

DE UN “INSONDABLE PODER ESENCIAL”. ACERCA DE LA LITERATURA DESDE HEIDEGGER¹

Guillermo Moreno Tirado
Universidad de La Frontera, Temuco
guillermo.mrntrd@gmail.com

Resumen / Abstract

En este trabajo se interpreta un breve pasaje de Heidegger sobre la diferencia entre literatura y poesía y sobre el “insondable poder esencial” de la primera. Se argumenta cuáles son los rasgos fenomenológicos de ese “poder” que la distingue de la poesía, mostrando la problematicidad interna de tal distinción. Para poner en primer plano el sentido de ese “insondable poder esencial” de la literatura, se leerá brevemente *El curioso impertinente*, de *El Quijote*. La conclusión es que lo “insondable” del poder de la literatura se encuentra en su ambivalencia, que es el medio de homologación y resistencia ante dicha homologación.

PALABRAS CLAVE: literatura, poesía, “insondable poder esencial”, Heidegger, homologación, *El curioso impertinente*.

ON AN “UNFATHOMABLE ESSENTIAL POWER”. ON LITERATURA FROM HEIDEGGER

This paper interprets a short passage by Heidegger on the difference between literature and poetry and, especially, on the “unfathomable essential power” of literature. We will argue what the phenomenological features of this “power” of literature that distinguishes it from poetry, showing the internal problematicity of such a distinction. In order to foreground the meaning of this “unfathomable essential power” of literature,

¹ Este texto ha sido redactado en el marco del proyecto Fondecyt Posdoctorado (ANID) 3220048, titulado *La irreductibilidad de hablar una lengua. Una crítica de la lingüística general a partir de la filosofía de Heidegger*.

a brief reading of Don Quixote's El curioso impertinente will be made. The conclusion is that the "unfathomable" power of literature lies in its ambivalence to be a means of homologation and resistance to that same homologation.

KEYWORDS: literature, poetry, "unfathomable essential power", Heidegger, homologation, El curioso impertinente.

1. Introducción

R La literatura puede abordarse como cuestión filosófica sin pretender con ello rechazar la crítica literaria, pero sí ofrecer lecturas que la crítica literaria o la filología no emprenden. El primer aspecto de esa lectura es precisamente defender la pertinencia de los textos literarios para la tarea de la filosofía (Gutiérrez-Pozo 2022). En este texto, ese primer aspecto se abordará en función de la interpretación de un breve pasaje de Heidegger acerca de la diferencia entre poesía y literatura y de sus distintos "insondables poderes esenciales" (Heidegger 2002: 139). La idea central de esa defensa general es que aquellos textos literarios en los que se reconoce la figura de belleza libre (en sentido kantiano, en Allison 2001; Fan 2018; Lemos 2017a y 2017b), esto es, poesía, dicen (no-diciendo) aquello en lo que consiste el normal andar con las cosas de una situación histórica y, por tanto, deben considerarse tan pertinentes de interpretación como los textos de Kant, Leibniz o Descartes (Martínez Marzoa 2014: 95-115; 2015: 33-51; 2016: 105-114; 2019: 95-110). Por tanto, la inclusión de estos textos en las tareas de quien dice "hacer filosofía" no se justifica porque en ellos *haya* filosofía (frente a otros donde no la hubiera), además de esos otros aspectos que los clasifican como literarios, sino porque encontramos en ellos aspectos tan pertenecientes a la filosofía como pueden encontrarse en aquellos otros textos que se clasifican como filosóficos. Esa tarea filosófica tendría como modo de conducirse la fenomenología, la que, desde Heidegger, podemos decir que lleva en su seno a la hermenéutica (Rodríguez 1997).

En función de este marco, el objetivo específico de este artículo es discutir las implicaciones de una interpretación del pasaje heideggeriano, a saber, qué diferencia puede haber entre poesía y literatura desde la postura de Heidegger y en qué sentido una incluye a la otra o una es problema de la otra. Adoptar la postura heideggeriana no pretende decir cuál era, en efecto, para Heidegger, sino cómo se puede plantear la cuestión desde su filosofía. La posición que se defiende es que el poder insondable de la literatura, que reside en su textualidad (su escritura y su lectura), consiste en su posibilidad de llegar a ser poesía, en tanto precisamente

más que de la letra (escritura y lectura) el “cante” (recitación). Sin embargo, esta posibilidad implica que aquellos textos (literarios) que llegan a ser poesía, precisamente por su carácter fijado, se constituyen en *patrón de medida* para lo literario, de modo que terminan por homologar a eso literario.

Así pues, en primer lugar, nos ocuparemos de analizar el pasaje de Heidegger y discutir su interpretación. A continuación, se abordará un apunte al asunto de los géneros literarios o poéticos implícito en la discusión de la interpretación para, a continuación, hacer el ejercicio de interpretar un caso particular de literatura en el que podamos defender nuestra posición. Finalmente, a modo de conclusión, extraemos dos consecuencias.

2. A propósito de un insondable poder esencial

En la tercera hora del curso *¿Qué significa pensar?* de 1952, en el contexto de una distinción entre lo que puede o no caber consistentemente² en el rótulo de literatura y, por tanto, ser objeto de la historia de la literatura, esto es, de la crítica literaria, leemos: “Poesía occidental y literatura europea son dos distintos insondables poderes esenciales de nuestra historia. Probablemente tenemos todavía representaciones muy insuficientes de la esencia y el alcance de lo literario” (Heidegger 2002: 139).

Enseguida discutiré estas afirmaciones³, pero antes quisiera notar que Heidegger acaba de decir que ni Homero, ni Píndaro, ni Safo, ni Sófocles y, por tanto, quizá una lista bastante más amplia de nombres que suelen clasificarse como literatura griega antigua (Fränkel 1993), son literatura y, sin embargo, “se nos aparecen de tal manera [o sea, como literatura] y solo de tal manera, incluso cuando vamos a demostrar histórico-literariamente que estos poemas no son propiamente literatura” (Heidegger 2002: 139). La aplicación del rótulo, por consiguiente, se encontraría de alguna manera justificada y, al mismo tiempo, sería precisamente esa aplicación y, sobre todo, el asumir lo que el propio rótulo designa, lo que terminaría llevándonos a reconocer que esos nombres *no son* literatura. El texto sugiere que no se procedería desde fuera de lo que se podría asumir como historia de la literatura. Ahora bien, dado que el proceder hacia esa historia es crítico, esta misma está siendo incluida en los marcos de *historia del ser* que maneja Heidegger. Así, las preguntas que nos acompañarán en lo sucesivo son: ¿qué razones hay para esta exclusión? ¿Qué

² Por tanto, para Heidegger, atendiendo a su fenomenalidad y desde la hermenéutica que esta reclama (Moreno Márquez 2015 y 2020).

³ Consúltense Figal y Raulff 2012, para otras discusiones relacionadas.

razones hay en el fenómeno literatura para que, por un lado, no valga como predicado de estos nombres y, al mismo tiempo, que esos nombres solo se *nos* presenten, *a nosotros* (no a los griegos antiguos, por ejemplo), como literatura?⁴

Pues bien, pasando ya a discutir la primera cita, nótese que los adjetivos “occidental” y “europea”, en principio, parecen venir a delimitar un alcance que en los estudios literarios debe hacerse porque se presupone que la literatura es, por de pronto, algo universal. Ahora bien, esta es la presuposición cuestionada por Heidegger cuyo argumento puede reconstruirse del siguiente modo: si bien hay algo de universal en la literatura occidental o europea, la categoría literatura universal no es sino esa misma literatura europea y occidental; es este fenómeno el que construye la concepción de algo que, desde ese mismo fenómeno, se nombra como literatura universal. Por consiguiente, se trata de un fenómeno que surge en cierto momento de la historia del pensamiento occidental, pero que, precisamente por los rasgos de universalización que tiene lo occidental, es ese fenómeno el que termina incluyendo dentro de sí otros que no son, en ningún caso, equiparables – además de los ya apuntados por Heidegger, puede sospecharse que también lo que llamamos *El poema de Gilgamesh* o el *Mahabharata*–. Creemos que es, además, esta representación de lo literario la que resulta “insuficiente” respecto de “la esencia y el alcance de lo literario” (Heidegger 2002: 139).

Podemos decir que ese momento en el que surge el fenómeno literatura es el mismo en el que surge el fenómeno gramática, al menos por cuanto el fenómeno literatura es dependiente del surgimiento de la atención a los *meros textos*, a los *textos solo para leer*, ante los cuales se puede investigar su léxico de palabras, su prosodia, etc. (Dionisio Tracio, 2002), como asunto de cuidado (de cultura). Si bien es cierto que el fenómeno de la literatura europea-occidental que luego pasa a ser universal, y a partir de lo cual se incluye en ella todo eso otro que, nominalmente, debería quedar fuera, es posterior historiográficamente (o sea, estrictamente hablando, no europeo-occidental), *históricamente* (o sea, en función de la *epokhé del ser*, de la *retirada*, *rehúso del ser* que diría Heidegger) puede decirse que surge con el helenismo. En otras palabras, solo una vez hay algo cercano a literatura europea-occidental, hay algo así como literatura, y solo una vez esta se asume a sí

⁴ La discusión completará una respuesta a estas preguntas en parte ya afrontadas (cf. Martínez Marzoa 2001, 2005 y 2006) y que tiene que ver con que en ninguno de estos nombres el fenómeno de “la letra”, a saber, de la *escritura* (Derrida 1967b: 11-142) es separable de algo que para nosotros sería –y lo sería siempre ya– separadamente melodía, ritmo, movimientos, palabras, vestuario, escenografía, etc. (Vernant y Vidal Naquet 2004 y 2005, Bruno Gentili 1996). Si una de las notas del concepto “literatura” es el que se trate de *textos escritos*, y a pesar de que a nosotros solo nos ha llegado eso o los restos suficientes como para no poder aspirar sino a reconstruir nada más que las grafías, todos esos nombres salen por fuera de esta nota; siempre son muchos más que *mero texto* o, incluso, son explícitamente lo que no nos ha llegado.

misma como tal tiene lugar el fenómeno de la literatura universal⁵. Mientras no se da lo uno, no se da lo otro, a pesar de que los materiales de la literatura universal hayan surgido cronológicamente antes que aquella. Esto tiene su importancia por lo siguiente: ante gran parte de lo que llamamos cumbres de la literatura universal, a saber, todas aquellas anteriores al siglo XVII, especialmente, por lo que respecta a lo que ocurre hasta este siglo en la península Ibérica en lenguas romances, pero también incluyendo en ello textos en florentino o en inglés protomoderno o moderno temprano, en alto alemán medio o en francés antiguo o medieval (por no hablar de todo lo que hay en lenguas muertas) nos ocurre precisamente eso que Heidegger nos dice de los nombres griegos antiguos. Una vez todo ese material es asumido como literatura universal –y en este podemos decir que consiste ese fenómeno, en la inclusión de un vasto material bajo la rúbrica de presupuestos con pretensión de universalidad–, tanto el material como la posible representación de la literatura que alcance siquiera a preguntar por su insondable poder quedan, en cierto modo, sepultados. El desarrollo de la literatura en literatura universal implica que parte del fenómeno literatura (por ser europeo-occidental) consiste en una homologación de los materiales que desdibuja todas sus discontinuidades hasta ser capaz de aglutinarlos a todos.

Pero esto no agota el fenómeno, porque lo que se juega en él en cada escena literaria es la resistencia (Santos Guerrero 2019) a la homologación (Olivares Molina 2020; Derrida 2020; Fasolino 2020)⁶. Esto, empezando por los textos que solo para nosotros son mero texto para leer (y aquí ya tenemos la razón de exclusión heideggeriana), pero también para todos los textos que surgen ya como literarios, es decir, que surgen cuando es ya tremendamente evidente que los textos son algo para leer en silencio y cuando el modelo no marcado es la prosa. Esos textos entran en las notas del concepto literatura bajo la forma de una resistencia a ser incluidos sin más, a ser homologados bajo el concepto literatura o cualquier otro concepto construible.

Esto es notable, y he aquí lo insondable de su poder esencial, en que su lectura siempre pide que no sea un mero automatismo. Aquellas obras que llamamos

⁵ Aunque no es nuestro asunto, creemos que este fenómeno debe entenderse en sintonía con el proceso que lleva a consolidar la universalidad de la Europa colonial resultado de la Revolución Industrial. Proceso que, como argumenta Félix Duque (con otros intereses a los que aquí estamos considerando), se consolida en el acontecimiento de las *Exposiciones Universales* del siglo XIX (Duque 2019: 253-278). Años más tarde, Thomas Mann hará de Settembrini el personaje de esa *universalidad* que esconde inadvertidamente para él mismo a su antítesis: Naptha, con quien despliega una antinomia irresoluble. Recuérdese que el proyecto intelectual de Settembrini es una “Enciclopedia del sufrimiento” a partir de la *literatura universal* y el proyecto humanístico que esta representa.

⁶ Nos parece imprescindible referir al lector a cuatro textos de Maurice Blanchot, el clásico *La escritura del desastre* (1980) y los tres breves textos recién traducidos al castellano: *De la angustia al lenguaje, ¿Cómo es posible la literatura?*, y *Literatura* (2021: 9-27, 109-119 y 129-133).

eminentemente obras maestras o cumbres de la literatura son justamente aquellas que piden romper con el rótulo, que obligan a que no haya un automatismo en la lectura, sino que deba ser algo a conquistar, a ganar. Precisamente por ello, el fenómeno –que, insisto, es intrínsecamente europeo-occidental– termina teniendo alcance universal, porque, también todos esos textos que no son *mero* texto tienen lugar (su fenomenalidad nos es dada) como algo que hay que ganar; ¿qué quiere decir esto?

El esfuerzo al que hace referencia la exigencia de que haya que ganar estos textos está en sintonía con cierto carácter más o menos existencial, que más o menos puede quedar descrito diciendo que, ante ciertas obras, el esfuerzo es que uno se *afine* con ellas⁷. Estas experiencias pueden ser un aspecto de lo que hubiera que ganar en el sentido quizá más pegado a aquello del gozo estético en las obras literarias. Otro esfuerzo puede observarse en cierta cuestión formativa, que no solo incluiría estar informado acerca de los contextos de una obra (historiográfico, de lecturas del autor, etc.) y que podrían encontrarse tanto en las construcciones biográficas como en los problemas a los que se enfrenta la crítica literaria y la filología, sino también tendría que ver con esforzarse por estudiar ciertas lenguas (muchas de ellas, muertas) y de haber adquirido cierta formación lingüística y semiótica. El esfuerzo, sin embargo, que es posiblemente más exigente, porque presupone todos los demás, es el que logra poner el texto en el tenor de una hermenéutica, es decir, que no solo encuentra todas esas cuestiones más o menos informativas, sino que todas ellas entran a operar para que poner en primer plano aquello que, “más allá” de todo eso, se nos puede estar jugando en el texto. El esfuerzo –ganar unos textos– radica en que en ellos estamos en juego⁸.

El que sean precisamente esos los textos que hay que ganar hace que ellos mismos sean la medida de lo que puede llamarse literatura. Ser la medida, implica que son, a su vez, los que ejercen la homologación a partir de la cual otros tantos textos se incluyen en ese rótulo. Ahora bien, llegar a ser la medida implica, en cada caso, esto es, para cada texto, romper internamente el rótulo y, por tanto,

⁷ Para explorar esta vía teórica, creemos que habría que recurrir a los estudios sobre fenomenología del acontecimiento francesa (Mena Malet 2019).

⁸ Anotemos que no pretendemos hablar, en ningún momento, de algo así como la función de la literatura, digamos, su para qué o algo así. Quizá la discusión está enmarcada en la pregunta por aquello que la caracteriza por sí misma, que la individualiza frente a otras escenas de escritura. Ahora bien, quizá puede notarse que tampoco se está asumiendo ese planteamiento. Heidegger nos permite situarnos por fuera de estos problemas. Como ya hemos dicho en la introducción, no es nuestra intención seguir a Heidegger, digamos, a pie juntillas. Recurrir a él nos da la posibilidad de salir de cierto marco de discusiones que no permite atender aquello que queremos plantear. Esto, creemos, es lo que podría querer decir, a tenor de Heidegger, llegar a una representación suficientemente esencial de la literatura. Añadamos que tampoco nos entusiasma la palabra “esencial”, porque no queremos reclamar un lugar privilegiado respecto de los enfoques de la teoría literaria o la filología.

presentarse como inconmensurable en relación con todo otro texto (literario)⁹. Así pues, teniendo en cuenta que es esto *das Abgründige*, lo *insondable*, lo que no puede encontrar razón, motivo o fundamento¹⁰ del poder esencial de la literatura, parece que lo que trata de decir Heidegger es que solo comprometiéndonos con ese carácter insondable podremos llegar a tener una representación suficiente de la esencia y el alcance de lo literario que, si todavía hoy (digamos, en 1952, pero quizá sigue siendo válido decirlo para hoy) no la tenemos, es porque la literatura se concibe desde la manera obvia, evidente, cotidiana de manejarse con ella, a saber, simplemente como una escena de lectura automática (y estas son las razones del fenómeno por las que también preguntábamos). Lectura automática refiere a una lectura no comprometida o que no compromete, lectura que solo es lectura en el sentido de recepción de una información, de algo así como la experiencia de un sujeto (del autor o de los personajes), de unos sentimientos o de unas intenciones.

Esta concepción implícita en nuestros propios usos de la literatura convive con otra para la cual ante una obra literaria uno no “se informa de nada”, ni siquiera “de la experiencia de otro o a sus sentimientos”, etc. La convivencia de ambas y, sobre todo, el hecho de que la lectura automática sea el punto de partida, a saber, que lo otro sea una lectura difícil precisamente porque se aparta del automatismo, de esta que tiene la vista puesta en recibir una información, es lo que da alguna razón de peso a Heidegger, a pesar de lo exagerado de su afirmación. De ella nos queda por comentar algo todavía más espinoso: si hay que distinguir o no entre poesía y literatura; ya que parece que Heidegger sí las distingue. Preguntamos, por tanto, ¿en qué sentido Heidegger las distingue y en qué sentido una incluye o no a la otra?

3. A propósito del espinoso asunto de los géneros

Antes de responder a la pregunta, atendamos a dos cuestiones previas. La primera es que la pregunta es relevante en la medida en que da cuenta de una distinción fenomenológica, o sea, que su respuesta tiene que ver con el fenómeno de la

⁹ Quisiera, de todas formas, advertir que no se pretende aquí decir algo así como que unos textos son, simplemente, mejores que otros, por ejemplo, que *Rayuela* es mejor que *The Da Vinci code*, sino que si *The Da Vinci code* se incluye en el apartado amplio de literatura es porque *Rayuela* (o sea, todas esas obras que resultan en algún sentido incomparables) han construido el fenómeno de la literatura y han permitido dar la medida para que luego *The Da Vinci code* pueda ser “lo mismo” que *La tabla de Flandes*, a pesar de que ninguno de los dos es comparable a *Rayuela*, de nuevo, no porque *Rayuela* sea mejor, sino porque tampoco es comparable con *Cien años de soledad*, *Ulises* o *Insaciabilidad*.

¹⁰ Estamos pensando en la decimotercera lección del curso *Der Satz vom Grund* (Heidegger 1997: 153-69), unos años posterior, donde también podría mostrarse, pero no se hará aquí, esa inconmensurabilidad de la que estamos hablando.

literatura o, mejor dicho, la respuesta a esta pregunta exige estar atendiendo solo y exclusivamente a ese fenómeno, sin consideración previa de alguna teoría literaria. Se trata, por tanto, de afrontarla desde la *actitud fenomenológica* y estar considerando el fenómeno en cuanto tal.

La segunda es que resulta evidente que en Heidegger hay alguna asunción implícita de algo que es fundamental para la teoría literaria, a saber, la cuestión de los géneros literarios. Que la hay implícita resulta evidente por cuanto puede leerse con más o menos obviedad que Heidegger parece hacer una distinción o distinciones entre unos y otros textos, pero en ningún lugar hay una pronunciación clara y extendida al respecto (que sepamos). Sin embargo, podemos decir que en lo que está pensando es en la teoría de los géneros poéticos de Hölderlin, a saber, la teoría susceptible de ser formulada leyendo los textos teóricos de Hölderlin junto con el decurso de su propia poesía (Blay 2018).

Ambos apuntes deben guiar la respuesta que, en definitiva, dará lugar a que nos pronunciemos acerca de si, efectivamente y en qué sentido, poesía y literatura son dos distintos poderes esenciales. Para empezar, por un lado, que la obviedad material de que haya o no metros y, por tanto, versos en estos o aquellos textos, en estas o aquellas “escenas de escritura” (Derrida 1967a: 293-340; 1967c: 77-213; 1972: 365-393) es lo de menos. Por otro lado, que se consideren estas o aquellas figuras retóricas (entendidas como conceptos de una teoría literaria o de la filología) como específicas de este o aquel conjunto de texto, tampoco puede ser razón fenomenológica suficiente para notar la diferencia que pretende marcar Heidegger.

La razón fenomenológica de Heidegger para establecer la distinción está, en primer lugar, en que se encuentren unos u otros recorridos discursivos en los cuales se percibe algo así como el intento de encontrar un concepto (allí donde identificamos una metáfora, un epíteto o una alegoría) de algo para lo cual no puede encontrarse concepto alguno (ninguna de las figuras colman lo buscado). En otras palabras, hay poesía o literatura si hay el fenómeno de la figura de belleza libre kantiana. Por consiguiente, para leer esos textos como poesía o literatura no nos vale resolver los intentos por encontrar conceptos en estas o aquellas figuras retóricas o estilísticas. Pues precisamente esos intentos deben valer como intentos, es decir, como recorridos discursivos que no logran lo que pretenden conseguir, que no terminan por constituir concepto, ya que siempre dejan la puerta abierta a seguir buscándolo. Leer esos textos empieza, por tanto, por no resolver esa lectura en la enumeración más o menos precisa, más o menos detallada, de figuras, sino en que esos recorridos discursivos sean efectivamente recorridos por nosotros fenomenológicamente, esto es, porque hagamos hermenéutica de ellos. Formulado de otro modo, leer esos textos pasa porque alcancemos la comprensión en esos recorridos y no en que los ordenemos como ejemplares de conceptos. Hacer esto es, en definitiva, reconocer la irreductibilidad inherente a un texto que es, precisamente, lo que, a nuestro juicio, Heidegger entiende que da la marca para considerarlo como poesía o literatura.

Pues bien, por otro lado, dado que este será el ejercicio de lectura, la razón fenomenológica para decir de un texto que es poesía frente a otro que sea literatura debe ser algo que, en cierto modo, arranque de lo que hemos dicho, a saber, algo como lo siguiente: si bien llamaremos poético a aquel recorrido discursivo que buscando concepto consiste en que dicho intento siempre quede frustrado, y solo lo llamaremos poético mientras se esté intentando y al mismo tiempo no teniendo éxito en ese intento, llamaremos literatura a aquel otro en el cual, pudiéndose reconocer esto mismo, pueda reconocerse a la vez la posibilidad de que ese ejemplar constituya patrón para una homologación. Poesía y literatura serán, por tanto, dos maneras en cierto modo intercambiables de observar la irreductibilidad de un texto.

Así, el insondable poder esencial de la poesía sería la resistencia a la homologación, mientras que el insondable poder esencial de la literatura sería la posibilidad de constituir, desde su irreductibilidad, un patrón de homologación. Esto, por de pronto, quiere decir que a todo texto literario podemos llamarlo poético y viceversa, pero que llamarlo de una u otra manera arrastra implicaciones distintas. Estas se notan especialmente cuando Heidegger insiste en constatar que, incluso en la modernidad tardía, la poesía es aquel decir que “dice en lo no-dicho”, esto es, que logra que notemos el rehúso del ser, del ser-cosa de cada cosa. Por ello, en la poesía es donde hay palabra y, al mismo tiempo, la imposibilidad de dar la palabra, sin la cual, tampoco hay nada (recuérdese lo que Heidegger lee en los versos de Stefan George; Heidegger 1985: 147-225), trayendo con ello la necesidad o la urgencia de renunciar a poder decirlo todo. Poético es aquel texto en el cual podemos reconocer esto tal y como en ese caso concreto tenga lugar (Mena Malet 2021), pero ese mismo texto, en la medida en que pueda constituirse en patrón para otros textos, estará basculando hacia la posibilidad de que sea considerado literatura.

Y desde esta interpretación, pienso que podemos todavía dar un paso más. La poesía ciertamente dice las cosas fenomenológicamente pero no en su validez científico-moderna y, por consiguiente, quizá poesía pueda ser también *La crítica de la razón pura*, precisamente porque en ella no se dan enunciados válidos de las cosas, sino que se dice la validez misma, por consiguiente, se dicen las cosas en lo que de ellas inmediata y regularmente no se muestra (Heidegger 1977: 46-47). Ahora bien, en la medida en que *La crítica de la razón pura* pudiera ser considerada patrón, incluso de esto mismo, quizá, entonces, pase a ser literatura (filosófica), pues su insondable poder esencial será, entonces, homologar aquellas escenas textuales en las cuales se reconozca en esta o aquella medida lo que esta misma establece como patrón.

Esto nos indica la otra distinción, algo más complicada de notar. Mientras la poesía tiene al mero texto casi como un accidente, la literatura lo tiene como condición de su posibilidad. Si bien poesía es un canto, literatura es una “lectura”, allí donde escuchamos “A la puerta de un colmao” por *La paquera de Jerez*, o *Erlkönig* interpretada por Ian Bostridge, estamos, sin duda, ante poesía, mientras que allí donde leemos (y “no cantamos”) *Coplas a la muerte de su padre*, quizá

estemos ya ante literatura. El insondable poder esencia de una es decir en lo no dicho, o sea, que se escuche o se saboree un canto, un tener lugar de la palabra, mientras que en el de la otra es que ese tener lugar de la palabra puede ser “lectura”, con el inherente “riesgo” de que sea “automática” y bajo la condición de establecer un patrón de medida.

Por ello, puede admitirse sin problema hablar de literatura científica, filosófica, periodística, etc., mientras que no se puede admitir añadirle apellidos a la poesía, salvo para establecer delimitaciones respecto de otra poesía por razones materiales, como al hablar de poesía española (porque se reconoce lingüísticamente el español y no el italiano), poesía del mester de clerecía (porque se reconocen características métrico-formales y temáticas concretas; Uría 2000), etc.

Esto nos permite decir todavía algo más. El insondable poder esencial de la literatura está en poder llegar a ser patrón de medida, pero solo porque ese poder consiste en que se reconozca en ella la irreductibilidad propia de la poesía (del resonar de un canto). Por consiguiente, su insondable poder esencial también reside en que se pueda reconocer en toda escena literaria el intento de decir las cosas en lo que de ellas inmediata y regularmente no se muestra. Que ello nos pone en juego recoge, entonces, el aspecto existencial que pudiera tener el que, efectivamente, eso que regularmente no se muestra de las cosas nos incumba, pero también el que esa incumbencia lo es de una situación histórica dada. Lo que una obra literaria pone en juego es el juego mismo en el que siempre ya se está. Para ver esto, observemos un caso.

4. Un caso (de novela): *El curioso impertinente*

Valga la advertencia de que pretendemos observar un caso en el cual podamos discutir hasta qué punto un texto que lo reconocemos inmediatamente como literatura transita hacia la poesía, es decir, cómo una escena literaria llega a ser poética, llega a decir aquello de las cosas que inmediata y regularmente no se muestra, llega, por tanto, a decir la fenomenalidad de las cosas. Aclaremos en su momento en qué medida este “las cosas”, no refiere a un conjunto discreto sino, explícitamente, al modo de ser en general de una situación dada. Lo importante es que no se juzgue lo que sigue como un aporte filológico, pues no es en ningún caso esa la intención que aquí se tiene y, por consiguiente, no vamos a ceñirnos a los requisito de lo que podría ser un aporte filológico sobre el texto seleccionado¹¹.

¹¹ La bibliografía sobre esta novela es inmensa y no es nuestra intención pronunciamos sobre ella. Sin embargo, los estudios que hemos considerado directamente han sido Wardropper (1957), Immerwahr (1958), Hahn (1972), Beysterveld (1985), Wilson (1987), Neuschäfer (1990), Zimic (1994), Barbagallo (1994), Flores (2000), Arbersú Fernández (2005).

Más o menos a la mitad de la primera parte de *El Quijote*, al llegar por segunda vez a la Venta de Palomeque, el cura arranca la lectura de una novela¹². Resulta relevante que don Quijote esté dormido en la estancia contigua, pues de algún modo, por una parte, había que dejarlo fuera de escena para que cupiera la lectura de una novela ajena a la caballería, pero también porque, por otro parte, su ausencia es el modo según el cual aquello que don Quijote *es va a aparecer* en estos capítulos, no ya en un personaje (que estará explícitamente ausente) sino en la novela, esto es, como la novela misma. Que algo que, en general, debe quedar ausente salga a la luz constituye el problema de fondo tanto de la obra general como de la novela en particular. Don Quijote ha sido, de momento, el centro de aquella ausencia pertinente (lo que seriamente representan los caballeros andantes, a los que menos pretende imitar don Quijote) que debe permanecer, al mismo tiempo, como algo que alguien sincero, alguien cuerdo desearía que volviese. Pues, cabe cuerdamente desearlo porque en ello se conserva algo fundamental que se está perdiendo, a saber, lo que se pueden considerar los valores y, por consiguiente, las virtudes de esa caballería, ya hace mucho tiempo dejadas atrás y solo presentes en la caricatura que las novelas de caballería del siglo XVI representan. Esa misma ausencia –que tiene por centro la figura de don Quijote– ha sido también la de algo que solo puede presentarse precisamente en ausencia, esto es, quedando atrás; como el relato de un loco¹³.

Atrás debe quedar todo eso que el caballero andante representa en la medida en que se siga reconociendo el honor y, por consiguiente, la honra (y la valentía, la sinceridad, la obediencia, etc.) como el fondo sobre el cual se pisa. Atrás, insisto, porque ello no puede ser lo que comparezca, ello no puede ser en ningún caso ya el tema. Don Quijote ha sido, hasta este momento, la presencia de esa ausencia que tiene que quedar de fondo para ordenar el modo como juega el honor y la honra. Que ese honor y honra solo puede quedar de fondo es la razón de su comicidad, su cruel ridículo, el que la obra sea una suerte de broma pesada y que él mismo acepte ser el de la Triste Figura¹⁴. En este sentido, el personaje es la puesta en primer plano

¹² Usaremos siempre la paginación de la primera y la segunda edición (1605) –separada por una barra (/)– disponible en línea en el catálogo de la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000042946> y <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000065850>, respectivamente; solo adaptaremos las grafías, pero no la ortografía; por otro lado, para lo que se va a decir, véase, en concreto el apartado 11.3 de *Interpretaciones* (Martínez Marzoa 2013: 119-126; pero también, en este mismo texto, 2013: 67-133; asimismo, Martínez Marzoa 2012).

¹³ Recuérdense las palabras de Macbeth, *a tale tales by an idiot, signifie nothing* (Martínez Marzoa 2009: 109-113).

¹⁴ No podemos evitar referirnos aquí a cómo en el siglo XX esta figura de lo cómico ha transitado hacia lo siniestro en la figura del Joker. La película de Todd Phillips es, quizá, la última representación, la última aparición de un personaje que surge en la escena de los *detective comics* de Batman y que fue recuperada de su fase más *cartoon* por Alan Moore en *The Killing Joke* (Moore y Bolland 2008); un personaje que retoma el tópico del payaso

de aquello en lo que siempre ya se está y que, precisamente por eso, al ponerlo en primer plano es arruinado (como arruinada queda la propia vida de don Quijote).

Que lo uno y lo otro está apuntando hacia lo mismo, lo leemos en el capítulo 36 cuando, justo al leerse en la novela que “a Anselmo le costó la vida, su impertinente curiosidad” (208 / 208). La lectura se interrumpe precisamente porque Don Quijote la emprende a cuchilladas contra los cueros de vino que el ventero tenía colgados en la estancia en la que dormía, “creyendo que las dava en el gigante” (209 / 209) que tenía presa a la princesa Micomicona, y solo después de que vuelva a ser sosegado y continúe durmiendo puede el cura terminarla.

Pues bien, mientras este descansa, el protagonismo pasa ahora a un caso, un caso de esa misma pretensión de poner en primer plano lo que debe quedar siempre de fondo, atrás. En este caso se trata de una impertinencia más que de una locura, pero que precisamente por el grado de impertinencia la percibimos como una pérdida del juicio. La impertinencia consiste en que un marido, Anselmo, quiera probar la honra de una buena esposa, Camila, haciendo que su amigo –en el sentido más fuerte de la palabra, y nos lo deja claro el comienzo de la novela (182-183 / 183)–, Lotario, la tiente. Diríase, entonces, que se trata, como nos dice el título, de una impertinente curiosidad que no puede sino terminar arruinando toda la situación, a saber, negando la posibilidad:

Mira que el que busca lo imposible, es justo que lo posible se le niegue. Como lo dixo mejor un poeta, diziendo:

Busco en la muerte la vida
 Salud en la enfermedad,
 En la prisión libertad,
 En lo cerrado salida
 Y en el traydor lealtad.
 Pero mi suerte, de quien
 Jamás espero algún bien,
 Con el cielo ha estatuido
 Que, pues lo imposible pido,
 Lo posible aun no me den. (194 / 194).

El desarrollo de la novela es el siguiente: Anselmo y Lotario son el prototipo de una amistad estrecha. Anselmo contrae matrimonio con Camila y, debido a ello y respetando la intimidad del matrimonio, Lotario deja de frecuentar a Anselmo y, especialmente, su casa. Anselmo pide a Lotario que no haga esto; Lotario acepta.

triste (*Pagliacci*). La negatividad de Joker (y se trata de un comentario, a nuestro juicio, muy acertado de Luis Saénz) es también la presencia de una ausencia, en este caso de la situación de nihilidad contemporánea. Todo esto queda para otras ocasiones.

Anselmo se inquieta ante la posibilidad de que Camila no sea todo lo honrada y honesta que demuestra ser, pues no ha sido probada. Anselmo le pide a Lotario que la pruebe. Lotario, en principio, no solo se niega, sino que advierte a Anselmo del riesgo que corre y de la deshonra que supone que le pida algo así. Anselmo insiste, a pesar de todo y, a pesar de todo, Lotario acepta probar a Camila. Se teje la trama para tal prueba, por supuesto, sin que Camila lo sepa. Lotario la prueba y Camila la supera, pero Anselmo insiste en que no es suficiente; Lotario sigue probando a Camila y esta sigue superando la prueba.

Finalmente, Anselmo se da por satisfecho, pero en medio de tal prueba, Lotario se enamora de Camila y Camila cae ante Lotario. La criada de Camila, Leonela, sabe del romance. Lotario y Camila mienten a Anselmo sobre el desenlace, la honra de Anselmo se ha perdido mientras él piensa que se ha probado. Leonela aprovecha su posición (conocedora del secreto) para introducir a su amante en casa de Anselmo a la vista de Camila.

Lotario ve una noche salir al galán de Leonela, creyendo que se trata de otro amante de Camila. Lotario se lo cuenta a Anselmo y tejen una trama para desenmascarar a Camila, según la cual, Anselmo debe esconderse en un armario en su aposento después de decir que se ausenta de la ciudad, desde donde la escuchará confesar a Lotario. Pero al darse cuenta Lotario de lo que ha tejido, se arrepiente y se lo cuenta a Camila, quien le convence de que el hombre que vio es de Leonela y no suyo. Camila teje otra trama sobre la tejida por Lotario, que consiste en que ella fingirá tal indignación, que pretenderá, primero intentar dar muerte a Lotario y luego, fracasando en este intento, darse muerte a sí misma. Camila se hace un corte en la axila para simular una herida mortal. Lotario y Leonela deciden ocultar la herida a Anselmo (que lo ha presenciado todo escondido en el armario). “Con esto quedó Anselmo el hombre más sabrosamente engañado que pudo haber en el mundo: él mismo llevó por la mano a su casa, creyendo que lleva el instrumento de su gloria, toda la perdición de su fama” (208 / 208).

Más tarde, Anselmo descubre al amante de Leonela y ella le dice que es su marido y que, por favor, tenga piedad, que ella le contará algo más grave que ocurre en su casa. Anselmo la encierra en su aposento y se lo cuenta a Camila, quien ante el miedo de ser descubierta por Leonela, decide fugarse a casa de Lotario con sus joyas y su dinero antes de que Anselmo lo descubra todo. Este, ante lo que le cuenta Camila, decide llevarla a un monasterio y ausentarse de la ciudad sin que nadie lo sepa. Cuando Anselmo se despierta a la mañana siguiente, va a buscar a Leonela, pero esta se ha escapado. Va a buscar a Camila, pero esta no está y descubre que se ha llevado consigo dinero y joyas. Va a buscar a su amigo y descubre lo mismo; al volver a su casa, está vacía (todos los criados se han ido), de modo que decide irse a la casa de su otro amigo en la aldea que usaba para ausentarse en las primeras ocasiones. De camino a esta, un viajero le cuenta resumidamente y sin saber quién es él, que “se dize públicamente, que Lotario aquel grande amigo de Anselmo el rico [...], se llevó esta noche a Camila” (212 / 212). Al llegar a casa de su amigo,

intenta escribir una última carta de despedida, pidiendo perdón, pero la muerte lo encuentra primero. Camila se entera rápidamente de su muerte y a los pocos días de la de Lotario en una batalla, “lo qual sabido por Camila, hizo profesión, y acabó en breves dias la vida, a las rigurosas manos de tristezas, y melancolías” (213 / 214).

Puede notarse que todo lo que sucede una vez que Lotario ha aceptado el impertinente encargo de Anselmo es, en cierto modo, previsible. No, quizá, el modo en que Anselmo vive cierto tiempo absolutamente engañado por el resultado de su impertinencia –que no se le presenta a él mismo como tal, y ello es fundamental para que se mantenga el marcado carácter de la impertinencia que solo al final se le revela: “Un necio, é impertinente deseo me quitó la vida” (213 / 213)–, ni tampoco el concreto desenlace. Lo que resulta previsible, también al lector inmediato de Cervantes, es que la cosa va a acabar mal, pero que, de todas formas, Anselmo no hace sino lo que cualquiera podría querer hacer, a saber, probar la honra.

El problema es justamente este. Para que la honra se presente efectivamente, habría que ponerla a prueba, pero ponerla a prueba implica necesariamente perderla, que la cosa acabe mal. La honra solo comparece precisamente en su ausencia, en su no estar presente; es, por consiguiente, aquello que no se muestra de lo que inmediata y regularmente se muestra, o sea, la fenomenalidad misma del caso. Por eso, la honra es lo que en cada caso hay que vengar y restituir, pero no lo que se puede, sin más, ostentar o demostrar. Honra es lo que hay allí donde no se ha perdido, ni vengado, ni demostrado, ni ostentado, sino solamente, se ha andado (inocente o inherentemente) con ella sin hacerla comparecer y, en esa misma ausencia, digamos, en que no se la haya perdido, en que uno la haya mantenido, es como es reconocida por otros. La honra es el suelo que se pisa y, por ello mismo, lo que solo puede aparecer cuando se la pierde o en su misma pérdida. No se trata, pues, de un conjunto de cosas discreto, sino de toda la situación histórica, por tanto, insisto, no se trata de algo, sino del modo de ser que rige y marca ese tiempo histórico.

Esto, de todas maneras, pone de manifiesto que ese tiempo histórico en el que se encuentra Cervantes está marcado por este carácter inherente de haber contraído un compromiso prácticamente absoluto con la pérdida, esto es, con la honra y el honor. Honra y honor, digamos, propio de los caballeros andantes que es lo que ya no hay salvo en la locura (por consiguiente, de nuevo, la ausencia, la negatividad) de don Quijote o la necesidad de Sancho (que es la misma que la de todos los lectores de novelas de caballería, como el mismo ventero Palomeque). Lo que hay es, precisamente, el problema de tener que vengarla o que mantenerla, el problema de que ya no puede ser probada –que es precisamente lo que motiva en cada ocasión a don Quijote, probarse como caballero, probar su valía o su amor a Dulcinea o la fuerza de su brazo, etc.–. Este compromiso prácticamente absoluto con la pérdida está condenado al fracaso, a no poder sostenerse y, al mismo tiempo, a que siempre deba mantenerlo, a que siempre se sostenga a pesar de todo. Y es así como también a pesar de todo, el tiempo de Cervantes muere, pero muere sin renunciar a sí mismo, es decir, muere precisamente porque todo este tiempo consiste

en sostener ese compromiso con la pérdida; este parecer, así, ejemplarmente, en la primera copla de *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique¹⁵, de que “cualquier tiempo pasado fue mejor”:

Recuerde ellalma dormida
 abive el seso y despierte
 contemplando
 como se pasa la vida
 como se viene la muerte
 tan callando
 quand presto se va el plazer,
 como despues da cordado
 da dolor
 como a nuestro parescer
 qual quiera tiempo pasado
 fue mejor (1483: 78).

La honra y el honor es eso mejor del tiempo pasado que don Quijote pone en obra como el oficio de la caballería andante, o sea, como una imposibilidad que le niega toda posibilidad. El tiempo histórico de Cervantes queda, así, en el enclave de esta aporía que reluce como literatura o, dicho de otro modo, esa situación histórica es puesta en juego en la literatura.

5. *A modo de conclusión: dos consecuencias*

Debemos empezar advirtiendo que no pretendemos sacar todas las consecuencias de lo dicho, especialmente del apartado anterior y respecto de algo así como emprender la tarea de interpretar el tiempo histórico de lo que suele conocerse como el Barroco español o el Siglo de Oro, ni tampoco qué interdependencia guarda con otro momento, en principio, distinto y anterior al que pertenecería, en este caso, la

¹⁵ Citamos el texto del libro del *Cancionero*, de 1483, atribuido a Fray Iñigo de Mendoza que se conserva en la Biblioteca Nacional de España (signatura: INC/897) y que está disponible en la Biblioteca Digital Hispánica en <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000176297&page=1>>. Transcribimos el texto actualizando solo la grafía y respetando todo lo demás, y damos la página que se encuentra en el documento digitalizado.

copla citada, etc. Las consecuencias que queremos dar ahora son solo del asunto general, esto es, del problema del insondable poder de la literatura¹⁶.

No estamos dejando fuera la consideración del insondable poder de la poesía porque la primera consecuencia es la evidente inclusión de un término en otro. Ahora bien, y esta sería la segunda, de uno en otro, sin que ninguno de ellos pueda imponerse, es decir, sin que podamos especificar si es la poesía la que se incluye en la literatura o la literatura en la poesía. ¿Borra esto la diferencia entre ambas?

Si lo poético es, explícitamente, la marca irreductible de un decir que dice en lo no-dicho, mientras que lo literario es la resistencia ante su propia posibilidad de homologación en tanto que cada obra literaria reclama para sí ser poesía, entonces debemos mantener que, a pesar de todo, la diferencia sigue ahí. Es más, que es esa diferencia entre sus insondables poderes lo que mantiene a toda literatura y a toda poesía en pie. A la literatura, a pesar de la homologación y de la proliferación de sus apellidos; a la poesía, a pesar de que su irreductibilidad llevaría a que no fuera sino efímera sin remedio, a carecer de texto. La posibilidad de volver a leer poesía radica en el insondable poder de la literatura, poder en el cual también se encuentra la posibilidad de que leer literatura no sea lectura automática, esto es, la posibilidad de leerla como poesía; pero también que eso mismo, la poesía, sea domesticada, homologada, incluso a pesar de que lo que marca la medida de lo literario sea la ruptura de ese intento de domesticar u homologar.

Para terminar, quisiéramos dejar planteada la cuestión de si acaso cabe pensar, después de lo dicho, que, en definitiva, la literatura, especialmente aquella que sigue dando medida, no es sino el límite de lo que este tiempo es capaz de producir como alternativa a sí mismo, es decir, como producto que no tuviera por destino el intercambio. Se trataría de un límite en el sentido de que la literatura no constituye una respuesta, una alternativa (ni política, ni existencial, ni estética, educativa o poética) al mundo de homologación en el que estamos –nos parece que la obra de Pasolini, en su conjunto y su heterogeneidad, da suficiente cuenta de ello–. Las obras literarias seguirán presentándose como mercancías, pues parte de su insondable poder esencial es el mantenimiento de esa homologación y domesticación de lo poético; una homologación y domesticación que parece la única forma (en esta tensión) de que lo poético siga manifestándose. Por tanto, quedaría la cuestión, insisto, de que en su insondable poder esencial estuviera también incluido el que no puedan (tampoco ellas) escapar del modo de ser de la mercancía, a pesar de ponerlo internamente en crisis.

¹⁶ Y ya hemos advertido, pero volvemos a insistir, que en ningún caso esto significa algo así como plantear su utilidad, su función y que solo muy problemáticamente aceptaríamos que estamos discutiendo a propósito de aquello que la distingue de otras escenas de escritura.

Referencias bibliográficas

- Allison, Henry E. (2001), *Kant's Theory of Taste*. Cambridge: Cambridge UP.
- Arbersú Fernández, David (2005), “Auctoritas y experiencia en ‘El curioso impertinente’”. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. 25.1: 23-43, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcf20w7>.
- Barbagallo, Antonio (1994), “Los dos amigos, ‘El curioso impertinente’ y la literatura italiana”. *Anales Cervantinos*. 32: 207-19.
- Beysterveldt, Antony van (1985), “El tema de *El curioso impertinente* y su relación con el *Quijote*”. *DICENDA. Cuadernos de filología hispánica*. 4: 143-147, <https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE8585110143A>.
- Blanchot, Maurice (1980), *L'écriture du désastre*. París: Gallimard.
- Blanchot, Maurice (2021), *De la angustia al lenguaje*. Trad. Luis Ferrero Carracero y Cristina de Peretti. Madrid: Trotta.
- Blay, Éulalia (2018), *Píndaro desde Hölderlin*. Madrid: La Oficina.
- Duque, Félix (2019), *Filosofía de la técnica de la naturaleza*. Madrid: Abada Editores.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1605), *El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha*, 1ª y 2ª Ed.; Juna de la Cuesta: Madrid; Catálogo de la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000042946> / <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000065850>.
- Dionisio Tracio (2002), *Gramática. Comentarios Antiguos*. Intro., trad. y notas de Vicente Bécares Botas. Madrid: Gredos.
- Derrida, Jacques (1967a), *L'écriture et la différence*. París: Éditions du Seuil.
- ____ (1967b), *De la grammatologie*. París: Les Éditions de Minuit.
- ____ (1967c), *La dissémination*. París: Éditions du Seuil.
- ____ (1972), *Marges de la philosophie*. París: Éditions de Minuit.
- ____ (2020), “Esa extraña institución llamada literatura. Una entrevista de Derek Attridge con Jacques Derrida”, en C. Olivares Molina ed., *Escenas de escritura. Sobre filosofía y literatura*. Santiago: Pólvora Editorial; pp. 69-126.
- Fan, Dahan (2018), *Die Problematik der Interesselosigkeit bei Kant. Eine Studie zur ‘Kritik der ästhetischen Urteilskraft’*. Berlín: De Gruyter.
- Fasolino, Rubén C. (2020), “El ‘caso D’annunzio’. Algunas consideraciones estéticas sobre D’Annunzio lector de Nietzsche”, en C. Olivares Molina ed., *Escenas de escritura. Sobre filosofía y literatura*. Santiago: Pólvora Editorial; pp. 283-309.
- Figal, Günter y Raulff, Ulrich (2012), *Heidegger Forum Band 6. Heidegger und die Literatur*. Fráncfort del Meno: Vittorio Klostermann.
- Flores, Robert M. (2000), “‘El curioso impertinente’ y ‘El capitán cautivo’, novelas ni sueltas ni pegadizas”. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. 20.1: 79-98, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmqn843>.

- Fray Iñigo de Mendoza (1483), *Cancionero*. Biblioteca Nacional de España, Madrid, signatura: INC/897; Catálogo de la Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000176297&page=1>. Fränkel, Hermann (1993), *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums: eine Geschichte der griechischen Epik, Lyrik und Prosa bis zur Mitte des fünften Jahrhunderts*. Múnich: Beck.
- Gentili, Bruno (1996), *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- Gutiérrez-Pozo, Antonio (2022), “Filosofía y poesía, una discordia cordial”. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*. 32.2: 365-80. Hahn, Jürgen (1972), “‘El curioso impertinente’ and Don Quijote’s Symbolic Struggle against ‘Curiositas’”, *Bulletin of Hispanic Studies*. 49.2: 128-40.
- Heidegger, Martin (1977), *Gesamtausgabe, Bd. 2, Sein und Zeit*. Ed. Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Fráncfort del Meno: Vittorio Klostermann.
- ____ (1997), *Gesamtausgabe, Bd. 10, Der Satz vom Grund*. Ed. Petra Jaeger. Fráncfort del Meno: Vittorio Klostermann.
- ____ (2002), *Gesamtausgabe, Bd. 8, Was heißt Denken?* Ed. Paola Ludovika Coriando. Fráncfort del Meno: Vittorio Klostermann.
- ____ (1985), *Gesamtausgabe, Bd. 12, Unterwegs zur Sprache*. Ed. Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Fráncfort del Meno: Vittorio Klostermann.
- Immerwahr, Raymond (1958), “Structural Symmetry in the Episodic Narratives of Don Quixote, Part One”, *Comparative Literature*. 10: 121-35.
- Lemos, João. (2017a), *Se e como poderá uma obra de arte ser bela. Acerca das condições de possibilidade da noção de bela arte na Crítica da Faculdade do Juízo de Immanuel Kant*. Madrid: CTK E-Books y Ediciones Alamanda.
- ____ (2017b), “From Beautiful Art to Taste”. *Con-Textos Kantianos. International Journal of Philosophy*. 5: 216-235.
- Martínez Marzoa, Felipe (2001), *Lingüística fenomenológica*. Madrid: A. Machado Libros.
- ____ (2005), *El saber de la comedia*. Madrid: A. Machado Libros.
- ____ (2006), *El decir griego*. Madrid: A. Machado Libros.
- ____ (2009), *La cosa y el relato. A propósito de Tucídides*. Madrid: Abada Editores.
- ____ (2012), *La soledad y el círculo*. Madrid: Abada Editores.
- ____ (2013), *Interpretaciones*. Madrid: Abada Editores.
- ____ (2014), *Polvo y certeza*. Madrid: Abada Editores.
- ____ (2015), *No-retornos*. Madrid: Abada Editores.
- ____ (2016), *Penúltimos*. Madrid: Abada Editores.
- ____ (2019), *Hojas*. Madrid: Abada Editores.
- Mena Malet, Patricio. (2021), “El encuentro con las cosas mismas. La mirada estética y la sorpresa como experiencias de acceso privilegiadas”. *Ideas y Valores*. 70.176: 95-116.

- ____ (2019), “El pathos de la vida y de la existencia. La fenomenología en busca de una ampliación de la razón”. *Revista Anales del Seminario de Historia de la Filosofía* 36.1: 201-20.
- Moore, Allan y Bolland, Brian (2008), *Batman. The Killing Joke. The Deluxe Editions*. Nueva York: DC. Comics.
- Moreno Márquez, César (2015), “Un ámbito sin límite ni salvedad. La fenomenología como ciencia abierta y la recepción en Heidegger y Marion del *Principio de todos los principios*”. *Investigaciones Fenomenológicas*. 5 Serie Monográfica: 239-54.
- ____ (2020), “De ida y por principio: no sin fenomenología. Terapia filosófica y mundo de la vida”, *HASER, Revista Internacional de Filosofía Aplicada*. 11: 165-196.
- Neuschäfer, Hans-Jörg. (1990), “*El curioso impertinente* y la tradición de la novelística europea”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 38.2: 605-20.
- Olivares Molina, Cristóbal (2020), “Estudio introductorio”, en C. Olivares Molina, ed., *Escenas de escritura. Sobre filosofía y literatura*. Santiago: Pólvora Editorial; pp. 11-68.
- Rodríguez, Ramón (1997), *La transformación hermenéutica de la fenomenología. Una interpretación de la obra temprana de Heidegger*. Madrid: Tecnos.
- Santos Guerrero, Julián. (2019), “Resistir. *Dérider la psychanalyse*”, en J. Miguel Marinas, J. L. Villacañas, R. C. Fasolino, eds., *Espectros de Derrida. Sobre Derrida y el psicoanálisis*. Madrid: Guillermo Escolar Editor; pp. 39-51.
- Uría, Isabel (2000), *Panorama crítico del mester de clerecía*. Madrid: Editorial Castalia.
- Vernant, Jean-Pierre. y Vidal-Naquet, Pierre (2004), *Mythe et tragédie en Grèce ancienne – II*. París: La Découverte.
- ____ (2005), *Mythe et tragédie en Grèce ancienne – I*. París: La Découvert.
- Wardropper, Bruce. W. (1957), “The pertinence of *El curioso impertinente*”, *PMLA*. 72: 587-600.
- Wilson, Diana de Armas. (1987), “‘Passing the Love of Women’: The Inter-textuality of ‘*El curioso impertinente*’”, *Cervantes*. 7.2: 9–28.
- Zimic, Stanislav. (1994), “La vorágine de la desconfianza en la «Novela del curioso impertinente» (*D. Quijote*, I, Caps. 32–35)”, *Acta Neophilologica*. 27: 23–47

