] utilizo écfrasis, como ha sido utilizada por algún tiempo, para referirme al intento de imitar con palabras un objeto de las artes plásticas, principalmente la pintura o la escultura. [...] En segundo lugar, puedo ampliar mi uso de la écfrasis si se ve, como muchos han hecho a lo largo de su historia, como cualquier equivalente buscado en palabras de una imagen visual cualquiera, de hecho, el uso del lenguaje para que funcione como sustituto del signo natural [...]. En tercer lugar, si amplío lo que llamo el principio écfrástico hasta su sentido más general, puedo verlo en funcionamiento en cualquier intento de construcción de una obra literaria que trata de hacer de ella, como constructo, un objeto total, el equivalente verbal de un objeto de las artes plásticas (Krieger, 2000: 141-142).

Según la explicación de Krieger, la obra de Eugenio d'Ors se puede considerar sin duda alguna construida sobre la técnica de la écfrasis. Es la representación verbal de una obra de arte. Leyendo a D'Ors, la pintura se presenta ante nuestros ojos a través de adjetivos expresivos, sinónimos, colores, enumeraciones, como en la descripción de *Los fusilamientos del 3 de mayo*: «He aquí al villano que, en la noche de *Los fusilamientos*, se yergue con los dos brazos en alto, la luz del farol en la camisa. Velludo, casi negro, grotesco y sublime, monigote y arcángel, anónimo e inmortal —este madrileño rebelde es, para nosotros, la Revolución—» (D'Ors, 2003: 69). Nos hace ver los contrastes de la oscuridad y la luz, y de esta forma, el foco de la pintura, el centro de la perspectiva. El villano, el protagonista principal, está descrito de forma lógicamente construida, de fuera adentro, de lo superficial a lo esencial, aumentando la tensión. Empieza la descripción con las características físicas («velludo, casi negro»), siguiendo con las características interiores mediante pares de contrastes: «grotesco y sublime», características superficiales, que se pueden deducir de la expresión de la cara o la postura, luego «monigote y arcángel», acabando con un par de adjetivos, a primera vista paradójicos («anónimo e inmortal») que, en las circunstancias pintadas por Goya, se disuelven.

Como hemos mencionado anteriormente, en la obra de Goya, tal como en la vida misma, se percibe la importancia de los contrastes, de las paradojas que, en ciertos casos, dejan de ser paradojas. Después de la descripción tan minuciosamente pensada continúa D'Ors con pensamientos de un nivel más abstracto:

No quiero decir la Revolución política, únicamente. Esta es, pero también la otra, la de la cultura, la del arte, la revolución que el Pasado intenta fusilar y no puede. ¿Qué vemos, anecdóticamente, en este cuadro? Una ejecución. ¿Qué vemos, ideológicamente? Al contrario, una apoteosis. Un grito triunfal de la libertad. Jamás se ha pintado con tanta libertad. Jamás se ha roto tan descarada, tan violentamente, con cualquier tradición. Late aquí, desnudamente, irracionalmente, la vida misma (*ibid.*).

Partiendo de la palabra *revolución* y la idea de la revolución evocada claramente por el cuadro, eleva la interpretación a nivel simbólico. La revolución no solo viene a significar una lucha entre dos poderes, sino que se convierte en una metáfora: significará el cambio, la renovación del arte y de la cultura que no se deja erradicar, que las raíces, la tradición arraigada, intentan pero no pueden obstaculizar.

D'Ors subraya sus ideas formulando preguntas retóricas, preguntas motivadoras, que nos hacen pensar y profundizar. «¿Qué vemos anecdóticamente?», nos pregunta (*ibid.*). Si habláramos de un texto literario, la pregunta se referiría al nivel textual. Con la siguiente pregunta: «¿Qué vemos, ideológicamente?» (*ibid.*), se busca la interpretación en el nivel metafórico. Según D'Ors, lo que Goya realmente quería expresar era la «vida misma» (*ibid.*). Otra vez hemos llegado a la conclusión filosófica, a la posible respuesta de nuestra razón de ser con su elemento constitutivo, la libertad. La vida, que es capaz de romper con las tradiciones, «violentamente» y de forma «descarada» (*ibid.*).

Desde el punto de vista narratológico, D'Ors, como protagonista y focalizador de la narración, convierte cada pintura en fábula. Los elementos de las pinturas no solo se describen, se enumeran, sino que componen el signo que se reviste de cultura, de historia, de vida. Las obras de arte se presentan a través del foco del escritor, que lo manipula y nos lo presenta desde su perspectiva. Con esta técnica, cada obra conlleva varias anécdotas, momentos de la historia, escenas de vida si el focalizador que la contempla es capaz de construir el signo del conjunto de elementos representados.

### 2.3. La écfrasis orsiana

Con todo lo anteriormente dicho, lo que hace única e irreplicable la obra *Tres horas en el Museo del Prado* es que en D'Ors, la écfrasis funciona como punto de partida, como pretexto para llegar a cuestiones ontológicas. Para este fin, la herramienta más adecuada es el lenguaje minuciosamente pulido. Cada expresión, cada palabra tienen su razón de ser, las palabras no son permutables en las oraciones.

Hablando de Goya, D'Ors llega a tratar del carácter español. Al evocar una pintura en concreto de Goya, D'Ors habla de la vida misma. Considero que esta obra es el resultado de su filosofía puesta en práctica. Recordemos las palabras de Nubiola: «La razón es importante, pero no es capaz de conferir sentido a aquellas dimensiones de nuestro vivir que a fin de cuentas nos resultan más importantes: el lenguaje, el arte, la música, la religión, la cultura» (1997: 621). No hay forma más adecuada para crear la síntesis de los elementos enumerados que la técnica de la écfrasis literaria. La experiencia visual se da a través de la pintura, la expresión verbal se hace en un lenguaje poético entretejido de elementos culturales y de religión debido al tema de las pinturas. Entre tantos componentes con una carga subjetiva elevada, se evidencia la tesis principal de la filosofía de D'Ors: «el pensamiento tiene siempre un carácter figurativo, síntesis de percepción y de concepto, que trasciende la lógica de la razón» (*ibid.*).

### 2.4. Últimos acercamientos a la obra

Al empezar nuestro análisis subrayamos el estilo familiar, informal, comprensible y claro del lenguaje orsiano. Para terminar, volvemos a esta observación. Seguimos la estructura circular de Eugenio d'Ors, que empieza y acaba *Tres horas en el Museo del Prado* con la misma técnica de atrapar, de ganarse al lector. Al acabar la visita guiada *virtual*, D'Ors cierra la obra con una moraleja general:

Dulces son de dormir las mañanitas de abril. Dulces de almorzar sus mediodías. Pero, almuerzo bien ganado, mucho más sabroso. Hay siempre, en el mismo apetito, una recompensa.

Y la verdadera recompensa es el otro apetito, el espiritual. El mejor fruto de una visita de tres horas al Museo del Prado está seguramente en la necesidad del volver (D'Ors, 2003: 167).

D'Ors destaca la necesidad de alimentar tanto el cuerpo como la mente. La mente, que ansía llenarse con más experiencia intelectual, que quiere volver,

reflexionar, renovarse, que se deja llevar por las asociaciones. Una visita de tan solo tres horas al Museo del Prado satisface el espíritu, sobre todo si nuestro acompañante es Eugenio d'Ors.



## Bibliografía citada

- BAL, Mieke (2006), *Fokalizáció*, en Füzi, Izabella (ed.) *Vizuális és irodalmi narráció*. Szöveggyűjtemény. Disponible en: [http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20\(E\)/szoveggyujtemeny/tartalom.html](http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20(E)/szoveggyujtemeny/tartalom.html) [Última consulta: 10 de febrero de 2017].
- KRIEGER, Murray (2000), «El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo —y la obra literaria», en Antonio Monegal (comp.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco Libros, 139-160.
- NUBIOLA, Jaime (1997), «La revolución de la filosofía en Eugenio d'Ors», *Anuario Filosófico*, 1997 (30), 609-625.
- ORS, Eugenio D' (2003), *Tres horas en el Museo del Prado*, Madrid, Alianza Editorial.
- ORS, Eugenio D' (1980), *La Ben Plantada. Gualba, la de mil veus*, Barcelona, Edicions 62.
- STEINER, Wendy (2000), «La analogía entre la pintura y la literatura» en Antonio Monegal (comp.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco Libros, 25-50.





