

FRANCISCO GARCÍA TORTOSA

# PALABRAS Y SILENCIOS

Lección Inaugural leída en la Solemne Apertura  
del Curso Académico 2006-2007  
en la Universidad de Sevilla

EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA

COLECCIÓN



FRANCISCO GARCÍA TORTOSA  
Catedrático de Filología Inglesa  
Departamento de Filología Inglesa  
(Literatura Inglesa y Norteamericana)

# PALABRAS Y SILENCIOS

Lección Inaugural leída en la Solemne Apertura  
del Curso Académico 2006-2007  
en la Universidad de Sevilla

PORTADA

COLECCIÓN



Sevilla 2015

Colección Textos Institucionales  
Núm.: 25

COMITÉ EDITORIAL:

Antonio Caballos Rufino (Director de la  
Editorial Universidad de Sevilla)  
Eduardo Ferrer Albelda (Subdirector)

Manuel Espejo y Lerdo de Tejada  
Juan José Iglesias Rodríguez  
Juan Jiménez-Castellanos Ballesteros  
Isabel López Calderón  
Juan Montero Delgado  
Lourdes Munduate Jaca  
Jaime Navarro Casas  
M<sup>a</sup> del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado  
Adoración Rueda Rueda  
Rosario Villegas Sánchez

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

Edición digital de la primera edición impresa de 2006

© EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA 2015  
C/ Porvenir, 27 - 41013 Sevilla  
Tfnos.: 954 487 447; 954 487 451; Fax: 954 487 443  
Correo electrónico: eus4@us.es  
Web: <http://www.editorial.us.es>

© FRANCISCO GARCÍA TORTOSA 2015

ISBNe: 978-84-472-1703-8  
Edición digital: Dosgraphic, s. l. <[www.dosgraphic.es](http://www.dosgraphic.es)>

*(Although they want the use of tongue –a kind  
Of excellent dumb discourse).*

(Shakespeare, *The Tempest*, III, iii, 37-38).

*Excmo. y Magnífico Sr. Rector,  
Excmas. e Ilmas. Autoridades y Representaciones,  
Compañeros del Claustro docente universitario,  
Personal de Administración y Servicios,  
Alumnos, Señoras y Señores:*

**H**ablar de la lengua supone entrar en un mundo familiar y a la vez enigmático, donde se mezclan la historia colectiva y las vivencias más personales, de ahí que grandes tratados filosóficos y algunos libros bíblicos comiencen ocupándose de las palabras, porque en ellas está el origen de nuestra singularidad como especie y en ellas hemos ido dejando la huella de nuestra naturaleza contradictoria. Nacemos en una lengua, como nacemos de unos padres o en una tierra que no hemos elegido; es la herencia que

PORTADA

COLECCIÓN

no cabe rehusar, de la que podremos renegar o enorgullecernos, pero nunca eliminar. Hasta un grado que no sabría determinar, desde nuestra ínfima individualidad seremos capaces de modificar y enriquecer esa herencia, dependiendo de nuestra imaginación, conducta y dotes de creación, y en todo caso, para bien o para mal, el breve paso por la vida dejará su marca. Porque con la lengua hacemos cosas: decimos sí o no a opciones; condenamos y absolvemos; decimos la verdad o la mentira.

La lengua nos devuelve a nuestros orígenes y de ahí al momento presente, en un movimiento incesante de retorno y renovación, con el fin de preservar esencias quizás irrecuperables, y para mejorar e incrementar ese tesoro común. Pero las palabras, al tiempo que configuran y definen al individuo y al grupo, proyectan el vigor interno hacia fuera, en una eclosión seminal que impregna y es impregnada por otras lenguas. Del mismo modo que una cultura no se entiende en aislamiento, tampoco una lengua. Cuanto más se ahonda en el

PORTADA

COLECCIÓN

hecho lingüístico, con mayor claridad se advierte que las palabras son la historia de los hablantes, de sus relaciones, logros y fracasos. Así, por ejemplo, hay épocas de apogeo y de decadencia, que yo identificaría con el recelo o fe que hacia ellas sentimos: cuando la confianza en el destino de los hablantes predomina, la inventiva y creatividad verbal vivifica la lengua, le confiere nuevos bríos y la lanza por caminos intransitados de originalidad. El siglo XVI, tanto en Inglaterra como en España, sería la mejor muestra; los siglos IV y V a. C. en Grecia, y en Roma el siglo anterior y posterior a Cristo. Cuando, por otra parte, el engaño y la manipulación, la incertidumbre y desconfianza prevalecen, las palabras se agostan y enflaquecen, transmutándose en miméticas y reiterativas. Los ejemplos más cercanos se hallan en el siglo XX, ¿qué grandes escritores o filósofos han surgido en lenguas subordinadas a ideologías diametralmente antagónicas? Aunque la respuesta no es simple, y en todo caso sujeta a precisiones, el genio artístico suele debilitarse en ciertas circunstancias.

Conocer otras lenguas ayuda a entender la propia y valorarla, supone iniciar el ascenso en la escala que nos ha de llevar de lo particular a lo general, del autismo aldeano a la visión equilibrada de la trascendencia de aquello que nos es cercano y estimamos insignificante. Sin embargo, a pesar de que en todos los idiomas encontramos restos de otros, entrar en una lengua nueva significa la inmersión en un universo nuevo, en el que siempre andaremos un poco a tientas, titubeantes y como intrusos. La razón es bien simple: detrás de cualquier lengua se acumulan siglos de historia y experiencia, se ocultan la inteligencia y sensibilidad que a lo largo de cientos de años modularon, diferenciaron y finalmente transformaron en palabras los aullidos y gruñidos del origen. Si el aprendizaje se emprende en la juventud o madurez habremos perdido la ocasión de impregnarnos del sonido primitivo que el bebé se esfuerza en imitar en sus primeros balbuceos, es decir, permanecerá olvidada la oralidad que se filtra en cada una de las palabras, y por oralidad entiendo la fase que va

PORTADA

COLECCIÓN

desde los principios confusos de las lenguas hasta la escritura, etapa en la que se forja el embrión del posterior desarrollo. Si decimos que la mayoría de las lenguas occidentales se desgajaron del tronco común del indoeuropeo y que probablemente eso ocurrió antes de la invención de la escritura, habrá que aceptar que en la separación influyeron no sólo los distintos itinerarios que los pueblos orientales siguieron, sino muy especialmente el germen diferenciador que empezaba a perfilarse en la lengua de los grupos que integraban esa magna migración.

Cuando en la actualidad aprendemos una lengua pasamos sin transición a la literalidad; de golpe nos hallamos sumergidos en un momento de la evolución lingüística en el que la oralidad queda tan lejos que para encontrar su rastro se necesita un largo adiestramiento y penosa exploración, y en esto radica el trabajo del filólogo. Para comprender, por ejemplo, el inglés actual, hay que volver al germánico común y seguir la estela de sus dialectos, en particular del anglosajón, y así



penetrar en la naturaleza de los cambios que han configurado la lengua que hoy llamamos inglés. Las mutaciones, influencias y evolución lingüística siempre se han originado en el plano oral, incluso en la etapa de la escritura, puesto que ésta apenas produce cambios que sean aceptados por los hablantes: la lengua escrita se limita a recogerlos, y a veces con una dilatada demora: la escritura, salvo contadas excepciones, actúa como fondeadero de aguas mansas donde la lengua se consolida; la progresión y fragmentación tienen lugar en las turbulencias del habla de la calle.

De aquí parte el conflicto y también la fortuna del filólogo en una segunda lengua, que privado de la intuición oral no tiene otro camino que el de la literalidad. Pero como al que penetra en terreno extraño, todo le resulta desconocido e incierto, las palabras de uso más frecuente y las frases más simples se truecan en pequeñas sorpresas cuando se descubre el lado tapado. Expresiones manidas por la rutina de la lengua diaria, en otro idioma resultan, en el mejor de los casos, confusas.

Basten sólo tres ejemplos, elegidos entre cientos: donde en español decimos “llamar al pan pan y al vino vino”, el equivalente inglés sería “*to call a spade a spade*”, lo que literalmente quiere decir, “llamar al pico pico o a la pala pala”; al español “escaparse o acertar por los pelos”, correspondería en inglés “*by the skin of one’s teeth*”, algo así como “por la piel de nuestros dientes”; “*to get or have a kick in it or out of it*”, que literalmente se traduciría en español como “recibir un patada de o con algo”, sin embargo su sentido aproximado estaría en “encontrarle gracia a algo” o en lenguaje cheli “flipar con algo”. Detrás de cada palabra y frase se esconde una larga historia que se fraguó y desarrolló en la oralidad, y permanece en la inconsciencia de la lengua.

El filólogo tiene que desempolvar y sondear la costra que han dejado los años y así descubrir los hilos que unen pasado y presente, trabajo que efectúa a través de documentos escritos con el fin de entreabrir el portón del habla viva. Como ilustración voy a comentar una palabra con altísi-

ma frecuencia en el lenguaje hablado, aunque los diccionarios disienten sobre su origen, etimología y significado y, lo que es más importante, no se nos explica la intencionalidad y función que en ella subyacen. Me refiero a la interjección “¡hola!” equivalente al inglés “*bello!*”, que solemos utilizar como saludo informal, y en ocasiones a modo de expresión de sorpresa. Si recurrimos al *Diccionario de la Real Academia Española*, encontraremos que el vocablo proviene del árabe *wa-llah*, de lo que se deduce que detrás de ¡hola! se halla la expresión “¡por Dios o por Alá o Allah!” Corominas, sin embargo, no acepta esa etimología, aunque no presenta una nueva, limitándose a señalar que se trata de “voz de creación expresiva”, con lo que apuntaría a un origen onomatopéyico. Covarrubias asegura que es igual que “¡hala!”, con “h” o sin ella dependiendo de la época, y la define como interjección para llamar a alguien. El *Diccionario de Autoridades* nos advierte que es “un modo vulgar de hablar usado para llamar a otro que es inferior”, añadiendo que proviene del latín *heus*.

PORTADA

COLECCIÓN

Los orígenes de la interjección inglesa “*ballo!*”, “*bello!*”, “*holoo*”, “*balloo*” y otras variantes entre las que se halla “*bolla*”, tampoco aparecen claros, aunque bastantes lexicógrafos ingleses, al igual que los hispanos, se inclinan por la onomatopeya.

Con la cautela que este tipo de cuestiones impone, me propongo trazar un nuevo bosquejo de la palabra, sólo como ejemplo de la aspiración del filólogo por encontrar las fuentes orales de la lengua. Empezando en un tiempo relativamente lejano, me refiero al siglo X, en la prosa anglosajona hallamos la interjección *wa*, en el sentido del inglés actual *alas!* y del español *¡oh!*, probablemente ya en esa época la pronunciación se acercaría  $\alpha$  [wɔ:] con una “o” alargada. Algo más tarde, es decir, al final del siglo XII y principios del XIII en Layamon y en el poema didáctico-satírico *The Owl and the Nightingale* encontramos la expresión *wa la wa* y también *la wa la*, que sonaría algo así como [wɔ: la wɔ:] o [la wɔ: la], con un significado próximo a “buen viaje” y “buen día”. Hasta el siglo XIV se usó como brindis la palabra *wassail*, compuesto de “wa” y “hail”.

PORTADA

COLECCIÓN

Todo esto induce a pensar que para llegar a la raíz de “hola”, “hallo” o “hello” habrá que analizarla en sus elementos más simples. *Wa*, en antiguo inglés y *we* en alto alemán antiguo, han dado lugar al inglés actual *woe*, y al alemán *weh*, y *ach!*, nos pondría en la pista de que el germánico común en sus variantes *wa* y *we*, significando dolor, derivarían en un grito o exclamación o a la inversa (un eco lejano quizás se halle en la exclamación de origen escocés “*wow*” [wau], muy popular entre jóvenes norteamericanos y entre algunos adolescentes hispanos). En otro orden de cosas, *wa* y *we* estarían emparentadas con la raíz indoeuropea *\*kwen-*, en donde el primer elemento representaría lo que los helenistas llaman digamma o, de no ser así, la velar sorda que en todas las lenguas germánicas sufrió una aspiración, y así llegaríamos a la “h”. Emile Benveniste, en un extenso rastreo por las lenguas indoeuropeas, relaciona esta raíz con palabras que significan poder, soberanía y, en último término, santidad, algo que se confirma en el germánico común, como enseguida veremos.

*La*, por otra parte, y en antiguo alemán *le*, actúan también como interjecciones en un buen número de lenguas indoeuropeas, con lo cual queda explicado el origen morfológico de “hola” y “*hallo*”, aunque la historia no acaba aquí.

Existe en las lenguas germánicas una familia de palabras que detonan salvación, santidad, salud y curación que, a mi modo de ver, están claramente relacionadas con “hola” y “*hallo*”, de las que daré sólo algunos ejemplos. En anglosajón *hælo-hælu* y en alto alemán antiguo *heil* significan salud y salvación, de ahí el antiguo inglés *Hælend*, antiguo alemán *Heilant*, apelación antigua y moderna en muchas lenguas para Jesucristo Salvador; el anglosajón *halga*, antiguo alemán *heilaga*, santo, están relacionadas con *hale*, *haelan*, *hal*, y *hals*, y todas denotan curación y salud. Las interjecciones de ovación actuales, tanto el inglés, “*hail!*”, como el alemán, “*Heil!*” pertenecen a la misma familia. Lo que en resumen apoyaría la tesis de que cuando decimos “hola” o “*hallo*” en realidad deseamos salud al interpelado, lo mismo en inglés que en

español, y que, por lo tanto, “hola” no provendría del árabe, sino que engrosaría el abundante vocabulario que las tribus germanas dejaron en la Península Ibérica (“salud”, “santo” y “salve” están evidentemente relacionadas en las lenguas romance y también emparentadas con la raíz *we-* y *bal-*, si es cierta la relación que entre ellas establece Benveniste a través de los términos avésticos *sava*, *savah*, *sura*, y *savakwen*).

El hecho de que los vocablos más usuales en la segunda lengua resulten extraños condiciona el itinerario del filólogo. Perdida la intuición del habla familiar, se intenta, entonces, racionalizar todo lo vinculado a ella: nada se da por supuesto, con mirada inquisitiva se repasa la historia de su evolución; de los préstamos; innovaciones; etc. Es probablemente por esto por lo que nuestra atención se orienta hacia autores y épocas donde por circunstancias que se irán aclarando a lo largo de esta lección, se pone a prueba la capacidad de la lengua, su idoneidad para reflejar el entusiasmo, abatimiento e inventiva de los hablantes. Aunque

PORTADA

COLECCIÓN

la forja artística de las palabras, es decir, la literatura de cualquier tiempo y autor, siempre ha ocupado el centro de mi predilección estética y académica, sin embargo, la literatura anglosajona, Shakespeare y Joyce han significado la entrada no sólo a la comprensión del arte verbal, sino a la respuesta parcial, provisional y fluctuante de las preguntas cardinales que, de una manera u otra, todos nos hacemos.

Es natural en las más variadas facetas de la vida que se intente indagar en los orígenes, puesto que ayudan a consolidar la confianza en la persona, creencias y costumbres. En esta línea debe entenderse el que la Biblia comience justamente en el libro del *Génesis*, donde el creyente calma la zozobra de encontrarse en un mundo desconocido. La abundancia de cosmogonías en distintas lenguas confirma la angustia del hombre por conocer el principio. Pues bien, aún admitiendo que la comparación pudiera ser desproporcionada, cuando iniciamos el aprendizaje de una segunda lengua nos hallamos en una situación parecida, precisamos

PORTADA

COLECCIÓN



pisar terreno sólido, y, a mi entender cuando del inglés hablamos, el afianzamiento podría encontrarse en el anglosajón.

Para entender la atracción por los comienzos del inglés, habrá que recordar algunos datos sobre las incursiones germánicas en tierras británicas. Los pueblos que en la segunda mitad de siglo V emprendieron la marcha hacia el oeste probablemente huían de algo, de los hunos belicosos que empujan desde el Cáucaso o quizás de una hambruna, hasta ahora los historiadores no se han puesto de acuerdo sobre las causas. No les fue fácil rebasar los estuarios de los ríos, donde encontraron feroz resistencia por parte de los britanos romanizados, uno de cuyos líderes quizás fuera el legendario rey Arturo. Lo que me interesa resaltar es que el asentamiento de las tribus germánicas en la antigua Britania no fue espontáneo, al menos esa es mi interpretación, sino por apremio, de modo que durante siglos miraron al continente con la nostalgia del exiliado. El gran poema anglosajón *Beowulf*, por ejemplo, está impregnado de añoranzas por

PORTADA

COLECCIÓN

el pasado. Aunque las tribus asaltantes hablaban variantes del germánico común, desgajadas del ambiente oriundo, tuvieron que adaptarse a la nuevas tierras y circunstancias, creando en parte una lengua nueva que habría de interpretar y asimilar el latín y celta de los aborígenes.

El interés que el filólogo de una segunda lengua siente por el anglosajón procede precisamente de su identificación con una lengua de exilio, y espero, una vez más, no forzar las semejanzas. El anglosajón supuso para sus hablantes un prolongado esfuerzo de adaptación; y sólo a duras penas pudo desasirse de las ligaduras con un mundo ya inexistente. Es cuestión de grados y gamas, pero en muchos sentidos nuestra situación no difiere sustancialmente. Los primeros testimonios de la literatura del antiguo inglés nos revelan que la lengua sigue anclada en el ámbito continental, épico y guerrero. Incluso las composiciones religiosas de los siglos VII y VIII utilizan el vocabulario propio de las tribus que invadieron la isla. En una de las primeras composiciones poéticas en inglés, escrita

entre el 657 y el 680, el *Himno de Caedmon*, como desde el siglo XIX ha sido conocido, a pesar de que la versión que hoy se conoce pertenece al siglo X, de la que seguramente fue responsable el rey Alfredo o alguien de sus círculo de traductores, conserva ecos indelebles del germánico común y, sobre todo, mantiene, paradójicamente, el espíritu pagano de la época continental.

El *Himno de Caedmon*, que trata de los orígenes, y en este sentido podría constituir, junto a unas líneas de argumento análogo en *Beowulf* (vv. 90-98), la primera cosmogonía de la literatura inglesa, representa un ejemplo característico del camino iniciático espiritual y lingüístico de los pueblos en busca de identidad. De una parte, el poema transluce la incipiente aceptación del cristianismo a través del libro del *Génesis* y, de otra, la adecuación del vocabulario germánico a las nuevas creencias. En un inicio coral, común en las composiciones rituales primitivas, el poeta invita a la congregación a ensalzar, en una secuencia repetitiva de apelaciones, el poder del Creador, a

PORTADA

COLECCIÓN

quien halaga y pide protección, como si se tratara del jefe de un *comitatus*. Los nombres que se dan a Dios, *weard*, *drihten*, *scyppend*, *frea*, pertenecen a la órbita pagana y reflejan la tradición de fidelidad y vasallaje en las tribus germanas, o dicho de otro modo, reproducen el recurso universal de adaptación y enraizamiento en el pasado para cimentar el presente. Algo que no sólo alcanza a las palabras, sino también a las ideas que ellas transportan, como sucede con el término *metod*, en el primer hemistiquio de la segunda línea del poema, que impregna el concepto cristiano de “designio divino” de ecos legendarios, en los que desde el principio de los tiempos se calibra la vida y nuestros actos.

Visto así, el *Himno de Caedmon* se convierte en la puerta adecuada para acceder a los orígenes de una lengua extraña y nutrir nuestra sensibilidad, individual y colectiva, de sensaciones insólitas en la literatura medieval española. En los comienzos de nuestra literatura no existen, que yo sepa, cosmogonías, seguramente porque la lengua asumió

como propias las de la cultura mediterránea en la que nace y, en todo caso, porque los textos en lengua vernácula son muy posteriores a los anglosajones. Lo cierto es que uno llega a los orígenes del inglés partiendo de orígenes muy distintos. Las jarchas mozárabes y hebreas o algunas de las canciones en el *Cancionero Anónimo*, no sólo fueron compuestas probablemente unos cuatro siglos después que el *Himno de Caedmon* y más de trescientos años con posterioridad a *Beowulf*, del que hablaremos a continuación, sino que su perspectiva vital es lírica, sin rastro alguno de razonamientos didácticos. No pretendo hacer comparaciones valorativas, únicamente indicar las diferencias, y así resaltar el trabajo de acomodación propio del filólogo en una segunda lengua. Para mí una de las composiciones más simples, profundas y poéticas del español medieval es la siguiente:

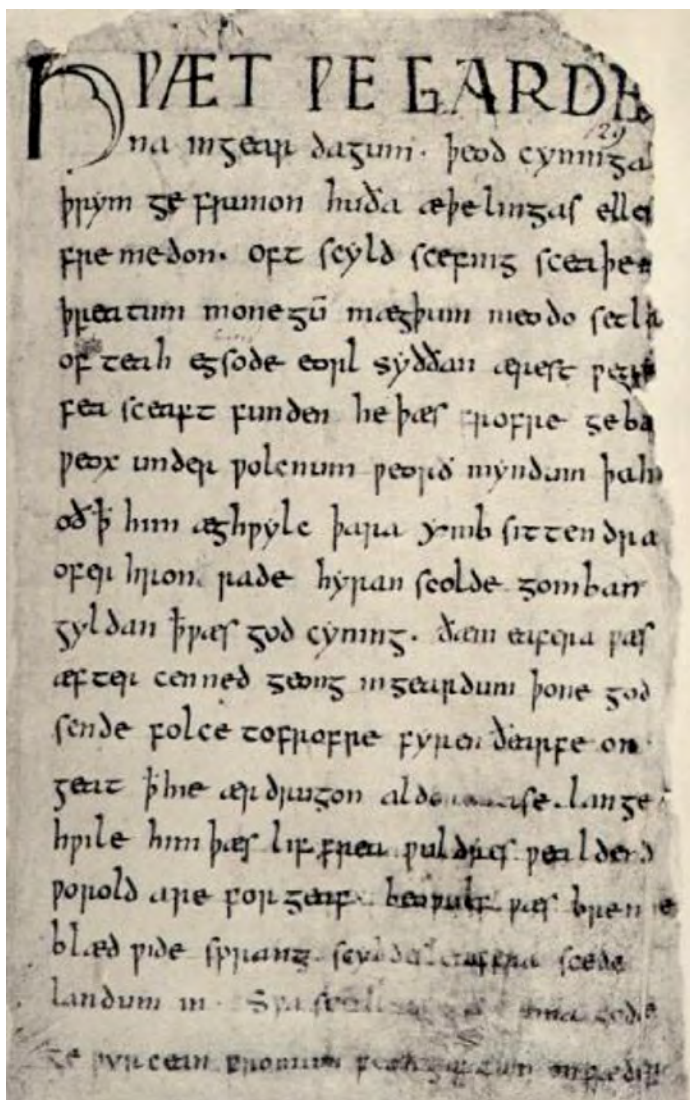
Malferida iba la garza  
enamorada:  
sola va y gritos daba.

Donde la garza hace su nido,  
ribericas de aquel río,  
sola va y gritos daba.

Pues bien, desde una educación medieval basada en jarchas y en romances de la clase que acabo de mencionar, hasta el poema épico anglosajón *Beowulf* hay un precipicio intrincado, pero que uno ha de esquivar o franquear. No existe nada comparable en español, el carácter mítico del *Poema del Mío Cid* y de algunos cantares de gesta franceses procede de la exaltación de héroes más o menos históricos, generados en una realidad nacional de escasa trascendencia universal. No es este el caso de *Beowulf*, en el que el héroe no es británico y las hazañas que acomete se sitúan en las tierras de procedencia de los anglosajones, por lo que muy bien se podría hablar de un poema de exilio. Al igual que el *Himno de Caedmon* la confrontación entre dos conceptos de la realidad contrapuestos, el cristiano y el germánico, confluye, por un lado, en el empleo de una lengua eminentemente continental y, por otro, en la ur-

PORTADA

COLECCIÓN



PORTADA

COLECCIÓN

1. Primera página del único manuscrito existente de *Beowulf*.

dimbre de una fantasía mítica, en la que el poeta guarece su nostalgia.

Beowulf se enfrenta a Grendel y a su madre, que por ser una mezcla humana y monstruosa, podríamos interpretar como la encarnación de la maldad del hombre. Beowulf desafía a la naturaleza con su fuerza titánica, capaz de atravesar un mar helado, de luchar en el abismo de una ciénaga durante horas, de arrancar de cuajo la cabeza del enemigo de un solo manotazo, pero por encima de todo es un hombre bueno, abnegado y generoso. El caballero ideal cristiano y germano. Casi los dos tercios de un poema de más de tres mil líneas transcurren en suelo extraño al héroe, en ayuda de extraños, durante tres días, el tiempo justo para liberar a los daneses del cainismo de los monstruos.

El poeta de *Beowulf*, quienquiera que fuera, creó un poema arrancado de la añoranza por un tiempo y una tierra inalcanzables, y construyó la historia sobre los pilares de un mundo en ruinas. La gloria terrenal, como única forma de perviven-

PORTADA

COLECCIÓN



cia; el destino, en tanto que aliento inexorable de la existencia y el tesoro, como vínculo de unión de la tribu, son los elementos que el poeta recoge del pasado. La conquista de renombre por medio de acciones heroicas constituye una constante en la épica anglosajona, no sólo en *Beowulf*, y representa la alternativa a la creencia cristiana del más allá, puesto que para los pueblos germánicos la vida se acababa en este mundo, como ya señalara Tácito en su *Germania*. La abundancia de sinónimos, *blisa*, *namcuþ*, *mære*, *domgeorn*, *eorlscipe*, etc., demuestra el afán de los anglosajones por conseguir estima y alcanzar la supervivencia en el recuerdo de sus semejantes. Beowulf, que mientras permanece en el palacio de Ródgar pelea, entre otros motivos, por la celebridad que logrará venciendo a los monstruos, al volver con los suyos, la tierra de los gautas, elige un camino más cercano a la espiritualidad cristiana, o al menos ésta es mi lectura del poema. El pacto dinástico y la aceptación de la corona por parte de Beowulf así como el humilde reconocimiento de Dios como origen

PORTADA

COLECCIÓN

de sus proezas, nos recuerdan al monje guerrero de siglos posteriores:

Ac he man-cynnes mæste cræfte,  
gin-faestan gife þe him God sealde,  
heold hilde-deaor. (vv. 2181-83)

(La fuerza sobrehumana  
y la bravura en la batalla eran mercedes  
que Dios le otorgaba).

El dragón de la última parte resume de alguna manera los dos fundamentos de la tradición germánica, a los que antes me refería: el destino y el tesoro comunitario. El dragón, símbolo probablemente de los poderes telúricos, ha guardado celosamente un tesoro durante trescientos años, oculto en una gruta excavada en lo más alto de un peñasco, al que lleva un escabroso sendero. Un siervo le roba una copa y la bestia, enfurecida, ataca con el fuego de sus fauces el reino de Beowulf. El héroe queda sobrecogido por la atroz acometida, pero intuye que la alimaña no es una

PORTADA

COLECCIÓN

criatura de este mundo y que quizás representa el castigo por un antiguo litigio:

þæt he Wealdende  
ofer ealde riht, ecean Dryhtne,  
bitre gebulge. (vv. 2329-31)

(Que el Señor  
por una causa del pasado, el eterno Dios,  
estuviera ofendido).

Beowulf, ya anciano octogenario, se enfrenta, sin embargo, a la fatalidad, porque como buen caudillo germano no puede eludir el destino de los hombres: “*Metod manna gehwæs*” (v. 2527), ha de ganar renombre: “*maerþu fremman*” (v. 2514), y conseguir el tesoro: “*gold gegangan*” (v. 2536). El dragón, guardián del tesoro es al mismo tiempo la muerte que habrá de acabar con el viejo rey quien, en un esfuerzo supremo, le arrebatara el oro labrado para su pueblo. De este modo se unen el destino y la protección de los suyos. “El repartidor de oro”, “el señor de los anillos”, como era conocido el jefe del “*comitatus*” en la literatura épico-legendaria

PORTADA

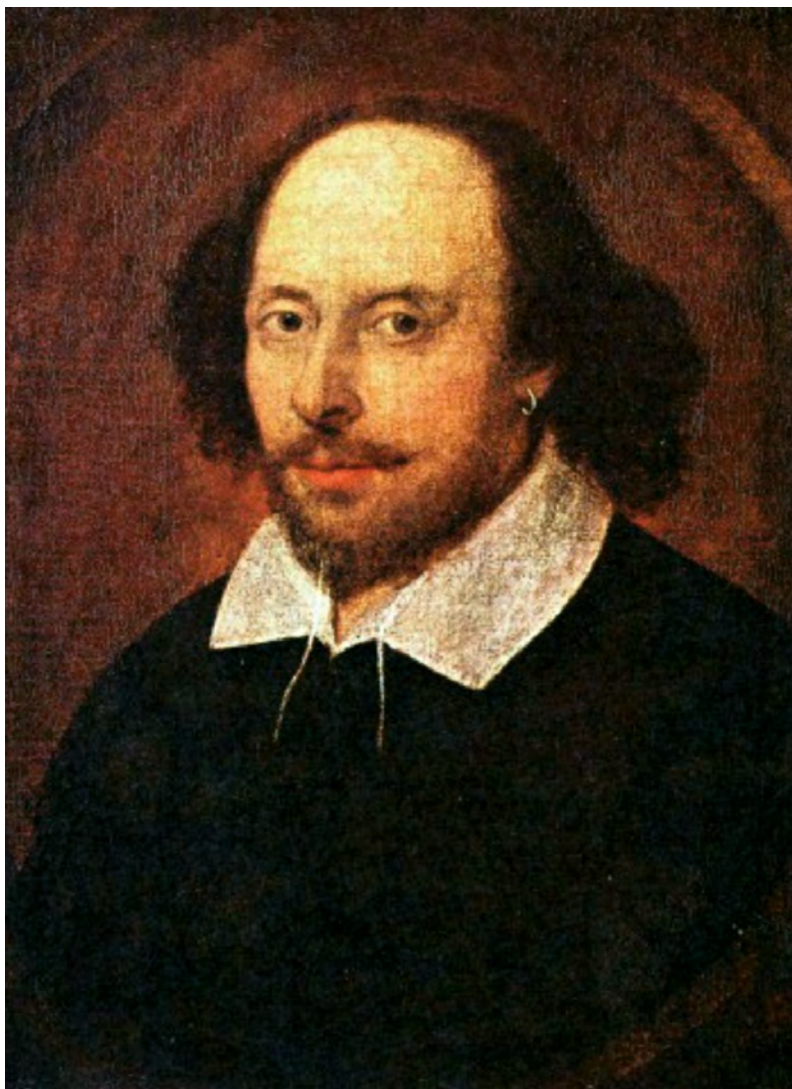
COLECCIÓN

anglosajona, muere en una síntesis de contrarios: como cristiano le da gracias a Dios por los dones recibidos, y enclavado en la tradición pagana de su gente se alegra contemplando el tesoro.

*Beowulf*, después de catorce siglos, supone uno de los poemas que con mayor brío seduce por igual a filólogos de habla inglesa y a extranjeros. Los primeros hallan en la trama y lengua la clave que explica, en parte, la evolución del inglés y de su literatura. La posibilidad de que el ingrediente cristiano se deba a la interpolación de la mano del monje amanuense responsable del único manuscrito existente, significa a mi entender una lectura parcial del poema, puesto que se olvida que hacia el 663, según los historiadores más autorizados, la religión dominante en las Islas Británicas era el cristianismo, y que a principios del siglo VII los grandes monasterios de la época anglosajona, Jarrow, Whitby y Lindisfarne, ya habían sido fundados ¿y dónde iba a ser compuesto un poema de la amplitud y complejidad de *Beowulf* si no era en un monasterio? Existen abundantes testimonios

PORTADA

COLECCIÓN



PORTADA

COLECCIÓN

*2. Retrato de William Shakespeare*

que confirman que incluso los monjes combinaban en su vida y escritos conceptos y costumbres germanas con otras cristianas. Es evidente, por tanto, que el poema significa la acomodación de dos culturas, génesis de la literatura y lengua inglesas, y en cuanto tal ha sido objeto de la erudición textual, filológica y crítica de un buen número de estudiosos desde finales del siglo XVIII.

Para un filólogo no inglés, al menos ese ha sido mi caso, *Beowulf* se convierte en paradigma transcultural, por varias razones. En primer lugar, porque el filólogo extranjero descubre que la lengua que con desvelo y sudor ha ido aprendiendo, representa el resultado de otras lenguas más antiguas; que para entender en todo su alcance el sentido de las palabras es necesario comparar y explorar en los orígenes. En segundo lugar, que los errores, olvidos y falsas analogías en las que el intruso en la segunda lengua incurre, en un plano superficial, se encuentran también en una lengua en formación, como es el anglosajón; es más, prácticamente todas las faltas que comete un

PORTADA

COLECCIÓN

principiante se pueden atestiguar en las distintas etapas del inglés. Si la transculturación consiste esencialmente en interpretar y, por ende, en ampliar, reducir, alterar y olvidar, entonces *Beowulf* se erige en modelo de un fenómeno con el que el filólogo de una segunda lengua se encuentra familiarizado.

En los primeros testimonios escritos de una lengua resulta arduo hallar tropos o artilugios que hagan de la palabra un instrumento de engaño. Mentir, *leogan*, en antiguo inglés, apenas aparece en la poesía anglosajona; en *Beowulf*, por ejemplo, sólo dos veces: la primera (v. 2323), en sentido figurado y aplicada al dragón, a quien le engaña su fortaleza, y, la otra, como antónimo de verdad, al asegurar el poeta que el presagio de Éfor no miente, *he ne leag fela // wyrda ne worda* (v. 3029). Cuando una lengua comienza a configurarse y a diferenciarse de otras afines, define y confiere identidad al grupo de hablantes, y éstos la aceptan como señal distintiva de su peculiaridad. En la etapa inicial las palabras fueron

PORTADA

COLECCIÓN

fraguadas como parte de la alianza y concurso de los miembros del clan o tribu, constituía algo propio, fruto de la colaboración de todos, por lo tanto confiaban en el sistema que habían creado y rechazaban cualquier artimaña, la mentira por ejemplo, que desquiciara el entramado. Algo que se confirma en anglosajón, como revela la serie de sinónimos con los que se denomina a la lengua: *spræc*, *gereord*, *geþeode*, *wordbord* y *wordcofa*. Con indicar que *geord* además de querer decir lengua tiene un homófono que significa “alimento”; que *geþeode* proviene del verbo *geþeodan* que expresa la acción de “unir” “asociar”, la confirmación se hace tan evidente que convierte en superflua cualquier explicación. Si el tesoro comunitario es uno de los elementos de la épica anglosajona por el que luchan los guerreros, se supone que en el mismo plano se encontraría la lengua, ya que la traducción de *wordbord* vendría a significar “tesoro comunitario de palabras”, y *wordcofa*, “gruta donde se guardan las palabras”.

PORTADA

COLECCIÓN



Esta confianza en la lengua se va perdiendo con el paso de los años, cuando se relega el esfuerzo solidario que en ella subyace o se manipula para beneficio propio, se utiliza para destruir al adversario o simplemente para engañar. La falsedad y la intriga llevan a la pérdida de fe, y cuando ésta se pierde existen dos opciones: la consunción estéril o atrofia lingüística y la recreación innovadora. Desde esta perspectiva, la lectura de los textos representativos de la Baja Edad Media y el Renacimiento nos muestra el creciente recelo ante las palabras y el paulatino avance del silencio, que lentamente va desplazando el júbilo verbal de los orígenes.

A mitad de camino entre la fiesta de palabras y el pasadizo del silencio se alza imponente Shakespeare, a quien su genio le permitió concebir y engrandecer una lengua nueva, al tiempo que descubría el gusano que carcome los cimientos del lenguaje. Shakespeare, objetivo predilecto de la erudición filológica en inglés y otros idiomas, sobre quien se escriben al año centenares de tesis doctorales en Europa y América; centenares de li-

bros, miles de artículos, que amenazan sepultarlo bajo un túmulo de información secundaria, es sin duda el escritor que con mayor nitidez ha alumbrado los escondrijos del espíritu humano, razón por la que, a mi entender, un filólogo extranjero tiene irrevocablemente que sumergirse en su obra. Y no sólo porque supone la vereda segura para llegar a la médula de la cultura inglesa, sino también por las revelaciones inesperadas que sobre aspectos ínfimos nos descubre. Considérense, por ejemplo, las siguientes líneas, sacadas del acto I, escena iii, de *Ricardo II*, que con cambios insignificantes, podrían aplicarse a aquellos que llegamos al inglés desde otro idioma. El rey destierra de por vida a Thomas Mowbray, Duque de Norfolk, y éste no se queja por la separación de los suyos, sino por el alejamiento de su lengua y la imposibilidad de aprender una nueva:

A heavy sentence, my most sovereign liege,

[...]

Have I deserved at your Highness' hands.

The language I have learnt these forty years,

PORTADA

COLECCIÓN

My native English, now I must forgo,  
And now my tongue's use is to me no more  
Than an unstringed viol or harp,  
Or like a cunning instrument cas'd up \_  
Or being open, put into the hands  
That knows no touch to tune the harmony.  
Within my mouth you have engaol'd my tongue,  
Doubly portcullis'd with my teeth and lips,  
And dull unfeeling barren ignorance  
Is made my gaoler to attend on me.  
I am too old to fawn upon a nurse,  
Too far in years to be a pupil now:  
What is thy sentence then but speechless death,  
Which robs my tongue from breathing native  
breath?

(Richard II, I, iii, 154-73).

(Dura sentencia, mi señor,

[...]

he merecido a manos de vuestra Alteza.

La lengua que he aprendido en estos cuarenta años,  
mi inglés nativo, tengo ahora que abandonar,

y para mí el uso de la lengua ahora no es más  
que una viola o arpa sin cuerdas.  
o como afinado instrumento en caja encerrado \_  
o si se abre, puesto en manos  
de quien no sabe pulsar una tonada armoniosa.  
En la boca has encarcelado mi lengua,  
con dobles rejas, mis dientes y labios,  
de ignorancia torpe, encallecida y yerma  
está hecho el carcelero que me vigila.  
Muy viejo soy para que una niñera me mime,  
muchos los años para otra vez ser escolar:  
¿qué es tu sentencia si no una muerte sin palabras,  
que roba a mi lengua el aliento de su voz nativa?).

La idea, aparte el dramatismo del discurso y el lenguaje altamente poético, la compartimos los que hemos elegido, de por vida, una lengua y cultura foráneas. Entramos en un corredor de desequilibrios y paradojas, no siendo la menor el que a veces se conozca mejor la historia y literatura prestada que la propia y, lo que seguramente es peor, se corre el riesgo de perder la originalidad en la lengua

PORTADA

COLECCIÓN

nativa, si es que no nos sucede lo mismo que al deforme salvaje Caliban: “You taught me language; and my profit on’t / is I know how to curse” (*The Tempest*, I.ii, 365-66) (“Me enseñaste tu lengua y lo único que aprendí / fue a insultar”). Un autor que comprende el conflicto que provoca el aprendizaje de un nuevo idioma y que es capaz de expresarlo como lo hace Shakespeare revela estar avezado en la brega con las palabras, que ha descendido al fontanar donde nace la lengua y comprende sus luces y sombras.

Decir que Shakespeare es el mayor creador de palabras, se ha convertido en tópico manido que voy a intentar evitar. Sólo quisiera a modo de paréntesis ofrecer unos datos que lo confirman, para así no tener que volver a ese lugar común. Un hablante normal emplea no más de 500 palabras en su trato ordinario con los demás; grandes obras como las de Milton alrededor de 8.000; la *Iliada* y la *Odisea* andarían por las 10.000; la Biblia, incluido el Antiguo y Nuevo Testamento unas 7.000; Shakespeare llegaría a las 25.000, lo

que significa que duplicaría ampliamente el número de vocablos de otros autores conocidos, según las concordancias más solventes, aunque los criterios de los que se dedican a estos menesteres contables no son siempre coincidentes. Lo que importa no estriba en que el vocabulario sea más o menos abultado, sino en la diversidad de personajes y situaciones que estimulan el empleo de ese vocabulario. Shakespeare cubre en sus obras las facetas, lugares y sentimientos más diversos: de Escocia a Londres; de Dinamarca, pasando por Italia y Francia, al reino de Navarra; sus personajes van del rey al criado; del general al soldado; del rico al mendigo; las emociones que emergen a través de la acción agitan desde siempre el alma humana: el odio y la envidia: la avaricia y la generosidad; la crueldad y la ternura.

Shakespeare, el provinciano que busca fortuna en el Londres del siglo XVI, no dispone de otros recursos que su inteligencia, capacidad de adaptación y perseverancia. No ha pasado por la Universidad, como la mayoría de los dramaturgos ingleses de

la época, ni tiene protector que le abra el acceso a la profesión que le atrae. En estas circunstancias es asombroso observar la manera como absorbe el sentir y condiciones sociales de su tiempo; en relación con la lengua, por ejemplo, asimila los más diversos registros: formal y culto; vulgar y dialectal; pero muy especialmente se apropia de la euforia que invade todos los ámbitos de la sociedad inglesa. Después de años de hostilidades en el exterior: la Guerra de los Cien Años (1337-1453), y de contiendas intestinas: la Guerra de las Rosas (1455-85), y tras superar las vacilaciones entre el francés y el inglés con el desplazamiento del primero, Inglaterra gozó casi de un siglo de relativa paz y prosperidad con Isabel I (1533-1603), en cuyo reinado transcurrió prácticamente la vida de Shakespeare (1564-1616). El inglés, en este período, se consolida y vigoriza, al igual que ocurre con otras lenguas europeas. Una pléyade de ensayistas, ortólogos y fonetistas despliegan en sus escritos, a lo largo del siglo XVI, el entusiasmo

PORTADA

COLECCIÓN

por la lengua y una fe ilimitada en la vitalidad de las palabras.

Shakespeare, a pesar de haber creado el mayor número de palabras en la historia de la literatura inglesa y de participar en el júbilo histórico y lingüístico de los siglos XVI y XVII, sin embargo, no confiaba en la lengua. Al menos la lectura de su obra me hace pensar así. Si en las comedias y principalmente en las tragedias escrutó la insensatez y necedad del hombre, así como su lado obscuro, la envidia, traición y crueldad, no nos puede sorprender que hallara agazapados tras las palabras reflejos de su naturaleza inconsistente y confusa: si el hombre no es de fiar, tampoco lo son sus palabras.

El hecho de que esta faceta haya pasado inadvertida a la casi totalidad de la literatura crítica sobre Shakespeare, me induce a sospechar que una lectura así, tiene su origen en el enfoque insólito de alguien para quien el inglés, o cualquier otro idioma aprendido, no es algo consubstancial, sino una resolución artificial y, por lo tanto, sujeta a análisis reflexivo, motivado por la cautela que



adaptamos en tierra extraña. Cuanto más se acerca el neófito a la nueva lengua, tanto más desconfía de prevenir las argucias que sin aviso con ella le llegan: la curiosidad y el recelo son inherentes al principiante, de ahí que quizás se incremente la sensibilidad para detectar autores o escritos que parten de presupuestos similares. Cualquiera que sean los motivos que nos llevan a orientar o desenfocar nuestra atención de un tema determinado, lo cierto es que Shakespeare preludia en muchos aspectos la presencia omnímoda del silencio en buena parte del arte del siglo XX.

PORTADA

En una de las primeras obras de Shakespeare, *Love's Labour's Lost* (*Trabajos de amor perdidos*), se ocupa precisamente de este tema, ya que su motivación inmediata arranca de la actitud pesimista que tiene de la lengua. Dejando de la lado las diferentes lecturas que se han hecho de la obra, lo que parece evidente y fuera de toda duda es que los personajes de verbosidad más fácil, Armado y Holofernes, se convierten en personas ridículas y despreciables, no sólo por la ampulosidad de su

COLECCIÓN

lenguaje, sino también por la ruindad y estrechez de sus propósitos. El rey de Navarra y cortesanos que pretenden alcanzar la fama en la reclusión del estudio, no se diferencian de los pedantes de la obra, para quienes la realidad gravita en el lenguaje. La razón reside en que la fama y el estudio resultan ser únicamente palabras: la celebridad se basa en palabras, y en palabras consiste el trabajo libresco que el rey propone a sus amigos. La conducta de los personajes masculinos en *Trabajos de amor perdidos* es intrínsecamente falsa, puesto que en su elocución intentan ocultar su mediocridad, abulia y falta de imaginación. En sus amores, por ejemplo, se comportan de manera tan artificiosa que pasan desapercibidos para sus propias amantes. Al final, el castigo que se les impone, y que significa el único camino hacia la naturalidad y la realidad, es el silencio.

La lección que se deriva de lo expuesto contiene los elementos básicos cuya evolución ulterior cristalizará en las grandes tragedias shakesperianas. De un lado, se plantea la dialéctica entre palabra

y acción; de otro, se advierte que la lengua puede engañar. En un incidente anodino como pueda ser el relato de Costard sobre el momento en el que es sorprendido en brazos de Jaquenetta (I, i, 199-208), el doble sentido de las palabras confunde a los oyentes sobre la realidad de los hechos. Lo verdaderamente novedoso no es que se denuncie la mentira, sino que se subraye la ambigüedad inherente a la lengua, por la que, sin llegar a mentir, es posible no decir la verdad. La manipulación de la que es susceptible la lengua es responsable en algunas comedias de una gran parte de los enredos y del humor. En las tragedias, con las misma manipulación se inicia, en no pocas ocasiones, el camino hacia la catástrofe final.

En todas las tragedias de Shakespeare las palabras originan la desgracia de los héroes. La trampa ambiental y personal en la que cae el héroe es configurada por un medio tan esquivo y moldeable como es la lengua: las palabras, por su propia naturaleza, y en tanto que trasvase físico de una actitud y de un proceso interno, contienen en sí

mismas el principio de la inexactitud y por ende del engaño y la falacia, como siglos más tarde demostrará Wittgenstein. La serie de transformaciones, cambios y trasiegos por los que transcurre el lenguaje: desde la estructura mental al código individual, y desde éste al social o a la inversa, impregna las palabras de obscuridad e imprecisión. En el espacio que dista entre el pensamiento del emisor y la comprensión del oyente puede germinar la tragedia. De esta manera, y sólo entendido desde esta perspectiva, la lengua se convierte en un elemento exógeno a las personas, que, como la sociedad de cuyas convenciones forma parte, es capaz de crear desequilibrio en el individuo o en la relación de éste con los demás. El héroe queda de este modo envuelto en un medio más potente que él, a merced de la fuerza ambigua y engañosa de las palabras; y aunque sus intenciones puedan ser rectas, la mentira consubstancial a la lengua podrá arrastrarlo al crimen y a su inmolación personal.

Los personajes de todas las tragedias de Shakespeare, sin excepción, se ven inmersos en

el tumulto devastador de las palabras. Un ejemplo revelador se encuentra en *Coriolanus*, donde el protagonista, hombre de acción, apenas necesita de las palabras para comunicarse: a sus obras se remite, cuando se ve acosado por la perfidia de los que le rodean. Coriolano atisba confusamente que su desgracia proviene de las palabras, a las que teme más que a los golpes en la batalla:

Bru. Sir, I hope

My words disbench'd you not.

Cor. No, Sir, yet oft,

When blows have made me stay, I fled  
from words.

(*Coriolanus* II,ii,70-72).

(Bru. Espero, señor,

que mis palabras no os hayan turbado.

Cor. No, señor, con frecuencia,

he huido delante de las palabras,

pero los golpes en la batalla no me han intimidado).

Coriolano, parco en palabras, incluso torpe en su dicción, tiene que enfrentarse a enemigos con un dominio extraordinario de los recursos del lenguaje: se ve forzado a ganarse los/as “voices” o votos de sus compatriotas, en donde Shakespeare mezcla hábilmente las dos acepciones de “voice” en los siglos XV y XVI, en el sentido de “voto” y de “voz y palabra”. Coriolano se burla de las “voices” (II, iii, 124-30), y en su ingenuidad olvida que a pesar de su aparente fragilidad, en el mundo que le toca vivir, ellas tienen más fuerza que su honradez, y acabarán por enviarlo al destierro y después a la muerte.

Un rápido rastreo por las tragedias de Shakespeare nos muestra, como ya se ha señalado, que la hecatombe final viene provocada por las palabras. Los personajes las utilizan para destruir o se dejan engañar y perecen en la intriga. La maldad va siempre acompañada del lenguaje fingido, mientras que la inocencia o bien guarda silencio o la torpeza verbal la convierte en víctima. El rey Lear no sólo es anciano cuando aparece en escena, sino

PORTADA

COLECCIÓN

que manifiesta síntomas de una cierta incapacidad mental, ya que revela, a sus años, una profunda ignorancia de la condición humana: la primera insensatez proviene de creer que el reparto del reino entre sus hijas le concederá la paz en los últimos años de su vida, negando así la codicia y ambición de la naturaleza humana; aunque el colmo de la ofuscación ocurre cuando plantea favorecer a quien con mayor entusiasmo le declare su amor. Goneril y Regan, las hijas que lo menosprecian y sólo esperan heredar al padre para destituirlo de sus dominios, conocen, sin embargo, las tretas del lenguaje y encubren su falta de amor con un artificio brillante de mentira. Cordelia, la única que quiere al padre, irritada por las palabras fingidas de las hermanas rehuye a hablar:

Unhappy that I am, I cannot heave  
My heart into my mouth... (*King Lear*, I, i,  
90-91).

(Es mi desgracia, no poder levantar  
el corazón hasta mi boca),

Justamente porque su corazón está lleno de amor, elude participar en el juego de las hermanas, y en este momento surge la tragedia, que como un remolino de falacia y locura empujará a la muerte a verdugos y víctimas.

Paradójicamente los personajes más alejados del Shakespeare creador y renovador de vocabulario, manipulador y retórico consumado, suelen ser sobrios en palabras o de expresión ineficaz, pero al mismo tiempo son los que menos contravienen las leyes naturales, y hasta cierto punto representan la bondad. Lavinia, la hija de Tito Andrónico, mutilada y ultrajada, a pesar de su centralidad en la acción, permanece en silencio a lo largo de la obra homónima; la mujer de Coriolano, sostén y amparo del guerrero, a quien éste llama “my gracious silence” (*Coriolanus*, II, i, 174) (“mi dulce silencio”) apenas pronuncia palabra; Otelo, extranjero en el estado veneciano, no se destaca por su facilidad de palabra, más bien al contrario, algo que en dos ocasiones él mismo confiesa (*Othello*, I, iii, 81-86 y III, iii, 267-69), y tal vez por esa razón



cae en la insidia verbal de Yago, maestro en los recursos del lenguaje, especialmente de aquellos que amparan el disimulo y la sospecha. Macbeth es seducido al crimen por las palabras ambiguas de las brujas y sólo momentos antes de morir descubre que ha sido un pelele zarandeado por un equívoco infernal.

Shakespeare que supo darle nombre a la miseria y grandeza del hombre, que desbordó el inglés con miles de vocablos nuevos y rebuscó en los rincones del pasado y la marginación para encontrar palabras con las que transmitir su genial visión del mundo, recelaba de la lengua y la temía. No se trata de situar a Shakespeare a la cabeza de un movimiento que, como veremos, ha ido agrandándose en los últimos siglos hasta minar el arte contemporáneo, verbal, pictórico o musical, sino de demostrar su implicación en una corriente propia de todas las lenguas evolucionadas. Sin embargo, la aportación significativa de Shakespeare consistió en señalar al silencio como la consecuencia natural de la desconfianza hacia las palabras. No

PORTADA

COLECCIÓN

presagió, por otra parte, cómo evitar o asimilar el silencio, ni adivinó qué pudiera haber al final del túnel, seguramente porque su tiempo ni intelectual ni socialmente había experimentado la angustia y repulsión que causó la historia posterior.

Constituye una suposición elemental que en una etapa muy temprana los hablantes adviertan que las palabras no son capaces de transmitir fielmente aquello que sentimos y pensamos, y que, además, pueden ser manipuladas, y convertirse en armas con las que mentir y subyugar, no obstante, ese conocimiento se ha exteriorizado de modo diferente según las personas y épocas. En los primeros siglos del cristianismo los anacoretas demostraban con su reclusión que podían prescindir de la comunicación; la mística representa un esfuerzo ejemplar por trascender la naturaleza esquiva e inestable de la lengua y las órdenes religiosas de cartujos y trapenses consideran que el silencio supone una alternativa preferible a la lengua; actitudes semejantes se hallan también en las religiones orientales. Pero no es necesario recurrir

PORTADA

COLECCIÓN

a la religión para comprobar que en nuestra vida diaria las experiencias más íntimas, los instantes de revelación no son traducibles a palabras.

Cuando contemplamos un cuadro que nos impresiona, y no sabemos por qué, intuimos que contiene algo que va más allá del color y la distribución de volúmenes. Un ejemplo para mí sintomático se encuentra en el monumental lienzo de Théodore Géricault (1791-1824), conocido como *Naufragio*, o también como *La balsa del Medusa* y para variar *Los náufragos del Medusa*. No pertenece a un estilo de pintura que me seduzca en particular; la textura de las figuras sobre la balsa me recuerdan demasiado a Miguel Ángel y a Rubens, y, en todo caso, prefiero las de Delacroix. Julian Barnes, que no es crítico de arte, escribió hace unos años un penetrante estudio sobre el episodio que inspiró el cuadro; los bocetos que precedieron a la versión definitiva y los pasos que dio el pintor hasta convertir una anécdota en arte. Lo que ahora me interesa está relacionado con el aspecto inefable del cuadro. Sobre la balsa unos hombres musculosos

PORTADA

COLECCIÓN

hacen señales con trapos blancos a un supuesto barco en la lejanía; otros yacen muertos; un anciano, abatido y de espaldas a lo que atrae a la mayoría de los náufragos, extiende el brazo sobre el cadáver de un joven; a la izquierda unos nubarrones anuncian tormenta; enfrente, en la luz amarillenta, se presiente el amanecer o el crepúsculo y en el horizonte una minúscula y borrosa línea vertical podría ser el navío del rescate. La impresión de totalidad que se deriva de la contemplación del lienzo no proviene de simbología alguna, sino de la experiencia ancestral que llevamos dentro, mezcla de esperanza y desesperanza; de temor y confianza; de vida y muerte. Es una impresión que por su profundidad y amplitud para mí es inexpressable, y una prueba de que las palabras sólo rozan superficialmente la médula del ser.

Unas veces porque desconfiamos de la lengua y, otras, porque la lengua es incapaz de transmitir lo que sentimos, y tampoco de establecer la relación objetiva entre los objetos y la mente, lo cierto es que en particular desde el siglo XVII la

PORTADA

COLECCIÓN

civilización occidental ha buscado alternativas a la comunicación verbal. Las alternativas han sido muy variadas, aunque quizás la pugna más grave ha surgido entre la lengua natural y los lenguajes científicos en especial el matemático y el musical. De acuerdo con los que han estudiado el tema, a partir de Newton y Leibniz el cálculo matemático se ha ido distanciando con mayor rapidez y radicalidad de las anotaciones empíricas, hasta tal punto que teorías como la de la relatividad y la cuántica se muestran intraducibles al lenguaje llano. Pero, por lo visto, esta dicotomía casi irreconciliable, no sólo se da entre las matemáticas y la lengua natural sino en general entre la expresión científica y la no científica: la química molecular, genética y física astronómica.

La separación entre ambas cada vez se ha ido profundizando más, dando como resultado la incompreensión mutua, y con ella una crisis de efectos trascendentales. Nuestra civilización de raíces griegas, judaicas y cristianas ha tenido como fundamento de su ulterior desarrollo la palabra.

PORTADA

COLECCIÓN

Los grandes hitos en los que se ha gestado el progreso material e intelectual son monumentos a la palabra, la *Biblia*, la *Odisea*, la *Torah*, el *Talmud*, obras que configuraron, educaron y disciplinaron la mente científica y emprendedora del hombre occidental. Por lo tanto la ruptura o, mejor, incompreensión entre el humanismo y la ciencia significa en el más puro sentido del término una revolución. Una de las personalidades que formularon con conocimiento de causa lo que se viene diciendo fue C. P. Snow, quien durante veinte años trabajó para la Universidad de Cambridge como físico molecular; escribió novelas y ensayos que lo sitúan entre los más distinguidos narradores y críticos británicos en el siglo XX y desempeñó altos cargos en el gobierno de Harold Wilson. Es decir, una de las pocas mentes capaz de juzgar el conflicto entre ciencia y humanismo. Para C. P. Snow la disociación del conocimiento contemporáneo vaticina un futuro inquietante, ya que el aislamiento e incomunicación de las dos ramas del saber supone la asfixia de nuestros orígenes.

PORTADA

COLECCIÓN

Se ha hecho célebre una afirmación suya: “Es inculto quien no haya leído a Shakespeare, pero no menos lo es el que desconozca la segunda ley de la termodinámica”. Y no hay que olvidar que la ignorancia mutua comenzó, paradójicamente, a causa de la incapacidad de la lengua natural para enunciar las leyes naturales.

La imprecisión y deficiencias de la lengua han motivado que desde la antigüedad se mire a la música como ejemplo de precisión y capacidad para expresar lo inefable. La música es única en sí misma, imposible de manipular a diferencia de las palabras, puesto que cuando se manipula se convierte en otra cosa o, digamos, en otra canción o sinfonía y, por tanto intraducible, pero al mismo tiempo la comprensión es inmediata: la aceptación, rechazo, o alejamiento queda en la individualidad del oyente. Lo que quiere decir que no hay distancia, ni temporal ni espacial, entre el compositor y el oyente; en este momento, por ejemplo, podemos oír la sinfonía que Mozart compuso hace más de dos siglos; los sonidos no han caído en desuso o han

PORTADA

COLECCIÓN

sido impregnados de ideas ajenas a ellos mismos; el que la empatía del oyente del siglo XVIII fuera diferente, no significa nada para el que ahora la escucha. La transmisión musical es pura y nítida, porque es ella misma, todo lo demás queda fuera y pertenece al mundo de las palabras.

Los poetas, en particular, han sido atraídos por esta propiedad de la música. De una manera u otra han intentado alcanzar la perfección verbal acometiendo la difícil tarea de hacer música con palabras. El fracaso de ese intento no invalida la argumentación que aquí se sigue. El siglo XIX origina una pléyade de poetas que se esfuerzan en superar la imprecisión de las lenguas naturales a través de la imitación de la música, no sólo en las técnicas de sonoridad, sino también en su precisión matemática. La obra poética de Mallarmé, Rimbaud, Verlaine y otros integrantes de la escuela simbolista francesa, así como Rubén Darío en el mundo hispánico, se comprenden mejor si los leemos desde un ángulo musical, puesto que el camino más recto se halla en la intuición y en las

PORTADA

COLECCIÓN



resonancias sonoras que emanan de las palabras. Un buen número de poetas de final de siglo y del primer tercio del XX, consciente o inconscientemente, subscriben las ideas de Wagner sobre la supremacía de la música sobre la lengua, y un grupo considerable de compositores engrosan la lista de los que consideraban que la lengua era inferior a la música, opinión que toma cuerpo en los poemas sinfónicos, ampliamente cultivados en estos años por Liszt, Musorgsky, Saint-Saëns, Richard Strauss, Sibelius y otros.

La socava, sin embargo, más importante no proviene de la confrontación con lenguajes más precisos o sugerentes, sino del lado de aquellos que someten la lengua a un riguroso proceso de investigación, lingüistas y filósofos, o de los que la utilizan como expresión artística, los escritores. Es este un fenómeno complejo y de gran envergadura que, a mi entender, no se circunscribe sólo a la lengua, sino que abarca cualquier manifestación artística y la comunicación en general. Por esta razón, me limitaré a esbozar únicamente los

PORTADA

COLECCIÓN

rasgos más sobresalientes de una evolución que desemboca irremediabilmente en el silencio.

Coincidiendo con los años indicados, finales del siglo XIX y primer tercio del XX, y seguramente por el acoso que sufre en diferentes flancos, se produce una revisión general de las funciones y naturaleza de la lengua. Sin entrar en matices, y aceptando coincidencias, se podría decir que esta revisión surge en el ámbito del alemán, donde es conocida como *Sprachkritik*. La mística del silencio, por llamarla de algún modo, arremete, en primer lugar, contra la retórica tradicional y el uso banal e interesado del lenguaje, en particular del periodístico. Para la *Sprachkritik* la lengua se encuentra en tal estado de descomposición que no tiene remedio. Hugo von Hofmannsthal, ejerce en algunas de sus obras de transmisor de esta opinión. En *Ein Brief* o *Carta de Lord Chandos*, como ha sido traducida en varios idiomas, aflora el desencanto y desesperación del epónimo ante la desolación panorámica de las palabras. Sentimientos como los de “amor”, “sacrificio”, “dolor”, etc., han perdido todo el sig-

PORTADA

COLECCIÓN

nificado. Sólo los objetos, por sí mismos, tienen capacidad evocadora y denotativa. La perspectiva que ofrece la lengua, según Hofmannsthal, es similar a las horas que precedieron a la destrucción de Alba Longa.

No obstante, y por más que las ideas de Hofmannsthal nacen de una reflexión profunda y sincera, no consiguen traspasar el plano de los sentimientos, en último término confinadas en el espacio de la opinión. Por lo tanto faltaba el método de análisis objetivo que sancionara o invalidara la fiabilidad de las palabras. Cometido que asumió Ludwig Wittgenstein en su *Tractatus Logico-Philosophicus* (1922), redactado en forma de aforismos durante la Primera Guerra Mundial en Italia, donde permaneció como prisionero de guerra. Los antecedentes filosófico-lingüísticos con los que Wittgenstein se enfrenta giran alrededor de las condiciones que deben concurrir en una lengua para ser considerada perfecta, desde el punto de vista lógico. Una lengua perfectamente lógica contiene reglas que bloquean la emisión de errores y

PORTADA

COLECCIÓN

mentiras, ya que, de acuerdo con Bertrand Russell, responsable de una esclarecedora introducción a la obra, su función esencial consiste sólo en confirmar o negar un hecho, a través de la relación entre la estructura de la lengua y la estructura del hecho. De aquí arranca el análisis de Wittgenstein, y siguiendo un proceso lógico se van detallando a lo largo del libro los elementos que integran la relación, comenzando con las unidades ideales en una lengua perfectamente lógica: a cada unidad o hecho simple le correspondería un solo nombre, y a cada nombre un único hecho, o símbolo único. Pero siempre, y esto tiene una importancia capital en la teoría de Wittgenstein, el nombre tiene que definir o representar el hecho. En este sentido la expresión lingüística se asemeja a una proyección geométrica, y sabemos que una figura geométrica puede proyectarse de diferentes maneras, correspondiendo a cada modo o manera una lengua diferente, aunque las propiedades de la figura geométrica original permanecen inalteradas. Para Wittgenstein una proposición sería equivalente a

PORTADA

COLECCIÓN

la proyección, mientras que el hecho representaría la figura geométrica.

La teoría se va complicando cuando se analizan las distintas proposiciones y su relación con hechos cada vez más complejos, aunque lo que me interesa aquí no es tanto desmenuzar los principios en los que se asienta su teoría, sino llegar a las conclusiones o, en otras palabras, indicar el camino que sigue Wittgenstein hasta llegar al silencio.

Uno de los escollos que surgen al definir las proposiciones como proyección y símbolo de los hechos consiste en que una proposición o bien es tautológica o contradictoria, con lo cual la lengua cuando dice la verdad, no dice nada, y si falsifica el hecho es contradictoria y, por lo tanto queda anulada. Pero no es éste el único círculo vicioso al que nos lleva la lengua, puesto que si, como se dice al principio del libro: “El mundo es la totalidad de los hechos, no de las cosas”, la formulación de los hechos en sí mismos o aislados de la totalidad sería tautológica o contradictoria, de lo que resultaría que la única proposición

PORTADA

COLECCIÓN

significativa debería construirse partiendo de la totalidad del mundo. El problema radica, sin embargo, en que para nosotros, en cuanto hablantes, el mundo no tiene límites y lo que está más allá de la experiencia se encuentra fuera del control de nuestra lógica, y pertenecería, según Wittenstein, al universo de la mística, es decir, más allá de la lengua. La conclusión final evidencia, pues, el sin sentido de cualquier proposición y el silencio como alternativa ineludible.

Esta exposición no hace justicia a un libro fascinante y hondamente revelador, a pesar de su dificultad, sobre todo para los que no andamos con soltura en el campo de la lógica, sin embargo, al hablar de silencio es necesario mencionar al pensador que sentó las bases teóricas de una orientación que ha guiado el arte contemporáneo. En algún sentido se podría decir que desde la segunda mitad del siglo XIX todo artista consciente de su arte ha tropezado con el silencio, quizás por el pesimismo que embarga a una clase o a una sociedad que ha perdido las referencias tras-

PORTADA

COLECCIÓN

cientales o, si se prefiere, teologales. Cuando se descubre que las palabras, la escala tonal o el color figurativo no representan el vehículo fiable de comunicación, nos precipitamos en el silencio, y aunque éste normalmente se identifica con el vacío, la verdad es que supone un estado de gran agitación intelectual y punto de partida de algunas obras fundamentales en el arte del último siglo. Pero, por otra parte, no se puede olvidar que algunos creadores sucumben en él.

En el plano literario, y según lo entiendo yo, Tristan Tzara y con él todo el movimiento dadaísta gestaron la provocación y encono verbal en la desconfianza hacia las palabras, pero no entendieron la potencia de la mudez y agotaron su imaginación e ingenio en piruetas sofistas en las que desaparecieron. Ejemplos paralelos no sólo son frecuentes en la literatura, sino en otras expresiones artísticas: en pintura, y para dar una sola muestra donde existen decenas, el nombre de Marcel Duchamp es el primero que viene a la memoria. Su obra pictórica es extremadamente

PORTADA

COLECCIÓN

reducida, a pesar de sus indudables dotes y de su capacidad genial para calibrar las posibilidades del arte y su relación con el pensamiento contemporáneo. Personalidad independiente y apartada de convenciones caducas, vivió con intensidad su trabajo, retocando y ampliando durante años el mismo proyecto, y, sin embargo, apenas si nos ha dejado tres cuadros de consideración: “Desnudo bajando una escalera”, “Le Passage de la Vierge à la Mariée”, y “El gran vidrio”. Para muchos está fuera de toda duda que Duchamp, después del “Desnudo”, con 25 años, perdió la fe en el arte y en consecuencia su pintura enmudeció, pese a su posterior descubrimiento y decisiva influencia en el “ready-made”.

PORTADA

COLECCIÓN

En el mundo musical Schoenberg, debatiéndose entre la tonalidad y atonalidad, representaría otro caso ilustrativo de cómo también el arte no verbal puede llegar a una encrucijada, donde la indecisión o falta de confianza estrangula la energía creativa del artista. En Schoenberg el conflicto surge de la confluencia de la palabra con la religión y la mú-



sica, puesto que fue la composición de su ópera inacabada, *Moisés y Arón*, la que le reveló el desequilibrio radical de los tres elementos esenciales en su existencia: de una parte, la lucha entre la fe de sus antepasados, el judaísmo, y el protestantismo, al que se convirtió en su juventud; de otra, la amargura que le produjo el rechazo del público a las piezas atonales con las que creía que la tradición musical daba un paso decisivo, y finalmente, estos dos aspectos tomaban cuerpo en el enfrentamiento entre Moisés, el visionario, parco en palabras e incapaz de transmitir el mensaje de su Dios, y Arón, locuaz y disimulador. Schoenberg entendió que su historia y vivencias personales lo colocaban junto a Moisés, y lo enfrentaba a Arón, representante de la mentira y superficialidad. El instante en que intuyó que no existía reconciliación alguna entre los dos opuestos vitales, significaba un punto sin retorno: dejó inconclusa la ópera, se recluyó en sí mismo y sólo escribió unas pocas partituras sobre Dios y el sufrimiento de los de su raza.

PORTADA

COLECCIÓN

Como se va viendo, la reacción ante el silencio produce efectos diferentes en los artistas: los hay que optan por el letargo y parálisis y también quienes construyen su obra a partir del vacío, aprovechando el vigor que bulle en el acto de rechazar las palabras. El camino que conduce al silencio es largo, requiere amplios conocimientos y el dominio de técnicas tradicionales, es decir, el desmontaje de un sistema que se ha ido formando a lo largo de siglos no es tarea simple, exige destreza e ingenio destapar las carencias de la lengua y, una vez comprobadas, una carga considerable de valor para soportar la soledad a la que lleva. Una parte considerable de la obra de James Joyce y casi toda la de su discípulo Samuel Beckett, está erigida sobre las ruinas de la lengua literaria. La clarividencia y coherencia implacables les empujó al aislamiento intelectual y social de *Finnegans Wake* y a los *Juegos sin palabras*, a lo que volveré enseguida, pero brevemente comentaré una deserción o desviación del silencio.

Saramago no es sólo un escritor preocupado con la injusticia y cuestiones sociales, como sostienen los que no lo leen o lo utilizan, sino ante todo un novelista, conocedor profundo de la tradición narrativa y de la lengua. Seguramente a muchos les habrá pasado inadvertido, sobre todo a aquellos que lo convierten en abanderado de su ignorancia interesada, el sutil cambio de registros; la ironía soterrada; la destreza en el manejo del vocabulario en las más diversas actividades: pintura, arquitectura, medicina, arquitectura, cerámica, agricultura, etc., y como moralista, además de cronista de una época, nos transmite su parecer sincero sobre las cuestiones esenciales actuales y, aunque esto no lo convierte en novelista, quedaría en desventaja comparado a un sociólogo o a un político. El mérito de Saramago, ya lo he dicho, radica en su habilidad para contar una historia y en su preocupación por la lengua. Quien lea con atención su obra observará que en todos sus libros, como de pasada, habla de la comunicación verbal y de sus limitaciones. En su penúltima novela, por

PORTADA

COLECCIÓN

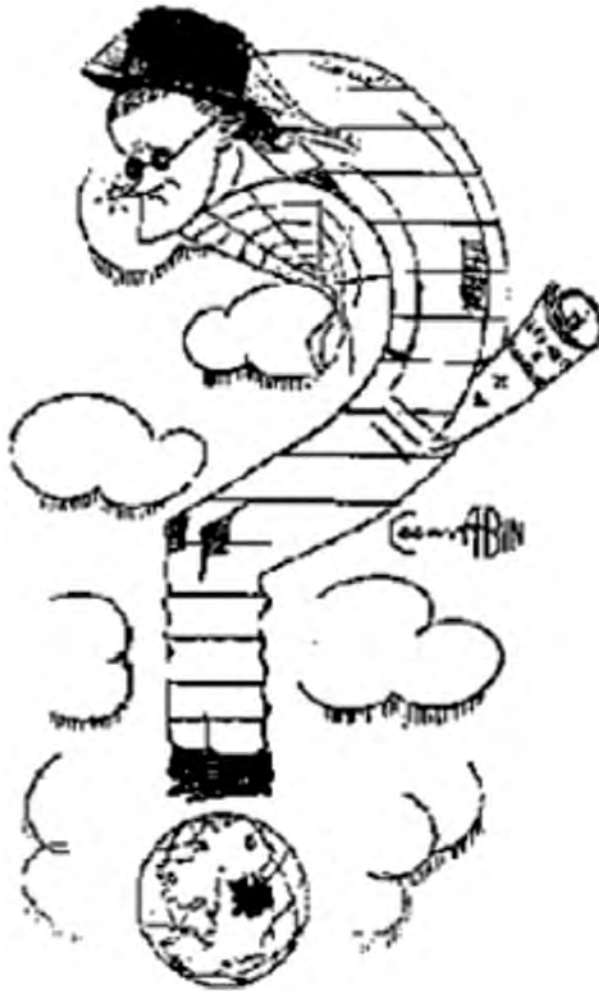
ahora, *Ensayo sobre la lucidez*, para mí establece una especie de epílogo en relación con su obra anterior: habiendo repasado las distintas facetas del hombre contemporáneo, como bracero, peón en la construcción, docente, archivero, cristiano descreído, etc., en esta novela se nos descubre que la política es un estorbo. Un buen día la gente decide no votar, ni a la izquierda, ni al centro ni a la derecha, y resulta que todo marcha mejor, hasta los atascos desaparecen. La ciudad se convierte en una Arcadia edénica. Si se insiste en encasillar a Saramago como escritor social, este libro, como mínimo, desconcierta, ¿significa el triunfo de Bakunin o el interregno democrático marxista? Demasiado sencillo para un novelista tan incisivo y perspicaz, así que se relee uno de los últimos capítulos y encontramos lo siguiente: “quién sabe si este mundo no sería un poco más decente si supiéramos cómo juntar unas cuantas palabras que andan por ahí sueltas” (pp. 373-74). Caeríamos en la obviedad si añadiéramos que, en la busca constante y paciente de soluciones a la miseria material

PORTADA

COLECCIÓN

y espiritual en el mundo, Saramago descubre que en la lengua podría encontrarse la salvación – algo, por lo demás, que muchos años antes postularía Ramón Pérez de Ayala en su novela *Belarmino y Apolonio*. Por esta razón, quizás fuimos muchos los que esperamos con expectación el libro siguiente. Pero, al menos para mí, y empleando una expresión coloquial, Saramago dio el esquinazo, y *Las intermitencias de la muerte* en lugar de hablar de las palabras nos cuenta los requiebros de la muerte con un violoncheta y con la música de Bach, Chopin y Schumann. Nuestro autor rehuye el foso en el que se habría despeñado, puesto que de haber desarrollado la frase que antes se citaba, habría confirmado que la lengua probablemente no contiene la salvación, sino el silencio, senda más intrincada que los retozos de la muerte.

Si se cree que la lengua no es fiable, habrá que repetir una vez más, si cuando la analizamos nos topamos con tautologías y contradicciones y, por añadidura, engaña, destroza y manipula, aunque al mismo tiempo represente el medio más empleado



PORTADA

COLECCIÓN

3. Caricatura de James Joyce realizada en 1932 por el pintor español César Abín para celebrar el cincuenta cumpleaños del escritor.

de comunicación, se comprenderá la perplejidad de muchos escritores ante el medio de su arte: las palabras. En el siglo XX la literatura ha explorado toda clase de salidas en el estancamiento al que conduce este conocimiento. Hay escritores que a falta de una puerta mejor se instalan en el silencio, en él y sobre él escriben. El ejemplo más esclarecedor es el de Samuel Beckett: el Godot de *Esperando a Godot*, en cuya espera han empeñado su vida Estragón y Vladimir, nunca habla y nunca aparece en escena. Se trata de la expectación que produce lo desconocido, partiendo de una situación absurda, descrita en un lenguaje sin sentido. La lengua en esta obra ha perdido la capacidad de comunicar: los personajes, en ocasiones, hablan sólo para matar el aburrimiento y la soledad; lo único cierto es la espera, con la esperanza de que algo ocurra o alguien llegue y los rescate del aturdimiento y los oriente. A pesar de la frustración, ya que Godot no cumple la promesa de mostrarse a los desvaídos vagabundos en escena, ellos no desesperan y continuarán aguardando a

PORTADA

COLECCIÓN

no saben qué o quién: el silencio, Dios o la nada. Para aquellos que no entiendan el mito universal sobre el que descansa la obra, Samuel Beckett nos lo explica en *El innombrable*. De la última página entresaco las líneas siguientes:

“Son las últimas palabras, la última verdad, o quizás sean los murmullos, los murmullos que llegan. Será el silencio, que no dura, disipado en la escucha, disipado en la espera... Es un sueño, todo es un sueño, que me atrapará, me despertaré, en el silencio, y nunca más dormiré, seré yo, o el sueño, soñar de nuevo, soñar el silencio, el silencio de un sueño, lleno de murmullos, no sé, son todas las palabras, no despertar, todas las palabras, no hay otra cosa, tienes que seguir... tienes que continuar, tienes que decir las palabras, hasta la última, hasta que me encuentren, hasta que me digan... seré yo, será el silencio, donde estoy, no sé, nunca lo sabré, en el silencio nunca se sabe, tienes que seguir, no puedo seguir, seguiré”.

Beckett, a su manera, nos habla de la condena del hombre a nunca saber, a la espera permanente, al

PORTADA

COLECCIÓN



suplicio de Tántalo entre las palabras y el silencio. Estoy convencido de que parte de esta intuición artística expresaba la interpretación, a mi modo de ver desacertada, de la última obra de su amigo y maestro James Joyce. En todo caso, es natural que cualquier indagador receloso de la lengua literaria termine encontrando a Joyce, ya que culminó y superó una evolución secular, convirtiéndose así en referencia ineludible del arte actual.

Una serie de circunstancias, personales y estéticas, confluyen en Joyce y lo convierten en observador sensible a las palabras. Aunque el inglés era su lengua materna, él se consideraba un extraño por razones que se detallarán más adelante. Ya en el *Artista adolescente*, comentando las diferencias entre el habla del decano de University College, nacido en Inglaterra, y la suya, nos dice:

“The language in which we are speaking is his before it is mine. How different are the words *home, Christ, ale, master*, on his lips and on mine. I cannot speak or write these words without unrest of spirit. His language, so familiar and so

foreign, will always be for me an acquire speech. I have not made or accepted its words. My voice holds them at bay. My soul frets in the shadow of his language”.

(“El lenguaje en que estamos hablando ha sido suyo antes que mío. ¡Qué diferentes resultan las palabras *bogar*, *Cristo*, *cerveza*, *maestro*, en mis labios y en los suyos! Yo no puedo pronunciar o escribir esas palabras sin desasosiego. Su idioma, tan familiar y tan extraño, será siempre para mí un lenguaje adquirido. Yo no he creado esas palabras, ni las he puesto en uso. Mi voz se levanta contra ellas. Mi alma se angustia entre las tinieblas de su idioma”.)

Joyce, compartía los celos de los que aprendemos una segunda lengua, y, como Shakespeare, para desmontar las normas y usos heredados, primero, puso en evidencia la facultad del lenguaje y, después, encarando las imperfecciones, y en una huida hacia delante, creó un número incalculable de palabras, en un intento de construir su propia lengua, sin ataduras ni sumisiones a otros. En cuestiones lingüística Joyce actuó como un exilia-

do: utilizó aquello que le era conveniente de la lengua de origen; la adaptó a la situación de destierro y la moldeó de acuerdo con la singularidad de su genio literario. Joyce (y la mayoría de sus conciudadanos a principios del siglo XX), se sentía dentro de la órbita histórico-cultural de la Irlanda católica y celta, pero tenía que soportar el dominio inglés y protestante. Hay que aclarar, sin embargo, que Joyce criticó duramente la Irlanda católica y apenas sabía unas cuantas palabras en gaélico; jamás colaboró con los grupos independentistas, no aceptó la nacionalidad de la nueva república, y murió en posesión del pasaporte británico, algo que se suele silenciar. Pero esto no quiere decir mucho, ya que la obra de Joyce gira alrededor de Dublín y de Irlanda en sus más mínimos detalles y, lo que aquí más interesa, su actitud ante el inglés fue la de un extranjero.

De los 59 años que vivió, 37 los pasó fuera de Irlanda en exilio voluntario, hastiado del provincianismo, hipocresía y de la mentalidad complaciente de las gentes de Dublín. Sabía que la concepción

y realización de una obra con la que se proponía “forjar... la conciencia increada de [su] raza”, no sería fácil, así que resolvió utilizar las armas del “silence, exile, and cunning” (“silencio, exilio y astucia”). El exilio no fue sólo espacial y sentimental, sino principalmente espiritual: necesitaba distanciarse de la educación jesuítica y de la rémora intelectual acumulada en su juventud y así comprender las esencias de su pueblo. El “non serviam” que propugnó al principio de su carrera exigía una condición de libertad ilimitada; libre de la voráGINE política en la Irlanda de comienzos de siglo, de la religión, de la lengua, de lazos familiares, etc., así, en la distancia y en el aislamiento, creó una de las obras más coherentes y reflexivas de la literatura en lengua inglesa.

El análisis que me propongo efectuar a continuación puede no coincidir, o puede que sí, con lo que Joyce pensara de su obra; el crítico juzga desde una posición y conocimientos que no tiene necesariamente que compartir con el autor. Desde mi perspectiva, Joyce siguió un camino parecido

PORTADA

COLECCIÓN

al de Wittgenstein, sin que esto suponga influencia alguna entre ambos, sino coincidencia en lo que los alemanes llaman *Weltzeit*. Evidentemente el método era diferente, ya que el primero, como escritor, se acercaba a la lengua a través de la praxis, mientras que el segundo lo hacía desde la teoría, aunque los dos, a mi entender llegaron a la misma conclusión. Joyce comienza su carrera utilizando la lengua a la manera de los mejores prosistas del siglo XIX; tanto el estilo como la técnica narrativa siguen los cánones del realismo literario, predominante en su época. Le bastaron sólo dos obras, *Dublineses* y *Retrato del artista adolescente* para agotar los recursos que le ofrecía la tradición. Otro autor quizás habría continuado con un estilo que llegó a dominar de modo tan magistral, hasta tal punto que destacados críticos lamentan que optara por lo que ellos llaman experimentación. Creo que esta primera etapa, en otros términos, significó el hallazgo de que el potencial de una práctica, cualquiera que ésta sea, se encuentra restringido por el empleo cáustico o trivial

PORTADA

COLECCIÓN

del usuario, hablante en general o escritor, luego era obligado dar un paso más y poner a prueba la relación entre forma y significado.

Desde antiguo el artista siempre ha estado interesado en conocer la relación entre la forma y la materia, el sonido, su configuración natural y consecuencias; formulado de otra manera la cuestión se plantearía entre la opción nominalista y la realista. En todo caso resulta innegable que *Ulises* despliega un repertorio de estilos con los que Joyce estaría intentando encontrar una salida al realismo decimonónico. Los 18 capítulos de los se compone la novela suponen 18 maneras distintas de narrar, desde el estilo del escritor novel en el capítulo primero, hasta el científico en el diecisiete, pasando por el periodístico en el siete, el musical en el once, etc. Al final Joyce no parece persuadido, por lo que la experimentación se convierte en fracaso, y aquí nace la noción de que *Ulises* desmonta y destruye la novela.

En este punto Joyce se encontraría ante la disyuntiva de optar por el silencio, como hizo Beckett,

Schoenber y los otros artistas que hemos venido comentado, o bien intentar superar el uso literario e incluso social de la lengua, puesto que el engaño fluye de este lado. Ya en *Ulises* se detectan los primeros atisbos del forcejeo por desasirse de “la lengua del mercado”, cediendo el protagonismo de la acción a las palabras, no en su acepción de medio de comunicación, sino en sí mismas, en su estructura fónica, en su historia y contacto entre ellas. Ejemplos de la primacía de las palabras sobre el comportamiento de los personajes abundan, sobre todo, en los capítulos 14 y 15 de *Ulises*, en los que el lenguaje se aísla y remite únicamente a su sonoridad y a su historia. Es natural que la inmediata y última obra, *Finnegans Wake*, trate de personas dormidas y de la vida despierta, convulsa de las palabras.

Joyce tenía que dejar atrás la lengua del compromiso, de la manipulación y la mentira, por lo tanto, crea una nueva partiendo de los escombros de la anterior. *Finnegans Wake* está escrito en todas las lenguas y en ninguna, aunque la base sea

PORTADA

COLECCIÓN

un inglés fracturado, de tal manera que ningún hablante de ningún idioma puede identificarse con las palabras del libro, y a la vez, cualquiera que sea la procedencia lingüística, todo el mundo encuentra algo conocido o recordado en ellas. La razón es muy sencilla: cuando se distorsionan las palabras, siempre quedan los sonidos, indestructibles y universales en los que todos nos relacionamos. Los sonidos semánticamente relevantes, que los lingüistas llaman fonemas, oscilan alrededor de dos docenas, y los comparten la mayoría de las lenguas, de ahí que nos sintamos cerca y lejos: cerca, porque lo que oímos nos es familiar y, lejos, porque no encajan en nuestro sistema verbal de comunicación.

Alguien ha llamado a la jerga de *Finnegans Wake*, por calificarla de alguna manera, lengua del diablo, aunque también cabría decir divina. Un lenguaje cerrado y abierto, la fiesta de palabras de la que habla Shakespeare, emancipada del hombre. Es como si se volviera al tesoro anglosajón, están ahí, ignotas e irreducibles, no profanadas por el uso;



no es casual que la física teórica y las ciencias aplicadas hayan tomado retazos de ese vocabulario prístino para designar nuevos conceptos y prácticas, “quark” y “e-mail” son los ejemplos más conocidos. La lengua de *Finnegans Wake* contiene también una cualidad inquietante, aquella que ejerce de espejo del lector, ya que al enfrentarse a un texto a medias conocido, a medias extraño, le obliga a una interpretación personal e inalienable, en la que aflora su sabiduría o ignorancia, sus frustraciones y obsesiones. Los que han tenido el tesón y paciencia de leer las 628 páginas del libro, no sólo sufren una natural mutación en sus hábitos de lectura y comprensión, sino que reconocen que fue la mejor obra de su autor, claro que, como dijo hace unos años en este mismo lugar uno de los más agudos conocedores del tema, en el mundo, probablemente, el número de lectores de *Finnegans Wake* no supere la centena.

Joyce, y en particular su última obra, cierra el círculo que comienza en los balbuceos del hombre primitivo, cuando la voz y después la palabra

eran una simple extensión del cuerpo, tan fiable e íntegra como la materia de sus utensilios. Joyce aspiró a volver a los orígenes, fraguando un lenguaje puro, donde creo que veía la salvación del arte. No se instaló y aún menos se hundió en el silencio, como le ocurrió a su discípulo Samuel Beckett, sino que se aferró a la fuerza ilimitada de la palabra, incluyendo quizás su sentido bíblico. Otras artes lo han intentado recurriendo a técnicas propias, las historias del arte pictórico, escultórico y musical están llenas de propósitos de renovación y, en todo caso, perenne y siempre al acecho se encuentra la puerta teologal, de la que a mí no me corresponde hablar.

Siendo esta lección una especie de despedida académica, no hay mejor final que el agradecimiento. El primer lugar lo ocupa la Universidad, que me ha procurado el sustento y una ocupación satisfactoria. La Universidad para mí es la de Sevilla, en la que enseñé desde hace más de treinta años, la de Salamanca, mi *Alma Mater*, Santiago de Compostela, Londres, Leeds y otras

en Europa y Norteamérica donde he impartido cursos y conferencias. La Universidad ha ocupado gran parte de mi vida, con alegrías y penas; aquí he encontrado muchas de las personas a las que respeto y aquí, con mi trabajo, he intentado hacerme respetar. Lo demás, sinsabores, ilusiones, logros y fracasos, como dice Hamlet en su despedida última, es silencio.

PORTADA

COLECCIÓN

## BIBLIOGRAFÍA MENCIONADA

- Barnes, Julian. *A History of the World in 10½ Chapter*. London: Picador, 1989.
- Beckett, Samuel. *Waiting for Godot*, London: Faber and Faber, 1965 (1956).
- . *The Unnamable*, London: Calder & Boyars, 1975 (1958).
- Beneviste, Emile. *Indo-European Language and Society*. Trans. Elisabeth Palmer. London: Faber & Faber, 1973 (1969).
- Black, Leo. *Arnold Schoenberg: Style and Idea*. London, 1975.
- Corominas, J., Pascual, J. A. *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*. Madrid: Editorial Gredos, 1980.
- Diccionario de Autoridades*. Edición facsímil. Madrid: Editorial Gredos, 1990.
- Hofmannsthal, Hugo von. *Ein Brief*. Wien, 1901.
- Holthausen, F. *Altenglisches Etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg: Carl Winter, 1963 (1934).
- Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. New York: The Viking Press, 1973 (1916).
- . *Dubliners*. London: A Triad Paladin Book, 1987 (1914).
- . *Finnegans Wake*. London: Faber & Faber, 1971 (1939).
- . *Ulysses*. London: The Bodley Head, 1984 (1922).

PORTADA

COLECCIÓN

- Madden, Frederick, ed. *Layamons Brut, or Chronicle of England*. London, 1847.
- Menéndez Pidal, Ramón, ed. *Poema de Mio Cid*. Madrid: Ediciones de “La Lectura”, 1923.
- Onions, C. T. *The Oxford Dictionary of English Etymology*. Oxford: Clarendon Press, 1966.
- Pérez de Ayala, Ramón. *Belarmino y Apolonio*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1944 (1921).
- Romancero Castellano [Cancionero de Romances, Amberes: 1550]*. Madrid: Biblioteca Castro, 2004.
- Saramago, José. *Ensayo sobre la lucidez*. Madrid: Alfaguara, 2004.
- . *Las intermitencias de la muerte*. Madrid: Alfaguara, 2005.
- Schwarz, Arturo. *The Complete Works of Marcel Duchamp*. New York, 1969.
- Shakespeare, William. *The Complete Works*. London: Collins, 1966.
- Smith, John, ed. *Historiae Ecclesiasticae Gentis Anglorum libri Quinque, Aucture Santo & Venerabili Baeda*. Cambridge, 1722.
- Stanley, E. G., ed. *The Owl and the Nightingale*. Manchester Univ. Press, 1972 (1960).
- Steiner, George. *Grammars of Creation*. London: Faber and Faber, 2001.
- . *Language and Silence*. Harmondsworth: Penguin Books, 1969 (1967).

PORTADA

COLECCIÓN

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*.

London: Routledge & Kegan Paul, 1971 (1922).

Wrenn, C. L. Ed. *Beowulf*. London: Harrap, 1973.

PORTADA

COLECCIÓN

## LECCIONES INAUGURALES DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA

### *La autonomía universitaria*

Curso Académico 2013-2014

ÁNGEL M. LÓPEZ Y LÓPEZ

### *Ideales y actitudes para la Universidad de Hoy*

Curso Académico 2012-2013

PILAR LEÓN-CASTRO ALONSO

### *Paradojas del desarrollo humano*

Curso Académico 2011-2012

JESÚS PALACIOS GONZÁLEZ

### *Viaje a los confines de la tabla periódica. Átomos ligeros, átomos pesados y energía nuclear*

Curso Académico 2010-2011

ERNESTO CARMONA GUZMÁN

### *La universidad del siglo XXI en la sociedad de la comunicación y del conocimiento*

Curso Académico 2009-2010

MANUEL ÁNGEL VÁZQUEZ MEDEL

### *Concepto de Botánica.*

### *Consideraciones sobre los reinos*

Curso Académico 2008-2009

BENITO VALDÉS CASTRILLÓN

### *Las motivaciones de la investigación científica*

Curso Académico 2007-2008

MANUEL ZAMORA CARRANZA

### *Palabras y silencios*

Curso Académico 2006-2007

FRANCISCO GARCÍA TORTOSA

### *Ruptura vanguardista, desintegración y nostalgia del Arte*

Curso Académico 2005-2006

EMILIO GÓMEZ PIÑOL

### *Globalización y orden internacional*

Curso Académico 2004-2005

JUAN ANTONIO CARRILLO SALCEDO

### *El proceso de integración de España en la Unión Europea y en la Unión Económica y Monetaria Europea (UEME)*

Curso Académico 2003-2004

CAMILO LEBÓN FERNÁNDEZ

### *La ingeniería aeronáutica en la Universidad de Sevilla*

Curso Académico 2002-2003

ANTONIO BARRERO RIPOLL

### *Cambios y conocimiento*

Curso Académico 2001-2002

RAFAEL LÓPEZ POLANCO

### *La imagen médica del cuerpo humano*

Curso Académico 2000-2001

JUAN RAMÓN ZARAGOZA RUIBIA

### *De nuevo, la lección primera.*

### *Sobre el concepto de la asignatura*

Curso académico 1999-2000

MANUEL OLIVENCIA RUIZ

### *La ruptura educativa. De la mundialización a la localización en la acción educativa*

Curso académico 1998-1999

LUIS NÚÑEZ CUBERO

### *Elogio de la radicalidad*

Curso académico 1997-1998

JOSÉ VILLALOBOS

### *Las emociones cotidianas: De la biología a la psicología social*

Curso académico 1996-1997

SILVERIO BARRIGA JIMÉNEZ

### *La insulina: De la biología a la patología molecular*

Curso académico 1995-1996

RAIMUNDO GOBERNA ORTIZ

### *Un problema clásico. El número $\Pi$*

Curso académico 1994-1995

JOSÉ CORTÉS GALLEGO

### *La litografía, ayer y hoy*

Curso académico 1993-1994

MIGUEL GUTIÉRREZ FERNÁNDEZ

*Catálogo completo de nuestras publicaciones  
en la página web*

<<http://www.editorial.us.es>>

PORTADA

Para ir al libro pulsar en la línea

