

SELGYC

SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE LITERATURA GENERAL  
Y COMPARADA

*Estudios de Literatura Comparada 1 (Vol. 1)*

# LAS ARTES DE LA VANGUARDIA LITERARIA

**EDITORA GENERAL**

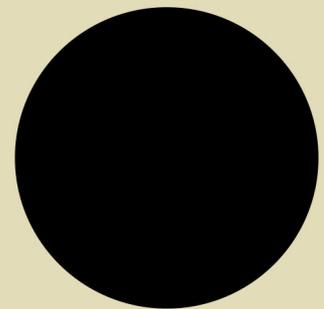
*Ana González-Rivas Fernández*

**EDITORES**

*Luis Martínez-Falero Galindo*

*José Antonio Pérez Bowie*

*Keith Gregor*



Estudios de Literatura 1: 978-84-697-5803-8.

Estudios de Literatura 1 (vol. 1): Las Artes de la Vanguardia Literaria: 978-84-697-7808-1

© de la edición: SELGyC

© de los textos e ilustraciones: sus respectivos autores

*Estudios de Literatura Comparada 1 (Vol. 1)*

# LAS ARTES DE LA VANGUARDIA LITERARIA

**EDITORA GENERAL**

*Ana González-Rivas Fernández*

**EDITORES**

*Luis Martínez-Falero Galindo*

*José Antonio Pérez Bowie*

*Keith Gregor*



**SELGYC**

SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE LITERATURA GENERAL  
Y COMPARADA

## Índice

MERCEDES JIMÉNEZ DE LA FUENTE	
<i>Mitos del surrealismo en Memorias de abajo, de Leonora Carrington</i>	7
HEIDRUN KRIEGER OLINTO	
<i>Momentos de supervivencia del espíritu vanguardista</i>	16
ASUNCIÓN LÓPEZ-VARELA	
<i>Hybrid Narratology in Kai-cheung Dung's Atlas:     The Archaeology of an Imaginary City</i>	23
MARÍA MARCOS RAMOS	
<i>Arriluce, un proyecto de cine de vanguardias</i>	34
CARLOS MARISCAL DE GANTE CENTENO	
<i>El soneto «A una palmera» de Bernardo Clariana.     Entre Catulo y Góngora</i>	45
CATERINA MARRONE	
<i>«El paseo» (1966) surrealista de Tommaso Landolfi</i>	55
LUIS MARTÍNEZ-FALERO	
<i>Paul Celan / Gisèle Celan-Lestrange: poesía y trazo frente al horror</i>	60
SARA MOLPECERES ARNÁIZ	
<i>Muñecas, maniqués y mujeres robóticas:     la construcción de la otredad femenina en las vanguardias europeas</i>	72
LOURDES OTAEGI IMAZ Y ALEXANDER GURRUTXAGA MUXIKA	
<i>Diálogos vanguardistas entre la música de Mikel Laboa y la poesía de     Joxanton Artze</i>	83
JOSH TORABI	
<i>Joyce and music: the sound of avant-garde prose</i>	93

# *El soneto «A una palmera» de Bernardo Clariana. Entre Catulo y Góngora<sup>1</sup>*

CARLOS MARISCAL DE GANTE CENTENO

Universidad Complutense de Madrid

charlie.mariscal@yahoo.es

## *Resumen*

La tradición literaria ha adoptado en el siglo xx una amplia variedad de formas, dentro de las cuales nuestro artículo indaga en las relaciones complejas que el poema «A una palmera» de Bernardo Clariana –latinista y poeta español exiliado- tiene con la tradición grecolatina, concretamente con el poema 66 de Catulo, y con la tradición propiamente española, la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora. A partir de estas dos relaciones Clariana compone un poema, conformado fundamentalmente por tres metáforas de origen gongorino, en la convención estética de recuperación de Góngora por parte de la generación de la que, en buena parte, es heredero Clariana, la llamada Generación del 27, unida aquí a la lectura de Catulo, tan caro a Clariana, habida cuenta de las dos traducciones parciales de la obra del poeta latino que emprendió.

PALABRAS CLAVE: tradición literaria, poesía, recepción, literatura clásica.

## *Abstract*

Since literary tradition has taken on a wide variety of forms, our article studies the complex relationships between the poem «A una palmera», made by Bernardo Clariana –Spanish Latinist and exiled poet- and the Greek and Latin Tradition, specifically the poem 66 of Catullus and also with the Spanish literary Tradition, in this case Luis de Góngora and his *Fábula de Polifemo y Galatea*. From these two relationships, Clariana writes a poem, made mainly of three metaphors of Gongorine provenance, following the aesthetic established by the generation of which he is heir. On this occasion, he mixes it with a lecture of Catullus, so beloved by him since he made two partial translations of Catullus' poetic works.

KEY WORDS: literary tradition, poetry, Reception Studies, Classical Literature.

## *1. A vueltas con la tradición y la modernidad*

Señalaba Octavio Paz en su inagotable *Los hijos del limo* lo siguiente en torno a la relación entre tradición y modernidad:

La tradición moderna borra las oposiciones entre lo antiguo y lo contemporáneo y entre lo distante y lo próximo. El ácido que disuelve todas esas oposiciones es la crítica (...) Podemos hablar de la tradición moderna sin que nos parezca incurrir en contradicción porque la era moderna ha limado, hasta desvanecerlo casi del todo, el antagonismo entre lo antiguo y lo actual, lo nuevo y lo tradicional (...) Doble y vertiginosa sensación: lo que acaba de ocurrir pertenece ya al mundo de lo infinitamente lejano y, al mismo tiempo, la antigüedad milenaria está infinitamente cerca... (Paz 1985: 21-23)

<sup>1</sup> Este trabajo se integra en la línea de investigación *Literatura Antigua y Estéticas de la Modernidad* (LAEM), desarrollada por los Dres. García Jurado y Espino Martín, compartida entre la Universidad Complutense de Madrid y la Universidad Nacional Autónoma de México, que tiene como propósito considerar en los estudios de recepción un aspecto clave a la hora de definir las relecturas de los antiguos en un nuevo contexto cultural: las implicaciones específicas que las modernas estéticas tienen en tal relectura.

Esa acuciante sensación de que la velocidad del mundo contemporáneo deja obsoleto el pasado reciente y hace, a la vez, contemporáneo el pasado más remoto parece haberse hecho más fuerte aún en el ámbito de la creación artística del primer tercio del siglo xx, a tenor de la evolución de la literatura y, en especial, de la pintura. Tras la vertiginosa génesis de nuevas vanguardias en un período de tiempo muy corto, en el entorno de los años 20, fruto también de la sensación de crisis y decadencia producida por la Gran Guerra, algunos de los más grandes pintores europeos volvieron su mirada precisamente hacia la tradición, particularmente hacia la materia clasicista grecolatina, en clave bien figurativa, mirando hacia el Renacimiento, o bien manteniendo una estética compositiva de vanguardia sobre temas y personajes tomados de Grecia y Roma, en ambos casos como asidero al que agarrarse en un mundo fracturado. El clasicismo constituyó para algunos artistas una “vuelta al orden” en un mundo caótico, la Europa de la posguerra de la I Guerra Mundial, como señala Kenneth Silver (2010: 15) en *Chaos and Classicism*, catálogo de la exposición homónima que tuvo lugar en Nueva York en 2010, precisamente en torno a esta nueva visita a la materia clásica desde perspectivas modernas: “These traditional, not to say timeless, artistic issues never seemed as timely as they did in these years after World War”.

La materia clásica, además de como objeto de interés por parte de autores vanguardistas, continuó también como sustrato ideológico, particularmente por parte de los fascismos, como ha visto Luciano Canfora en sus estudios<sup>2</sup>, que, en ocasiones, acabaron confundiendo, como sucedió en los pintores del llamado *Novecento*. Cada vanguardia, naturalmente, da forma a esa materia clásica en función de sus preferencias, tomando de Grecia y Roma figuras mitológicas, géneros literarios, pasajes de las obras, momentos históricos, etc., que son reinterpretados y acomodados a la mentalidad, la estética y la ideología del momento.

Una recuperación de la tradición por parte de la vanguardia en distintos países y estéticas europeas que es, en buena medida, fruto de una interpretación directa de la materia grecolatina –aunque en ocasiones ésta aparece filtrada por otras tradiciones intermedias cronológicamente- y que tiene, como es sabido en el caso de la literatura española de la llamada Generación del 27<sup>3</sup>, un nombre propio: Luis de Góngora, cuyos versos inspiraron una notable renovación en este grupo de poetas. Góngora será una lente a través de la cual se conforma un universo estético, que en ocasiones se funde con el afán surrealista y otras sencillamente da lugar a una serie de técnicas e imágenes metafóricas a la manera gongorina, en la lengua latinizante tallada por el poeta áureo de tal manera que, por su hermosa singularidad y carácter polémico, se les presenta a estos autores como si estuviera “infinitamente cerca”, como decía Paz.

En este trabajo vamos a partir de una concepción de la tradición literaria y de los estudios literarios que se nutre de la estética de la recepción de Hans Robert Jauss, quien concibe las relaciones entre obras literarias en términos de recepción (lectura productiva y no una mera constatación “A en B” de la presencia o pervivencia de un autor previo en otro<sup>4</sup>) de un autor, situado en un tiempo determinado, con un pensamiento, estética y vivencias que condicionan dicha lectura. Hans Georg Gadamer (2012: 350), el maestro de Jauss y padre de la filosofía hermenéutica, concebía la tradición como un momento “de la libertad y de la historia”:

En realidad la tradición siempre es también un momento de la libertad y de la historia. Aun la tradición más auténtica y venerable no se realiza, naturalmente, en virtud de la capacidad de permanencia de lo que de algún modo ya está dado, sino que necesita ser

2 Se trata de *Le vie del classicismo* (Canfora 1989) e *Ideologías de los estudios clásicos* (Canfora 1991).

3 Clariana no pertenece *stricto sensu* a la Generación del 27, aunque un número notable de sus composiciones sí están emparentadas con algunas obras de poetas de dicha generación. A esta filiación estética se unirá su lectura de algunos autores clásicos y la experiencia del exilio poetizada también en algunas de sus composiciones.

4 García Jurado (2016) ha llevado a cabo toda una revisión de la historia, metodologías y conceptos implicados en estos estudios aplicados al ámbito de la literatura clásica, calificados globalmente como estudios de “Tradición”. Particularmente, recomendamos la lectura de las pp. 201-208 de esta obra, donde se explica con detalle el paso de los estudios de “tradición” a los de “recepción” y cómo en este cambio están implicadas la historia y la estética.

afirmada, asumida y cultivada. La tradición es esencialmente conservación, y como tal nunca deja de estar presente en los cambios históricos. Sin embargo, la conservación es un acto de razón, aunque caracterizado por el hecho de no atraer la atención sobre sí. Esta es la razón de que sean las innovaciones, los nuevos planes, lo que aparece como única acción y resultado de la razón. Pero esto es sólo aparente. Incluso cuando la vida sufre sus transformaciones más tumultuosas, como ocurre en los tiempos revolucionarios, en medio del aparente cambio de todas las cosas se conserva mucho más legado antiguo de lo que nadie creería, integrándose con lo nuevo en una nueva forma de validez.

En este trabajo, nos vamos a ocupar, en concreto, de una peculiar lectura de la tradición gongorina y catuliana: la que el latinista y poeta español Bernardo Clariana (1912-1962) hace de los versos dedicados por Góngora en la *Fábula de Polifemo y Galatea* a describir los cabellos de la nereida Galatea, una lectura nutrida, a su vez, por las lecturas del canto a la cabellera de Berenice del latino Catulo (s.1 a.C) y de una asociación metafórica de matriz gongorina con una palmera de su Valencia natal.

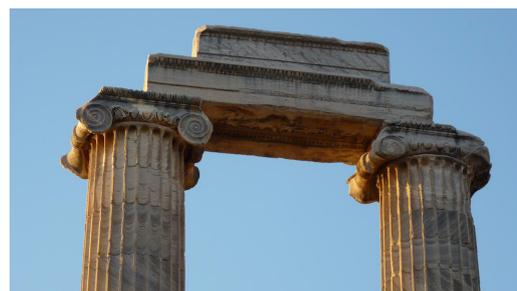
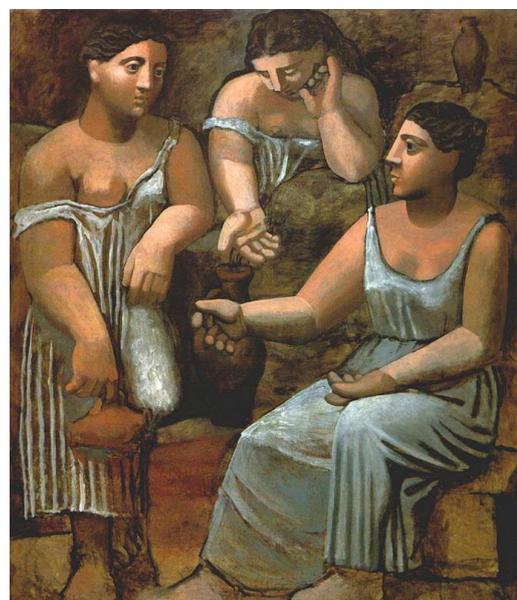
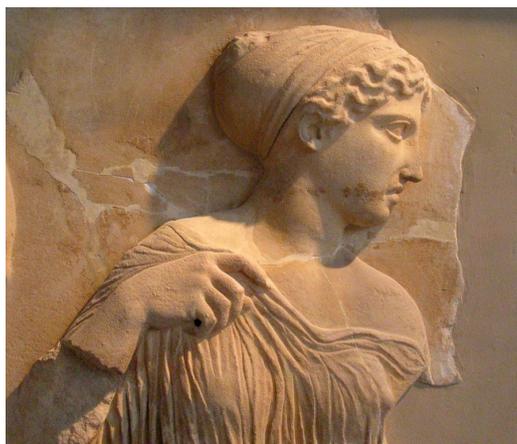
## 2. El concepto de “tradición no figurativa”. La tradición diluida en la imagen y la palabra

Para abordar desde una perspectiva filológica la recepción que los poetas de época vanguardista hacen de la tradición, grecolatina y española –gongorina, en nuestro caso-, Francisco García Jurado (2015: 29) ha adaptado de la crítica artística un término que nos parece muy pertinente para nuestro cometido: el de “tradición no figurativa”. Según la definición de García Jurado, en este acercamiento del creador moderno al elemento clásico “la forma de la obra moderna resalta tanto que oculta la materia antigua”. Ahí se produce la paradoja del creador moderno: las estéticas de la modernidad se nutren de elementos de la tradición que quedan sumidos por la estética propia de cada creación, pero siguen siendo reconocibles para el público avezado y suponen una lectura genuina y original de la propia tradición.

Para dicha definición, a propósito del «Soneto gongorino» de Federico García Lorca, parte García Jurado (2017: 2-9) de la crítica literaria de principios del siglo xx, nutrida por fundamentos estéticos y ya no tanto historicistas: los ensayos de Benedetto Croce (idealismo), Jorge Luis Borges (*Kafka y sus precursores* y el prólogo a la *Eneida*), Dámaso Alonso (*La lengua poética de Góngora*), Pedro Salinas (*Jorge Manrique o tradición y originalidad*) o las obras de los filólogos de la estilística como Leo Spitzer o Karl Vossler. A partir de la lectura de estos ensayos, García Jurado propone entender las relaciones complejas entre textos antiguos y modernos en esta época partiendo de la estética, con unas relaciones intertextuales complejas, por medio de la mera alusión a versos de poetas pretéritos, que les proporcionan imágenes de la tradición que les resultan cercanas a sus propias inquietudes.

Cita, asimismo, García Jurado (2015: 29), a modo de comparación, el caso de la pintura, concretamente del Ícaro de Henri Matisse, obra en la que el hijo de Dédalo que se atrevió a acercarse al sol contra el criterio paterno con unas alas hechas de cera sólo es reconocible en su estilo fauvista, además de por el título de la obra, por la figura antropomorfa pintada en negro, simulando una caída, sobre fondo azul, y una pincelada roja a la altura del pecho. También cita García Jurado en su artículo el ciclo de las pinturas en torno a la figura mitológica del Minotau-ro de Pablo Picasso, pero podrían citarse al respecto el conjunto de pinturas de tema bucólico, donde aparecen sátiros, faunos y siringas, vistas a través de diferentes tendencias estéticas: de “Le joie du vivre” (1946) a “Mujer y tocador de aulós II (1956)”, por citar dos obras que recogen algunos elementos del mundo clásico, vistos precisamente desde estéticas modernas <sup>5</sup>.

<sup>5</sup> En el caso de Picasso resultan un buen ejemplo de estos procesos de creación artística precisamente las obras compuestas en su retiro en el castillo de Antibes, donde compone compulsivamente obras con diversos motivos clásicos. La obra de J.L. Andral, B. Laniado-Romero y M.T. Ocaña (2006) recoge algunas de estas composiciones y algunos estudios sobre su génesis.



También son interesantes el ciclo de composiciones del pintor malagueño de título “Madre e hijo” (1921) o el cuadro “Tres mujeres en la fuente” (1921). En ellos se puede observar la particular apropiación y recepción de la tradición, que, en el caso de la pintura, supone, en ciertos momentos, la creación vanguardista. La pintura de Picasso, como se ha visto ya en diversos estudios<sup>6</sup>, durante los años 20 retoma la pasión por el mundo antiguo en lo que se ha venido en llamar “etapa neoclásica”.

Como se ve en estos cuadros (Imágenes 1 y 2), los paños con los que Picasso viste a esas mujeres recuerdan a la caída que tienen los paños griegos, el recogido del cabello y la nariz de las mujeres de la etapa arcaica y clásica del arte griego, en concreto de las mujeres que acompañan el cortejo de Atenea en el friso del Partenón, hoy en el *British Museum* de Londres (Imagen 2), por no hablar de los extremos inferiores de dichos pliegues, con un acanalado que recuerda al de las columnas jónicas (Imagen 4). En estas composiciones hay, además del propio genio del creador y de la moderna estética que se ha vuelto figurativa, también otros elementos de la tradición pictórica europea: la serie de cuadros de la Virgen María con el niño Jesús en sus brazos o las Cárites (las Gracias), tan bien retratadas por Rafael o Rubens.

Con estos ejemplos pictóricos de lo que García Jurado ha llamado “tradición no figurativa”, queremos mostrar aquello que los cultivadores de la recepción y la hermenéutica llaman “fusión de horizontes”, esto es, la conjunción de la obra antigua con lo que el lector - el espectador, en el caso de la pintura- pueden esperar de su fusión. El resultado de dicha fusión es la obra moderna, donde el sustrato grecolatino –la materia, usando términos aristotélicos- se nos muestra con una forma moderna.

Concretamente, hemos de señalar que los contemporáneos de Clariana -poeta que aquí nos ocupa- representan una variante de la heterogénea vanguardia europea: no estamos ante el surrealismo puro de un André Breton o un Louis Aragon, por ejemplo, pero sí de una poesía que combina un anhelo de renovación estética con el apego a determinadas tradiciones y autores canónicos, cuya reformulación es la que da el sentido último a la estética de cada uno de los autores de la generación. Como dicen J. M. Valverde y Martín de Riquer (2010: 607):

6 Blázquez (1973) o Valentín López (2005) son sólo dos ejemplos de estos.

Pero estas aventuras creativas se tomaron sólo en forma auxiliar e instrumental, como enriquecimiento de la técnica poética, y sin dedicarse a cultivarlas en estado puro, con la dedicación sistemática, por ejemplo, con que en París el surrealismo ha sido cultivado por André Breton. Es más, la mayor parte de estos poetas abandonó con el tiempo su actitud minoritaria y exquisita, para pasar a veces a posiciones diametralmente opuestas, con emoción humana genérica, política o religiosa.

Ortega Garrido ha estudiado en su *Vanguardia y mundo clásico grecolatino en España* precisamente los elementos y autores que participan en esa lectura vanguardista de la materia clásica. En dicha obra, se hace referencia al contacto de los poetas del 27, generación en la que podría enmarcarse a Clariana como autor menor<sup>7</sup>, tanto con la materia clásica propiamente dicha como con aquellos autores de la tradición española que remitan al mundo clásico, como es el caso de Góngora:

Con todo, para el estudio de la pervivencia del mundo clásico en los autores españoles de vanguardia hay que considerar algunas cuestiones previas tales como el ambiente en el que se desarrolla su actividad, la educación recibida o el grado de intersección con otras manifestaciones artísticas. Las lecturas y los estudios académicos de los primeros años de vida dejan un cierto poso del que no es tan fácil desprenderse (...) Por otra parte, la propia literatura española es una fuente primordial para la adquisición del legado clásico antiguo (...) En estos poemas es evidente el deseo de reproducir los motivos mitológicos omnipresentes en la obra de Góngora. Pero ese deseo no es exclusivo de los poemas escritos en honor de don Luis, sino que realmente recorre la obra completa de sus autores. Sin embargo, a pesar de la pasión por Góngora, en estos años, salvo contadas excepciones, no cabe la impregnación mitológica profunda con alusiones clásicas diversas y complejas a que nos tiene acostumbrados la poética barroca, sino que ahora se cultiva la cita, la reminiscencia o la ocurrencia basada en el imaginario clásico mitológico heredado<sup>8</sup>.

### 3. *Apuntes biográficos sobre Bernardo Clariana*

Antes del análisis propiamente del soneto «A una palmera», hemos de presentar brevemente a su autor: Bernardo Clariana (1912-1962) fue un poeta y latinista, natural de Carlet (Valencia), formado en la moderna filología clásica española del primer tercio del siglo xx. Tales estudios se configuraron como disciplina académica gracias a la apuesta intelectual y política por la consolidación de unos estudios humanísticos equiparables a los demás países europeos. Traductor de Catulo y crítico literario en algunas de las más notables publicaciones de su tiempo, como el diario *El Sol* o la revista valenciana *Hora de España*, Clariana, al igual que otros tantos de su generación, se vio abocado al exilio, embarcándose en un largo periplo por Europa y América (un campo de concentración en Francia, una breve estancia en la República Dominicana, Cuba, EEUU) hasta asentarse, finalmente, en Nueva York. Allí verán la luz los poemas que había ido componiendo desde su cautiverio francés.

La biografía de Clariana nos muestra un exilio muy diferente al de los grandes poetas del 27: frente al reconocimiento y el reclamo de estos por parte de universidades de América y Europa para pronunciar conferencias o escuchar sus versos, Clariana se dedicó a la filología y la escritura poética casi como afición. No fue reconocido en vida por el gran público en ningun-

7 Si bien Clariana es un autor menor, como señala Valender (2009: 321): “[Es] un poeta que, si bien no resulta ser de primerísima línea, sí aporta una voz auténtica, de filiación notoriamente elegíaca”.

8 Ortega Garrido (2012: 288-289).

no de los dos ámbitos, aunque mantuvo relación epistolar con Jorge Guillén y conoció a Pedro Salinas<sup>9</sup>, quien quedó muy impresionado por el talento traductor de Clariana.

Sus oficios fueron temporales, inestables y, desde luego, alejados de la creación literaria o del estudio de los clásicos latinos como forma de vida. Fue profesor de español en un *college* de Nueva York, cuya docencia tuvo que abandonar después por motivos presupuestarios. Trabajó después como traductor en la *Office of War Information* y en la productora *Fox-Film*, doblando películas al español. También fue corresponsal del periódico *Norte*, a la vez que publicaba la traducción de los poemas de amor del poeta latino Catulo y sus poemarios, *Ardiente desnacer* (1943), comenzado en España y terminado en Saint Cyprien, ciudad francesa en la que estuvo detenido después de la Guerra Civil, y *Arco Ciego* (1952), de estética cercana al *Poeta en Nueva York* (1940) lorquiano y con una importante recepción de las obras de exilio del poeta latino Ovidio.

En su poesía tienen cabida el surrealismo de estética compartida con sus compañeros de la Generación del 27, esto es, de una vanguardia que no renuncia a elementos clasicistas en lo formal (el soneto, el endecasílabo), entremezclados con sucesiones de imágenes excesivas y hasta cierto punto imposibles a primera vista, de un gongorismo evidente. También tienen cabida en sus versos, en una primera época, proclamas políticas en defensa de sus ideas republicanas y de confrontación con el bando nacional, cuya victoria forzará su exilio en febrero de 1939. Los tonos que predominan –seguimos en ello lo apuntado por Valender (1999: 156)- son el confesional y el elegíaco, “de *testimonio* de la vida de un hombre que ha pasado de una sangrienta guerra civil a la desolación del exilio. Destruídas todas sus esperanzas, el poeta se aboca a un profundo cuestionamiento de todo lo que antes sostuviera su existencia”.

De entre su producción poética, vamos a estudiar uno de sus sonetos, «A una palmera», muestra de una forma de entender la tradición literaria, grecolatina y española, desde presupuestos estéticos modernos. En este soneto, es más notable, sin embargo, su interés por la tradición poética española, en detrimento del tono confesional y elegíaco, predominante en el conjunto del poemario.

#### 4. «A una palmera», *Ardiente desnacer*

A UNA PALMERA

De Berenice no, mas sí marina  
 Constelada en el aire cabellera  
 Que al viento en la mitad de su carrera  
*Hacíale peinar*<sup>10</sup> si se reclina.  
*Verde el cabello* ninfa submarina  
 Se agita desde el pie de la palmera  
 En el mar o en el cielo danzadera  
 Que un gris temblor el tronco le domina.  
 Sonoros peines, brisas y ciclones  
 Hebra a hebra la besa, la violentan

9 Conservamos una carta de Pedro Salinas (1992: 301-302) a Jorge Guillén, en la que le refiere su encuentro e impresiones sobre Clariana: “Me encontré allí a un joven, Bernardo Clariana, el profesor nuevo, que me hizo un buen efecto. Ha rodado por los campos de batalla de España y los de concentración en Francia; luego ha sido vendimador, albañil y traductor del alemán, en París. Pero, a pesar de todo eso, y lo más grave, de ser amigo de Ramoncito [sic] Gaya, es un muchacho serio y trabajador, que no va a escribir ninguna novela con sus aventuras. Se dedica a traducir a Catulo, a Tibulo y Ausonio, y lo hace muy bien. Me leyó algunas traducciones de Ausonio, preciosas. Y él hace versos, también, y no malos. Tiene un librito completo, desigual pero interesante. Ha venido a Middlebury desde Cuba, y cuenta cosas graciosas de Manolito y Concha. Se le escapó un endecasílabo involuntario: “Lo que Manolo atrae a Concha lo espanta”. Lapidario. Ha quedado en mandarte una traducción de Catulo que publicó en Cuba. Catherine está muy contenta de él. Ah, para su mayor elogio: no le ha quedado comunismo alguno”.

10 Las cursiva, en esta cita y en las tres siguientes, son nuestras y tienen como objeto de resaltar, primero, los términos gongorinos y, en segundo lugar, la recuperación de los mismos por parte de Clariana.

Hasta ondular su cuerpo estremecido.  
Mientras ella soñando está tritones,  
Pececillos nadando que la tientan  
Por sus muslos o pelo desceñido<sup>11</sup>.

En estos versos, Clariana retoma, al inicio, la historia de la cabellera de Berenice, la reina de Egipto, mujer del rey Ptolomeo III Evergetés. Según la tradición, al partir el rey a la guerra en Siria en torno al 247 a.C, Berenice prometió que se cortarían un rizo de la cabellera si su esposo volvía con vida de la guerra. Al suceder esto, ella depositó, como había prometido, un rizo en un templo de Alejandría. Sin embargo, éste desapareció y ella se preocupó en demasía por si pudiera utilizarse para algún tipo de ritual contra ella. Conón, astrólogo de la corte, se apresuró a tranquilizarla mostrándole una nueva constelación que había detectado en el cielo y que era, según él, su propia cabellera catasterizada.

La historia anterior se nos ha transmitido en la literatura antigua por dos vías: griega, dado que nos consta que Calímaco (s. III-II), el filólogo y poeta alejandrino, compuso un poema sobre este asunto en el libro IV, fragmento 110 Pfeifer, de sus Ἀντίκων (“orígenes”) obra que, sin embargo, sólo conocemos fragmentariamente por un papiro descubierto en Egipto. A buen seguro no era el único poema calimaqueo con alusiones a la historia del cabello de Berenice, pues en los frs. 387 y 388 se menciona también a la reina egipcia, aunque en estos dos casos el texto que sobrevive de los poemas y la ausencia de un correlato en la literatura latina, como sucede con el *carmen* de Catulo, no nos permiten formarnos una idea del poema. La vía latina está representada por el propio Catulo, el poeta latino de Verona, cuyo poema 66 tiene como tema este mismo hecho, en una versión traducida, costumbre ésta de Catulo, la de traducir “romanizando” poemas griegos<sup>12</sup>.

La versión de la historia que nos presenta Clariana es bien distinta a las otras, porque comienza hablando de una cabellera, negando que sea la de Berenice, con lo que al lector le surge, aunque negada, la imagen del relato antiguo, que queda limitada a ese primer verso. Basta con la mención a Berenice para que el lector avezado en cuestiones literarias se acuerde de inmediato del poema catuliano, que comienza así:

Omnia qui magni dispexit lumina mundi  
qui stellarum ortus comperit atque obitus,  
flammeus ut rapidi solis nitor obscuretur,  
ut cedant certis sidera temporibus,  
ut Triuiam furtim sub Latmia saxa relegans  
dulcis amor gyro deuocet aereo:  
idem me ille Conon caelesti in lumine uidit  
e Beroniceo uertice caesariem  
fulgentem clare, quam multis illa dearum  
leuia protendens brachia pollicita est,  
qua rex tempestate nouo auctus hymenaeo  
uastatum finis iuerat Assyrios,  
dulcia nocturnae portans uestigia rixae,  
quam de uirgineis gesserat exuuiis [...]”<sup>13</sup>

11 (Clariana 2005: 130).

12 Otro de los más conocidos es el poema 51 que traduce uno de Safo y comienza con “Ille mihi par esse deo uidetur”.

13 *Cat.* 66.1-14. En la traducción del latín de Juan Antonio González Iglesias (2006: 371) al español: “El que distinguió todos/ los luceros del cosmos espacioso,/ quien descubrió los ortos, los ocasos/ de las estrellas, cómo/ se oscurece el flamífero fulgor/ del sol veloz, cómo desaparecen / los astros en momentos/ determinados, cómo el dulce amor/ aparta a Trivia de su itinerario/ celeste, retirándola/ secretamente bajo aquellas rocas/ de Latmos, ése mismo, sí, Conón,/ me divisó en el centro/ del resplandor del firmamento, a mí,/ cabellera que fui de la cabeza/ de Berenice, luz/ clara irradiando yo, promesa que ella/ había hecho a numerosos dioses,/ dirigiendo hacia ellos/ esos brazos delicados, en la época/ en que su rey, crecido por las nupcias/ recientes, emprendió/ la conquista total del suelo asirio, / cuando llevaba aún las dulces marcas/ del nocturno combate/ que por quitarle la virginidad/ había sostenido [...]”.

Entendemos que el texto que subyace en el poema es el de Catulo por dos hechos: el carácter fragmentario del de Calímaco y el hecho de que Clariana, latinista de formación y profesor de latín en un instituto de Irún hasta su exilio, publicó su propia traducción de los *Epitalamios* de Catulo (Clariana 1941) y de los poemas de amor a los jóvenes Lesbia y Juvenio (Clariana 1964). Los correlatos, sin embargo, se limitan a la mera alusión: Catulo da voz al rizo en su poema para narrar su historia y lamentar que Venus abandone con frecuencia a las recién casadas. Algo similar parece que intentó Calímaco en su *aition*, pequeño poema sobre el origen de dicha constelación, donde el rizo de Berenice lamenta no haber podido disfrutar de perfumes mejores.

Dicha alusión, que hemos incluido dentro de lo que García Jurado ha denominado “tradicción no figurativa” supone una forma de tradición, genuinamente propia de esta generación literaria y, en general, una forma de acercarse a la tradición propia del siglo xx, como hemos intentado ver con los ejemplos de las pinturas de Matisse y Picasso. La recepción de Clariana es una recepción estética, con la tradición puesta al servicio de la imagen. La alusión es una forma de entender la tradición que, además, fue muy cultivada en la propia literatura latina, como ha estudiado Pasquali (1968: 275) en un artículo titulado precisamente «Arte allusiva», donde señala:

La parola è come acqua di rivo che riunisce in sé i sapori della roccia dalla quale sgorga e dei terreni per i quali è passata: di questo ho già parlato. Ma i confronti mirano anche ad altro: in poesia culta, dotta io ricerco quelle che da qualche anno in qua non chiamo più reminiscenze ma allusioni, e volentieri direi evocazioni e in certi casi citazioni. Le reminiscenze possono essere inconsapevoli; le imitazioni, il poeta può desiderare che sfuggano al pubblico; le allusioni non producono l'effetto voluto se non su un lettore che si ricordi chiaramente del testo cui si riferiscono.

Estas alusiones –bellamente descritas como “el agua del río que mantiene el sabor de la roca de la que nace y del terreno por el cual discurre”- han de ser, por tanto, voluntarias y requieren para su comprensión completa de un conocimiento del lector de la obra aludida. Estamos ante un poema que canta a una “ninfa del mar”, esto es, a una sirena o nereida. Recordemos que Góngora escribió un epilio (pequeño *epos*) sobre los amores de Polifemo por la nereida Galatea. Precisamente, en la presentación de Polifemo, Góngora recurre a la misma imagen del viento que peina el cabello:

Negro el cabello, imitador undoso  
de las obscuras aguas del Leteo,  
al viento que lo *peina* proceloso  
vuela sin orden, pende sin aseo. (Ponce Cárdenas 2010: 157)

Por su parte, en el segundo cuarteto, Clariana dice “*Verde* cabello ninfa submarina/ se agita desde el pie de la palmera/ en el mar o en el cielo danzadera/ que un gris temblor el tronco le domina” (Clariana 2005: 130). Góngora, más adelante, habla así de Galatea:

Invidia de las *ninfas* y cuidado  
de cuantas honra el mar deidades era;  
pompa del marinero niño alado  
que sin fanal conduce su venera.  
*Verde* el *cabello*, el pecho no escamado,  
ronco sí, escucha a Glauco la ribera  
inducir a pisar la bella ingrata  
en carro de cristal campos de plata . (Ponce Cárdenas 2010 :159)

La expresión “verde cabello” une a las dos ninfas, de Góngora y Clariana, y proporciona al lector un término que los liga, a pesar de sus estéticas diferentes: frente a la fábula mitológica, el epilio, pequeña narración del proceso de enamoramiento de Galatea por Acis, ante la

envidia de Polifemo; en el caso de Clariana, nos encontramos ante un soneto en el que lo que prima son las imágenes aisladas de la narración: el cabello de la Ninfa, “de Berenice no, mas sí marina”. El cabello de la “ninfa submarina” -entendemos que Clariana retomaría aquí a la nereida Galatea- une en una sola imagen las imágenes gongorinas de los cabellos desastrados de Polifemo peinados por el viento y el verde cabello de Galatea.

Finalmente, el último tributo que rinde Clariana al arte gongorino es, precisamente, el de crear su propia metáfora a la manera de Góngora. Ésta se encuentra en el título del propio poema: «A una palmera», proponiendo, con ello, una “sucesión de cabelleras”: la palmera, la cabellera catuliana de Berenice y la gongorina, verde y peinada por el viento. Con el recurso a la palmera, vista con seguridad en su Valencia natal, Clariana busca emular la técnica compositiva gongorina, ya que como señala Ponce Cárdenas (2010: 113-114) en el prólogo a su edición del *Polifemo* existe en él una tendencia a “dinamizar metafóricamente la Naturaleza”:

En líneas anteriores se subrayaba la presentación antropomórfica del paisaje inicial (el *pie* del Lilibeo, la *boca* de la gruta que se asemeja a un bostezo y cuando es tapada por la roca ostenta una *mordaza*, el *seno* o regazo de la caverna) y el del bello contraste que ésta forma con la prosopografía del jayán, cuyo dibujo tiene varios elementos de tipo paisajístico (su ojo es un *sol*, su cuerpo una *montaña*, su negra cabellera forma oscuros *ríos*). Esa inclinación barroca a dinamizar metafóricamente la Naturaleza se aprecia en otros lugares del relato, como en el fragmento amoroso donde el verde *soto* se define como “confuso alcaide” (‘guardián’) de Acis, oculto entre la fronda, o cuando la paja se erige en “pálida tutora” de la pera.

En el presente caso, la metáfora gongorina se construiría a la inversa: se parte de la naturaleza, la mención a la palmera, para llegar a lo antropomórfico, el cabello de la Galatea de Clariana.

## 5. Conclusiones

La lectura de la tradición, grecolatina y española, que nos presenta este poema queda, por tanto, bien explicada en el término usado por García Jurado “tradición no figurativa”. Clariana recurre a imágenes de su acervo cultural, Catulo y Góngora, de quienes toma selectivamente aquellas que empleará para su poema: la “constelada en el aire cabellera” de Berenice y la figura de la ninfa marina (la nereida Galatea), cuyo verde cabello peinado por el viento había cantado ya Luis de Góngora, con respecto al cabello desastrado del cíclope Polifemo, que es de quien Góngora decía que “al viento peina proceloso”.

Estas dos tradiciones se encuentran en el poema en dos niveles: en primer lugar, la de Berenice, nombrada al principio del poema, más evidente para el lector, aunque no es una figura que hayan frecuentado los poetas españoles de esta generación, como sí hay otras, históricas y mitológicas, presentes en los versos de sus coetáneos. Aquí, la lectura del texto catuliano se deduce de su propia formación como latinista y traductor de Catulo. En segundo lugar, la tradición gongorina, a través de las imágenes de los cabellos, los negros y peinados por el viento de Polifemo y el verde de Galatea, personaje al que Clariana dedica el poema. Ambas llegan al lector tras la metáfora inicial, paratextual, en el título del soneto “A una palmera”.

La materia clásica había sido tomada y reformulada en el Barroco por Góngora, referente de una tradición que, en este caso, se encuentra contenido en algunos nombres y adjetivos clave en el poema, cuya maestría queda ahora presente en estas imágenes.

## Bibliografía

- ANDRAL, J.L. / B. LANIADO-ROMERO / M.T. OCAÑA (eds.), *Los picassos de Antibes/ The picassos from Antibes*. Málaga, Museo Picasso de Málaga 2006.
- AZNAR, M., «Bernardo Clariana: epistolario del exilio (dieciocho cartas de Bernardo Clariana a Rafael Dieste, Juan Gil-Albert, José Lezama Lima, Vicente Llorens, José Rubia Barcia, Pedro Salinas y María Zambrano)», *Laberintos: revista de estudios sobre los exilios culturales españoles* 3 (2004), 219-238.
- BLÁZQUEZ, J. M., «El mundo clásico en Picasso», en: *Discursos y ponencias del IV Congreso Español de Estudios*, Madrid 1971, 139-155.
- CANFORA, L., *Le vie del classicismo*. Roma / Bari: Laterza 1989.
- , *Ideologías de los estudios clásicos*. Madrid: Akal 1991.
- CLARIANA, B., *Catulo. Epitalamios*. La Habana: Revista de la Universidad de la Habana 1941.
- , *Catulo. Odio y amo*. Nueva York: Las Américas Publishing 1941.
- , *Poesía completa*. Edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler y Victoria María Sueiro. Valencia: Institució Alfons el Magnànim 2005.
- , *Ensayos y artículos*. Edición y estudio introductorio de Manuel Aznar Soler. Valencia: Institució Alfons el Magnànim 2014.
- GADAMER, H.G., *Verdad y Método*. Madrid / Salamanca: Sígueme 2012.
- GARCÍA JURADO, F., «Tradición frente a Recepción clásica: Historia frente a Estética, autor frente a lector», *Nova Tellus* 33.1 (2015), 9-37.
- , *Teoría de la tradición clásica. Conceptos, historia y métodos*. Ciudad de México: UNAM 2016.
- , «La estética de la tradición literaria. Una lectura del «Soneto gongorino» de García Lorca», *REF. Literatura, historia, teoría, crítica* 19.1 (2017), 11-37.
- GONZÁLEZ IGLESIAS, J. A., *Catulo. Poesías*. Madrid: Cátedra 2006.
- LLORENS, V., *Memorias de una emigración*. Barcelona: Ariel 1975.
- LÓPEZ, J. M., *Heterodoxos españoles: el Centro de Estudios Históricos, 1910-1936*. Madrid: Marcial Pons Historia 2006.
- MYNORS, R. A. B., *C. Valerii Catulli Carmina*. Oxford: Oxford University Press 1960.
- ORTEGA GARRIDO, A., *Vanguardia y mundo clásico grecolatino en España*. Madrid: Iberoamericana-Frankfurt-Vervuert 2012.
- PASQUALI, G., *Pagine stravaganti*. Florencia: G. C. Sansoni S.p.A 1968.
- PAZ, O., *Los hijos del limo*. Madrid: Planeta-DeAgostini 1985.
- PFEIFER, R., *Callimachus*. Oxford: Oxford University Press 1949, 2 vols.
- PONCE CÁRDENAS, J., *Góngora. Fábula de Polifemo y Galatea*. Madrid: Cátedra 2010.
- RIQUER, M. DE / VALVERDE, J. M., *Historia de la literatura universal*, Madrid: Gredos 2010.
- SALINAS, P., *Correspondencia (1923-1951)*. Edición, introducción y notas de Andrés Soria Olmedo. Barcelona: Tusquets 1992.
- SILVER K. E., «A more durable self», en: SILVER, K. E. (ed.), *Chaos and classicism: Art in France, Italy and Germany 1918-1936*. Nueva York: New York Guggenheim Museum 2010.
- VALENDER, J., «Bernardo Clariana y su *Ardiente desnacer* (1943)», *Exils et migrations ibériques au XXe siècle* 6, en: Aznar Soler, M., Sicot, B., Dennis, N., (eds.), *60 ans d'exil republicain: des écrivains espagnols entre mémoire et oubli*, València: Institució Alfons el Magnànim / Biblioteca d'Autors Valencians, 147-159.
- , «Bernardo Clariana, *Poesía completa*. Ed., est. introd. y notas de Manuel Aznar Soler y Victoria María Sueiro. Diputació de València-Institució "Alfons el Magnànim", (2005); 318 pp. (Biblioteca D'Autors Valencians, 49)», *NRFH* 57.1 (2009), 318-322.
- , «Bernardo Clariana, Artículos y ensayos. Edición y estudio introductorio de Manuel Aznar Soler. Institució Alfons el Magnànim-Biblioteca d'Autors Valencians, València, 2014; 403 pp.», 2005; 318 pp. (Biblioteca D'Autors Valencians, 49)», *NRFH* 65.1 (2017), 248-252.
- VALENTÍN LÓPEZ, R., «Picasso: La clasicidad contemporánea a través de las *Metamorfosis* de Ovidio», en: Martos Montiel, J. F. / Macías Villalobos, C. (eds.), *Studia Varia in Memoriam Salvador Claros*. Málaga 2005, 253-259.