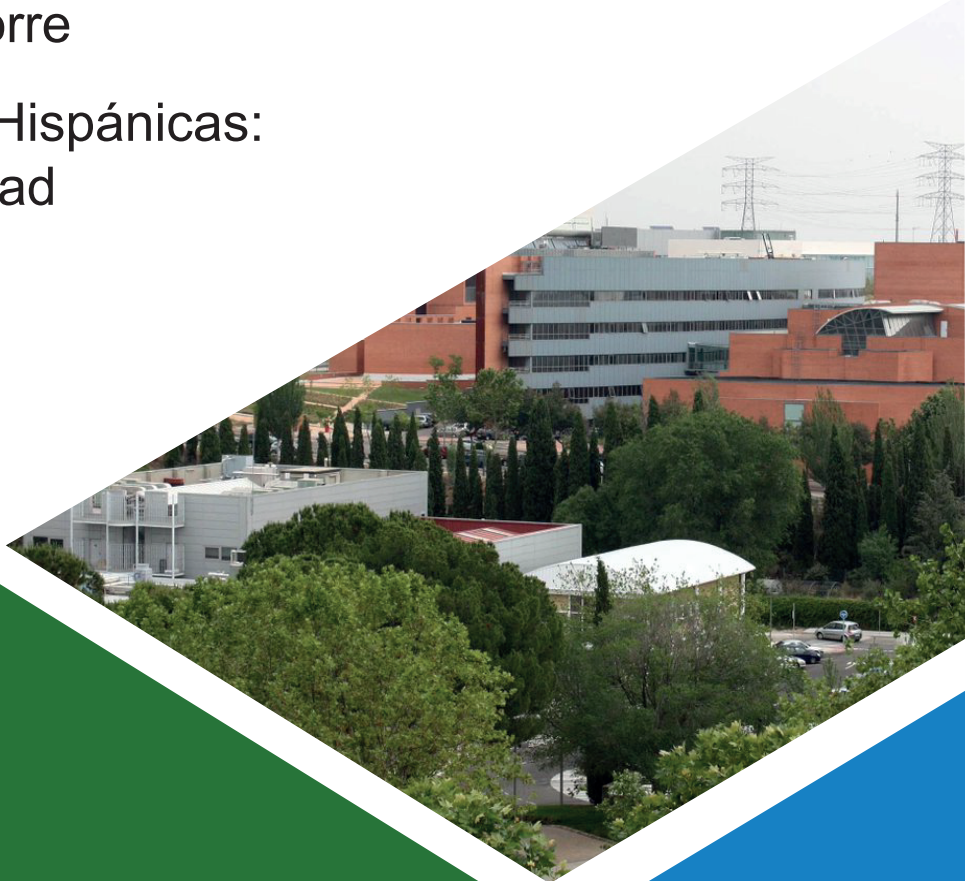


# La repercusión de la actividad traductora de Luis Cernuda en su poesía: Friedrich Hölderlin

Javier Adrada de la Torre

Máster en Literaturas Hispánicas:  
Arte, Historia y Sociedad



MÁSTERES  
DE LA UAM  
2017 - 2018

Facultad de Filosofía y Letras



Cincuenta  
Aniversario

**UAM** Universidad Autónoma  
de Madrid

**Máster Universitario en Literaturas Hispánicas:  
Arte, Historia y Sociedad**

**LA REPERCUSIÓN DE LA ACTIVIDAD TRADUCTORA  
DE LUIS CERNUDA EN SU POESÍA:  
FRIEDRICH HÖLDERLIN**

Autor: Javier Adrada de la Torre  
Tutor: Dr. José Teruel Benavente

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER  
Curso 2017-2018  
Convocatoria ordinaria

# ÍNDICE

1. LA REPERCUSIÓN DE LAS IDEAS DE HÖLDERLIN EN LAS DE CERNUDA.....	4
1.1. EL RECHAZO DE LA REALIDAD HOSTIL.....	4
1.2. EL PAGANISMO: EN BUSCA DE UNA NUEVA VERDAD.....	11
1.3. EL PAGANISMO COMO COSMOVISIÓN.....	18
2. LA REPERCUSIÓN DE LA POÉTICA DE HÖLDERLIN EN LA DE CERNUDA.....	31
2.1. EL MITO DE LA JUVENTUD PERDIDA.....	31
2.2. LA VISIÓN PANTEÍSTA DE LA NATURALEZA.....	37
2.3. LA MITOLOGÍA COMO MEDIO DE EXPRESIÓN.....	42
2.4. INFLUENCIA FORMAL.....	48
3. HÖLDERLIN: EL SACRIFICIO DEL POETA.....	51
4. LAS TRADUCCIONES DE CERNUDA Y GEBSER.....	67
4.1. ANÁLISIS DE LA SELECCIÓN.....	68
4.2. CUATRO POEMAS MÁS.....	82
4.3. LA ANTOLOGÍA DE HANS GEBSER Y ROY H. WINSTONE.....	87

## INTRODUCCIÓN

Cuenta Luis Cernuda, en su *Historial de un libro*, que fue hacia 1934 cuando empezó a escribir los primeros poemas de *Invocaciones*. Esta obra es un punto de inflexión en su evolución poética, porque actúa como bisagra entre la poesía de su etapa juvenil y sus escritos de madurez. Ello se debe a dos aspectos cruciales: en primer lugar, que se había «cansado de la estrechez [...] de los superrealistas» y de «los poemitas breves a la manera de Machado y Jiménez», porque no le bastaban para expresar su nuevo estado de conciencia; en segundo, que por aquellas fechas había empezado a leer a un poeta romántico alemán, Friedrich Hölderlin.

Así lo ratifica el propio Cernuda: «Más que mediada ya la colección [*Invocaciones*], antes de componer el ‘Himno a la Tristeza’, comencé a leer y a estudiar a Hölderlin, cuyo conocimiento ha sido una de mis mayores experiencias en cuanto poeta» (2000: 398). Es obvio que la lectura y el estudio a los que se refiere el hispalense no le parecieron suficientes, de modo que se propuso traducir al poeta germano. Para entonces, ya era consabida su faceta como traductor de poesía francesa —Eluard y Nerval, concretamente—, pero en esta ocasión probó fortuna con una lengua que apenas conocía, lo cual delata el especial interés de Cernuda por Hölderlin.

Dado este óbice, tuvo que servirse de la ayuda de un poeta y filósofo alemán que vivía por entonces en Madrid: Hans Gebser, quien trabajaba en una antología de poesía española contemporánea junto con el inglés Roy Hewin Winstone, amigo de Cernuda. Así pues, el sevillano y el alemán traducirían conjuntamente un total de dieciocho poemas de Hölderlin —más tres inéditos—, que acabarían publicados en la revista *Cruz y Raya*, dirigida por José Bergamín, en noviembre de 1935, junto con una nota introductoria redactada por el propio Cernuda. Aunque el sevillano se percató de algún error de traducción en aquella primera versión —reconocido por él mismo en *Historial de un libro*—, Bergamín no le brindó la oportunidad de enmendarlo en la edición que la editorial Séneca hizo en México en 1942.

El descubrimiento de Hölderlin fue trascendental en la obra de Cernuda, y no siempre se le ha prestado a este hito la atención que merece. El sevillano halló en el alemán una nueva forma de concebir el mundo y la poesía: Hölderlin rechazaba el

monoteísmo y evocaba el espíritu olvidado de las divinidades griegas; asimismo, consideraba que el poeta era el elegido por los dioses y que, por tanto, la poesía era un regalo de los cielos. Cernuda heredaría esta cosmovisión durante el resto de su obra y tratará de aliviar en ella su incompreensión y su soledad.

De manera muy ilustrativa, Jenaro Talens (1974: 9) define así la afinidad entre Cernuda y Hölderlin:

Dioses helénicos en Hölderlin, estatuas mutiladas en Cernuda; campanas crepusculares en el poeta alemán, soliloquios de farero al atardecer en el español; la memoria común de un pasado abolido; la pérdida del edén. [...] El Hölderlin trasplantado, descontextualizado, transformado por Cernuda (otra escritura, otra lengua, otro siglo), cobraba su justa dimensión en la medida de su dependencia de *La Realidad y el Deseo*, de quien era resultado, antes que presupuesto.

Así pues, el propósito de este trabajo es doble: en primer lugar, analizar la repercusión que tuvo Hölderlin en Cernuda; en segundo, centrarnos en aquella traducción que el sevillano llevó a cabo con Gebser. Por tanto, en los dos primeros apartados (§ 1. y § 2.) estudiaremos, respectivamente, la influencia de Hölderlin en las ideas de Cernuda —cómo el paganismo helénico cambia la visión que el poeta tiene del mundo— y también en sus escritos —en qué aspectos textuales se aprecia la huella de Hölderlin—. Trataremos de explicar cómo se dan la mano el fondo y la forma, y en qué medida esta concepción mitológica y esta recuperación del espíritu pagano afectan a Cernuda como poeta.

En la tercera sección (§ 3.), reconstruiremos la biografía de Hölderlin con vistas a ilustrar su aciago destino: el suabo tuvo que elegir entre la poesía y la cordura. Muy similar fue el de Cernuda: para consagrarse como poeta, se sacrificó como ser humano. Esta concepción trágica del creador será uno de los aspectos de Hölderlin que más atraerán a Cernuda, de modo que lo examinaremos con detenimiento y comparando ambas figuras.

Por su parte, el cuarto apartado (§ 4.) está íntegramente dedicado al estudio de la colección de poemas de Hölderlin que Cernuda y Gebser tradujeron. No solo investigaremos acerca de los dieciocho que se llegaron a publicar, sino también sobre los tres inéditos. Nuestro propósito es averiguar qué rasgos —de los ya estudiados en § 1. y § 2.— se aprecian también en estas veintiuna versiones, ya que estas fueron el contacto más directo de Cernuda con Hölderlin y, por tanto, una prueba manifiesta de su repercusión. También en este capítulo recogeremos los pormenores más llamativos de la

relación entre Cernuda y Gebser, y de cómo aquel pudo ayudar a este a preparar la antología *Neue spanische Dichtung*.

Por último, presentaremos las conclusiones alcanzadas a partir de este trabajo, así como una relación de las referencias bibliográficas citadas y consultadas durante la elaboración del mismo.

## 1. LA REPERCUSIÓN DE LAS IDEAS DE HÖLDERLIN EN LAS DE CERNUDA

En este apartado, nos encargaremos de analizar cómo la recuperación de los dioses antiguos —a imitación de Hölderlin— afecta a Cernuda, especialmente a su concepción del mundo y de la poesía. Por un lado, el paganismo abre al poeta los horizontes de una nueva cosmovisión, de un nuevo orden natural oculto al resto de la humanidad; por otro, este nuevo pensamiento influirá también en sus ideales poéticos.

Nuestro análisis se centrará primero en el evidente rechazo que la realidad suscita en Cernuda; seguidamente, estudiaremos cómo el poeta se aleja del mundo que lo rodea y se refugia en una dimensión alternativa: el paganismo; por último, expondremos las principales líneas de pensamiento que el autor de *La Realidad y el Deseo* toma de la mitología griega.

### *1. 1. El rechazo de la realidad hostil*

En la nota introductoria de la traducción conjunta de Cernuda y Gebser, se nos revelan las claves que explican por qué la poesía de Hölderlin revolucionó las ideas del sevillano y, aunque en menor medida, su técnica poética.

Siempre extrañará a alguno la hermosa diversidad de la naturaleza y la horrible vulgaridad del hombre. Y siempre la naturaleza, a pesar de esto, parece reclamar la presencia de un ser hermoso y distinto entre sus perennes gracias inconscientes. De ahí la recóndita eternidad de los mitos paganos, que de manera tan perfecta respondieron a

ese tácito deseo de la tierra con sus símbolos religiosos, divinos y humanizados a un tiempo mismo (Cernuda, 1935: 115).

En primer lugar, se expresa una idea fundamental en la poesía de Cernuda: «la horrible vulgaridad del hombre». Efectivamente, el entorno que rodea a nuestro poeta se antoja vulgar y frío —véase el desdén que manifiesta hacia su patria y, podríamos decir, hacia el mundo en general—. Pues bien, tal será el objeto de estudio de este subapartado: cómo el hispalense reniega de su violento entorno y en qué sentido la mitología participa de este repudio.

Para percatarse de que Cernuda se sentía incómodo en el mundo no hace falta ser muy perspicaz; lo mismo le había ocurrido a Hölderlin más de un siglo atrás. Y, como la realidad en que les había tocado vivir no los satisfacía, la reacción de ambos consistió en remontarse a las raíces de los remotos ancestros: acudieron a la antigua Grecia y a sus felices mitos, capaces de iluminar el sombrío panorama que los rodeaba. Como señala Gariano (1965: 236) a propósito de Cernuda, «el presagio de la guerra civil y la trágica experiencia del conflicto se reflejan en la busca que se resuelve en evasión».

Recordemos que la realidad en la que el hispalense vivía cuando comenzó a traducir a Hölderlin era la España de 1934 y 1935, o sea, aún en tiempos de la II República, con la que sabemos que Cernuda simpatizaba. Además, *Invocaciones* se publicó en 1935, es decir, cuando todavía no había empezado la guerra civil. Si bien es cierto que la redacción de *Las nubes* coincide de lleno con el transcurso del sórdido trienio bélico y con su exilio a Inglaterra gracias a Stanley Richardson (febrero de 1938), no ocurre así con la gestación de *Invocaciones*. ¿Cuál es, por consiguiente, la hosca realidad de la que el poeta abomina?

Lo cierto es que Cernuda reniega de cualquier realidad, en la medida en que *realidad* se concibe como antítesis de *deseo*. No es que el poeta sienta aversión hacia unas circunstancias históricas concretas, sino hacia la realidad física en sí, en cuanto que esta se opone a la consumación del deseo y a la liberación del espíritu. Como vemos, se podría considerar una escisión de corte platónico: se nos muestra un contraste entre la dimensión física, deplorada por el artista, y lo ideal e incorpóreo, esto es, lo verdaderamente trascendente.

Según Maristany (1970: 13), «el término *deseo* entraña una ruptura con el orden social» y, en un plano más abstracto, se definirá como un «ciego y voluptuoso afán de posesión que se manifiesta y expresa con anterioridad al objeto de posible realización»,

lo cual ratifica la imposible satisfacción del deseo. Seguidamente, el estudioso cita los siguientes versos de «No decía palabras» (*Los placeres prohibidos*): «El deseo es una pregunta / Cuya respuesta no existe». En suma, la realidad no ofrece solución para el anhelo del poeta, y menos si se encuentra «sensiblemente coartada por códigos, prohibiciones, muros impenetrables» (1970: 14).

Si recuperamos la cita con la que abrimos este subapartado, apreciamos cómo el propio Cernuda reconoce tácitamente la mentada contraposición: «la horrible vulgaridad del hombre» apenas mitigada por «la presencia de un ser hermoso». En efecto, el mundo es un escenario prosaico y nauseabundo, que no merece la hermosura que, extraña y fortuitamente, contiene. Así se entienden las palabras con que empieza el poema «A un poeta muerto (F. G. L.)», de *Las nubes*:

Así como en la roca nunca vemos  
La clara flor abrirse,  
Entre un pueblo hosco y duro  
No brilla hermosamente  
El fresco y alto ornato de la vida.  
Por esto te mataron, porque eras  
Verdor en nuestra tierra árida  
Y azul en nuestro oscuro aire.

La labor del poeta, bella y sublime, no tiene ningún sentido si trata de florecer en un terreno yermo. Su talento es inútil si no hay quien pueda apreciarlo. Tal es la frustración de Cernuda: la realidad es un ambiente adverso para la prosperidad del deseo, al igual que también lo es para la poesía.

Este enfrentamiento entre lo horrible y lo hermoso es la columna vertebral de la poesía de Cernuda y está encarnada, como hemos indicado, por la realidad y el deseo —de ahí el título de su obra poética completa—. Realidad y deseo son conceptos antagónicos cuando aquella es mezquina y este, en cambio, es el único cobijo para la esperanza del hombre. En *La Realidad y el Deseo* existe una constante dialéctica entre la personalidad del poeta y su entorno inhospitalario, entre su voluntad de amar y su imposibilidad de hacerlo con libertad.

Posiblemente, este antagonismo encuentra su culmen en *Los placeres prohibidos* (1931). Ya en el primer poema («Diré cómo nacisteis») de esta colección, Cernuda proclama con aires de rebelión el éxtasis de sus pasiones:



Diré cómo nacisteis, placeres prohibidos,  
Como nace un deseo sobre torres de espanto,  
Amenazadores barrotes, hiel descolorida,  
Noche petrificada a fuerza de puños.

La antítesis de la que hablábamos antes cobra aquí un matiz cuasibélico: los anhelos han despertado de su letargo y amenazan con imponerse a la realidad que los ha acallado durante tanto tiempo. Tal carácter incendiario se aprecia inequívocamente en los tres versos que cierran el poema como una declaración de guerra: «Una chispa de aquellos placeres / Brilla en la hora vengativa. / Su fulgor puede destruir vuestro mundo».

Lo que realmente aflige al poeta, en cuanto ser humano, es la imposibilidad de confesar sus más secretos deseos por temor a que la sociedad no los comprenda. Cernuda no encuentra la libertad en el mundo que lo rodea y se resigna a buscarla en sus versos, donde se lamenta por la represión a la que está condenado. Este es el tema que preside «Si el hombre pudiera decir», también en *Los placeres prohibidos*:

Si el hombre pudiera decir lo que ama,  
Si el hombre pudiera levantar su amor por el cielo [...];  
Si como muros que se derrumban [...]  
Pudiera derrumbar su cuerpo, dejando solo la verdad de su amor [...]

La conclusión de esta exaltación de la libertad no es, ni mucho menos, una victoria: se trata, más bien, de una resignada rendición. Cernuda parece asumir —de momento— la imposibilidad de dar rienda suelta a sus impulsos, de modo que cierra *Los placeres prohibidos* aceptando la prohibición de sus placeres y limitándose a la existencia contemplativa: su último poema se titula significativamente «He venido para ver».

Como creador, su actitud frente a la vida no será mucho más optimista en poemas como el mentado «A un poeta muerto», en el que se sostiene que «Para el poeta, la muerte es la victoria», al igual que ya en «La gloria del poeta» (*Invocaciones*) había declarado lo siguiente:

Es hora ya, es más que tiempo  
De que tus manos cedan a mi vida  
El amargo puñal codiciado del poeta;  
[...] La muerte únicamente,  
Puede hacer resonar la melodía prometida.

Según estos dos extractos, la muerte se presenta no solo como vía de escape del hastío vital, sino como superación del mismo y victoria sobre él. Tal es el rechazo al prosaísmo del mundo real que la voz poética prefiere perder la vida, pero no en un acto de cobardía, sino para empezar a ser valorado como poeta y no como ser humano: es necesario haber muerto para que comience la leyenda. Por así decirlo, al hombre le corresponde la vida y al poeta, la muerte. En palabras de Schiller, «lo que en los cantos del poeta ha de vivir eternamente debe antes morir para la vida»<sup>1</sup>.

El propio Cernuda era consciente de que hay dos tipos de obras literarias: «aquellas que encuentran a su público hecho y aquellas que necesitan que su público nazca; el gusto hacia las primeras existe ya, el de las segundas debe formarse. Creo que mi trabajo corresponde al segundo tipo» (2000: 399). Es por ello por lo que el sevillano sabía que su éxito literario y su triunfo sobre la mezquindad terrenal serían póstumos.

Por otra parte, la realidad en la que Cernuda vivió no fue una cualquiera, y no podemos obviar las circunstancias históricas y sociales de su tierra natal. El sevillano nació y creció en España, el país de la envidia, verdugo de los genios. Si ya la realidad en sentido abstracto ejerce, de por sí, una opresión sobre el creador poético, lo hace más todavía un ambiente marcado por el resentimiento y la vulgaridad. Tal es el contexto peninsular, a juicio del hispalense: «Aquí, donde los hombres / En su miseria solo saben / El insulto, la mofa, el recelo profundo» («A un poeta muerto»).

Lo cierto es que Cernuda se refiere frecuentemente a sus compatriotas en términos bastante despectivos. Así ocurre en *Historial de un libro*, cuando considera que «garrulería y ampulosidad» son, en lo referente a la poesía, defectos «característicos de nuestros gustos literarios tradicionales» (2000: 398), o cuando valora la situación nacional a comienzos de la guerra:

Desnudas frente a frente vi, de una parte, la sempiterna, la inmortal reacción española, viviendo siempre, entre ignorancia, superstición e intolerancia, en una edad media suya propia; y, de otra (yo en pleno *wishful thinking*), las fuerzas de una España joven cuya oportunidad parecía llegada (2000: 400).

Descubrimos que, a principios de 1936, el escepticismo de Cernuda en lo concerniente a su país no era tan radical como lo sería con el paso del tiempo. El sevillano aún cobijaba la ilusión «de una España joven» que irrumpiera en la sociedad

---

<sup>1</sup> Fragmento de un poema de Schiller, «Los dioses de Grecia» («Die Götter Griechenlandes»), que el propio Cernuda cita en «Juan Ramón Jiménez», un texto que publica en 1942 en el *Bulletin of Spanish Studies* de Liverpool (Cernuda, 1970: 193).

española y demoliera su anquilosada y putrefacta arquitectura. Pero nuevamente colisionaron realidad y deseo, y la lucha entre ambos se saldó con el triunfo de la realidad dictatorial y con la derrota, una vez más, del deseo y de la libertad.

Como es sabido, el destino de los vencidos fue el exilio, cuando no la muerte. Tal suerte corrió Cernuda, y tan traumático fue para él este destierro y esta experiencia de la guerra —aunque él, por suerte, la viviera desde el extranjero—, que durante mucho tiempo fue acosado por una pesadilla en la que, de nuevo en su patria, se veía acechado y perseguido. «Sufrir de tal sueño es cosa que, simbólicamente, me enseñó bastante respecto a mi relación subconsciente con España» (2000: 401).

El aborrecimiento a su país natal crecerá a lo largo de su obra y experimentará «una evolución temporal [...] hasta una visión profundamente crítica y negativa de España, que lo lleva a tratar de romper cualquier lazo físico y no regresar del exilio» (De la Fuente García, 2005: 248). Así, en *Las nubes* leeremos: «Escribir en España no es llorar, es morir, / Porque muere la inspiración envuelta en humo» («A Larra con unas violetas»); o bien: «España ha muerto» («Impresión de destierro»). Más adelante, en *Vivir sin estar viviendo*, el poema «Ser de Sansueña» ilustrará una España estéril, infernal y lejana:

Acaso allí estará, cuatro costados  
Bañados en los mares, al centro la meseta  
Ardiente y andrajosa. Es ella, la madrastra  
Original de tantos, como tú, dolidos  
De ella y por ella dolientes.

En su último poemario, *Desolación de la Quimera*, es preciso destacar dos poemas. Uno de ellos, «Díptico español», articulado en dos visiones confrontadas: la primera, la del «español sin ganas», esclavo de España —«la tierra de los muertos»— por haber nacido allí y por no poder escribir poesía sino en su idioma vernáculo; la segunda, la del poeta enamorado de la literatura hispánica y de la España ideal engendrada por Galdós, Cervantes y demás plumas. Finalmente, el poema que cierra el libro se titula «A sus paisanos»: tal era el resentimiento de Cernuda hacia ellos que decidió dedicarles las últimas palabras de su obra poética en verso. Y lo hizo en términos de desdén y de olvido:

En hora mala fuera vuestra lengua  
La mía, la que hablo, la que escribo.  
Así podréis, con tiempo, como venís haciendo,  
A mi persona y mi trabajo echar afuera  
De la memoria, en vuestro corazón y vuestra mente.

En este poema conclusivo, el poeta «revela la irredimible incomunicación entre los habitantes de la España física y hostil, y él, habitante de la espiritual» (Paredes Zepeda, 1981: 326); en otras palabras, la imposible conciliación entre la vulgaridad de su país y la esencia de su poesía.

No obstante, es cierto que el rechazo no se limita a España —si bien en ella alcanza su cenit—: Cernuda desaprueba el modo en que viven, en general, todos sus semejantes. En efecto, el hispalense «desprecia a una sociedad que, a su vez, lo desprecia a él; defiende lo que la sociedad condena; condena lo que la sociedad estima: poder, fama, fortuna, etc.» (Couso Cadahya, 1978: 31). Ello queda patente en «La gloria del poeta», cuya invectiva contra el género humano se asemeja bastante, a juicio de Harris (1992: 109), a la de Hölderlin hacia el pueblo alemán en *Hiperión*.

Los hombres tú los conoces, amigo mío;  
Mírales cómo enderezan su invisible corona,  
Llevando a comedia distancia del pecho,  
Como sacerdotes católicos la forma de su triste dios.  
[...] Oye sus marmóreos preceptos  
Sobre lo inútil, lo normal y lo hermoso;  
Óyeles dictar la ley al mundo, acotar el amor, dar canon a la belleza inexpresable.

La mención a los «sacerdotes católicos» y a «su triste dios» es especialmente relevante, porque el sevillano opondrá la humillación y el sacrificio de los cristianos al vitalismo y hedonismo de los antiguos dioses paganos. Frente al inútil conato de los hombres a la hora de explicar la belleza, frente a la prohibición de los placeres por parte de la Iglesia, Cernuda encontrará en el paganismo una solución a ambos aspectos: una vía por la que abordar los misterios del mundo y liberar las pasiones contenidas.

Ha quedado clara, en definitiva, la hostilidad que el poeta hispalense sentía en un entorno que nada tenía de amable para él: por un lado, la realidad como cárcel del deseo, o bien la sociedad como yugo de las pasiones y de la individualidad; por otro, el carácter adverso de España y su supuesta incapacidad de apreciar la obra poética de Cernuda. En todo caso, es evidente que, cuando el sevillano acabó de escribir *Los placeres prohibidos* en 1931, se sentía reprimido por la coyuntura social, sentimiento que duró, sin duda, hasta 1934, cuando empezó a redactar *Invocaciones* y descubrió a

Hölderlin. Más tarde, a partir de *Las nubes*, esta represión se acrecentó a causa de la guerra civil, del exilio y del presunto desprecio sufrido por el poeta.

En apartados sucesivos, analizaremos cómo la mitología pagana responde a esta necesidad de refugio.

## *1. 2. El paganismo: en busca de una nueva verdad*

Si hemos puesto tanto énfasis en el contexto histórico y las circunstancias determinadas en que Cernuda escribe sus versos, ha sido porque de esta realidad concreta nacerá el deseo de una realidad alternativa. La represión de su identidad —especialmente en lo referente a su libertad amorosa— fue determinante en la búsqueda de una nueva concepción de la vida.

El rechazo social fue clave para la consolidación del paradigma pagano que, como veremos seguidamente, Cernuda descubrió en Hölderlin. Detengámonos en las siguientes palabras de Mora García (2016: 340):

El exilio español de 1939 pertenece a los expelidos por la toma violenta del Estado y a la apropiación de la patria verdadera por los vencedores de la guerra civil. Cuando alguien se apropia de la verdad y fija el canon, su verdad, sea en nombre de la teología o de la ciencia [...], y funda sobre cualquiera de ellas la legitimidad [...] del orden político [...], el exilio es inevitable.

Para la óptima comprensión de este importante fragmento, es preciso acudir a otro trabajo del mismo autor, en el que nos remontamos a la época helénica: «cuando los griegos de hace dos mil quinientos años se dieron cuenta de que no habría sociedad sin orden, es decir, sin unidad, tuvieron la genialidad de construirla sobre un anclaje seguro» (Mora García, 2017: 50). Tal anclaje no fue otro que el establecimiento de la unidad o, lo que es lo mismo, la destrucción y la marginación de la multiplicidad. Por medio de la filosofía<sup>2</sup>, se produjo una revolución en la manera de entender el mundo: la riqueza de explicaciones que ofrecía la mitología griega se pretendió reducir a una única

---

<sup>2</sup> En palabras de Mora García (2017: 50), a propósito de las herramientas de las que se sirvió la filosofía: «hablamos de una doble reducción: de las distintas formas de realidad a *ser* y de las formas de conocimiento a *entendimiento*. Queda así construida la herramienta que permitía crear la lógica del conocimiento y del orden del mundo, tanto del cósmico como del social». Lo que es lo mismo: solo existe lo que *es* y lo que se puede *comprender*.

verdad, de manera que la realidad fuera unívoca y no contradictoria. Se aspiraba, así, a acabar con las disputas —bélicas o no— que hasta entonces habían tenido lugar con vistas a la forzosa imposición de una verdad u otra.

La filosofía consagró sus esfuerzos a la universalización de los conceptos, a la homogeneización de la realidad; la retórica, en cambio, como ofrecía perspectivas alternativas y visiones confrontadas, fue excluida del canon. Los poetas —y quienes no asumieran la verdad instaurada— fueron expulsados de la Academia. «Había nacido un instrumento de conocimiento muy poderoso, base ni más ni menos que de toda la civilización occidental, y su apuesta lo era por someter a la multiplicidad y a favor de la unidad» (Mora García, 2017: 50).

Con el Edicto de Tesalónica (Teodosio, 313 d. C.), el cristianismo fue declarado oficial en el Imperio Romano; el resultado fue el esperado: un «orden medieval basado en la unidad de la fe y la razón» (Mora García, 2017: 51), en el que solo tenía cabida aquello que derivara del amor a Dios o, si no era contradictorio, de la aplicación del raciocinio. Resulta evidente la importancia del cristianismo en este proceso de simplificación: frente al politeísmo, que por su propia etimología ya implicaba multiplicidad, el monoteísmo reunía los valores de todos los dioses paganos en uno solo. La unidad de Dios contrastaba con la naturaleza variada de las deidades olímpicas y, por tanto, secundaba la idea de homogeneidad que la filosofía trataba de implantar. Los dioses paganos, por tanto, fueron expulsados de la construcción social del Estado, al igual que los poetas.

Es en este punto cuando podemos conectar, de nuevo, con el exilio español tras la guerra civil y con el caso concreto de Cernuda. Como señalábamos antes, el Estado —los sublevados— se había apropiado de la verdad de la nación y la había impuesto por la vía del plomo a toda España. Se trataba de una apuesta por la unidad absoluta y de una erradicación de la pluralidad del país: se obligó al pueblo a pensar y a comportarse *españolamente*, y se fusiló o desterró a quien mantuvo su disidencia. Al fin y al cabo, la unidad era el pretexto perfecto sobre el que cimentar una dictadura: una población con pensamiento uniforme, sometida a los inapelables designios de un autócrata.

El equilibrio entre filosofía y poesía se quebró y los poetas, una vez más, se vieron obligados a llevarse su pensamiento lejos de su patria. Tal fue la situación de Cernuda: antiespañol, externo al canon, periférico en lo poético y en lo geográfico, desposeído de su tierra y de su derecho a la verdad. Como parte de la pluralidad, como

miembro activo de la repulsa a la tiranía, el sevillano fue despreciado en nombre del orden. Tal era el sangriento precio de la homogeneidad: la violencia de la razón, como dijera María Zambrano.

Un hecho significativo es que el régimen totalitario de Franco<sup>3</sup> se apoyó en la Iglesia, una institución igualmente totalizadora, hasta el punto de que ser español y ser católico llegaron a significar prácticamente lo mismo. El buen español, en tiempos del franquismo, debía ser devoto de Dios y practicante de sus ritos. Es por ello, quizás, por lo que Cernuda se nos antoja a veces tan enemigo de la religión católica: porque esta no dejaba de ser un instrumento político en aras del gregarismo del pueblo. Dictadura e Iglesia habían optado por exterminar todo atisbo de pluralidad, incluida la voz discordante del sevillano.

Será frecuente, pues, que Cernuda muestre antipatía hacia el monoteísmo cristiano y que, en cambio, alabe los valores del politeísmo pagano de los antiguos griegos. Queda patente en los siguientes versos de «A un muchacho andaluz», de *Invocaciones*:

Porque nunca he querido dioses crucificados,  
Tristes dioses que insultan  
Esa tierra ardorosa que te hizo y deshace.

Así es: el culto católico, en época de Franco, había supuesto una enérgica condena de los placeres prohibidos; exactamente lo contrario proponía el paganismo con su visión hedonista de la vida. Al fin y al cabo, «adorar a Cristo es hacer culto al sufrimiento, mientras la adoración de los dioses antiguos es un culto a la belleza» (Harris, 1992: 110-111).

En «Dans ma peniche» (*Invocaciones*) encontramos imágenes bíblicas de las que el poeta se sirve para representar el amor de manera negativa, como sucede en «Oh amantes, / Encadenados entre los manzanos del edén». No resulta muy halagador para el catolicismo, además, que Cernuda se refiera a Dios en términos tan materialistas como «el exangüe dios cristiano, / A quien el comerciante adora para mejor cobrar su mercancía». Nótese, por supuesto, el ácido humor que impregna estos dos fragmentos.

En «El espíritu del siglo» («Der Zeitgeist»), de manera similar a Cernuda, Hölderlin culpa al dios cristiano de los males de la época:

---

<sup>3</sup> Como especificamos en el apartado anterior, Cernuda busca una realidad o *verdad* alternativa a lo largo de toda su vida: se trata de una búsqueda atemporal. No solo le ocurre en 1934, durante la redacción de *Invocaciones*, sino especialmente a partir del exilio —por eso lo ponemos de relieve—.

¡Dios de estos tiempos, bastante has reinado ya  
sobre mi cabeza, en tu sombría nube!  
Por donde mire, todo es violencia y angustia,  
todo se tambalea y desmorona.

Pero volvamos al siglo XX. Siguiendo los términos de los filósofos griegos, Iglesia y Estado se habían adueñado de los conceptos de *ser* y *entendimiento*: Dios y su obra eran lo único que existía (el *ser*) allende lo puramente razonable (el *entendimiento*). Cualquier otra concepción de la realidad había sido marginada. Pues bien, también por este motivo se refugió Cernuda en la mitología: los dioses antiguos eran capaces de aducir explicaciones alternativas a los misterios del mundo. Más allá de lo empírico, más allá del entendimiento filosófico, el paganismo se erigió ante los ojos del sevillano como una nueva *verdad*, sustituta de la tradición católica y transmisora de un mayor vitalismo. Según Harris (1992: 39): Cernuda transforma «en mito las circunstancias personales de la vida. En este contexto, la palabra ‘mito’ puede leerse como sinónimo de verdad».

Octavio Paz (1965: 169) dedica unas atinadas líneas a esta cuestión y cita las propias palabras de Cernuda: «Él mismo lo dijo: ‘Yo solo he tratado, como todo hombre, de hallar mi verdad, la mía, que no será mejor ni peor que la de otros sino solo diferente’. Servir a su memoria [debe consistir en] ahondar en esa verdad diferente y enfrentarla a la nuestra».

Por su parte, en «El espíritu lírico», un breve escrito publicado en *Heraldo de Madrid* en 1932, Cernuda expresó su temprana concepción de la poesía y lo hizo en términos muy similares a los que hasta ahora hemos puesto de relieve:

El poeta escribe sus versos cuando no puede hallar otra forma más real a su deseo. Por ello un poema es casi siempre un fantasma, algo que se arrastra lánguidamente en busca de su propia realidad. [...] En ella poesía y verdad son una misma cosa.

Volviendo a nuestro poeta [...]. Quien lo toca se hiela, mientras él se abrasa. No sabe amar y está amando siempre... No sabe vivir y está vivo. Su sitio no está en parte alguna. Siempre deseará un lugar diferente. Es el «extranjero». Busca la realidad; es decir, la verdad y la poesía. ¿Dónde están? Tal vez sea él mismo la verdad, él mismo la poesía (Cernuda, 1970: 76).

En este valioso extracto se condensan las principales ideas que hemos reunido en estas primeras páginas. En primer lugar, el conflicto interno del poeta, cuyo fuego<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Para el significado del fuego, cf. § 3.



puede congelar el corazón del lector; en segundo, el amor como motor constante de su vida y de su obra («está amando siempre»); en tercero, su existencia vicaria y baldía, su *vivir sin estar viviendo*; en cuarto, su apatridia en cualquier lugar, su sensación de desarraigo, su condena de no pertenecer a ninguna tierra, sino a sí mismo y a sus propios versos.

Pero quizás lo más relevante de este fragmento sea su visión de la realidad, el deseo y la verdad. Según las palabras del sevillano, la poesía es la cristalización de su deseo, la búsqueda de una realidad alterna que sustituya a la estéril y gélida en la que vive. Resulta evidente, por tanto, que Cernuda aboga por la multiplicidad, o sea, por la existencia de varias realidades, tantas como perspectivas o anhelos haya en el orbe. Se trata de una defensa de la verdad plural y una invectiva a la impuesta por el poder. Así pues, el mismo poeta encuentra en su poesía la verdad propia, la única que libera sus pasiones.

También encontramos una apología de la multiplicidad en «Unidad y diversidad», un sucinto artículo que apareció en 1933 en la revista *Los Cuatro Vientos*. El texto se abre con la sugerente idea de que «una vida humana completa podría resumirse diciendo: la unidad dentro de la diversidad» (Cernuda, 1970: 81), lo cual implica que, a pesar del afán por el orden, debe existir el respeto a la naturaleza plural del ser humano. A continuación, el autor de *La Realidad y el Deseo* sostiene lo siguiente:

La vida debe afirmarse, y debe afirmarse con plena conciencia. La realidad, nuestra enemiga, es con excesiva frecuencia bastante hostil. Pero la terca actitud negadora frente a la vida resulta mezquina. Existe en nuestro organismo una aspiración frenética hacia el placer [...].

¿Dónde se manifiesta, pues, la continuidad de este espíritu lírico? En la afirmación persistente y vibrante de su propia individualidad (1970: 82-83).

De nuevo, el sevillano exalta la individualidad frente al yugo del gregarismo y la homogeneización. Además, explica que precisamente en esta defensa de lo singular y del vitalismo reside el «espíritu lírico» del poeta. Siempre ostentó su personalidad de forma audaz y honesta: «A Cernuda siempre le importó desvelar en el poema la verdad del hombre que él era, conocerse a sí mismo en él [...]. De ahí que nunca pretenda adular al lector y así ganarlo para sí mismo; queda con ello subrayada su independencia, su vívida verdad» (Brines y Nieva, 2006: 30).

Por otra parte, este descubrimiento de nuevas verdades figura de forma explícita en los propios poemas de Cernuda, especialmente en los de *Invocaciones*. Lo comprobamos, verbigracia, en «A un muchacho andaluz»:

Expresión armoniosa de aquel mismo paraje,  
Entre los ateridos fantasmas que habitan nuestro mundo,  
Eras tú una verdad,  
sola verdad que busco,  
Más que verdad de amor, verdad de vida.

La antítesis es flagrante: frente a la realidad fantasmagórica y helada del entorno que rodea al poeta, el muchacho andaluz se presenta aquí como verdad definitiva, alternativa a la yerma y engañosa verdad del mundo real. Es preciso tener en cuenta que la hermosura del cuerpo amado no es sino encarnación y reflejo de la belleza original de la tierra, o sea, de la naturaleza. Además, resulta significativo que Cernuda identifica el amor con la propia vida: la «verdad de amor» es, para él, una «verdad de vida». A esta «verdad de amor» también se refiere en «Por unos tulipanes amarillos», cuando escribe: «mordí duramente la verdad del amor».

Se trata, quizás, de la misma verdad a la que aspiraba en *Los placeres prohibidos*: «Aquel que con su lengua, sus ojos y sus manos / Proclama ante los hombres la verdad ignorada, / La verdad de su amor verdadero» («Si el hombre pudiera decir»). La que en su época de juventud era «la verdad de su amor verdadero» —significativa redundancia, por cierto— ha devenido, en su etapa de madurez, «verdad de vida», o sea, la verdad última por la que el poeta existe. Insistimos, además, en que se trata de una «verdad ignorada» por el resto de seres humanos: la verdad alternativa, marginada por los poderes estatales que habían impuesto las falsas verdades universales.

A propósito de este tema, también es destacable «Soliloquio del farero». En esta composición, el poeta se dirige a la soledad y, refiriéndose al pasado, afirma que él antes «quería una verdad que a ti te traicionase». En otras palabras, Cernuda había huido de la soledad en su etapa de juventud y había buscado el placer en la compañía. Con el paso del tiempo, en cambio, el sevillano se percata del valor del aislamiento —del que hablaremos posteriormente— y afirma: «Tú, verdad solitaria, / Transparente pasión, mi soledad de siempre, / Eres inmenso abrazo». Así pues, comprobamos que en un mismo poema se contraponen los dos tipos de verdad: la social —la búsqueda de abrigo en la comunidad— y la individual —la aceptación de la singularidad propia—.

Finalmente, esta búsqueda de una nueva verdad concluye de forma muy significativa. Lo apreciamos en el poema que cierra *Invocaciones*, dedicado «A las estatuas de los dioses»: se trata de una composición en la que el poeta lamenta el declive de los dioses paganos, petrificados sobre sus fríos pedestales y relegados al olvido. Cernuda añora «las remotas edades / De titánicos hombres» y la época dorada en que sobre ellos gobernaban aquellos encomiables dioses.

En lo que concierne a este epígrafe, llama la atención cómo la voz poética evoca aquellos tiempos míticos: aquella verdad politeísta suplantada por la verdad cristiana.

Reflejo de vuestra verdad, las criaturas  
Adictas y libres como el agua iban:  
Aún no había mordido la brillante maldad  
Sus cuerpos llenos de majestad y gracia.  
En vosotros creían y vosotros existíais;  
La vida no era un delirio sombrío.

En este pasaje, así como en el resto del poema, se contraponen presente y pasado de forma casi idéntica a como se oponían, respectivamente, realidad y deseo: la hostilidad del presente y de la realidad contrasta con el refugio ideal del deseo y del pasado mitológico. Esta es la verdad alternativa que Cernuda persigue, la verdad de un mundo edénico en el que ya nadie cree, de unos dioses antiguos desterrados de los cielos. Según observa Harris (1992: 107): «los dioses siguen representando la edad de alegría, inocencia y armonía, esa edad en la que todavía era posible el amor. [...] Los dioses representan una nueva ‘verdad’ para sustituir a la vieja y rota».

Como recapitulación, podemos concluir que la búsqueda de la verdad es la búsqueda de una realidad alternativa, diferente de la cruda e injusta en la que Cernuda vive. También supone, a nivel social, el inconsciente deseo de abandonar su marginación y ser aceptado por su patria, aunque tal empresa sea imposible y al sevillano no le quede sino el consuelo de la soledad. Sobre todo, queremos poner de relieve el hecho de que, en los poemas de *Invocaciones*, las alusiones a la *verdad* están orientadas hacia los temas principales que nos ocuparán en las próximas páginas y que nos remiten a la influencia de Hölderlin: por un lado, la verdad revelada por el voluntario aislamiento del poeta; por otro, la verdad que se desprende de la belleza del cuerpo amado y de la naturaleza —se introduce, así, una cosmovisión panteísta—; y, finalmente, la verdad olvidada de los dioses antiguos, del paganismo que Cernuda intenta recuperar.

### 1. 3. *El paganismo como cosmovisión*

Llegados a este punto, conviene que regresemos al fragmento con que introdujimos la sección § 1. 1. Recordamos que pertenecía a la nota introductoria de la traducción de Hölderlin a cargo de Cernuda y Gebser:

Siempre extrañará a alguno la hermosa diversidad de la naturaleza y la horrible vulgaridad del hombre. Y siempre la naturaleza, a pesar de esto, parece reclamar la presencia de un ser hermoso y distinto entre sus perennes gracias inconscientes. De ahí la recóndita eternidad de los mitos paganos, que de manera tan perfecta respondieron a ese tácito deseo de la tierra con sus símbolos religiosos, divinos y humanizados a un tiempo mismo (Cernuda, 1935: 115).

Si en apartados anteriores nos ocupamos de la primera mitad del extracto, en la que se contraponían la belleza natural y la sordidez humana, ahora es preciso analizar la otra media. Por consiguiente, estudiaremos cómo el paganismo ofreció una solución a la antítesis entre aquellas dos facetas de la realidad.

Con Hölderlin, Cernuda consolida, como él mismo señala, «una nueva visión del mundo» (2000: 398), a saber, una visión mitológica. Así es, la mitología griega es capaz de explicar los misterios del mundo desde una perspectiva sobrenatural pero, a la vez, humana; los dioses paganos, aunque ya olvidados, representan la hermosura y la magia que se contraponen al vicario prosaísmo de la realidad física. Así lo considera Bruton (1984: 38-40):

Cernuda creates figures who bridge the divide between humanity and divinity by at the same time displaying the physical flesh of man and the numinous aura of a god. It is the response of poetry to the inadequacy of the world to provide such figures. [...] With this symbolism the myths united the world of men, of «vana apariencia», with the world of the gods, of «verdad».

Resultan significativos los dos términos de los que se sirve Bruton: por un lado, el de *vana apariencia*, con el que se refiere a la realidad mundanal que tanto repugna al poeta; por otro, el de *verdad*, concepto que hemos explicado hasta la saciedad en páginas previas y que constituye la alternativa esencial a la apariencia meramente física. Las figuras que Cernuda recrea en sus poemas son, en efecto, individuos ambivalentes, a caballo entre la realidad material y la divina. Tendremos la oportunidad de

demostrarlo más adelante, a propósito de composiciones como «A un muchacho andaluz» o «El joven marino».

Siguiendo en esta línea, es necesario destacar que la cosmovisión politeísta conjuga lo humano y lo divino en lugar de contraponerlo. Quizás este sea uno de los aspectos más importantes del paganismo y de su influencia en las ideas cernudianas: la comunión entre la naturaleza terrestre y la celestial. Frente a la marcada escisión que imponía la Iglesia entre Dios y el hombre, de corte casi feudo-medieval, la mitología griega disipaba esta frontera y fusionaba ambas dimensiones en una sola.

Para percatarse de esta doble naturaleza basta con atender a la caracterización de los antiguos dioses griegos —aplicable, posteriormente, a los romanos—: la mayoría de ellos antropomórficos, llevados por pasiones tan incontrolables como las del hombre, capaces de procrear con seres humanos y de engendrar semidioses. En términos semejantes los define Cernuda: «blancos seres inmateriales impulsados por deseos no ajenos a la tierra, pero dotados de vida inmortal» (1935: 115); también lo hace Schiller en «Los dioses de Grecia», poema al que ya nos hemos referido páginas atrás: «como todavía eran los dioses más humanos, / los humanos eran más divinos»<sup>5</sup>.

Este mestizaje y esta atribución de vicios terrenales es inconcebible si pensamos en Dios, perfecto en grado sumo, pletórico de virtudes. Si bien es cierto que Cristo, como encarnación de su abstracto Padre, sí recibió una forma humana, no fue víctima de los celos de Hera, ni del alcoholismo de Dioniso, ni de la promiscuidad de gran parte del Olimpo: el enviado de Dios fue ejemplo de mesura, de castidad y de decencia.

En «El poeta y los mitos», poema en prosa de *Ocnos*, encontramos declaraciones muy reveladoras con respecto a este asunto:

Bien temprano en la vida [...] cayó en tus manos un libro de mitología. Aquellas páginas te revelaron un mundo donde la poesía, vivificándolo como la llama al leño, transmutaba lo real. Qué triste te pareció entonces tu propia religión. [...] ¿Por qué te enseñaba a doblegar la cabeza ante el sufrimiento divinizado, cuando en otro tiempo los hombres fueron tan felices como para adorar, en su plenitud trágica, la hermosura? [...] cualquier aspiración que haya en ti hacia la poesía, aquellos mitos helénicos fueron quienes la provocaron y la orientaron.

Una vez más, Cernuda contrapone los valores católicos y los helénicos: frente al «sufrimiento divinizado» de aquellos, prefirió el culto a la hermosura de estos. Se trata de una tendencia que debió de brotar en él de niño y que, con Hölderlin, cristalizó en las

---

<sup>5</sup> La traducción es mía. He aquí el texto original: «Da die Götter menschlicher noch waren, / waren Menschen göttlicher».

creencias mitológicas de *Invocaciones*. Y uno de los aspectos más atractivos del paganismo griego era, precisamente, que no existía un divorcio entre lo celestial y lo mundano.

Seguramente a eso se refería Cernuda con «símbolos religiosos, divinos y humanizados a un tiempo mismo»: aunque las deidades griegas gozaran de una evidente condición deífica, no dejaban de reflejar los defectos y los apetitos propios de los hombres, quienes, al fin y al cabo, habían inventado a los dioses y los habían cortado a su medida. Además, como ya hemos indicado, existían las figuras de los semidioses, que conferían a los seres humanos rasgos divinos y, en consecuencia, estrechaban aún más los vínculos entre el orbe y el panteón.

Pues bien, he aquí la clave de la nueva poética que Cernuda adoptará en *Invocaciones*: la comunión entre lo humano y lo divino, entre la realidad y el deseo. Efectivamente, la que hasta ahora había sido una encarnizada dialéctica entre la hostil realidad y el cohibido deseo se convierte, con el hallazgo de la mitología, en una posible reconciliación. El mundo no es tan terrible si, más allá de su material prosaísmo, el poeta cree fervientemente en la existencia de fuerzas sobrenaturales que velan por la concordia entre los hombres y satisfacen tanto sus anhelos físicos como los espirituales.

Quizás sea un tanto desacertado afirmar tajantemente que con *Invocaciones* y con el descubrimiento de la mitología empieza la madurez de Cernuda. Primero, porque tal descubrimiento ocurre, como el propio autor confiesa, «más que mediada la colección», de modo que su influencia no alcanza *a priori* a todos los textos. Segundo, porque existe cierta controversia al respecto: mientras que autores como Harris se refieren a este «momento de la transición del poeta a la madurez» (1992: 25), otros sostienen que *Invocaciones* es, más bien, la culminación de la etapa juvenil del poeta hispalense (Teruel, 2013), y que dicha etapa concluye con «el ulterior entronque con la tradición romántica (Bécquer, Nerval, Hölderlin, etc.)» (Maristany, 1970: 11), apreciable también en la segunda fase, aunque en esta ya se produzca «la progresiva asimilación de la poesía anglosajona»<sup>6</sup>.

Lo cierto es que ambas posturas tienen fundamento y, en el fondo, no son contradictorias, sino más bien complementarias. Por un lado, está justificado pensar que *Invocaciones*, más que el principio de la etapa madura, constituye el final de la juvenil: al fin y al cabo, la primera edición de *La Realidad y el Deseo*, de 1936, concluía con los

---

<sup>6</sup> Muy similar es la propuesta de Paz (1965: 176) o de Ferrer (1997: 14-15).

poemas de *Invocaciones*, de modo que parecía formar una unidad —una progresión— con las colecciones anteriores, sin duda pertenecientes a su etapa más temprana. Así, Teruel (2013) considerará que es en *Las nubes* cuando Cernuda, llegado al trivio del que habló T. S. Eliot —la elección entre la autorrepetición, la renovación o el silencio—, abogó por «la tentativa de readaptar su poesía a un nuevo estado de conciencia», un estado marcado principalmente por dos factores: «el exilio y la entrada en la madurez vital». Por tanto, aunque sea en *Invocaciones* donde brillen los primeros síntomas de madurez<sup>7</sup>, seguramente es en *Las nubes* donde se consolidan y cobran forma definitiva, sobre todo a raíz de las antedichas circunstancias biográficas.

Por otra parte, hay que tener en cuenta que, con el paganismo que toma de Hölderlin, Cernuda alcanza un hito crucial en su trayectoria literaria: la dicotomía que, hasta entonces, había articulado casi todos sus versos y que incluso había dado nombre a su obra poética completa —dato nada trivial— se ha visto disuelta. Por fin, la realidad ha dejado de ser un entorno adverso para el florecimiento del deseo: ahora, el poeta ha encontrado un medio para comunicar su intimidad al mundo y lograr que encaje en él. El redescubrimiento de los dioses antiguos otorga sentido a la realidad mundanal y, a la vez, reaviva la hermosa chispa divina —como dijera Schiller— que los siglos habían apagado. Una palabra clave que definiría este nuevo estado sería *armonía*: la armonía entre el poeta y la naturaleza, entre el espíritu y el cuerpo, entre la poesía y la realidad. Esta idea también la subraya Harris (1992: 100) cuando se refiere a «la integración en la armonía cósmica<sup>8</sup>».

Eso sí, el precio que el poeta debe pagar por este logro no es otro que el de la soledad, una condición que presenta aspectos negativos y positivos a la vez: negativos, porque todo ser humano sabe la aflicción que la marginación conlleva; positivos, porque tal marginación permite conocer mejor el mundo y a uno mismo. Como señalamos en el apartado § 1. 1., y como quedará manifiesto en el § 3., el poeta debe sacrificar su existencia humana para alcanzar su plenitud como creador: la soledad y el dolor conducen a la clarividencia poética. Tal sacrificio también se aprecia en el «Himno a la tristeza»: «Viven y mueren a solas los poetas». Una vez más, nos hallamos frente al

---

<sup>7</sup> Quizás sea preciso aclarar, para evitar malentendidos, que no estamos considerando que obras como *Un río, un amor, Los placeres prohibidos* o *Donde habite el olvido* sean obras *inmaduras*; más bien, pretendemos demostrar que se adscriben a una etapa de juventud en la que ciertas técnicas poéticas y ciertas concepciones de la realidad aún no habían sido ensayadas.

<sup>8</sup> Para la correcta comprensión de este entendimiento entre el poeta y el cosmos, examinaremos en el apartado § 2. 2. el panteísmo de *Invocaciones*, o sea, el culto a la —¿diosa?— naturaleza.

«viejo mito romántico, tan perceptible en la relación entre su vida y su obra, de que todo lo que perjudica al hombre beneficia al creador» (Teruel, 2013: 36).

Para Cernuda, la mitología no solo supone una vía de escape que lo aleja de la vileza humana sino que, al mismo tiempo, es también un punto de vista que permite embellecer el mundo y mejorarlo: ahí radica la reconciliación. El poeta se ubica, por consiguiente, en una «soledad activa, a la que el desprecio de los hombres lo ha empujado y que es concebida como una especie de atalaya desde la que luchar por un mundo mejor» (Teruel, 2013: 36).

En relación con este aislamiento, Harris (1992: 100) hace alusión al concepto de *otredad*, de raigambre antropológica y relacionado con la exclusión social. La noción de alteridad nos remite a la idea de que el individuo marginado no goza de identidad propia, sino que la suya es tan solo la sombra de quienes sí ocupan el centro del canon. En este sentido, la soledad a la que Cernuda se condena supone también la pérdida de su identidad como hijo de vecino, pero al mismo tiempo es el estado propicio para la construcción de una nueva como hijo de Dios.

Este distanciamiento permite que el poeta contemple el mundo con una mayor objetividad. Después de todo, la imparcialidad no se encuentra en el centro del canon, sino que tan solo es posible en la periferia, en los márgenes. En otras palabras: la verdad universal no se halla en uno mismo, sino en la visión del mundo desde fuera de él. La soledad se convierte, por consiguiente, en el emplazamiento idóneo para la óptima apreciación de la realidad. El hispalense incluso se sirve, en «Soliloquio del farero», de un recurso que aún no conocía porque no había leído a Robert Browning: el monólogo dramático, tan útil a la hora de separar la voz poética y el poeta de carne y hueso.

Antes de *Invocaciones*, Cernuda había centrado su poesía —con excepciones— en sí mismo, en la expresión de su intimidad: el amor, la libertad, la incomprensión, el olvido. En ocasiones, el poema era para el sevillano una vía para ahondar en la materia autobiográfica, y ello queda patente en la siguiente confesión de Cernuda a propósito de *Donde habite el olvido*: aunque por «motivos éticos» más que estéticos, «su relectura me produce rubor y humillación» (2000: 396). Tal había sido la sinceridad del poeta en aquel poemario, tales las confesiones sobre su propio y penoso estado anímico, que el hispalense se avergüenza de ello, y es esta vergüenza la que delata que el Cernuda que escribe *Invocaciones* se encuentra en una etapa nueva y es capaz de mirar con objetividad a la anterior. Quizás esa sea la diferencia de madurez entre *Donde habite el*



*olvido* e *Invocaciones*, aunque ambas reciban la influencia de un autor romántico: que aquel poemario se concentra en el yo, mientras que este dirige sus ojos al mundo.

«Importa que el poeta se dé cuenta de cuándo acaba una fase y comienza otra en su desarrollo espiritual» (2000: 396), asevera Cernuda con acierto. Así pues, con el descubrimiento de Hölderlin y la mitología griega se superan los patéticos lamentos por la incompatibilidad entre él y su ambiente, por la imposible libertad de su amor. También queda atrás el surrealismo francés, que «canalizó la expresión del mundo personal de Cernuda» (Maristany, 1970: 13) pero no el mundo ajeno a él; lo mismo ocurre con la «cosmovisión romántica» (Teruel, 2013: 35) de *Donde habite el olvido*: el dramatismo exacerbado desaparece. En *Invocaciones* priman la armonía y el equilibrio, fundamentales en su nueva concepción de la realidad.

La soledad no será lo único que modificará la perspectiva de Cernuda, sino también un aspecto crucial en esta nueva etapa: el poeta recibe una calidad de semidiós. Por un lado, no puede olvidar su naturaleza humana y sufrir como el hombre que es; por otro, no obstante, se sacrifica por el resto de la raza y vela por su bienestar, como queda patente en «Soliloquio del farero»:

Y erguido desde cuna vigilante  
Soy en la noche un diamante que gira advirtiendo a los hombres.  
Por quienes vivo, aun cuando no los vea;  
Y así, lejos de ellos,  
Ya olvidados sus nombres, los amo en muchedumbres.

El monólogo dramático de esta composición permite que la voz poética, encarnada en el personaje del farero, se desvincule de la subjetividad de Cernuda y adquiera los rasgos de aquel que dirige la luz del faro: aislado en su retiro espiritual, alejado de los hombres pero siempre protegiéndolos con su luz desde lo alto.

Así pues, la figura del poeta oscila entre la del hombre de carne y hueso y la del dios olímpico: aquejado por sus pesares, sí, pero capaz de abstraerse de ellos. Según Gariano (1965: 241), «tal unción sacerdotal, a la manera pagana, es el galardón que consuela al poeta a cambio de los fugaces honores mundanos y fortalece en la conciencia de pertenecer a un mundo superior».

Pero no son sus poderes ni sus atributos físicos los que confieren esta divinidad al artista, sino su visión: aunque es un hombre, mira al mundo con los ojos de un dios. Se trataría, por tanto, de la búsqueda de una realidad alternativa —mitológica o sobrehumana— por medio de una perspectiva nueva. En este sentido, recuerda a la

visión angélica de R. M. Rilke<sup>9</sup>, a la que Cernuda se refiere en un estudio elaborado entre 1958 y 1959<sup>10</sup>:

Según Rilke, el ser humano, la visión y el sentir humanos, son inadecuados en relación con los del ser angélico; pero al mismo tiempo reconocía que era posible sobrepasar dichas limitaciones humanas; el hombre debe esforzarse por ver como el ángel [...], habitando simultáneamente, lo mismo que el ángel, los dos mundos de lo visible y de lo invisible (1971: 135).

Ambas concepciones son muy similares. Tanto los ángeles como las divinidades griegas gozan de esa sobrenaturalidad que tanto gusta a Cernuda a la hora de buscar una verdad alterna. De hecho, si sustituyéramos al *ángel* por el *dios griego*, este párrafo se adaptaría perfectamente a la poética de Hölderlin —y luego de Cernuda— que venimos explicando: el hombre debe olvidarse de su condición humana y contemplar la naturaleza con los ojos de una deidad.

El hecho de que el poeta, como semidiós, también forme parte de esta dimensión mitológica otorga aún más coherencia a la concepción hölderliniana y cernudiana: los mitos que pueblan secretamente la yerma realidad terrenal no son sino consecuencia de la mirada del poeta. Es él quien los crea y, a la vez, quien los descubre más allá de la apariencia mundana.

Es preciso matizar que existe una notable diferencia entre el poeta semidivino de Cernuda y el «hombre favorito del numen» de Rubén Darío. Si bien ambos se ubican en una realidad alternativa —uno refugiado en la mitología, otro en paraísos exóticos—, no lo hacen con el mismo objetivo: el sevillano pretende objetivar el mundo y velar por él; el nicaragüense, rechazarlo y huir de él. Es más, el propio hispalense reprueba la actitud que adopta el modernista: «la del poeta lleno de *self-pity*, porque ni los hombres ni el mundo saben reconocer su naturaleza superior olímpica» (1971: 270), e incluso llega a referirse a él como «ese ilustre cursi» en carta a Concha de Albornoz, del 17 de noviembre de 1960 (2003: 884).

Respecto de la concepción del poeta como ser ambivalente, conviene recordar cómo caracteriza Cernuda a Hölderlin en la nota previa a su traducción:

---

<sup>9</sup> Casualidad o no, Hans Gebser había escrito un libro acerca de Rilke y su estancia en tierras españolas: *Rilke und Spanien* (Zúrich, 1946).

<sup>10</sup> La fecha en que Cernuda redacta estas líneas es muy posterior a la publicación de *Invocaciones*; no obstante, el propio poeta confiesa haber sentido hacia Rilke «una de esas filiaciones entrañables, uno de esos estímulos profundos, que nos son tanto más queridos y necesarios cuanto más extraño y hostil se nos vuelve el mundo en torno» (1971: 132). Es muy probable que el sevillano hubiera descubierto a Rilke cuando empezó a leer a Hölderlin, o sea, cuando a mitad de los años 30 se interesó por la poesía alemana.

Algunos hombres, en diferentes siglos, parecen guardar una pálida nostalgia por la desaparición de aquellos dioses [...]. Son tales hombres imborrable eco vivo de las fuerzas paganas hoy hundidas, como si en ellos ardiese todavía una chispa de tan armoniosa hoguera religiosa [...]. Y la misma dramática aptitud [...] convierte a esos seres mortales en seres semidivinos perdidos entre la confusa masa de los humanos. Tal fue el caso de Friedrich Hölderlin (1935: 115-116).

En este extracto no solo se recalca la propuesta de la divinidad oculta que alberga el poeta, sino otra idea clave del pensamiento de Cernuda: aquellos dioses griegos, tan dignos de elogio y devoción, han muerto. La antigua civilización griega desapareció y, con ella, sus mitos y sus valores. Lo único que queda del paganismo es un eco tenue que, de vez en cuando, alguna mente iluminada es capaz de recoger: así lo hizo Hölderlin y, siglo y medio después, también Cernuda. Esta cualidad excepcional, claro está, convierte a quienes la poseen en seres extraordinarios. Acerca de esta naturaleza sobrehumana reflexionaremos más adelante, cuando analicemos el atractivo que presentaba para Cernuda la infausta figura de Hölderlin (§ 3.).

A continuación, conviene que examinemos el paganismo cernudiano de manera diacrónica: no únicamente en *Invocaciones*, sino también en obras anteriores y posteriores. Efectivamente, la influencia de la mitología de Hölderlin no se da únicamente en el mentado poemario, sino que es más bien el resultado de un germen que crece a lo largo de *La Realidad y el Deseo*, alcanza su culmen con la lectura del romántico alemán y finalmente decae en las últimas colecciones.

Lo cierto es que Cernuda *consolida* —y no *descubre*— esta concepción pagana del mundo: no se trata de un pensamiento nuevo para el sevillano, sino la confirmación de un punto de vista que él ya había esbozado en sus poemas y reflexiones anteriores. De la misma opinión es Harris (1992: 102-103):

La idea de una realidad superior, cuya definición se elabora en *Invocaciones*, es una extensión de la visión de la naturaleza elemental en *Los placeres prohibidos*, con la adición ahora de una dimensión casi religiosa que la acerca al panteísmo. [...] Pero su declaración [...] indica que Cernuda, más que someterse a una influencia, había encontrado un espíritu afín al suyo que le ayudaría a clarificar las actitudes que estaban en gestación antes del encuentro. La influencia de Hölderlin viene a ser una confirmación de una línea temática ya emprendida.

Seguidamente, Harris (1992: 101-104) espiga algún ejemplo que demuestra cómo Cernuda, en poemarios anteriores, ya había coqueteado con la visión mitológica del planeta y de la vida. En opinión del estudioso, tal sería el caso del poema III de

*Donde habite el olvido* («Esperé un dios en mis días / Para crear mi vida a su imagen»), que aparece transfigurado en *Invocaciones* de la siguiente manera: «La soledad poblé de seres a mi imagen / Como un dios aburrido». Al parecer, el hombre que buscaba un dios con el que llenar su vida ha acabado convirtiéndose en él y dando vida a otros seres, lo cual nos remite a la condición semidivina del poeta.

No obstante, el verdadero anticipo de la poética hölderliniana se da en dos casos: en «De qué país» (*Los placeres prohibidos*) y en «Los fantasmas del deseo» (*Donde habite el olvido*). En la primera composición, la voz poética contempla cómo «dioses y diosas olvidados / Levantan brazos inexistentes o miradas marmóreas» (como en «A las estatuas de los dioses»); la conclusión manifiesta la imposibilidad de alcanzar el mundo divino: «No podrás [...] / vivir aquellas realidades que te gritan con lengua inagotable. / Deja, deja, harapiento de estrellas; / Muérete bien a tiempo».

En «Los fantasmas del deseo», el poeta se dirige a la naturaleza y exalta su divina belleza, olvidada por el hombre: «Tierra, tierra y deseo. / Una forma perdida». De hecho, es significativo que esta composición no aparezca numerada —a diferencia de la precedente serie de dieciséis poemas—, sino destacada claramente con título propio. A juzgar por este dato y por el contenido del texto, parece tratarse más bien de un epílogo que se despide de Bécquer, o un prólogo que saluda a Hölderlin.

En este colofón de *Donde habite el olvido*, ya se aprecia la visión panteísta que definirá el mundo natural recreado en el poemario consecutivo. Es más, existen sugerentes conexiones entre «Los fantasmas del deseo» y algunos poemas de *Invocaciones*: el «alentar pagano» de la tierra, «el mar esbelto», el rubio mancebo de apariencia casi mitológica o la idea de que la tierra es la madre de toda belleza y, por tanto, la única diosa a la que quiere adorar.

Después de *Invocaciones*, la cosmovisión pagana seguirá presente en *Las nubes*, aunque con menos vigor. Encontraremos aún los «desnudos cuerpos» de los «radiantes mancebos» idealizados a la manera griega («A un poeta muerto»), la visión de la naturaleza desde una perspectiva panteísta («Jardín antiguo»<sup>11</sup>), la idea de que la soledad está reservada para el poeta-semidiós o «hijo desnudo y deslumbrante del divino pensamiento» («A Larra con unas violetas») y la imagen de la estatua como símbolo del dios olvidado («Resaca en Sansueña»). En este último poema, la parte II se

---

<sup>11</sup> En esta composición, Cernuda parece volver la vista atrás y evocar, por medio de la naturaleza, «la espina aguda del deseo» y «la juventud pasada», ambas concebidas como el «sueño de un dios sin tiempo». Es un planteamiento que recuerda considerablemente al de *Invocaciones*.

titula «Monólogo de la estatua» y recuerda al colofón de *Invocaciones*: «A las estatuas de los dioses». En ambas composiciones se crea una atmósfera de melancolía por las desaparecidas deidades griegas, condenadas al frío y al abandono del mármol. Pero en el «Monólogo de la estatua» algo ha cambiado:

Pero los pueblos mueren y sus templos perecen,  
Vacíos con el tiempo el cielo y el infierno  
Igual que las ruinas. Vinieron nuevos dioses  
A poblar el afán temeroso del hombre.

Como ocurre con todo, las religiones también caducan y ceden el trono a otras. En *Las nubes*, Cernuda es más consciente de la decadencia de los dioses antiguos y de lo inútil y anacrónico que es creer en ellos. Su fe en la mitología griega comienza a tambalearse con el paso de los años, sobre todo porque es consciente de que ya no es tan joven como antes y ha perdido el tiempo cantando a «eternos dioses sordos», como los llamará en *Como quien espera el alba*.

De hecho, Cernuda volverá a hablar con Dios en *Las nubes*: en «La visita de Dios», una voz poética preocupada por la edad («Pasada se halla ahora la mitad de mi vida») se dirige a la divinidad cristiana y parece volver a creer en su existencia, por mucho que la increpe e interrogue. Citamos el siguiente fragmento por su sugerente ambigüedad:

Pero a ti, Dios, ¿con qué te aplacaremos?  
Mi sed eras tú, tú fuiste mi amor perdido,  
[...]. Levantados de naipes,  
Uno tras otro iban cayendo mis pobres paraísos.

¿Cuáles son los «pobres paraísos» del poeta? Podríamos aventurar la hipótesis de que tales paraísos son los espacios sagrados en los que Cernuda, fugazmente, ha sido feliz: tal vez, la infancia; tal vez, el deseo; y, también tal vez, la mitología pagana. Los dioses antiguos han caído como un castillo de naipes; ahora, Dios vuelve a figurar, de un modo u otro, en los versos del sevillano<sup>12</sup>. Es lógico que las religiones vayan cayendo, una tras otra, en el ciclo implacable que caracteriza al universo: como afirmó

---

<sup>12</sup> También se lo mencionará en «Atardecer en la catedral», en «Tristeza del recuerdo» y en «Cementerio en la ciudad», entre otros poemas, y estará implícito en «Lázaro» y en «La adoración de los magos», puesto que ambos proceden de episodios bíblicos. Por breves que sean las alusiones, delatan que Dios vuelve a estar presente en el pensamiento de Cernuda, en sustitución del panteón helénico.

el propio Hölderlin, «el helenismo y el cristianismo no son más que momentos históricos de un mismo proceso evolutivo de la humanidad» (1977: 20).

El paganismo proseguirá su paulatino declive en obras posteriores, tal como anota Harris (1992: 108): en *Como quien espera el alba* apenas encontraremos cuatro poemas referidos a los dioses paganos o al mundo clásico («El águila», «Las ruinas», «Ofrenda» y «Urania»). En el primero, los hombres aparecen como «bufones ilustres de los dioses»: tal es el desengaño. En el segundo, el poeta, harto de «perseguir eternos dioses sordos», se dirige desesperadamente a Dios y lo declara inexistente. En el tercero, en cambio, regresa efímeramente la fe en los dioses y en sus valores hedónicos. En el cuarto, la voz poética alaba las cualidades de Urania, musa griega de la astronomía. Y, después de estos cuatro poemas que abren *Como quien espera el alba*, Cernuda no vuelve a recuperar el motivo mitológico de forma tan significativa en toda la colección.

Tampoco lo hará en el resto de su obra. Dos únicas excepciones pueden salvarse: «Las edades», en *Vivir sin estar viviendo*, y «El elegido», en *Con las horas contadas*. En el primero, el declive pagano aparece una vez más simbolizado por las estatuas de los dioses antiguos en los museos. El siguiente extracto habla por sí solo:

La piedra cariada, el mármol corroído,  
Es descomposición del dios, segura  
De consumarse bajo el aire, como  
Bajo la tierra la del hombre;  
Ambos, el dios y el hombre, iguales  
Ante el ultraje igual del azar y del tiempo  
Cuyo poder los rige, y aceptada  
La humildad de perderse en el olvido.

La situación ha sido revertida con el paso del tiempo: si en *Invocaciones* era el poeta el que recibía cualidades divinas, en *Vivir sin estar viviendo* son los dioses quienes padecen los estragos humanos. Como los hombres, los dioses son seres caducos que sucumben a los siglos y que se desvanecen cuando nadie cree en ellos.

En cuanto al segundo poema, «El elegido», es el «único poema posterior que sostiene algo de la fe en los dioses» y «alude a un muchacho sacrificado a los dioses aztecas para preservar eternamente su belleza» (Harris, 1992: 108.). Es una muestra más de paganismo, aunque este sea de raigambre precolombina y no helénica.

Si hemos estudiado esta progresión, ha sido para demostrar que la de Hölderlin no fue una influencia esporádica ni una cosmovisión pasajera: fue la confirmación de un

planteamiento que ya había anclado sus raíces en Cernuda algún tiempo atrás y que necesitaba un estímulo para florecer. Tal estímulo fue la poesía del alemán, que no hizo sino detonar unas ideas que estaban a punto de estallar.

La afirmación de Haro Ibars (1975: 64) de que «la diferencia entre el alemán [Hölderlin] y el sevillano [Cernuda] estriba en que el primero cree en los dioses, y el segundo los añora. [...] Todo lo que en él queda de Grecia son estatuas rotas, héroes muertos» resulta a todas luces insuficiente. Cernuda también atraviesa una etapa, como hemos comprobado, en la que su fe en los dioses griegos es manifiesta, aunque sea cierto que, en la evolución que acabamos de reflejar, el sevillano pase de adorar las cualidades del panteón pagano a mirar con lástima las patéticas estatuas divinas.

Y no solo eso: el mismo desengaño gradual se aprecia en Hölderlin, quien durante tantos años y tantos versos alabó los valores helénicos y creyó en los dioses olímpicos («Grecia», «A Hércules», «Aquiles», «Dioses han pasado antes», «Los dioses», etc.), pero al final proclamó su inevitable desencanto. Dicha desilusión sobrevino entre 1800 y 1801, en la época de las grandes elegías, y coincidió con la etapa de madurez en que el alemán comenzó a entrever su fracaso: se había ganado la antipatía de Goethe por un motivo ridículo<sup>13</sup> y Schiller, buen amigo de Hölderlin, había cortado su correspondencia con él y no le había ayudado a conseguir el puesto de profesor auxiliar de griego en la Universidad de Jena. Aparte de las dificultades pecuniarias que atravesaba Hölderlin, cabe añadir que «pocos años le quedaban antes de que su razón naufragase» (Cernuda, 1971: 77). En lo tocante a la poesía, es en sus grandes elegías donde el poeta expresa su visión de Grecia en términos mucho más desalentadores y nostálgicos:

Di, ¿dónde está Atenas? Tu ciudad amada,  
oh dios enlutado. ¿Convertida en polvo [...]?  
¿No queda un vestigio que en el navegante que pasa  
la evoque, recuerde su nombre? ¿No es allá  
donde se alzaban las columnas y sobre los techos  
veíanse fulgar las estatuas de los dioses? («El archipiélago»)

En esta extensa elegía, el germano evoca los tiempos de grandeza de los dioses pero reconoce, muy a su pesar, que nada queda de ellos, ni siquiera un atisbo de fe en los corazones de los hombres. Los tiempos han cambiado y el espíritu humano ya no es el mismo de antes. Federico Gorbea, en su prólogo a las obras completas de Hölderlin,

---

<sup>13</sup> En el apartado § 3. recogemos los pormenores de la trágica vida de Hölderlin y, concretamente, esta anécdota concerniente a Goethe.

recoge una sentencia clave del alemán: «los dioses mueren cuando el entusiasmo muere» (1977: 18-19).

Sin embargo, que los dioses griegos existan o no —o que todavía conciten o no devoción— es lo menos relevante. Para Cernuda, al igual que para Hölderlin, «lo que los dioses representan es más importante de lo que son en sí mismos», señala Harris (1992: 108) con mucho acierto. Suscribimos su tesis de que, «al igual que en el caso de Hölderlin, los dioses para el poeta sevillano son el símbolo de un juicio de valor al que ha llegado con respecto al mundo en que vive». Efectivamente, lo significativo del paganismo en Cernuda y Hölderlin no es que los dioses griegos todavía gobiernen los cielos, sino que representan un modelo de vida preferible a aquel que proponen el cristianismo y la sociedad moderna. El descubrimiento de la mitología entraña una nueva mirada hacia el mundo, dispuesta a reformarlo.

Es preciso recalcar que el caso de Hölderlin fue muy semejante, tal como explica Gasó Gómez (2013: 14):

No podemos olvidar que *Las grandes elegías* y los himnos del suabo giran en torno al deseo de revivir las tradiciones de la Grecia clásica, a la que él anhelaba ver resurgir en su propio país [...], como una necesidad de materializar todo el bagaje mitológico en el mundo real. Tal vez la obra más representativa de este anhelo implícito sea *Hiperión*, en cuya estructura epistolar se presenta a un joven griego que lucha por aprovechar la gloria de su pueblo para fomentar un renacimiento cultural.

Como Cernuda, el germano se sirve de los mitos para distanciarse de la realidad y ser capaz de mejorarla desde la objetividad, desde la soledad del poeta marginado. Al fin y al cabo, el joven Hiperión no deja de ser, a la manera del monólogo dramático, la figura tras la que se esconde el afán regeneracionista del propio Hölderlin.

Ese mismo afán será heredado por Cernuda, de la mano de la misma mitología helénica. Cuando el hispalense ya ha afianzado esta nueva perspectiva, los dioses antiguos dejan de resultarle necesarios y los abandona en sus poemas —no así en su subconsciente—: «los dioses desaparecen de su poesía después de haberle otorgado esa visión clarificada, pero legándole a su vez los valores espirituales que representan y que van a proporcionar el telón de fondo a toda la poesía de su época madura» (Harris, 1992: 109). En otras palabras: Grecia y Hölderlin podrán haberse desvanecido de la obra de Cernuda, pero no su manera de mirar la realidad.



## 2. LA REPERCUSIÓN DE LA POÉTICA DE HÖLDERLIN EN LA DE CERNUDA

Acabamos de poner de relieve cuánto influye la mitología helénica en las ideas de Cernuda y en su concepción del mundo y de la poesía. A continuación, es preciso aquilatar la repercusión que dicha mitología tuvo, asimismo, en los propios poemas del sevillano. Si antes nos centramos en el plano eidético, es momento de pasar al plano textual y analizar las nuevas características que el paganismo aporta a la expresión poética del autor de *La Realidad y el Deseo*.

El mismo Cernuda reconoce esta doble influencia del helenismo:

Al ir descubriendo, palabra por palabra, el texto de Hölderlin, la hondura y hermosura poética del mismo parecían levantarme hacia lo más alto que pueda ofrecernos la poesía. Así aprendía, no solo una visión nueva del mundo, sino, consonante con ella, una técnica nueva de la expresión poética (2000: 398).

Aunque es cierto que «la primera de estas pretensiones es más fácil de sustanciar que la segunda» (Harris, 1992: 103), no faltan ejemplos que demuestran los varios cauces que la mitología toma al irrumpir en la poesía de Cernuda. Tales cauces o líneas temáticas son los siguientes: el regreso a una mítica juventud, la visión panteísta de la naturaleza y la expresión de pasiones o estados de ánimo por medio de imágenes paganas. Asimismo, el propio estilo de Hölderlin dejó su impronta en el de Cernuda. Conviene que estudiemos estos puntos uno por uno.

### 2. 1. *El mito de la juventud perdida*

En cierto modo, podríamos aseverar que la recuperación de la mitología es un regreso al pasado o, siguiendo a Hesíodo, un retorno a la edad dorada del hombre, cuyos valores ya han sido abolidos en la sociedad actual. En la sección § 1. 1. quedó sobradamente claro el rechazo que la realidad contemporánea concitaba en Cernuda, motivo por el cual el sevillano volvió los ojos a una época pretérita y abogó por refugiarse en el mito.

Efectivamente, los dioses paganos entrañan una vuelta a un pasado ideal, a un paraíso perdido e irrecuperable. El poeta, desarraigado y apátrida, encuentra en la mitología una sensación de pertenencia: un escenario ideal al que puede llamar hogar y que, por consiguiente, resulta sagrado para él.

En Cernuda, es muy frecuente que esta edad de oro perdida se identifique con la infancia, tal como advierte también Ferrer (1997: 14): «Cernuda retomó sus temas de la niñez [...] y los situó, a imitación de Hölderlin, en un ambiente clásico-mediterráneo, más alegórico que real». El hispalense coincidía, por tanto, con Wordsworth («la infancia es la patria del poeta»), con Rilke (muy similar: «la verdadera patria del hombre es la infancia») y con el propio Hölderlin («la infancia es lo que permanece en el devenir»). La idea que subyace a estas afirmaciones es la mentada sacralidad de la infancia: templo al que uno regresa solo para venerar un recuerdo, un edén perdido en el tiempo pero no en la memoria.

En palabras de Silver (1995: 80), «la afirmación de que el niño es padre del hombre cuadra perfectamente en el caso de Luis Cernuda»; seguidamente, pone de relieve que *Ocnos*, «una colección de poemas de prosa que trata exclusivamente de la infancia», es una de las muy pocas obras modernas que versan íntegramente acerca de este tema. Así pues, la importancia de la niñez en el poeta es innegable; veremos, a continuación, cómo este tema se vincula con Hölderlin y la mitología pagana.

Será frecuente que tanto Hölderlin como Cernuda traten de apresar, en sus versos, el escurridizo recuerdo de su infancia. El caso del alemán, tal como recoge Cernuda (1971: 79), es especialmente llamativo:

Hacia 1806 la locura alcanza en él [Hölderlin] estado final y definitivo, que dura hasta su muerte en 1843. [...] Cuando alguien le visitaba [...] no debía pronunciarse ante él su propio nombre de Hölderlin, porque se encolerizaba. Los versos que, a petición del visitante, escribía a veces, iban firmados: «Scardanelli», «Scaliger Rosa», «Buonarotti».

El motivo de esta transmutación onomástica lo explica también Cernuda (1935: 116) en la nota previa a su traducción del poeta germano:

Ya en su último retiro, en Tubinga, firma sus poemas con el nombre de Scardanelli; y si alguien pronuncia el de Hölderlin, su cólera se desata. ¿Podemos interpretar esta cólera como un deseo de salvar, en su triste vejez humillada, aquel hermoso adolescente intangible que había sido?

Es una explicación bastante lógica: el alemán anhela conservar el recuerdo ideal de su juventud y, para que este no se pudra como su cuerpo, lo congela en el pasado y se cambia de nombre. De acuerdo con esto, Hölderlin fue siempre un poeta joven; el que enloqueció y envejeció no fue él: fueron Scardanelli, Scaliger Rosa y Buonarrotti. Hölderlin, en cambio, quedó eternizado en aquel limbo juvenil e inmarcesible.

Esta concepción de la infancia se vislumbra también en *El preludio* de Wordsworth<sup>14</sup>:

Ah, with how different spirit might a prayer  
Have been preferred, that this fair creature, checked  
By special privilege of Nature's love,  
Should in his childhood be detained for ever! (VII, vv. 373-376)

Una perspectiva similar es la que Cernuda (1970: 95) esboza en «Poética», un breve texto que el sevillano redactó en mayo de 1934 para el volumen *Poesía española. Antología*, de Gerardo Diego. La fecha coincide aproximadamente con su lectura de Hölderlin y no es de extrañar, porque en este escrito lo menciona a él y a su *Hiperión*. Al fin y al cabo, el tema «del paraíso de la infancia es crucial y constituyente del *Hiperión* desde sus primeras páginas» (Giménez López, 2008: I-283). En esta línea se incardina la siguiente reflexión de Cernuda:

Ahora, en 1934, el muchacho que yo fui, ¿qué relación tiene con el hombre que yo soy? [...] allá en el sur las olas palpitan al sol sobre las arenas mías, sobre las arenas que sustentan desnudos cuerpos juveniles. Pero el sol, el mar, la juventud, ¿no son los mismos en todo el universo?  
Entonces yo soy aquel, aquel mismo.

Naturaleza y edad aparecen en este pasaje como ejemplos del tópico clásico, atribuido a Heráclito y su *panta rei*, de que la única constante del universo es el cambio y, por tanto, el cambio no existe realmente. Si las playas andaluzas siempre son las mismas aunque con distintas olas, si el filósofo presocrático se bañó dos veces en el mismo río aunque en distintas aguas, entonces la identidad del hombre es siempre la misma aunque la edad no deje de avanzar. El niño, el adulto y el anciano conviven siempre en un mismo cuerpo, sin importar cuántas arrugas sume su piel. Solo así es

---

<sup>14</sup> Cernuda no leerá a Wordsworth hasta la etapa de redacción de *Las nubes*, o sea, entre 1937 y 1940, en el exilio. Coincidirá con el descubrimiento de otros poetas anglosajones como Coleridge, Keats, Browning o Eliot (Teruel, 2013: 183). En 1938, durante su estancia en Londres, llegará incluso a traducir a Wordsworth con la colaboración de su amigo Stanley Richardson; estos dos sonetos, «El roble de Guernica» y «Cólera de un español altanero» se publicarán en *Hora de España* (nº 16, abril de 1938, pp. 11-12).

posible que la infancia quede congelada en un punto eterno del tiempo, incluso más allá de la muerte.

La evocación de la juventud tuvo su germen en los frecuentes viajes a Andalucía que Cernuda hizo a partir de 1933 (hacia dos años que había empezado a participar en las Misiones Pedagógicas). Este factor geográfico fue determinante para la gestación de *Invocaciones*, que, como ya señalamos, se comenzó a redactar hacia 1934. En efecto, Andalucía, que había visto nacer al hispalense, se convertirá en el escenario propicio para la recuperación de la mocedad y, por extensión, del mítico edén perdido al que nos referimos antes.

La manera como Cernuda contempla la juventud en *Invocaciones* y en *Las nubes* es muy ilustrativa: en primer lugar, la voz poética manifiesta cierta añoranza de la perdida lozanía; en segundo, se presenta la imagen del cuerpo joven totalmente mitificada, como una suerte de divino mancebo extraído del Olimpo griego.

Ejemplo de lo primero es la penúltima composición de *Invocaciones*, el «Himno a la tristeza». El siguiente fragmento ilustra a la perfección la antedicha añoranza de mejores tiempos:

Oyendo en el pausado retiro nocturno  
Ligeramente resbalar las pisadas  
De los días juveniles, que se alejan  
Apacibles y graves, en la mirada [...].

Hay que destacar que este poema, puesto que fue escrito casi en último lugar, presenta un tono más nostálgico que los precedentes: la adolescencia aparece como una etapa ya lejana. A pesar de ello, Cernuda confía en que la juventud puede recuperarse por medio de la visión telúrica del mundo:

No, vosotros no sois,  
Arroyos taciturnos [...].  
No, clara juventud [...].  
Corre allí, entre las cañas,  
Susurrante armonía;  
Canta una voz, cantando  
Como yo mismo, lejos.

Parece que, en este extracto de «El viento de septiembre entre los chopos» (*Invocaciones*), el poeta se reencuentra con su juventud merced a la naturaleza: en ella redescubre los ecos de su edad dorada. Los chopos, según enuncia Gariano (1965: 237), abundan en el sur de Andalucía y, en consecuencia, remiten a *Ocnos* y a la adolescencia

del poeta. Además, es muy relevante la alusión a la «susurrante armonía»: esta armonía consiste en la comunión entre la realidad —la naturaleza— y el mito —la juventud—.

Más allá de este planteamiento panteísta, que ya hemos apreciado en ejemplos previos, hay en *Invocaciones* descripciones de la juventud que recuerdan notablemente a la mitología griega. La creación de personajes ideales, como los que protagonizan «A un muchacho andaluz» o «El joven marino», supone también la creación de una juventud ideal. Lo relevante es que esta sublimación de la lozanía viene de la mano del helenismo, tal como comprobaremos en la sección § 2. 3.

Además, encontraremos alusiones a la infancia en casi todos los poemas de la colección. Aunque muchas de ellas no sean sino menciones incidentales, es evidente que la niñez ha regresado al subconsciente del poeta. Así ocurre en «Soliloquio del farero» («De niño, entre las pobres guaridas de la tierra»), en «Por unos tulipanes amarillos» («No sé qué aroma joven, / Hálito henchido de tibieza prematura. / [...] como niño reciente»), en «La gloria del poeta» («Igual que un niño cuando entona su plegaria») y en «Dans ma peniche» («las infantiles arras que cruzasteis, / [...] ignorantes como niños»), aparte de las composiciones que ya hemos comentado («A un muchacho andaluz», «El viento de septiembre entre los chopos», «El joven marino» y el «Himno a la tristeza»).

Si pasamos a *Las nubes*, hallamos también numerosas alusiones a la pérdida de la juventud. Al fin y al cabo, este poemario no solo se adscribe —ya sin duda— a la etapa de madurez poética de Cernuda, sino también a su «madurez vital» (Teruel, 2013: 38) en lo referente a la edad.

Leamos, por ejemplo, el siguiente extracto de «Soñando la muerte»:

Cuando la blanca juventud miro caída,  
Manchada y rota entre las grises horas;  
Cuando la blanca verdad veo traicionada, [...]  
Cuando la blanca inspiración siento perdida [...].

Como vemos, se repite significativamente el color blanco, tradicionalmente asociado a la pureza: la pérdida de la infancia —la blanca verdad— es también la pérdida de la inocencia original, ambas mancilladas por el simbólico gris de las «grises horas».

En «Niño muerto», cuyo título ya deja entrever el tema del texto, al destierro físico se suma el destierro de la propia edad: la entrada en la etapa adulta es, en el fondo, una forzosa expulsión de la infancia («Si llegara hasta ti bajo la hierba / Joven

como tu cuerpo, ya cubriendo / Un destierro más vasto con la muerte»). La adolescencia se convertirá, por tanto, en otra suerte de patria arrebatada, en el lugar mítico y sagrado al que el poeta tiene prohibido regresar. También repara en ello Gariano (1965: 238): «A la melancolía por el fracaso de los sueños juveniles se añade la añoranza por la patria lejana».

Para no desviarnos del tema mitológico, es preciso fijarnos en «A un poeta muerto (F. G. L.)». En esta composición, Cernuda recupera los púberes personajes semidivinos de «A un muchacho andaluz» y «El joven marino»:

La muerte se diría  
Más viva que la vida  
Porque tú estás con ella,  
[...] Poblándola de pájaros y hojas  
Con tu gracia y tu juventud incomparables.

[...] Mira los radiantes mancebos  
Que vivo tanto amaste [...].  
Desnudos cuerpos bellos que se llevan  
Tras de sí los deseos [...].<sup>15</sup>

Halle tu gran afán enajenado  
El puro amor de un dios adolescente [...].

Amén de la exuberancia con que se describe el cuerpo juvenil, heredada de la visión pagana de *Invocaciones*, llama la atención el afán de capturar la adolescencia más allá de la muerte. Lo mismo que dijieran Hölderlin o Wordsworth: a pesar de la edad o del óbito, la juventud siempre queda inalterable en algún punto de la memoria. Así es como Cernuda pretende recordar a Lorca: como un «dios adolescente», un ser sobrehumano incapaz de envejecer, un manantial de vida que riega los páramos de la muerte.

Tal como hemos comprobado en las páginas anteriores, Cernuda establece un estrecho vínculo entre la visión panteísta de la naturaleza y la concepción mítica de la infancia. En opinión de Anacleto Ferrer (1997: 16), esta relación arraiga en Wordsworth y consiste en «una primera unión con la naturaleza, que corresponde a la niñez y a la etapa paradisíaca [...]; luego la caída de ese edén; y, finalmente, con la madurez, la redención y vuelta al paraíso, reconciliación que resulta de la *Bildung* de la imaginación

---

<sup>15</sup> Esta estrofa, por cierto, fue censurada por Wenceslao Roces, corrector estalinista que no consideró que la homosexualidad de Lorca debiera ser aceptada por el comunismo.

por la naturaleza». Asimismo, el estudioso encuentra en el *Hiperión* de Hölderlin una concepción muy semejante.

Efectivamente, Hölderlin también tendió a asimilar la juventud y el mundo natural, y prueba incuestionable de ello es su poema «Cuando yo era niño...» («Da ich ein Knabe war...»), en el que además se conjuga la fe en los dioses paganos:

Cuando era niño  
un dios a menudo me salvaba  
del griterío y la palmeta de los hombres.

[...] ¡oh Helios, Padre mío! [...]

Yo fui educado  
por el murmullo armonioso del bosque,  
y aprendí a querer  
entre las flores.

He crecido en brazos de los dioses...

En este poema del germano, la tríada conformada por la infancia, la naturaleza y los dioses cobra especial sentido. Gracias a las divinidades helénicas, el poeta identifica su niñez como una patria sagrada, como un templo al que merece la pena dedicar sus cantos. El mundo natural, en este caso, supone un vínculo entre el artista y el panteón griego: solo en la pureza de la tierra se refleja el esplendor de quienes la crearon. Y es la misma pureza que conservan los niños porque la vida aún no los ha corrompido.

## 2. 2. *La visión panteísta de la naturaleza*

El poema de Hölderlin que acabamos de estudiar sirve como perfecto nexo entre la infancia y la naturaleza, especialmente porque presenta notables semejanzas con «Soliloquio del farero». «El murmullo armonioso del bosque» de «Cuando yo era niño...» Cernuda lo convierte en «El bosque con su alentar pagano»; «¡oh Helios, Padre mío!», en «El sol, mi dios». Que el sevillano se inspirara conscientemente en la mentada composición de Hölderlin es discutible; que el planteamiento sea panteísta, no.

Ambos textos albergan la idea de que la naturaleza es el reflejo de la divinidad o, incluso, que es una divinidad en sí misma. Lo más común en Cernuda será lo primero, esto es, que la tierra esté dotada, como el poeta-semidiós, de la chispa deífica del

panteón helénico. Al igual que Santo Tomás de Aquino descubriera en la naturaleza evidencias de la existencia de Dios, tanto Hölderlin como Cernuda encuentran en ella la viva imagen de las deidades antiguas. Al fin y al cabo, todo creador queda de algún modo inmortalizado en su obra.

Tal como afirma Harris (1992: 102), «la idea de una realidad superior, cuya definición se elabora en *Invocaciones*, es una extensión de la visión de la naturaleza elemental en *Los placeres prohibidos*, con la adición ahora de una dimensión casi religiosa que la acerca al panteísmo». Efectivamente, la naturaleza ya no solo es un espejo de los estados de ánimo del poeta, sino también de la perfección de los dioses.

Esta concepción es una clara herencia de Hölderlin. El alemán reconoció en la naturaleza dos ecos distintos, como ya hemos señalado: por un lado, el de su juventud pasada; por otro, el de los dioses antiguos. En su oda «A la naturaleza» («An die Natur»), la contemplación de los fenómenos terrestres lleva al suabo a la añoranza de su juventud<sup>16</sup> y de la edad mítica de los dioses paganos:

[...] cuando bastaba con que una brisa recorriese los bosques,  
[...] ¡oh!, aquello era la edad de oro.

¡Ah, la primavera vuelve a decirle a mis penas  
su dulce canto consolador,  
pero la mañana de mi vida se ha pasado,  
la primavera de mi corazón está marchita.

Si bien no se alude explícitamente a los dioses, sí queda patente la nostalgia de la «edad de oro» que estos gobernaban. Se trata de la única época en la que el poeta halla refugio y consuelo, la única a la que verdaderamente pertenece: «¡Pobre corazón, en aquellos dichosos días / nunca te sentiste tan lejos de tu verdadera patria [...]!».

Las ideas panteístas de Hölderlin también se aprecian, a título de ejemplo, en «El espíritu del siglo». Tras una negación de Dios, el alemán proclama la divinidad de la naturaleza: «Verdad es que el jugo de las frescas vides / nos llena de una fuerza sagrada. / Y cuando los mortales van silenciosos por el bosque, / en el aire suave encuentran un dios luminoso». Del mismo modo, «El hombre» («Der Mensch») es una oda en segunda persona «a la madre de los dioses, a la Naturaleza / que todo lo abarca»: a sus «jóvenes montañas», sus «dulces islas», a «la sagrada vid», al «divino sol» o «padre Helios».

---

<sup>16</sup> Cuando Hölderlin escribió esta oda en recuerdo de su pérdida juventud, apenas rondaba los veinte años, pero ya había obtenido el título de magister de filosofía y había ingresado a la fuerza en la vida adulta (vid. § 3.).



Si acudimos a *La Realidad y el Deseo*, descubrimos un planteamiento muy similar. Tan solo hay que atender al título que, al principio, Cernuda asignó a *Invocaciones: Invocaciones a las gracias del Mundo*. Posiblemente, la idea original del hispalense fuera el elogio telúrico; no obstante, tal vez se percató de que *Invocaciones*, a secas, escondía también un significado religioso que podía remitir a los dioses antiguos.

En «Escrito en el agua», poema en prosa con que concluye la primera edición de *Ocnos*, el sevillano explica cómo, tras el desmoronamiento de su niñez y el amargo aterrizaje en la vida adulta, descubrió una suerte de idílico refugio en la naturaleza: «Después amé los animales, los árboles (he amado un chopo, he amado un álamo blanco), la tierra». Silver (1995: 169) considera que esta vinculación entre la niñez y el panteísmo es «el resultado de la evasiva actitud ante el mundo propio del poeta, efecto a su vez de una particular experiencia de la infancia: el sentimiento de identificación y comunión con el mundo natural» y que «la naturaleza es en sí misma un Edén con el que el poeta-niño vive en armonía».

A nivel textual, observamos que Cernuda introduce el paganismo en la naturaleza por distintas vías: o bien se sirve de ciertos elementos naturales que ya gozan de significación mitológica propia, o bien escoge otros que no la tienen y los diviniza.

El primer recurso es bastante frecuente y se aprecia en las cuantiosas alusiones a plantas y árboles que, por lo general, pueden ser interpretados en relación con su pasado helénico. Así ocurre en «El viento de septiembre entre los chopos»: tal como señalamos en el § 2. 1., el chopo es un árbol que abunda en Andalucía, escenario de la infancia de Cernuda; pero, por otra parte, posee un significado mitológico. Como recoge Ovidio en las *Metamorfosis*, el chopo, «también llamado álamo de las Helíades, es la metamorfosis de las hermanas de Faetón, hijo de Helios» (Prieto Esteban, 2011: 57). Es decir, el árbol no solo recuerda a la adolescencia del poeta, sino que también simboliza el sol —Helios— en clave mitológica.

Otro ejemplo relevante es «Soñando la muerte», en *Las nubes*. En este poema, las alusiones vegetales son especialmente numerosas: la «blanca rosa» identificada con el «blanco deseo», los chopos como «verdes lebreles místicos»<sup>17</sup> y «los sombríos mirtos de tu pórtico». Es significativo que Cernuda recurra al mirto para referirse a la muerte: esta planta está asociada al deseo sexual y al erotismo de Afrodita (Prieto Esteban, 2011: 93). Es decir, por medio del mirto, el poeta logra transmitir su deseo de que llegue

---

<sup>17</sup> Seguramente, una alusión a Asterión y Chara, los dos lebreles de Boyero en la mitología griega.

la muerte (aunque también lo deja claro con palabras: «Solo en ti creo entonces, vasta sombra»).

En «Lázaro», del mismo poemario, hay otras dos menciones dignas de relieve: el ciprés y el lirio. El primero remite a Hades o Plutón, o sea, al dios de los muertos (Prieto Esteban, 2011: 48), y por ello aparece al comienzo del poema, como símbolo del óbito de Lázaro y del carácter sombrío de la realidad; el segundo, por el contrario, representa la victoria de la vida y la esperanza: «Sé que el lirio del campo [...] / Irrumpe un día en gloria triunfante».

También esconde bastante contenido simbólico la alusión a las adormideras<sup>18</sup> en «A un poeta muerto»:

Y ya es tan solo tu recuerdo  
Quien yerra y pasa, acariciando  
El muro de los cuerpos  
Con el dejo de las adormideras  
Que nuestros predecesores ingirieron  
A orillas del olvido.

En primer lugar, el jugo de la adormidera tiene efectos somníferos y, de hecho, de su fruto se extrae el opio: el sueño se propone como posible solución al dolor de la vida. Por otro lado, Virgilio, en las *Geórgicas*, representó al Sueño y a la Muerte con una corona de adormidera —la muerte se identifica con el sueño, o sea, con el descanso tras la agonía— y, además, a orillas del río Lete, que discurre por el Hades y al que se conocía como el río del olvido (Prieto Esteban, 2011: 122). Por consiguiente, son tres los conceptos que Cernuda aúna: sueño, muerte y olvido. Si parafraseamos el fragmento, concluimos que el recuerdo de Lorca navega sobre el río del olvido, en cuyas márgenes duermen los cuerpos inertes de cuantos seres humanos ya pasaron a mejor vida. Cuerpos que, envueltos en «el dejo de las adormideras», han sido olvidados por la historia. Y toda esta significación subrepticia viene de la mano de una planta, dotada de connotaciones mitológicas.

Por su parte, Hölderlin, en una de sus grandes elegías, se refiere al río Lete en términos muy similares: «¿Mas dónde están los predilectos de la Fortuna? / [...] ¿Vagan junto a las orillas del Leteo, olvidados / de lo que fueron aquellos insignes días?» («El archipiélago» [«Der Archipelagus»]). Asimismo, en sus odas e himnos, incluye un poema en el que también podría estar hablando del río Lete. Se titula «El río

---

<sup>18</sup> En «Como la piel», poema que cierra *Un río, un amor*, ya encontramos «una trampa de adormideras crueles», en similar referencia al olvido.

encadenado» («Der gefesselte Strom») y comienza así: «¿Duermes y sueñas, mancebo, recogido en ti mismo, / y te demoras, pasivo, en esta fría orilla?».

Hay otros elementos de la naturaleza que aparecen divinizados en las páginas de *La Realidad y el Deseo*. Nos referimos, verbigracia, a la luna que encontramos en «Noche de luna» (*Las nubes*): aunque el satélite tenía su correspondiente diosa en el olimpo griego (Selene)<sup>19</sup>, no hay ninguna referencia explícita a este teónimo. Por tanto, deducimos que el interés de Cernuda no reside únicamente en la alusión mitológica, sino en la veneración de un elemento natural —sobrenatural, de hecho—. El culto selénico del poema parte de la concepción de la luna como testigo invisible de la humanidad: «Ella ha sido quien viera a los abuelos / Remotos», con todos los horrores del pasado y del presente («Cuánta sangre ha corrido / Ante el destino intacto de la diosa»). También es relevante la imagen de «los prados de la edad de oro», en los que la luna todavía habita porque ella conserva la pureza primigenia de la época de los dioses paganos.

Otra deidad celestial digna de mención es Urania, musa de la astronomía, a quien Cernuda dedica un poema en *Como quien espera el alba*. En este caso el nombre de la divinidad sí aparece —en el título, nada menos—; al igual que Selene, Urania aparece representada como un cuerpo celeste:

Ella está inmóvil. Cubre aéreo  
El ropaje azulado su hermosura virgen;  
La estrella diamantina allá en la frente [...]  
Hoy busco tu sagrado, tu amor [...].

Además, hay toda una enumeración de elementos de la naturaleza en la primera estrofa: «el bosque de plátanos, los troncos altos, lisos», «el sol de mediodía», «el agua clara», «violetas esquivas». Tierra y cielo se nos presentan revestidos de una aura mágica, como iluminados por la luz de los dioses.

Como estamos comprobando a partir de los ejemplos, la presencia de la naturaleza alcanza su cenit en *Las nubes*. Asimismo, las referencias a elementos terrestres seguirán abundando en *Como quien espera el alba*: entre otras composiciones, podríamos recalcar «Los espinos» (la naturaleza como realidad indiferente al paso del

---

<sup>19</sup> Casualmente o no, Selene era hija de Hiperión, el titán predilecto de Hölderlin.

tiempo), «Hacia la tierra» (el alma desea regresar al descanso de la «tierra amada»<sup>20</sup>) o «El chopo» (una reflexión existencial por medio del ya mentado árbol andaluz), etc. Lo significativo es que Cernuda acude al mundo natural a la hora de elaborar una imagen o una reflexión.

El planteamiento telúrico, como es lógico, cobra ya bastante fuerza en *Invocaciones*, o sea, cuando Hölderlin arraiga en las ideas cernudianas: ya hemos visto «El viento de septiembre entre los chopos» o el «Soliloquio del farero», y en el próximo subapartado nos ocuparemos de «A un muchacho andaluz» («Cuando el mar [...] / Suspendía mi cuerpo / En esa abdicación del hombre ante su dios») o «El joven marino» (la enamorada idealización del mar).

Pero, al igual que el paganismo en general, el panteísmo tampoco irrumpió de forma súbita en *La Realidad y el Deseo*. Esta es la propuesta que suscribe Harris (1992: 103-104):

La postulación de la existencia de una fuerza vital en el mundo, escondida y que todo lo abarca, se presenta en la visión panteísta de la naturaleza de *Invocaciones*, aunque ya se vislumbraba en *Los placeres prohibidos* y en «Los fantasmas del deseo», el poema final de *Donde habite el olvido*.

No olvidemos que «Los fantasmas del deseo» ofrece un final totalmente revelador: «Tierra, tierra y deseo». En otras palabras, ya se anticipa la idea de que la naturaleza es expresión de los dioses y del ánimo del poeta. El panteísmo, por consiguiente, reflejó también una progresión de ideas, si bien tales ideas conocieron su auge a partir de la influencia de Hölderlin.

### 2. 3. *La mitología como medio de expresión*

Tal como reza el título de este apartado, la mitología sirvió a Cernuda como un medio para expresar sus sentimientos o estados anímicos. Se trata de una manera de manifestar lo íntimo por medio de lo ajeno, o sea, recurrir a lo objetivo para plasmar lo subjetivo. El poeta acudió al paganismo, en varios de sus textos, para ilustrar de forma más viva lo que las palabras no definían completamente.

---

<sup>20</sup> Recordemos que Hölderlin escribió la tragedia *La muerte de Empédocles*: el filósofo griego, para huir de la inmundicia y de la infamia del mundo, se arrojó al Etna y regresó a las entrañas de la Tierra.

Así pues, podemos aseverar que las alusiones mitológicas sirvieron al sevillano como correlato objetivo, en cuanto que permitían exteriorizar sus emociones por medio de un imaginario cultural asentado en la tradición. Cernuda rescató las perdidas connotaciones de los mitos clásicos y las aplicó a su poesía, como una medida más para huir de la patética primera persona y distanciarse de sus propios afectos. Evitaba de esta manera la *pathetic fallacy*, «lo que pudiera traducirse como engaño sentimental, tratando de que el proceso de mi [su] experiencia se objetivara, y no deparase solo al lector su resultado, o sea, una impresión subjetiva» (Cernuda, 2000: 404-405)<sup>21</sup>.

Conviene dejar claro que Cernuda siempre encontró en el helenismo un simbolismo especial, más allá de lo meramente ornamental. Como él mismo considera,

en nuestra poesía, como en la francesa, [...] los mitos griegos son únicamente un recurso decorativo; pero nunca un eje de una vida perdida entre el mundo moderno y para quien las fuerzas secretas de la tierra son las solas realidades, lejos de estas otras convencionales por las que se rige la sociedad (1935: 116).

Es preciso añadir, y aquí seguimos a Santana Henríquez (1999: 259), que «Cernuda rechaza el mito como adorno o simple referencia culta, renunciando a su narración detallada. Prefiere, en cambio, una fusión entre mito, historia y biografía, ya que los mitos exploran e iluminan la historia que a su vez explica la biografía». Lejos de ser una exhibición de culturalismo, como posiblemente lo fueran durante el Barroco, los mitos antiguos representaban para Cernuda toda una serie de valores perdidos por el hombre con el paso de los siglos —valores que ya hemos examinado con detenimiento en apartados previos—.

En la nota introductoria a su traducción de Hölderlin, Cernuda (1935: 115) aporta algunas claves acerca de la manera como los mitos griegos pueden quedar plasmados en la poesía:

De ahí la recóndita eternidad de los mitos paganos, que de manera tan perfecta respondieron a ese tácito deseo de la tierra con sus símbolos religiosos [...]. El amor, la poesía, la fuerza, la belleza, todos estos remotos impulsos que mueven al mundo [...] no son simples palabras; son algo que aquella religión supo simbolizar externamente a través de criaturas ideales, cuyo recuerdo aún puede estremecer la imaginación humana.

---

<sup>21</sup> Hay que precisar que Cernuda asegura haber superado este vicio con la lectura de los poetas ingleses (Shakespeare, Blake, Keats...). No obstante, consideramos que la mitología ya entrañaba cierto distanciamiento y una objetivación de lo subjetivo.

«El amor, la poesía, la fuerza, la belleza» son esos conceptos abstractos que encuentran en la mitología una forma de expresión, sobre todo durante la redacción de *Invocaciones*. A juicio de Bruton (1984: 40), «these myths expressed man's primary emotions [...] through the creation of semi-divine creatures who incarnated these emotions and symbolically 'acted' out their developments and conflicts in interrelationships». La naturaleza semidivina de las criaturas —y los escenarios— que pueblan *Invocaciones* también la advierte Gasó Gómez (2013: 13), quien asegura que «el hispalense dio un giro al semblante de los personajes de sus poemas para brindarles atributos de divinidad [...]. De esta forma Cernuda, como Hölderlin, derribaba la muralla que separaba lo terrenal de lo divino».

Efectivamente, el mundo que recrea *Invocaciones* no es el mismo que nos rodea. Al igual que la naturaleza, como ya indicamos, aparece iluminada por el fulgor de los dioses antiguos, también lo hacen quienes habitan tales escenarios: seres de carne y hueso que, no obstante, gozan de atributos propios de una divinidad.

Ya en el primer poema de la antedicha colección podemos encontrar un ejemplo de estos personajes semidivinos: nos referimos al joven que protagoniza «A un muchacho andaluz».

¿Eras emanación del mar cercano?  
Eras el mar aún más  
Que las aguas henchidas con su aliento,  
[...] Eras el mar aún más  
Tras de las pobres telas que ocultaban tu cuerpo;  
Eras forma primera,  
Eras forma inconsciente de su propia hermosura.

Parece que se nos está representando el nacimiento de Afrodita: un mancebo emergido de las aguas, su cuerpo apenas cubierto, su belleza embriagadora. Basta con fijarse en *El nacimiento de Venus* de Botticelli para percatarse de la flagrante semejanza entre la diosa griega de la hermosura y del amor y el muchacho andaluz, dios de la hermosura y del amor para Cernuda.

Lejos de ser un mero adolescente en una playa, el joven del poema es una radiante encarnación de los valores que engrandecen el mundo y que el helenismo supo ensalzar. En primer lugar, es una criatura emergida del mar, o sea, engendrada por la propia naturaleza y, por consiguiente, heredera de su misma gracia celestial —recordemos el panteísmo—. En segundo, el poeta confiere al muchacho un carácter adánico: un ser primigenio, inmaculado, resistente a la corrupción del mundo, «forma

primera». Finalmente, el mancebo es humana manifestación de la belleza, uno de los «remotos impulsos que mueven al mundo», según las palabras de Cernuda que recogimos arriba.

Hay más fragmentos del poema que acreditan lo que acabamos de aseverar. Acerca de la relación entre el panteísmo y el muchacho, podríamos espigar ejemplos como «Expresión armoniosa de aquel mismo paraje» (el joven es reflejo de la naturaleza) o «Esa tierra ardorosa que te hizo y deshace» (la naturaleza como cuna y sepultura del ser humano), amén de las múltiples alusiones a elementos naturales. La idea que subyace es la armonía entre el hombre y la Tierra, entre el poeta y su mundo. Acerca de la condición híbrida del mancebo, basta con fijarse en «tu figura, / Divina ya para mi afán».

Además, es preciso dar cuenta de un hecho muy significativo: el escenario que el poeta considera óptimo para su plasmación personal de la mitología pagana es Andalucía. El 9 de enero de 1961, en carta a Philip Silver, Cernuda (2003: 894) confiesa lo siguiente: «El fondo [de *El indolente*] es Málaga, Torremolinos y un lugar en el Mar Menor cuyo nombre no recuerdo. Los mismos lugares son fondo de ‘El joven marino’» y, suponemos, también de «A un muchacho andaluz». En ello repara Teruel (2013: 36): «A través de la lectura de Hölderlin, Cernuda pudo evocar su propio edén perdido: Grecia, Andalucía y el espíritu pagano».

Por su parte, Maristany (1970: 121) sostiene que «la visión cernudiana de Andalucía guarda cierto paralelo con la pasión casi religiosa que Hölderlin sentía por Grecia», y que «la Andalucía de Cernuda es aquí marco configurado por sus secretas apetencias, su nostalgia del edén». Así es: si el alemán añoraba los valores que habían florecido en Grecia tantos siglos atrás, Cernuda proyectó en Andalucía la nostalgia de tales valores, de modo que convirtió su tierra natal en otro paraíso perdido.

En «Divagación sobre la Andalucía romántica», un texto que Cernuda publicó en *Cruz y Raya* en abril de 1936 —muy poco después de la publicación de *Invocaciones*—, el propio autor escribe las siguientes líneas:

Se vuelven entonces los ojos hacia no sabemos qué paraísos terrestres [...]. Todos somos libres, sin embargo, para acariciar ese sueño y para situarlo más acá o más allá del mundo. Confesaré que solo encuentro apetecible un edén donde mis ojos vean el mar transparente y la luz radiante de este mundo; donde los cuerpos sean jóvenes, oscuros y ligeros; donde el tiempo se deslice insensiblemente entre las hojas de las palmas y el lánguido aroma de las flores meridionales. Un edén, en suma, que para mí pudiera estar situado en Andalucía (1970: 124).

En este texto también encontramos alusiones a los mismos jóvenes semidivinos: «hermosas criaturas de oscura piel y revueltos cabellos, con pupilas de sombrío fulgor, talle quebradizo, ronco y cadencioso hablar. [...] casi desnudos como dioses o cubiertos por ligeros vestidos de sonoros colores» (Cernuda, 1970: 131).

En este mismo edén sureño se enmarcará «El joven marino»<sup>22</sup>, cuyo protagonista también será un adolescente apolíneo abrigado por el mar («El mar, única criatura / Que pudiera asumir tu vida poseyéndote»). Se añade, en este caso, esa melancolía de la que hablábamos arriba:

No puedes recordar,  
Porque ahora tú mismo eres quieto recuerdo;  
Y aquella remota belleza,  
En tu cuerpo cifrada como feliz columna,  
Hoy solo alienta en mí,  
[...] Que cuanto tú vivías  
Sobre una ara invisible te adivinaba erguido.

Este fragmento pone de manifiesto que la mirada del poeta es la de quien explora un recuerdo, el recuerdo de una belleza sin igual en un paisaje idílico. Igualmente, queda claro que el joven marino es una personificación de la belleza, a semejanza del muchacho andaluz —si es que no son la misma persona ideal—, así como que el adolescente es objeto de veneración (véase el «ara invisible»).

El joven marino se comparará con una «flor feliz / De reposo divino, divina indiferencia»; el mar, por su parte, se definirá como «la gran criatura enigmática, el mar inexpresable, / Sin deseo ni pena, igual a un dios». Ambos se conciben en términos divinos, lo cual nos devuelve a la idea panteísta de que el hombre y la naturaleza son el espejo de los dioses.

Asimismo, es destacable que, como afirma Tomás Segovia, «en la poesía de Cernuda nunca veremos envejecer, o tan siquiera madurar, a un ‘muchacho’» (Silver y Teruel, 2002: 23); la imagen que el poeta tiene de la juventud como ideal difiere mucho de la visión de su edad propia: «en cambio, el poeta, *ego*, apenas se siente justificado para decir que su juventud a huido» y sufre inevitablemente el paso del tiempo.

En el «Himno a la tristeza», no es un hombre lo que aparece elevado a la categoría celestial, sino un sentimiento: la tristeza, entendida como el destino trágico que rige las vidas humanas. El poeta se refiere a ella como «madre inmortal», «amante y

---

<sup>22</sup> Se publicó primero en edición independiente: *El joven marino*, Madrid, Héroe, 1936. Este hecho demuestra la relevancia de este poema dentro de *Invocaciones*.



madre eterna», «celeste donadora recóndita» o «la compasión humana de los dioses». Esta composición nos recuerda a «Noche de luna», en el sentido de que, como la luna, la tristeza ha sido testigo de las edades del hombre y ha velado por la humanidad.

En otros casos, en lugar de divinizar seres humanos o elementos naturales, Cernuda recurre a algún mito clásico —o personaje mitológico conocido— para expresar un estado de ánimo o una visión concreta del mundo. Por ejemplo, en «El águila»<sup>23</sup> se está hablando de Ganimedes; de hecho, el título original era «Júpiter a Ganimedes» (Cernuda, 1993: 799). Según el mito, cuando Zeus se enamoró de la belleza del joven Ganimedes, envió un águila para raptar al muchacho y llevarlo hasta el Olimpo. A partir de entonces, Ganimedes se convirtió en el copero<sup>24</sup> de los dioses y en el amante de Zeus. Es posible que, dados los vínculos carnales entre el dios supremo y el adolescente, Cernuda tome a este personaje mitológico como un icono del amor libre: al fin y al cabo, la de Ganimedes y Zeus era una relación homosexual y entre seres de distinta condición.

No obstante, el poema está muy lejos de ser una mera apología de la homosexualidad. En «El águila», los dioses se presentan decadentes y crueles: «Vuestras vidas / Recrean nuestro ocio», dice la voz poética. En cambio, Ganimedes se presenta como símbolo de la belleza que sobrevive a los siglos y a la muerte:

Tú no debes morir. En la hermosura  
La eternidad trasluce sobre el mundo  
Tal rescate imposible de la muerte.  
[...] ¿Es la hermosura,

Forma carnal de una celeste idea,  
Hecha para morir?

Según el poeta, la belleza es una fuerza motriz del mundo y, por tanto, no puede ser erradicada: podrá morir el joven Ganimedes, pero no la idea de hermosura que su mito inspiró en la humanidad. En este sentido, recuerda a los mancebos semidivinos de «A un muchacho andaluz» y «El joven marino», porque son emblemas del amor y de la belleza que mitigan las atrocidades del mundo. «Eterno es ya lo que los dioses miran», así que eterno es el encanto de Ganimedes desde que Zeus se enamoró de él.

---

<sup>23</sup> Poema de *Como quien espera el alba*: aunque las alusiones mitológicas conozcan su auge en *Invocaciones*, aflorarán ocasionalmente en poemarios posteriores.

<sup>24</sup> Ya en «A las estatuas de los dioses» (*Invocaciones*) se hace alusión a la «gracia» del «copero solícito», o sea, a Ganimedes.

Hölderlin, por su parte, también escribió un poema titulado «El águila», pero no versa sobre Ganimedes (*vid.* § 4. 2.). Sí lo hace, lógicamente, el titulado «Ganimedes», que de hecho confirma lo que en el párrafo anterior hemos sostenido: aunque el joven hermoso ya no esté, su belleza perdura. «¡Llega la primavera! Y todo florece / a su manera. Pero él ya no está, vaga / en las lejanías. ¡Mucha es la bondad de los dioses!», leemos en el poema del alemán.

También coincidieron Hölderlin y Cernuda en el tema del regreso de Ulises a Ítaca: aquel, en el poema «Tierra nativa» («Die Heimat»); este, en «Peregrino» (ya en *Desolación de la Quimera*). Ambos se sirvieron de la célebre historia de la *Odisea* para canalizar su desarraigo y su apatridia. Y no es casualidad que los dos escribieran sobre ello: «Die Heimat» es uno de los dieciocho poemas que Cernuda tradujo con Gebser, de modo que lo estudiaremos con detenimiento en el apartado § 4. 1.

Por otro lado, el mito de Prometeo late entre las líneas de «Soliloquio del farero»: así como el titán robó el fuego a los dioses y se lo dio a los mortales, el poeta recibe la inspiración divina y la vierte en forma de luz sobre la humanidad. El faro ilumina la oscuridad de los hombres al igual que lo hacía el fuego que Zeus les había prohibido. «Soy en la noche un diamante que gira advirtiendo a los hombres», sentencia la voz poética.

## 2. 4. *Influencia formal*

En el plano formal, Hölderlin también dejó su huella en Cernuda. Tres son los aspectos principales en que se aprecia esta influencia: el empleo del encabalgamiento, la extensión poemática y el tono grandilocuente. En los tres, por cierto, repara Cernuda en *Historial de un libro*; también los tres serán muy frecuentes en la poesía de Hölderlin y, concretamente, en los poemas suyos que Cernuda y Gebser tradujeron (*vid.* § 4. 1.).

En cuanto al encabalgamiento, Cernuda (2000: 409) explica lo siguiente:

A partir de la lectura de Hölderlin había comenzado a usar en mis composiciones, de manera cada vez más evidente, el *enjambement*, o sea el deslizarse la frase de unos versos a otros, que en castellano creo que se llama encabalgamiento. Eso me condujo poco a poco a un ritmo doble, a manera de contrapunto: el del verso y el de la frase. A veces ambos pueden coincidir, pero otras diferir, siendo en ocasiones más evidente el ritmo del verso y otras el de la frase. Este último, el ritmo de la frase, se iba imponiendo en algunas composiciones de manera que, para oídos inexpertos podía prestar a aquellas

aire anómalo. En ciertos poemas míos, que constituyen un monólogo dramático, entre los cuales se encuentran algunas de mis composiciones preferidas, el verso queda como ensordecido bajo el dominio del ritmo de la frase.

Se trata de un recurso que, efectivamente, Hölderlin emplea con mucha frecuencia y que Cernuda empezará a utilizar a raíz de su lectura del suabo. No encontraremos en *Invocaciones* encabalgamientos abruptos, con cortes violentos de la sintaxis a final de verso, sino sutiles suspensiones del ritmo de la frase:

Pero escucho; resuena  
Por el aire delgado [...].  
Canta, deseo, canta  
La canción de mi dicha.

(«El viento de septiembre entre los chopos»)

Ligeramente resbalar las pisadas  
De los días juveniles, que se alejan  
Apacibles y graves, en la mirada [...].  
Al amante aligeras las atónitas horas  
De su soledad, cuando en desierta estancia  
La ventana, sobre apacible naturaleza [...].  
Tú nos devuelves vírgenes las horas  
Del pasado; fuertes bajo el hechizo  
De tu mirada inmensa [...].

(«Himno a la tristeza»)

En el segundo ejemplo se perciben mejor los encabalgamientos: no en vano nos consta que fue precisamente durante la redacción de este poema cuando Cernuda empezó a leer a Hölderlin. En los tres casos se aprecia ese doble ritmo del que hablaba el autor de *La Realidad y el Deseo*: ese diálogo entre el ritmo de la frase y el del verso, según en qué lugar se produzca la pausa. En «Himno a la tristeza», concretamente, el ritmo que predomina es el de la frase: las comas, que señalan las pausas sintácticas, se encuentran a mitad del verso y no al final. Es preciso agregar que Cernuda se servirá del encabalgamiento, consciente o inconscientemente, durante el resto de su obra.

El segundo aspecto que hemos indicado es la dimensión del poema, o sea, la longitud del mismo y de los versos que lo componen. Cernuda (2000: 397) afirma lo siguiente:

Cansado de los poemitas breves a la manera de Machado y Jiménez, poetas que habían perdido quizá el sentido de lo que es composición, percibí que la materia a informar en ellos exigía mayor dimensión, mayor amplitud; al mismo propósito ayudaba el que por entonces me sintiera capaz (perdóneseme la presunción) de decirlo todo en el poema, frente a la limitación mezquina de aquello que en los años inmediatos anteriores se

llamó poesía «pura». [...] los efectos benéficos de aquella pretensión a decirlo todo en el verso, efectos entre los cuales me permitiría indicar el de ampliar mis límites de la experiencia poética, que los «puros» redujeron hasta el enrarecimiento [...].

Según leemos, Cernuda está renegando de dos modelos: en primer lugar, los «poemitas breves» que escribían Machado y Jiménez; en segundo, la parquedad de palabras propia de la poesía pura de Diego, Salinas o Guillén. Frente a la trivialidad que Cernuda achaca a los primeros y el laconismo de los segundos, el sevillano considera que el incremento de su ambición solo puede expresarse mediante el engrosamiento de sus poemas. Así pues, en *Invocaciones* no solamente encontraremos versos sensiblemente más dilatados que en colecciones anteriores, sino también poemas mucho más largos. Si nos fijamos en dicho poemario, descubrimos que siete de los diez poemas son verdaderamente extensos (el que más, sin duda, «El joven marino», con 147 versos); en cuanto a los versos, hallaremos algunos de casi treinta sílabas:

Mira cómo desertan de su trabajo el séptimo día autorizado,  
Mientras la caja, el mostrador, la clínica, el bufete, el despacho oficial  
Dejan pasar el aire con callado rumor por su ámbito solitario.  
[...] Óyeles dictar la ley al mundo, acotar el amor, dar canon a la belleza inexpresable.

(«La gloria del poeta»)

Son dos las principales consecuencias de este aumento de la extensión poemática. La primera de ellas es el acercamiento al discurso narrativo: frente a la concisión de los versos y poemas breves, los textos de esta etapa se asemejan a la escritura sin límites propia de la prosa. Como refleja Teruel (2013: 37), «con *Invocaciones* el poema lírico-narrativo hace su entrada en su singladura poética». Esta escritura lírico-narrativa, caracterizada por la amplitud de los versos y de los poemas, podremos encontrarla con frecuencia hasta *Desolación de la Quimera*.

La segunda consecuencia es también un defecto: cuando la extensión de un texto sobrepasa lo común, existe el riesgo de que sobre contenido. En un ejercicio de honestidad y autocrítica, Cernuda (2000: 37-38) reconoce este fenómeno:

en mi caso hubo, además, por torpeza mía, uno perjudicial: hacerme divagar no poco, sobre todo al comienzo de ciertos poemas en dicha colección. Se nota también, en el tono de los mismos, ampulosidad; de ahí que me parezca absurda la pretensión de algunos de que «El Joven Marino» sea el poema mejor que yo haya escrito.

Efectivamente, como hemos indicado antes, «El joven marino» es la composición más larga de *Invocaciones*, y algunos de sus pasajes adolecen de este

descuido: que el poema sea tan extenso nos lleva a cuestionarnos si verdaderamente todo lo que dice es necesario.

De este aspecto deriva el tercer rasgo formal que Cernuda hereda de Hölderlin: la «ampulosidad» del tono. Al fin y al cabo, los excesos en la extensión del poema conducen a los excesos en el tono del mismo. La grandilocuencia de la voz poética de *Invocaciones* parece haberse inspirado en la de las grandes elegías, odas e himnos de Hölderlin. En el caso de Cernuda, no solo en «El joven marino» descubrimos este engolamiento, sino en otros poemas de la colección, sobre todo en aquellos que presentan los versos más largos y, por tanto, dan cabida a estos ripios altisonantes.

En ciertos poemas de *Invocaciones*, que el tono de la voz poética sea elevado no implica necesariamente que sea también presuntuoso. Si bien en algunos poemas Cernuda se deja llevar por la pasión de la contemplación amorosa e incurre en esta falta («El joven marino», «A un muchacho andaluz»), en otros conserva la medida a pesar de la gravedad («La gloria del poeta», «Himno a la tristeza»).

En colecciones posteriores, sobre todo a raíz de su lectura de los poetas ingleses, Cernuda eliminará estos dos defectos: por un lado, el innecesario patetismo del tono (*pathetic fallacy*), y por otro, los añadidos ampulosos que de nada sirven (*purple patch*).

### 3. HÖLDERLIN: EL SACRIFICIO DEL POETA

Hasta este punto, en este trabajo hemos consagrado un apartado a la influencia del pensamiento de Hölderlin en las ideas de Cernuda (§ 1.) y otro a la repercusión de la poética del alemán en la del español (§ 2.). Como podemos comprobar, la primera sección es más amplia que la segunda: ello se debe a que, en realidad, Hölderlin no interesó tanto a Cernuda por su poesía como por sus ideales. La huella del suabo no se percibe exageradamente en la estética y en la expresión cernudianas, sino en la cosmovisión y en la concepción de la figura del poeta —concepción que el sevillano mantendría a lo largo de toda su vida y obra—.

Según Teruel (2013: 36-37), Hölderlin

fue para él un paradigma de la suerte que le espera al verdadero artista y del alto precio con que ha de pagar la fidelidad admirable a su vocación poética [...]. A partir de *Invocaciones* la idea del poeta está ya muy trazada en la obra de Cernuda y será una clave fundamental para entender su propia biografía. Esta idea del poeta como redentor y víctima es por tanto coincidente con su lectura de Hölderlin. Y la elección de esa tradición romántica está en íntima consonancia con una preferencia vital de signo idealista, que pervivirá hasta el final de su vida.

Es cierto que la mitología brota en la poesía de Cernuda a partir de su lectura de Hölderlin; también es cierto —y lo hemos analizado— que el paganismo influye a nivel textual en la poética del sevillano, aunque lo haga de manera eventual y vaya decreciendo con el paso del tiempo. En cambio, la concepción del poeta excluido<sup>25</sup> y de su necesario sacrificio perdurará a lo largo de toda su vida y estará todavía presente en *Desolación de la Quimera*.

No obstante, ¿cuál fue el «alto precio» que tuvo que pagar el alemán?, ¿cuál fue la «suerte» que le esperó al artista? Para estudiar cómo inspiró a Cernuda la figura de Hölderlin, antes es preciso ahondar en la vida del segundo y tener en cuenta algunos pormenores biográficos que ilustran su hado.

Tanto en la nota introductoria a su traducción con Gebser como en el sucinto ensayo «Goethe y Hölderlin» recoge Cernuda datos significativos sobre la vida del suabo. Sin embargo, existe una fuente de información que no debemos pasar por alto: cuando, a partir de 1920, la figura de Hölderlin comienza a despertar interés y los estudiosos alemanes la rescatan<sup>26</sup>, el escritor austríaco Stefan Zweig escribe *La lucha contra el demonio: Hölderlin, Kleist, Nietzsche*. Este libro es un ensayo acerca de las vidas de tres genios germanos que habían sido consumidos por su propio fuego creador. Se publicó en 1925 en Alemania y llegó a España en 1934, traducido por Joaquín Verdaguer. Recordemos que Cernuda y Gebser trabajaron en la traducción de Hölderlin precisamente entre 1934 y 1935.

Ya en *El indolente*, un texto narrativo comenzado en 1929 y publicado en 1948 (*Tres narraciones*), Cernuda hacía alusión a Hölderlin. En opinión de Pérez García (1992), estas referencias son añadidos posteriores a 1929 y previos a la publicación de

---

<sup>25</sup> Rehusamos hablar de poeta *maldito*, de acuerdo con Paz (1965), porque «aquel que juzga ‘maldito’ consagra la autoridad divina o social que lo condena [...]. Cernuda no se siente maldito: se siente excluido». Así pues, preferiremos el término *poeta excluido* o similares.

<sup>26</sup> Nos referimos a las obras completas que empezó a compilar Norbert von Hellingrath en 1913 y que concluyeron Ludwig von Pigenot y Friedrich Seebaß en 1923. Cernuda (1971: 80), por cierto, parece conocer con detalle la tradición de la obra de Hölderlin.

1948, es decir, aplicados después de la consabida influencia del alemán en el español entre 1934 y 1935. Teruel (2013: 37) lo ratifica: «la redacción definitiva corresponde al periodo de 1934 a 1940». No obstante, sabemos que, antes de *Invocaciones*, Cernuda (2000: 398) ya «había leído algo» de Hölderlin: seguramente, ese impreciso «algo» era el *Hiperión*. En *El indolente* podemos leer las siguientes líneas:

Años tengo, pero nunca olvidaré aquellos días de que les hablo. Había yo encontrado en la casa donde entonces vivía unos libros que un viajero entusiasta y sentimental, alemán sin duda, olvidó o perdió. Entre otros hallé un tomo de Teócrito, que yo conocía, y otro desconocido para mí: el *Hyperion* de Hölderlin. Siempre he sido aficionado a la lectura, mas en aquellos días no podía leer. ¿Por qué fueron estos libros, este último libro precisamente, a parar entonces a mis manos? Aquel era el único libro que yo podía leer en tal momento. [...] Nunca he vuelto a leer ese libro. Hay en él verdades que solo una vez pude comprender.

¿Había leído Cernuda el *Hiperión* de Hölderlin? En español, desde luego que no, porque la primera traducción a nuestra lengua vio la luz a mediados de los setenta. También resulta evidente que no lo había leído en alemán, dado que apenas conocía el idioma. Según Giménez López (2008: I-282-283), cabe la posibilidad de que Cernuda hubiera leído una traducción francesa o italiana de Hölderlin: o bien la fragmentada de Milán<sup>27</sup> o la completa de G. Vigolo en 1931; o bien una traducción en dos volúmenes de Joseph Delage, titulada *Hyperion ou l'hermite en Grèce* (París, Neuchâtel). Estos dos volúmenes, ambos de 1930, «sí llegaron a manos del poeta, pues forman parte de su legado, mas sin poder establecer cuándo». Otra prueba de ello es que Cernuda pidiera a Concha de Albornoz, en carta del 1 de febrero de 1959, que le enviase a su dirección esa misma edición en «2 tomitos» de *Hyperion [ou l'hermite en Grèce]*, junto con otros libros también traducidos al francés: *La mort d'Empedocles* y *Poèmes* (2003: 733-734).

Asimismo, Cernuda también hace alusión a Hölderlin en febrero de 1933 («Unidad y diversidad», § 1. 2.) y concretamente al *Hiperión* en mayo de 1934 («Poética», § 2. 1.). No es de extrañar, por tanto, que efectivamente hubiera leído parte de la obra del alemán antes de traducirlo entre 1934 y 1935.

¿Por qué no íbamos a suponer, entonces, que Cernuda había podido leer *La lucha contra el demonio: Hölderlin, Kleist, Nietzsche*, de Stefan Zweig, si se tradujo al español precisamente en 1934 y versaba sobre uno de sus autores de referencia en aquella etapa? Sobre todo, hay que tener en cuenta que ciertos episodios o

---

<sup>27</sup> Friedrich Hölderlin, *Iperione*, frammenti tradotti da Gina Martegiani, Lanciano, R. Carabba Editore, Cultura dell'anima, 1911.

circunstancias narrados o descritos por Zweig podemos encontrarlos, expuestos de manera casi idéntica, no solo en la traducción de *Cruz y Raya* en 1935, sino especialmente en «Goethe y Hölderlin» en 1956. En este segundo texto, la fuente principal que afirma tomar Cernuda es el epistolario de Hölderlin y la correspondencia entre Goethe y Schiller; no obstante, parece que al describir los últimos y miserables años del suabo está recurriendo a otra fuente, porque Hölderlin había enloquecido y Schiller estaba bajo tierra, de modo que la antedicha bibliografía epistolar no le era útil. Aunque se trate de una mera hipótesis, esta fuente implícita bien podría ser el ensayo de Zweig, que fue en España una de las primeras obras que dieron a conocer a Hölderlin<sup>28</sup>.

*La lucha contra el demonio* es una fuente esencial a la hora de reconstituir la biografía de Hölderlin. En ella, Stefan Zweig reflexiona acerca de la vida del escritor alemán, de cómo evolucionó su pensamiento y cómo, poco a poco, fue sucumbiendo al doble destino del poeta mesiánico: la apoteosis y la destrucción.

Hölderlin nace en 1770 en Lauffen, a orillas del Neckar, en la región de Suabia: una zona idílica, cercana a los Alpes italianos, en la que la naturaleza alcanza un divino esplendor que será, quizás, el germen de su panteísmo. Tan bucólico como su entorno será Hölderlin de niño y aun de joven:

Mozo esbelto; cabellos rubios y rizados que forman una aurora resplandeciente en torno a su rostro; boca suave y mejillas delicadamente femeninas, mejillas que uno se imagina cubiertas del rubor del entusiasmo [...]. Tal es su rostro: ni un solo rasgo que deje adivinar un punto de dureza o de orgullo; más bien domina una timidez de doncella y una misteriosa ola de sentimiento. «Gracia y gentileza», dice Schiller al hablar de él (Zweig, 1934).

Hölderlin es un joven apolíneo, casi andrógino, bello y reluciente como un dios griego, como los «radiantes mancebos» que Cernuda recreaba en su poesía. Es una alma libre y como tal se criará: en mitad de la naturaleza, dulcemente rodeado de mujeres y sin la rígida figura de un padre<sup>29</sup>. De ahí que, como vimos en el § 2. 1., el alemán escriba:

---

<sup>28</sup> Asimismo, Giménez López (2008: I-228) conjetura que, ya que *La lucha contra el demonio* se publicó en francés en 1928, Cernuda pudo haber sabido de su existencia durante su lectorado en Toulouse en ese mismo año. Otros poetas, como Carles Riba, Álvaro Cunqueiro o Agustí Esclasons, efectivamente guardaban en su biblioteca un ejemplar de esta traducción al francés del ensayo de Zweig.

<sup>29</sup> Esta consideración no es mía, sino de Zweig, y se basa en lo común que era en la Alemania de entonces que el padre asumiera la labor de enderezar y fortalecer a los hijos varones; de hecho, aduce el ejemplo de Goethe, cuyo padre fue un férreo ejemplo de disciplina. En cambio, a las mujeres se les asignaba el papel de educar sentimentalmente al vástago.



Yo fui educado  
por el murmullo armonioso del bosque,  
y aprendí a querer  
entre las flores.

He crecido en brazos de los dioses...

(«Cuando yo era niño...» [«Da ich ein Knabe war...»])

Pero no hay paraíso que dure para siempre. A los catorce años, Hölderlin entra como alumno en la escuela del monasterio de Denkendorf; más tarde, ingresa en el convento de Maulbronn y, cuando cumple los dieciocho, accede al Seminario de Tubinga para permanecer en él hasta 1792. «Durante más de diez años, su naturaleza libre se ve encerrada entre muros, en el espacio reducido de un convento, entre una comunidad opresora», afirma Zweig.

El contraste es demasiado violento para que no tenga resultados dolorosos y hasta desastrosos. Ha pasado, de pronto, de la libertad de sus juegos y de sus sueños, paseados por el borde del río o por los campos, al encierro; ha pasado de la ternura femenina y maternal a la severidad del régimen monástico.

Al igual que Zweig, Cernuda (1935: 116-117) también repara en la dureza de este sometimiento a las leyes sociales: «En diferentes ocasiones de la juventud, obligado por su posición, Hölderlin realizó varias tentativas para someterse a las reglas sociales antes aludidas; los sufrimientos de su servidumbre [...] debieron ser terribles».

Es en este punto cuando el suabo empieza a experimentar el mismo rechazo a la realidad que en su día sentirá Cernuda. Ha visto cómo sus años más felices han quedado atrás sin remedio, ha conocido la represión y la obediencia, ha descubierto el verdadero rostro de la vida. La realidad ha arrancado a Hölderlin de los brazos de los dioses; ahora, el poeta solo podrá regresar a su infancia por medio de sus versos, rescatando de su memoria el recuerdo de las divinidades. Así se fraguará su poética mitológica, plasmada tanto en sus versos como en su *Hiperión*: el paganismo será para el suabo un mundo alternativo en el que aliviar el sufrimiento de la realidad. «El único deseo de Hölderlin es servir al arte y a los dioses y no a la vida ni a los hombres», sentencia Zweig.

Este desengaño es el motivo de que su carácter se vaya agriando paulatinamente. Se vuelve suspicaz, susceptible y amargado; «aquella ‘gentileza’ que Schiller le atribuye se convierte pronto en crispación, y su timidez, en miedo misantrópico a los hombres».

Aunque su corazón y su mente están muy lejos del mundo en el que vive, su cuerpo todavía necesita alimentarse, de modo que se ve obligado a buscar un trabajo y someterse al funcionamiento de la sociedad.

Así pues, a partir de 1793, por medio de Schiller logra un puesto como preceptor del hijo de Charlotte von Kalb, en Waltershausen, pero pronto queda desilusionado por el tedio laboral y abandona el lugar. Se establece en Jena, donde conoce a Goethe, a Herder, a Fichte y a Novalis, aunque el primero tratará siempre con cruel indiferencia a Hölderlin<sup>30</sup>. Bastante más tarde, Schiller también acabará rompiendo su amistad y su correspondencia con él, después de no ayudarlo a conseguir el puesto de profesor auxiliar de griego en la Universidad de Jena, a pesar de los apuros económicos del suabo.

Entre 1795 y 1796 se instala en Frankfurt como preceptor en casa del banquero Jakob Gontard, de cuya mujer se enamora. Ella es Susette Bronkenstein, a quien considera «una ateniense» —según confiesa en una carta a Hegel— y rebautiza como Diótima. La célebre Diótima, amor imposible de Hölderlin, tan imposible y tan ferviente como el que le concitan los dioses paganos; como a los dioses, a Diótima le escribirá sus más hermosos poemas. En este sentido, se constata la escisión de la realidad: Susette es parte del mundo real, mientras que Diótima pertenece al divino. El dolor por el amor frustrado no será sino la confirmación de este antagonismo inconciliable entre la realidad y el deseo.

El idealismo de Hölderlin será su perdición. Desde que abandona la adolescencia y se ve empujado a la vida adulta, se refugia en su poesía, en sus fantasías olímpicas, en el mundo alterno que él mismo crea; por el contrario, desdeña la realidad mundanal y entrega su cuerpo a la vejez —no así su espíritu, eternamente anclado en las praderas de Suabia—. Zweig también repara en este aspecto:

Solo a los dioses les es dado permanecer en su pureza, separados de todo, y si la vida se venga de aquel que la desprecia [...]; si somete a aquel que precisamente no la quería servir a la esclavitud más mezquina, es debido a que esta venganza era inevitable. Precisamente porque Hölderlin no quiere tomar parte en el banquete de la vida, se le arrebató todo; precisamente porque su espíritu no quiere dejarse encadenar, su vida cae en la esclavitud. [...] Al poner toda su fe en un mundo más elevado, queda en lucha con

---

<sup>30</sup> Zweig relata la curiosa anécdota: al parecer, Hölderlin visitó la casa de Schiller y, cuando Schiller le presentó a Goethe, Hölderlin no estaba prestando atención y no se percató de que tenía frente a sí al autor del *Fausto*, de modo que lo trató con total y grosera indiferencia, como si fuera un desconocido. Por casualidad o no, en su ensayo «Goethe y Hölderlin» Cernuda (1971: 72) recoge el mismo suceso y lo cuenta de manera casi idéntica.

el mundo bajo, con el terrenal, del que no puede escapar si no es con el ímpetu de su poesía.

El precio que Hölderlin se ve obligado a pagar es muy alto, tan alto como es su vocación poética. Tal es la maldición del poeta en la sociedad: elegir el espíritu o el cuerpo, la realidad o la poesía. Tal es su destino: sacrificar su vida como hombre para asumir su responsabilidad como creador.

Hölderlin estaba condenado a morir dando vida, a destruirse creando. «Así pues, con la mirada hacia el cielo, con el alma impasible ante las necesidades de su cuerpo, con el corazón lleno de privaciones, marcha decidido hacia el altar invisible en el cual va a ser sacerdote y víctima», explica Zweig. El poeta, consciente de su desenlace fatal, se arroja al abismo y asciende a los cielos al mismo tiempo.

Después de una vida que él considera fracasada, Hölderlin enloquece y así salda su deuda con el mundo. Desde su época estudiantil había sufrido períodos de depresión; a partir de 1801, en Nürtingen, sus trastornos mentales se agravan. Desde enero de 1802 trabaja en Burdeos, en casa del cónsul de Hamburgo; Diótima muere en junio de 1803, pero para entonces Hölderlin ya ha perdido el juicio —lo cuentan tanto Zweig como Cernuda—.

Después de casi un año ingresado en una clínica psiquiátrica de Tubinga, el único que acepta hacerse cargo de él es Ernst Zimmer, un carpintero de la misma ciudad y lector del *Hiperión*. Esto sucede en 1806; todavía pasarán treinta y siete años de encierro hasta la muerte de Hölderlin en 1843. Treinta y siete años en los que la humanidad sigue avanzando mientras el poeta semidivino, aislado en su habitación y en su memoria, parece no haber abandonado todavía su infancia y sus dioses.

Durante cuarenta años, lo que queda de Hölderlin está sumergido en la vorágine de la locura. Lo que queda de él en la Tierra es solo su sombra, su triste imagen, Scardanelli, pues este es el nombre que su mano desvalida pone al final de las tumultuosas olas de sus versos. El mundo lo ha olvidado ya; él también se olvidó de sí mismo. [...] A veces llega algún curioso, algún forastero, para ver a Hölderlin, que es ya como algo legendario: junto a la antigua torre del Concejo de Tubinga hay una pequeña casita; arriba, en un cuarto, hay una ventana enrejada que tiene amplia vista al campo; esta habitación es el pequeño remanso de Hölderlin.

Así describe Zweig el último retiro del suabo; también señala que, de la *pléyade sagrada* que conoció Alemania en aquellos tiempos —Goethe, Schiller, Beethoven, Kleist, Schubert, Waiblinger, Novalis—, Hölderlin fue el último superviviente, y también el más ignorado durante los últimos decenios. Se convirtió en una criatura

anacrónica, un cadáver viviente, apresado en una época y un cuerpo que no le correspondían.

Zweig retrata a Scardanelli como un viejo loco que toca melodías incoherentes al piano, que escribe cada día páginas suficientes para llenar una carretilla, que habla sin tregua en un lenguaje barroco y que saluda a sus interlocutores con genuflexiones y desmedida grandilocuencia: «Alteza», «Santidad», «Eminencia», «Majestad» (este detalle también lo explicita Cernuda). Si alguien pronuncia el nombre de Hölderlin en su presencia, Scardanelli sufre un ataque de ira, tal como explicamos en el § 2. 1. No es consciente del año en el que vive, porque siempre fecha mal sus poemas: cualquier nexo con el mundo real despierta en él desconcierto o cólera.

La noche del seis de junio de 1843, Hölderlin le anuncia a su anfitrión que no va a poder dormir porque siente un pánico inexplicable (según una carta de Lotte Zimmer<sup>31</sup>). Más tarde, se sienta junto a la ventana abierta y contempla el paisaje durante horas. La naturaleza de su tierra será lo último que sus ojos vean antes de que, al amanecer, Ernst Zimmer encuentre su cadáver.

Cernuda (1935: 117) se refiere a estos postrimeros años de Hölderlin en términos muy similares:

Pasó largo tiempo perdido en vida; parece que alguien le encontró enajenado un día al pie de las estatuas mitológicas en un parque de París. Y viejo ya, después de ese oscuro tiempo que llevó errante, cuando entraban en la habitación donde transcurrían recogidos sus días, entre el piano y los borradores, muchos tirados después de su muerte como inútil memoria de una criatura anónima, una profunda reverencia era la señal del antiguo preceptor doméstico.

Este extracto de la nota introductoria de 1935 se asemeja mucho a la descripción que hará en 1956 en «Goethe y Hölderlin», y ambos textos estarán muy próximos al de Zweig: la exagerada cortesía en los tratamientos, los pseudónimos ficticios, la furia al oír su antiguo nombre, la anécdota de las estatuas del parque, el anacronismo de su encierro, etc. Cernuda (1971: 80) remata «Goethe y Hölderlin» con la siguiente reflexión acerca de los últimos poemas del suabo:

Esos poemas breves y fragmentos escritos entonces, muchos de los cuales fueron destruidos o perdidos, no parecen ser apreciados por la crítica; sin embargo, hay en ellos una visión sobrehumana del mundo, una pureza [...] obtenida acaso por el sacrificio de su razón y de su vida, como si el pecado ya no existiera en él ni en lo que mira.

---

<sup>31</sup> *Apud* Hölderlin (1994). Lotte Zimmer, hija del carpintero, comunica al hermano de Hölderlin que el poeta ha fallecido (7 de junio de 1843).

En su marginada senectud, como expusimos antes, Hölderlin ha abandonado el lastre de su cuerpo y vuelve a ser un espíritu libre. Quizás porque su celda tiene vistas al Neckar —el mismo río que baña sus recuerdos infantiles—, el suabo regresa anímicamente al candor de su niñez y en este limbo se establece hasta su muerte. La *pureza*<sup>32</sup> de la que habla Cernuda, entendida como esa inocencia casi prenatal, es la misma en la que insiste Zweig cuando declara que «la pureza de Hölderlin fue su error trágico» porque no era compatible con la corrupción del mundo.

En *La lucha contra el demonio*, Zweig declara haber reunido las figuras de Hölderlin, Kleist y Nietzsche porque «los tres, arrancados de su propio ser por una fuerza poderosísima [...], pasan por el mundo cual rápido y luminoso meteoro, ajenos a su época, incomprendidos por su generación» y porque «domina en ellos un poder superior a su propia voluntad, un poder no humano en el que se sienten aprisionados». Zweig se está refiriendo al *poder daimónico*, un término que será esencial tanto en Hölderlin como en Cernuda. Así lo explica el austríaco:

Llamaré demoníaca a esa inquietud innata y esencial a todo hombre que lo separa de sí mismo y lo arrastra hacia lo infinito, hacia lo elemental. [...] El demonio es, en nosotros, ese fermento atormentador y convulso que empuja al ser, por lo demás tranquilo, hacia todo lo peligroso, hacia el exceso, al éxtasis, a la renuncia y hasta a la anulación de sí mismo. [...] Pero ese demonio interior que nos eleva es una fuerza amiga en tanto que logramos dominarlo; su peligro empieza cuando la tensión que desarrolla se convierte en una exaltación, [...] destruyendo todo lo finito, todo lo terrenal.

En otras palabras, lo que Zweig entiende por poder demoníaco o daimónico es el genio incontrolable de todo creador, es decir, el afán por llevar la experiencia poética hasta sus límites. El demonio no se interpreta aquí en su sentido judeocristiano, sino con el valor que en griego antiguo se le otorgaba a δαίμων (*daimon*): bien como sinónimo de hado, bien como ser híbrido entre los hombres y los dioses. El artista se concibe, en consecuencia, como un ser humano poseído por esa fuerza divina e irremediamente destructora.

---

<sup>32</sup> No es casualidad que la traducción de Cernuda y Gebser recibiera una reseña de Enrique Azcoaga titulada «Hölderlin, el joven puro» (*El Sol*, 15 de mayo de 1936, p. 2). Que el crítico emplee ese adjetivo, tan abundante en la obra de Zweig, hace pensar en la repercusión que *La lucha contra el demonio* tuvo en la cultura de la época. De hecho, el propio capítulo dedicado a Hölderlin en el ensayo de Zweig se abre con una cita del suabo tomada de *La muerte de Empédocles*: «Difícilmente los mortales reconocen al hombre puro».

Todo espíritu creador cae infaliblemente en lucha con su demonio, y esa lucha es siempre épica, ardorosa y magnífica. [...] Hölderlin, Kleist y Nietzsche son como Prometeos que se precipitan llenos de ardor contra las fronteras de la vida, de una vida que, rebelde, rompe los moldes y en el colmo del éxtasis acaba por destruirse a sí misma. En sus ojos brilló la mirada del demonio, y este habló por sus labios. [...] La naturaleza demoníaca desprecia la realidad, porque para ella es solo insuficiencia. Los tres, Hölderlin, Kleist y Nietzsche, son eternos rebeldes, sublevados, amotinados contra el orden de las cosas. Prefieren romperse antes que ceder al orden establecido, y su intransigencia es llevada, sin titubeos, hasta su propio aniquilamiento.

De acuerdo con la concepción de Zweig, la posesión demoníaca, entendida como inspiración poética, tiene una doble vertiente: por un lado, es un privilegio que los dioses tan solo reservan a unos pocos elegidos; por otro, es una condena que el creador debe asumir al aceptar su don. Quienes escuchan la llamada del poder daimónico son capaces de trascender las fronteras de la realidad y de la vida, pero el precio de este ascenso espiritual es el sacrificio de lo terrenal.

Si nos hemos detenido en la idea de *poder daimónico*, es porque el propio Cernuda (1971: 154) se referirá a ella en «Palabras antes de una lectura», texto que data de 1935, es decir, la época de mayor influjo de Hölderlin:

La sociedad moderna, a diferencia de aquellas que la precedieron, ha decidido prescindir del elemento misterioso inseparable de la vida. No pudiendo sondearlo, prefiere aparentar que no cree en su existencia. Pero el poeta [...] debe contar en la vida con esa zona de sombra y de niebla que flota en torno de los cuerpos humanos. Ella constituye el refugio de un poder indefinido y vasto que maneja nuestros destinos. Alguna vez he percibido en la vida la influencia de un poder demoníaco, o mejor dicho, daimónico, que actúa sobre los hombres.

Lo daimónico está estrechamente relacionado con el paganismo; es más, Cernuda escoge la palabra *daimónico* en lugar de *demoníaco* porque se asemeja más a su etimología griega original. En efecto, tanto el paganismo helénico como el poder daimónico suponen la existencia de una realidad supramaterial, alternativa al mundo yermo que el poeta habita. De hecho, podría considerarse que el poder daimónico es, precisamente, la llave que el creador necesita para acceder a ese mundo divino: «el poder daimónico se relaciona con la división de la realidad en dos niveles y con la idea mística de una unión con el cosmos, [...] que permite al poeta combinar el nivel humano de la vida con el sobrenatural» (Harris, 1992: 103).

También en «Palabras antes de una lectura», Cernuda cuenta un episodio protagonizado por un teólogo musulmán y un discípulo del mismo: cuando ambos caminaban por la calle, este le preguntó a aquel qué era el sonido que emitía una flauta;

el maestro respondió que era la voz de Satán, que lloraba sobre el mundo. «Según aquel teólogo», explica Cernuda (1971: 155), «Satán ha sido condenado a enamorarse de las cosas que pasan, y por eso llora; llora, como el poeta, la pérdida y la destrucción de la hermosura». Como vemos, el pasaje no representa a «un demonio cristiano, repulsivo o aterrador, sino pagano, casi un muchacho» (Paz, 1965: 176), como un ser marginado cuya voz, como la del artista, se lamenta de su amor imposible por el mundo. En el fondo, se trata del mismo conflicto entre la realidad y el deseo que el propio Cernuda desarrolla en este texto: «una corriente simultánea y opuesta dentro de mí: hacia la realidad y contra la realidad [...]. La realidad exterior es un espejismo y lo único cierto mi propio deseo de poseerla» (1971: 152). En su correspondencia con Eckermann, Goethe alude también a este poder daimónico, como refleja el propio Cernuda: «Lo daimónico es aquello que no puede explicarse por medio de la razón ni del entendimiento [...]. Muchas criaturas son de una índole puramente daimónica»<sup>33</sup>.

Lo más llamativo es que Cernuda (1971: 156), al igual que Zweig, considera que Hölderlin estaba poseído por esta misma fuerza daimónica:

Acaso sea el mismo [poder daimónico] que consumía la vida de Hölderlin, tal el fuego en la zarza ardiente que vio Moisés. Confundido con el don lírico que habitó en ciertos poetas, parece como si las fuerzas físicas de estos no pudieran resistirle, viéndose arrastrados a la destrucción, para alcanzar al fin, tras la muerte, una enigmática libertad.

Y no solamente encontramos esta reflexión en «Palabras antes de una lectura», sino en la nota introductoria a la traducción con Gebser: «una demoníaca fuerza aniquilaba a Hölderlin por el fuego, fuego que al propio tiempo lo salvaba» (1935: 117). La identificación de esta fuerza sobrenatural y el fuego, que comparten ambos fragmentos citados, puede recordar al célebre verso de «Limbo»: «Mejor la destrucción, el fuego». Según Zweig, el propio Hölderlin se refirió a este fuego intestino como réplica a la medida de Goethe:

¿Qué he de domar, si el alma me arde al verse encadenada? ¿Por qué vosotros, oh espíritus relajados, queréis arrancarme de mi propio elemento que es el fuego, si no puedo vivir más que combatiendo?

En *La Realidad y el Deseo* podemos encontrar alusiones muy significativas al demonio. Por ejemplo, en «A un poeta muerto», leemos: «Para el poeta la muerte es la victoria; / Un viento demoníaco le impulsa por la vida». Este viento bien podría ser el

---

<sup>33</sup> Miércoles, marzo 2, 1831 (*apud* Cernuda, 1971: 155).

poder daimónico que domina al poeta y lo consume hasta la muerte, entendida consiguientemente como una liberación. «Porque esta ansia divina, perdida aquí en la tierra / [...] nos advierte / De alguna mente creadora inmensa, / Que concibe al poeta cual lengua de su gloria / Y luego le consuela a través de la muerte», sentencia Cernuda.

Otro caso destacable es el de «La gloria del poeta», que también analiza el papel del creador en el mundo y que está dirigido en segunda persona al demonio: «Demonio hermano mío, mi semejante». Este poema pertenece a *Invocaciones*, esto es, manifiesta una sensible influencia de Hölderlin, especialmente en esta visión humanizada del demonio. Además, parece que Cernuda tiene en mente el episodio del teólogo musulmán cuando se dirige así al diablo: «Sabes sin embargo que mi voz es la tuya, / Que mi amor es tuyo». También aquí se equiparan el poder daimónico y el fuego: del demonio y de sí mismo, Cernuda dice que «somos chispas de un mismo fuego» (frente a los hombres, que «se acaban como un fósforo»); asimismo, la muerte vuelve a presentarse como «el amargo puñal codiciado del poeta» y la única que «puede hacer resonar la melodía prometida» (*vid.* § 1. 1.). Según Sánchez Rosillo (1992: 121), se representa aquí al «poeta como ser humano distinto, como ser de destino, condenado a la tristeza, a la soledad y a la marginación por una sociedad que no lo tiene en cuenta ni lo escucha».

Igual de revelador es «Noche del hombre y su demonio», donde, según Teruel (2013: 40), «el poeta encontrará como único interlocutor a su propio doble: una especie de *daimon* que le reprochará el culto a la poesía». Efectivamente, como consecuencia de su marginación, Cernuda se ve obligado a hablar con el demonio que alberga en sus entrañas. Se trata de una apología de su propio aislamiento: «amo más que la vida este sosiego a solas»; el creador ha tenido que elegir, como hiciera Hölderlin, entre la poesía y la vida: «Ha sido la palabra tu enemigo: / Por ella de estar vivo te olvidaste». Al igual que en el caso del germano, la culpa de este destino radica en el demonio interno: «Hoy me reprochas el culto a la palabra. / ¿Quién sino tú puso en mí esa locura?».

En la poesía de Hölderlin no hay alusiones explícitas al demonio, pero sí a una suerte de ser semidivino similar al *daimon* griego: el genio<sup>34</sup> ('Genius' en alemán). Encontramos ejemplos como «Al genio que la protege» o «Vocación del poeta». Esta última composición resulta significativa: «apresándonos por los cabellos / se apoderó de nosotros imprevistamente / el Genio creador y divino».

---

<sup>34</sup> De hecho, la propia etimología de *demonio* revela que este vocablo procede del griego *daimon* y, concretamente, de su diminutivo *daimonion*, que se traduce como 'genio' o 'divinidad inferior'.



A lo largo de este apartado, hemos mencionado reiteradamente un concepto clave: el sacrificio. Se trata de una idea fundamental que Hölderlin legó a Cernuda: el poeta es aquel que, para consagrarse como tal, debe sacrificarse como ser humano. Es un planteamiento al que hemos aludido en varias ocasiones y que merece la pena examinar detenidamente.

Sería interesante establecer una comparación entre la vida de Hölderlin y la de Cernuda. De hecho, Talens (1974: 14) asegura que el destino aciago del suabo «queda muy bien expuesto por el propio Cernuda en su nota introductoria [a la traducción de *Cruz y Raya*]. Hasta el punto de que si sustituimos en ella el referente-Hölderlin por el referente-Cernuda, el texto no altera para nada su sentido». Efectivamente, el fuego que destruía e inspiraba a Hölderlin era el mismo que destruía e inspiraba a Cernuda; también compartieron el sacrificio humano, la marginación social, la vocación poética o profética, etc.

Como en el caso del alemán, los años de infancia y de juventud fueron los que el sevillano recordaría como la mejor etapa de su vida. En la sección § 2. 1. hemos demostrado que la niñez y la adolescencia se convirtieron en un lugar sagrado para Cernuda, en una suerte de paraíso perdido. Efectivamente, el mito de la infancia —como tantos otros— se resquebrajó con el ingreso en la edad adulta y con el descubrimiento del mundo real.

Tanto Cernuda como Hölderlin experimentaron la dialéctica entre la realidad y el deseo y, dada la imposible armonía entre ambos contrarios, se refugiaron en el segundo. El alemán fue incapaz de vivir en un mundo sometido a reglas y deberes, desprovisto de la magia que, siglos atrás, había gobernado las civilizaciones; se dedicó, por tanto, a revivir el espíritu mitológico y su idílica infancia por medio de la palabra. Cernuda, como Hölderlin, en la realidad no encontró respuestas a las preguntas del deseo, de modo que fecundó con su poesía la esterilidad del mundo que lo rodeaba: inspirado por el suabo, resucitó a los dioses paganos y trató de convertir lo humano en divino.

Ambos estaban abocados al fracaso: tarde o temprano, se darían cuenta de que la realidad y la poesía no se influyen de manera recíproca, sino que son, en cierto modo, dos ríos que discurren aislados. Ni el mundo puede cambiar radicalmente la poesía, ni la poesía puede cambiar radicalmente el mundo. Esta idea es esencial a la hora de entender la encrucijada en la que se vieron Hölderlin y Cernuda.

La imposibilidad de conciliar lo terrenal y lo espiritual rubricó el destino trágico de los dos poetas. Hölderlin, como hemos recogido, malvivió y enloqueció para prosperar como creador, dejó a un lado sus necesidades físicas y se centró en las anímicas. Cernuda, a raíz de su lectura del alemán, entendió que en la sociedad no había sitio para los poetas y que, si quería dedicarse a las letras, debía hacerlo al margen de los hombres.

Pensemos en uno de los poemas más representativos de *Invocaciones*: «Soliloquio del farero». Como ya hemos analizado en este trabajo, la figura del farero se ajusta a la concepción del poeta que adopta Cernuda: un hombre aislado de la sociedad pero consagrado, no obstante, a velar por ella desde la periferia. Nos hallamos ante uno de los principales sacrificios de Hölderlin y Cernuda: la soledad. Citamos de nuevo las palabras de Teruel (2013: 36): el poeta «exalta la soledad activa, a la que el desprecio de los hombres le ha empujado y que es concebida como una especie de atalaya desde la que luchar por un mundo mejor». De manera similar, Gariano (1965: 234) considera que Cernuda «huye de las torres de marfil, a no ser que le sirvan de atalaya para mejor captar el mundo de la cultura y el de la libertad del artista».

Por su parte, Gil de Biedma (1980: 335) reflexiona sobre la marginación de Cernuda y se refiere a «su soledad de unigénito, que no consiste en el mero estar solo, ni en el sentirse solo entre los demás, sino en sentirse solo en uno mismo». Efectivamente, el autor de *La Realidad y el Deseo* era, como Hölderlin, un unigénito: un hijo *único* en todas sus acepciones. Como elegidos de los dioses, el suabo y el sevillano tenían por destino la solitud y la incomprensión; al fin y al cabo, es necesaria «esa soledad esencial suya donde el poeta cree escuchar las divinas voces» (Cernuda, 1971: 151). Asimismo, en «Himno a la tristeza», Cernuda afirmará que «viven y mueren a solas los poetas».

Podría pensarse que Hölderlin, dado su carácter huraño y misántropo —no tan distinto del de Cernuda—, no mostró el mismo carácter benefactor que el poeta-farero. Pero no fue así: recordemos que el suabo escogió como *alter ego* a Hiperión, un joven que creía en los dioses y trataba de reformar la sociedad contemporánea por medio de los mitos; también compuso himnos y elegías que fomentaban un renacimiento cultural en la Alemania de la época. Asimismo, en el § 2. 3. aventuramos un paralelismo entre la figura del farero y la de Prometeo; unas páginas atrás, hemos citado la comparación de Zweig entre Hölderlin y Prometeo. Así es: el farero, dueño de la luz, se asemeja a la figura de Prometeo como portador del fuego —nuevamente, el fuego y el poder daimónico— y, por supuesto, como celestial protector de los hombres. No cabe duda de

que, al menos en un principio, el apartamiento de Cernuda y Hölderlin tuvo como fin amparar a los hombres. Sin embargo, después de comprobar la ineficacia de sus buenas intenciones, ambos fueron víctimas del desengaño.

A partir de *Invocaciones*, las circunstancias vitales de Cernuda conducen a que este retiro, al principio altruista y espiritual, pase a ser un aislamiento forzado y físico: el exilio. Tras la guerra civil, lo que hasta entonces había sido un solitario repliegue hacia su fantasía pagana deviene en destierro, el primer paso hacia su destino trágico. Repelido por sus paisanos, condenado a errar por cualquier tierra menos por la que lo vio nacer, Cernuda comienza a comprender que la fatalidad del poeta es algo más que un improbable mito romántico.

En la medida en que Cernuda siga exiliado, renunciando a su felicidad en aras de sus ideales poéticos, será un poeta excluido como Hölderlin. Al igual que el alemán había estado los últimos treinta y siete años de su vida encerrado en un habitáculo, poseído por el demonio que otrora fuera su musa y ajeno al curso del tiempo, Cernuda pasará sus últimos veinticinco años en el exilio, destinado a vagar sin rumbo, ajeno a sus orígenes y olvidado por sus compatriotas, en una suerte de limbo ácrono como el de Hölderlin en Tubinga.

Esta concepción fatal del poeta pervivirá desde su descubrimiento de Hölderlin hasta los últimos versos de *Desolación de la Quimera*: «quizá el gran tema de su poesía desde *Invocaciones* [...] sea cómo la voluntad artística se impone obligatoria y necesariamente a la voluntad de la vida, implicando la expiación y la renuncia. La salvación del hombre como artista entraña la condenación del artista como hombre» (Teruel, 2013: 224). De hecho, la composición que da nombre a este poemario («Desolación de la Quimera») ofrece, entre otros aspectos, una reflexión acerca de la condición del poeta. En primer lugar, llama la atención que la protagonista sea una quimera —un monstruo del imaginario helénico— maltratada por los estragos de los siglos y reducida a una bestia mutilada. La Quimera, como el panteón pagano y como el propio Luis Cernuda, ha sido olvidada por los hombres: «Siglos pasaron ya desde que desertara el hombre / De mí y a mis secretos desdeñoso olvidara». Sin embargo, a pesar del paso del tiempo y del desprecio humano, la chispa divina nunca se extingue: «Lo divino subsiste, / Proteico y multiforme, aunque mueran los dioses». Así la propia figura de Cernuda: aunque la sociedad lo haya condenado al destierro, aunque sus paisanos lo hayan olvidado, el poeta conserva aquel poder daimónico que lo poseyera más de veinte años atrás.

Mas ni dioses, ni hombres, ni sus obras  
Se anulan si una vez son; existir deben  
Hasta el amargo fin, perdiéndose en el polvo.

*Desolación de la Quimera* es el testamento poético de Cernuda y, como tal, «en él se hace balance de la vida y se ajusta cuentas con su tiempo» (Teruel, 2013: 199). Esta afirmación queda patente en el poema que estamos abordando: Cernuda parece preocupado por lo que quedará de él tras su muerte, dado que aquellos para quienes escribe —porque no le queda más remedio que escribir en español— lo han repudiado. Su único consuelo ante el olvido es la certeza de que lo divino nunca expira, de modo que el poeta, como mesías, tiene un espacio en la eternidad. La Quimera sirve como correlato objetivo de este planteamiento: ella no puede morir porque su naturaleza deífica se lo impide, aunque su suerte sea errar por el desierto al margen de la humanidad.

Teruel (2013: 225) resume a la perfección la importancia de este poema en relación con el resto de la obra del sevillano y con la naturaleza sagrada del poeta:

«Desolación de la Quimera» es el paisaje atormentado de la interioridad de Luis Cernuda, su particular topografía del yo, el canto del cisne. Resume perfectamente la tensión irresoluble entre resentimiento y amor que impregna todo el libro, entre pureza y amargura, entre ternura y desdén [...]. El presente monólogo es también una afirmación de la estirpe sacral del poeta Cernuda: aquel que cree en el poder y el secreto de la Quimera, aunque mueran los dioses.

Efectivamente, Cernuda nunca dejará de considerarse hijo de lo divino. Aunque el fervor pagano de *Invocaciones* y su panteísmo latan con menos fuerza —o dejen de latir— en la poesía de sus últimos años, sobrevivirá su concepción del poeta como semidiós. Esta condición mesiánica será la que consuele su soledad y su incompreensión: el precio de la clarividencia poética es el sacrificio de la vida humana.

Si algo ha quedado claro, es que tanto Hölderlin como Cernuda eran conscientes de su misión como poetas: «portavoz de un mensaje sagrado [...], Hölderlin comenta y afirma reiteradamente esta misión, deseoso de acabar con el equívoco social de su época» (Gorbea, 1977: 17-18). Ambos asumieron su destino y pusieron su integridad física al servicio de la poesía; los dos escucharon la llamada de los dioses y no siempre la de los hombres. Y lo que más admiró Cernuda de Hölderlin, según observó él mismo en 1956, fue que el alemán, «con fidelidad admirable, no fue sino aquello a que su destino le llamaba: un poeta».

## 4. LAS TRADUCCIONES DE CERNUDA Y GEBSER

El propósito de este apartado es un acercamiento a la traducción conjunta de Cernuda y Gebser, a la que en tantas ocasiones nos hemos referido. Pretendemos averiguar ciertos pormenores acerca de la relación entre Luis Cernuda y Hans Gebser, es decir, en qué circunstancias se dio el proceso traslativo; asimismo, analizaremos la selección de los dieciocho poemas de Hölderlin: por qué Cernuda los escoge, cómo los vierte al español y qué características de su poética se aprecian en ellos —sobre todo, aquellos rasgos que hayamos estudiado en este trabajo—.

Como hemos señalado con anterioridad, Cernuda indica en *Historial de un libro* que empezó a escribir *Invocaciones* en 1934, y que, «más que mediada la colección» (concretamente, antes del «Himno a la Tristeza», el penúltimo poema), comenzó «a leer y a estudiar a Hölderlin». Según parece, su encuentro con Gebser debió de suceder en aquellos mismos meses, ya que la traducción se publicó en noviembre de 1935. Lo que queremos poner de relieve es que la labor traductora de Cernuda no tuvo en *Invocaciones* un impacto *a priori*, sino más bien *a posteriori*: su profundización en Hölderlin tuvo lugar después de una primera redacción casi íntegra del poemario.

Se presentan entonces dos posibilidades. La primera: que, después de leer y traducir a Hölderlin con Gebser, Cernuda regresó a sus últimos poemas y derramó sobre ellos los posos de lo que acababa de aprender. La segunda: que Cernuda apenas reformulase sus textos después de la traslación y que, por tanto, el parecido con Hölderlin sea meramente casual. Pues bien, la lógica lleva a pensar que ambas opciones se complementaron: Cernuda ya había explorado la senda pagana cuando, al leer a Hölderlin, descubrió una estética totalmente afín (*vid.* § 1. 3.) y trató de asimilar ambas. Solo así se explica la innegable impronta del suabo desde la primera página de *Invocaciones*; esta huella, sin embargo, no sería el sustrato del libro, sino el superestrato<sup>35</sup>.

Como ya se señaló, la selección de poemas se publicó en la revista *Cruz y Raya*, dirigida por José Bergamín, en noviembre de 1935, junto con una nota introductoria redactada por el propio Cernuda. En 1942, como se cuenta en *Historial de un libro*, la

---

<sup>35</sup> Aunque se trate de un término lingüístico, ilustra a la perfección este proceso poético.

editorial Séneca de México reimprimió la traducción de Cernuda y Gebser; Bergamín, director de la editorial, decidió no informar al sevillano acerca de esta segunda publicación, porque por aquel entonces Cernuda se hallaba en Escocia. Debido a ello, el autor de *La Realidad y el Deseo* no pudo enmendar ciertos errores<sup>36</sup> de interpretación en los que había reparado después de 1935.

No debemos pasar por alto una idea fundamental: las traducciones de Hölderlin no son textos aislados, sino piezas esenciales de su obra poética completa. De esta misma opinión es Talens (1974: 14):

No es en tanto traducción como funcionan, sino en tanto parte integrante de *La Realidad y el Deseo*. Parte clave, por demás. Aquella que, con *Ocnos*, funda sobre el gozne (espacio-ausencia) unificador de *Invocaciones* y *Las nubes* las bases del mito del edén perdido.

Así es como valoraremos las traducciones de Hölderlin a lo largo de las próximas páginas: no como un mero documento histórico, sino como una de las claves que determinaron la evolución poética de Cernuda. Al fin y al cabo, «toda traducción supone una interpretación; toda selección, una forma de apropiarse una escritura ajena» (Talens, 1974: 9). En la selección que vamos a analizar, no solamente estaremos leyendo a Hölderlin, sino también e incluso en mayor medida a Cernuda.

#### *4. 1. Análisis de la selección*

En este subapartado, nos detendremos en los dieciocho poemas que conforman la selección. Pretendemos dar cuenta de ellos de manera colectiva y también individual, es decir, valoraremos especialmente aquellos que tengan una mayor conexión con la obra de Cernuda o que sean más representativos de la de Hölderlin.

He aquí la nómina de los dieciocho poemas escogidos por Cernuda y Gebser, con la correspondiente información sobre su publicación alemana y su fecha o época de redacción:

---

<sup>36</sup> De hecho, escribe con cierta indignación a Octavio G. Barreda (carta del 8 de diciembre de 1943) reprochando a la editorial Séneca que no se le hubiera avisado de esta reimpresión.

1. «Canción al destino de Hiperión» / «Hyperions Schicksalslied», *Diótima*<sup>37</sup> (1795-1798).
2. «Antes y ahora» / «Ehmals und jetzt», *Diótima* (1795-1798).
3. «Lo imperdonable» (primera versión<sup>38</sup>) / «Das Unverzeihliche» (*Erste Fassung*), *Diótima* (1795-1798).
4. «Tierra nativa» (primera versión<sup>39</sup>) / «Die Heimat» (*Erste Fassung*), *Odas e himnos* (1799-1802).
5. «Aplausos de los hombres» / «Menschenbeifall», *La madurez* (1798-1800).
6. «A las parcas» / «An die Parzen», *Diótima* (1795-1798).
7. «Fantasía del atardecer» / «Abendphantasie», *La madurez* (1798-1800).
8. «Mitad de la vida» / «Hälfte des Lebens», *Odas e himnos* (1799-1802).
9. «Los titanes» / «Die Titanen», *Homburger Folioheft* (1801-1805).
10. «Lo más inmediato» / «Das nächste Beste», *Homburger Folioheft* (1801-1805).
11. «Tierra nativa»<sup>40</sup> / «Heimath», *Homburger Folioheft* (1801-1805).
12. «La primavera» / «Der Frühling», *Poemas de la locura* (1806 en adelante).
13. «La primavera» / «Der Frühling»<sup>41</sup>, *Poemas de la locura* (1841).
14. «El verano» / «Der Sommer», *Poemas de la locura* (1841).
15. «El otoño» / «Der Herbst», *Poemas de la locura* (1837<sup>42</sup>).
16. «El invierno» / «Der Winter», *Poemas de la locura* (1841).
17. «El invierno» / «Der Winter», *Poemas de la locura* (1842).
18. «El cementerio» / «Der Kirchhof», *Poemas de la locura* (1808-1810<sup>43</sup>).

<sup>37</sup> La denominación de cada etapa ha sido tomada de Giménez López (2008) y de la edición bilingüe de Llorente Díez y Gorbea (Hölderlin, 1977).

<sup>38</sup> Existe una versión ampliada de este poema: se titula «Die Liebe», se traduce como ‘El amor’, fue escrita entre 1799 y 1802 y consta de hasta siete estrofas (la primera, que es la coincidente entre ambas versiones, presenta ligeras modificaciones). Se equivoca, por tanto, Gasó Gómez (2013: 29-30) al considerar que Cernuda traduce tan solo la primera estrofa de esta segunda versión; lo que está traduciendo es la única estrofa de la primera versión y, de hecho, el significado coincide palabra por palabra.

<sup>39</sup> Existe una versión en borrador de este poema. *Vid.* nota 37.

<sup>40</sup> Cernuda (1935) no lo comenta, pero se trata de un boceto de poema que presenta varios fragmentos ilegibles, al igual que «Die Titanen» y «Das nächste Beste». Pertenece al *Homburger Folioheft* (‘cuaderno de papeles de Homburgo’, donado por el sobrino de Hölderlin a la Biblioteca de Homburgo en 1856) y fue compuesto, como otros borradores, entre finales de 1801 y finales de 1805 (Giménez López, 2008: III-131).

<sup>41</sup> En ocasiones, Hölderlin escribía poemas homónimos sin dejar constancia de que fueran primeras o segundas versiones; recordemos que, en esta época, el suabo había enloquecido y escribía irracionalmente o cuando algún visitante se lo pedía.

<sup>42</sup> Según la primera impresión de 1846, este poema se escribió el 16 de septiembre de 1837 (Giménez López, 2008: III-167).

El propio Cernuda (1935: 118) explica que los dieciocho poemas «pertenecen a diferentes fases vitales de este poeta. Los siete primeros, escritos durante su juventud, son anteriores a 1803, fecha hacia la cual sitúan la aparición de sus primeros trastornos psíquicos». Efectivamente, hasta el octavo poema («Mitad de la vida»), todos los textos interpretados se escribieron antes de 1803, es decir, antes de que el suabo cumpliera los treinta y tres y sucumbiera a la demencia. Cuatro de ellos se redactaron en la etapa en que Hölderlin amaba a Diótima, o sea, aproximadamente durante su estancia en la casa de Jakob Gontard; dos de ellos se incorporan a su etapa de madurez, posterior al abandono de Diótima; y otros dos a la época de odas e himnos, que se dilata precisamente hasta 1802 o 1803.

Los últimos diez poemas de la colección fueron redactados por Hölderlin entre 1801 y 1842. Tres de ellos se conservaron en el *Homburger Folioheft*, que, como hemos indicado en nota al pie, era un cuaderno de borradores en el que escribía Hölderlin durante su estancia en Homburgo con su amigo Sinclair. El poeta, a estas alturas, ya había sufrido trastornos mentales, pero estos se intercalaban todavía con períodos de lucidez. No ocurre lo mismo con la producción posterior a 1806, entre la que se incluyen los últimos siete poemas: el alemán ya estaba totalmente sometido al yugo de la locura. Entre esta fecha y su muerte en 1843, Hölderlin escribiría en abundancia; en muchas ocasiones, lo haría por encargo de algún curioso que se acercase a su modesto habitáculo. Por lo general, firmará estos textos como «muy humilde servidor Scardanelli» y los fechará de manera azarosa: 3 de marzo de 1648 («La primavera» I), 24 de enero de 1676 («El invierno» I), 9 de marzo de 1940 («El verano» II, no traducido por Cernuda y Gebser) o 24 de mayo de 1778 («El verano» I). Esta última fecha, tal vez por casualidad, coincide con los años de infancia de Hölderlin, pero también la firma Scardanelli.

La elección de los poemas por parte de Cernuda y Gebser no se nos antoja, por tanto, demasiado azarosa: parece que escogieron a propósito un número similar de poemas de lucidez y poemas de locura —ocho de aquellos, diez de estos—. Sin duda, los primeros textos revelan a un Hölderlin distinto del que escribirá, anciano y enajenado, versos incoherentes y apenas legibles. Así pues, la selección es bastante ilustrativa de la evolución poética del suabo y de su progresivo deterioro psicológico.

---

<sup>43</sup> Forma parte de un almanaque poético que Hölderlin componía por aquellas fechas, junto con otros poemas como «Das Angenehme dieser Welt», inédito de Cernuda y Gebser.



Antes de abordar los poemas, es preciso dejar claro que Cernuda no lleva a cabo traducciones en sentido estrecho, sino versiones. En otras palabras, «Cernuda presta su inconfundible estilo a las versiones que realiza de otros autores; de modo que, de no saber que se trata de una traducción de un poema ajeno, el lector cernudiano podría tomar esta versión por un poema del propio Cernuda» (Barón, 1998: 104). Por consiguiente, el sevillano no intenta recrear el significado exacto de cada palabra o de cada oración, ni reproducir fielmente el ritmo del suabo; el estilo de sus versiones es híbrido entre el de Hölderlin y el de Cernuda.

Encontramos en la selección varias líneas temáticas, y ninguna de ellas nos resulta nueva en este trabajo: el amor, la naturaleza, el paso del tiempo, la soledad y, cómo no, las divinidades paganas. En la mayoría de los textos afloran estos temas de manera conjunta, es decir, en armonía y mutua dependencia.

El amor, entendido como amor carnal entre seres humanos, es quizás el menos relevante de los temas señalados arriba. Al fin y al cabo, lo que interesa a Hölderlin no es el mundo de los hombres, sino el de los dioses. Durante su vida dio muestras de asexualidad o, mejor dicho, de sexualidad meramente platónica: cuando se enamoró de Susette Gontard, realmente lo que amó de ella fue el ideal de belleza divina que representaba. Sin embargo, leeremos lo siguiente en el breve poema «Lo imperdonable»:

Si olvidáis los amigos, burla hacéis del artista,  
pobre comprensión dais al genio más profundo,  
Dios sabe perdonarlo; pero nunca perdona  
que perturbéis la paz de los amantes.

Sorprende que Hölderlin considere más importante respetar «la paz de los amantes» que valorar a los amigos, a los artistas o «al genio más profundo». Después de todo, el sacrificio del poeta consistía, precisamente, en dejar a un lado los placeres terrenales y atender la llamada daimónica. No obstante, parece que Hölderlin se desdice por una vez y concede al amor más importancia que a la poesía. También resulta llamativo que el suabo hable de Dios —con mayúsculas y en singular—: efectivamente, se está refiriendo al Dios cristiano, ya que el texto original lo corrobora («Gott vergibt es»). Así, «Lo imperdonable» constituye un claro contraejemplo y se aleja de las ideas principales de Hölderlin: deja a un lado el politeísmo para referirse a Dios, y minusvalora el genio y el arte a favor del amor humano.

Como ya se señaló, «Lo imperdonable» es una primera versión de un poema más extenso, «El amor», que se escribió entre 1799 y 1802. Pues bien, a primera vista, en esta versión definitiva se constatan las singularidades de la primera: «más insigne y dulce que ninguno, / el amor, hijo de Dios, solamente de Dios»; «lenguaje de los que se aman, / ¡sé el de todas las tierras!». Sin embargo, una lectura más atenta revela el porqué de este infrecuente deseo amoroso de Hölderlin: «Decidme si aún es posible vivir humana vida», solicita la voz poética. Es probable que, fugazmente, el suabo haya codiciado la «humana vida» a la que ha renunciado como poeta.

No sabemos si Cernuda, durante la lectura de «Lo imperdonable», fue partícipe de este sentimiento; lo más probable es que no, porque nada indica que leyera también «El amor». Lo que sí parece claro es que, al menos *a priori*, «Lo imperdonable» es un poema temáticamente más cercano a *Un río, un amor* que a *Invocaciones*.

El amor también aparece en «Aplausos de los hombres»:

¿No es celeste mi corazón, su vida más hermosa  
desde que amo? [...]  
En lo divino creen  
únicamente aquellos que lo son.

En este poema sí se reconoce el pensamiento de Hölderlin: el amor como eco de lo divino. El corazón del poeta, después de experimentar el amor, pasa a ser «celeste», o sea, ‘pertenciente o relativo al cielo’ (en alemán leemos «heilig», literalmente ‘sagrado’). El amor, por tanto, no se presenta como un mero sentimiento carnal, sino como un nexo entre el hombre y los dioses; tal era el amor que sintió Hölderlin por Diótima: la veneración de una belleza que no podía ser sino obra del cincel divino.

Cernuda escribió un poema titulado «Aplauso humano» (*Como quien espera el alba*), y en él, al igual que en el de Hölderlin, el poeta desprecia la aprobación pública: lo que a él le importa es admitir y alimentar su propia verdad, en lugar de traicionarla en aras del beneplácito social. Aunque parece sugerirlo, no se refiere Cernuda exclusivamente a su homosexualidad, sino a su identidad al completo.

Por su parte, la naturaleza estará muy presente en los dieciocho poemas traducidos. Prueba evidente de ello es la segunda versión —en borrador y con fragmentos omitidos— de «Tierra nativa»:

[...] coger bayas silvestres  
por tus senderos, oh tierra,  
para apagar el amor hacia ti.

[...] rosas, espinas  
y dulces tilos olorosos al lado  
de las hayas, al mediodía, cuando el pálido trugal  
crece un ímpetu por cada tallo recto  
y pliega la espiga el cuello a un lado.

Como se puede comprobar, la abundancia de elementos naturales es muy significativa. Si a este paisaje le añadimos el amor que la voz poética le confiesa, en segunda persona del singular, a la naturaleza, encontramos un planteamiento que no dista mucho del panteísmo y que se asemeja a más de un poema de Cernuda (§ 2. 2.). Asimismo, en este extracto —como en los anteriormente citados— se aprecian los encabalgamientos a los que tanto recurría Hölderlin y que también utilizará Cernuda a partir de *Invocaciones* (vid. § 2. 4.).

Naturaleza y humanidad se dan la mano en los versos de Hölderlin. Los poemas titulados como estaciones del año lo demuestran: cuantas características se predicen de la naturaleza aparecen igualmente aplicadas al hombre. En los seis poemas encontramos ejemplos de esta doble significación:

Cuando una delicia nueva brota por los campos,  
[...] cuánto gozo en los hombres («La primavera» I)

Olvida el hombre las penas del espíritu,  
que la primavera florece y hay brillo en casi todo («La primavera» II)

Las horas del verano son como el año que huye,  
como breves estampas terrenas para el hombre («El verano»)

Inclinado hacia la humanidad; mucho nos dice  
el tiempo tan aprisa consumido.  
[...] en medio del verano, así el otoño vuelve hacia la tierra («El otoño»)

Cuando la nieve pálida embellece los campos  
[...] de entre los hombres nadie cruza  
por las calles lejanas («El invierno» I)

Cuando sin ser vistas pasaron las estampas  
del tiempo, viene la estancia del invierno («El invierno» II).

En los ejemplos expuestos, la naturaleza afecta al hombre de dos maneras: o bien le contagia su alborozo («La primavera» I y II), o bien manifiesta el paso del tiempo («El verano» o «El invierno» II). Más que ilustrar el ciclo terrestre, estos poemas parecen estar marcando el paso del tiempo circular en la vida humana. Lo cierto es que describen un círculo perfecto: se empieza con la primavera («otra vez la apariencia

embellecida») y se concluye con el invierno («para que sea aquel perfecto / entonces surge la nueva inminencia de la primavera; / así brilla con su fausto la naturaleza en la tierra»). Además, como sugiere Santana Henríquez (1999: 258), se está completando un ciclo mitológico, acorde con «la visión que tenían los griegos sobre las divinidades de las estaciones, las Horas, compañeras inseparables de Perséfone».

Extraña que un Hölderlin loco, marginado y senil compusiera una serie de poemas que cantaban con tan redonda perfección a la alegría de la naturaleza y de la humanidad. Por tanto, no debemos descartar la idea de que fuera el propio Cernuda quien, junto con Gebser, reuniera estos seis poemas dispersos y conformase este círculo cerrado; además, los textos se escribieron en fechas muy diferentes, como indicamos páginas atrás, de modo que este armonioso orden debió de imponerlo Cernuda deliberadamente.

La naturaleza también refleja el estado anímico de la voz poética en «Mitad de la vida», solo que en esta ocasión se adivinará cierto pesimismo. El poeta, puesto que se encuentra en el ecuador de su vida, es consciente de que ha dejado atrás sus mejores años y de que aún le quedan los peores. Esta antítesis entre el pasado y el futuro viene de la mano de la naturaleza: el presente, como el pasado, todavía contempla la exuberancia de la tierra, mientras que el futuro augura el marchitamiento.

Así pues, la primera de las dos estrofas se refiere al presente y retrata la siguiente escena:

Con amarillas peras  
y llena de rosas silvestres  
asoma la tierra en el lago;  
vosotros, cisnes benignos,  
embebidos de besos  
sumergís vuestra testa  
en el agua sagrada y virgen.

Frente a la sensualidad de la naturaleza y a su carácter sacro e inmaculado, la segunda estrofa vaticina la soledad y la desolación de la vejez:

¡Ay de mí! ¿Dónde buscar  
durante el invierno las flores,  
dónde el fulgor del sol  
y las sombras del suelo?  
Están los muros en pie  
mudos y fríos, en el viento  
rechinan las veletas<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> A pesar de que Cernuda (1935) traduce al principio «restallan las banderas», tenemos en cuenta en este trabajo la enmienda que el poeta habría querido aplicar, según *Historial de un libro* (2000: 399).

La imagen de los tres últimos versos transmite idóneamente la sensación de abandono que padece el ser humano al sorprenderse en la edad adulta. En consecuencia, son tres los temas que entran en juego en este poema: la naturaleza, el paso del tiempo y la soledad, si bien estos dos últimos son difícilmente dissociables.

El título del poema, «Mitad de la vida», nos remite al primer verso de «La visita de Dios»: «Pasada se halla ahora la mitad de mi vida», afirma Cernuda. Y lo cierto es que el planteamiento de esta composición, por lo menos en la primera estrofa, se asemeja bastante al de Hölderlin:

Pasada se halla ahora la mitad de mi vida.  
El cuerpo sigue en pie y las voces aún giran  
Y resuenan con encanto marchito en mis oídos,  
Mas los días esbeltos ya se marcharon lejos;  
[...] Como el labrador al ver su trabajo perdido  
Vuelve al cielo los ojos esperando la lluvia,  
También quiero esperar en esta hora confusa  
Unas lágrimas divinas que aviven mi cosecha.

Encontramos el mismo contraste entre el pasado y el futuro, el mismo marchitamiento propio de la edad, y similares alusiones a la naturaleza —la lluvia y la cosecha como anhelo de fertilidad—. Es posible que Cernuda tuviera en mente el poema de Hölderlin que él mismo había traducido muy pocos años atrás, y que a la amargura por el paso del tiempo se sumase el desarraigo del exilio.

La mentada antítesis entre el pasado y el presente o futuro —entre la infancia y la madurez— se aprecia de manera clara en otro de los poemas versionados: «Antes y ahora». El propio título da cuenta de esta contraposición; también lo hacen, lógicamente, los versos del poema:

En juveniles días a la mañana sentía regocijo,  
por la tarde lloraba, y ahora, cuando más viejo soy,  
dudando empiezo el día, aunque no obstante,  
apacible y sagrado es para mí su fin.

Juventud y vejez se oponen una vez más, con la diferencia de que en esta composición la voz poética sí que encuentra consuelo a su quebranto: «sagrado es para mí su fin». En efecto, el poeta es consciente de su misión divina y de que su vejez desembocará en la eternidad.

A propósito de la infancia, es preciso abordar el último poema de la selección: «El cementerio». Se trata de una descripción enigmática de un cementerio de iglesia; decimos *enigmática* porque oscila entre lo macabro y lo idílico:

Silencioso lugar verdeante de hierba joven,  
donde yace hombre y mujer y se yerguen las cruces [...].  
Qué tranquilidad hay cerca del muro grisáceo  
encima del cual pende un árbol con frutos [...].  
Hay en la iglesia una tranquilidad oscura  
y también el altar en esa noche se recoge.

Las alusiones al cementerio son las que aportan los matices tétricos («muro grisáceo», «tranquilidad oscura», la danza de la muerte sugerida en el segundo verso); en cambio, la naturaleza endulza o suaviza la atmósfera mortuoria: tanto los elementos citados en el pasaje previo («verdeante de hierba joven», «árbol con frutos») como «la espiritual nube húmeda y gris», «la alta llama del cielo» o «el día [que] escapa dulcemente». Así pues, el panteísmo dota de cierta divinidad a un paisaje lúgubre, o sea, infunde vida en un lugar donde reina la muerte.

Hasta ahora, no hemos revelado qué relación tiene este poema con la infancia. Pues bien, esta relación es extratextual, y para comprenderla hay que tener en cuenta aspectos de la biografía de Hölderlin. El texto fue escrito, según considera Giménez López (2008: III-163), entre 1808 y 1810, cuando el suabo ya vivía en casa del carpintero; precisamente entre estos años, el matrimonio Zimmer alumbró tres hijos, pero los tres murieron en el parto.

Quizás por ello, al final del poema, descubrimos que en el cementerio está teniendo lugar un entierro: «las oraciones del pastor se escuchan / en tanto al lado está el grupo de amigos / que con el muerto van». Si este funeral es en efecto el de los niños nonatos de Zimmer, entonces nos hallamos frente a la muerte simbólica —o no meramente simbólica— de la infancia.

Más allá de la nostalgia por la juventud perdida, «Tierra nativa» (I) expresa el desarraigo general al que se ve sometido el poeta. Frente al marino que regresa «alegremente [...] desde lejanas islas donde provecho obtuvo», el yo poético manifiesta la imposibilidad de volver a su patria: «¿qué he conseguido si no son sufrimientos?». Si el poeta no ha cosechado alegrías en su tierra de origen, no tiene entonces motivo para retornar a ella.

¿Podéis calmar las penas del amor? ¡Ay!  
¿O devolverme vosotros, bosques de mi infancia,  
cuando retorne, mi tranquilidad nuevamente?

Como se desprende de este pasaje, dos son los paraísos irrecuperables de la voz poética: el amor y, una vez más, la infancia. El poeta da por hecho que regresará a su niñez, aunque sea con las alas de la memoria —como, en efecto, haría Hölderlin en su senectud—; la verdadera pregunta es si este retorno le devolverá la tranquilidad o, podríamos deducir, la inocencia primigenia. Al fin y al cabo, el recuerdo de la experiencia no devuelve la experiencia en sí.

Evidentemente, en este poema late el mito de Ulises y su regreso a Ítaca, al igual que latía en «Peregrino», de *Desolación de la Quimera* (vid. § 2. 3.). Tanto Cernuda como Hölderlin se sirven del célebre episodio de la *Odisea*, pero existe una diferencia notoria entre ambos: el alemán quiere volver a casa, aunque no sea ya su hogar; el español, en cambio, sabe que regresar adonde no es querido sería claudicar.

Mas ¿tú? ¿Volver? Regresar no piensas,  
Sino seguir libre adelante,  
[...] Sin hijo que te busque, como a Ulises,  
Sin Ítaca que aguarde y sin Penélope.

Sigue, sigue adelante y no regreses,  
Fiel hasta el fin del camino y tu vida,  
No echas de menos un destino más fácil,  
Tus pies sobre la tierra antes no hollada,  
Tus ojos frente a lo antes nunca visto.

Cernuda tiene claro que, después de su interminable periplo, su destino es no volver nunca al lugar donde nació. Nadie lo espera en España, o al menos eso cree él; nadie se acordará de sus versos, o al menos eso vaticina él. El poeta no puede regresar a Ítaca porque Ítaca ya no existe, porque Penélope y Telémaco murieron hace años. Si algo ha aprendido Cernuda de su exilio, es que siempre debe poner rumbo hacia nuevas tierras; como hemos dicho antes, evocar el pasado no le devolverá el pasado. «No echas de menos un destino más fácil», se dice a sí mismo: sabe que su condición de poeta exige tales sacrificios.

Por consiguiente, existe una clara diferencia entre «Tierra nativa» y «Peregrino»: Hölderlin, a diferencia de Cernuda, no tiene ese orgullo propio del exiliado: el orgullo de quien sabe que, aunque pertenezca al bando perdedor, la victoria moral es suya.

Regresar a la tierra nativa sería perder la guerra también en ese plano moral. No hay retorno posible en el caso de Cernuda; en el de Hölderlin, en cambio, nada impide al poeta volver a su infancia y tratar de revivirla mediante la memoria.

Si la intertextualidad entre «Peregrino» y «Tierra nativa» es notoria, aún más lo es la que existe entre este último poema y la composición homónima de Cernuda. El sevillano escribió un poema titulado también «Tierra nativa» y lo publicó en *Como quien espera el alba*, de modo que la influencia del suabo era más reciente que en el caso de «Peregrino». En esta composición no encontramos la figura de Ulises, pero sí la del *homo viator* y otras coincidencias significativas:

Todo vuelve otra vez vivo a la mente.  
Irreparable ya con el andar del tiempo,  
Y su recuerdo ahora me traspasa  
El pecho tal puñal fino y seguro.

En esta estrofa se sugiere la idea que hemos puesto de relieve antes: aunque «todo vuelve otra vez vivo a la mente», la experiencia es ya «irreparable» debido al paso del tiempo, y esta es la causa de la aflicción del poeta. En otras palabras: el hombre puede recuperar el recuerdo, pero no lo recordado.

En este poema de Cernuda encontramos asimismo una idea que comparte con «Peregrino»: la de no volver la vista atrás y solo mirar hacia delante («El futuro que espera como página blanca»), y otra en la que coincide con «Tierra nativa» de Hölderlin: cuanto más se aleja el paraíso perdido, más lo añora el ser humano («Tierra nativa, más mía cuanto más lejana»).

Si bien ya hemos analizado los poemas en los que cobran relevancia el amor, el panteísmo y el paso del tiempo —y la infancia perdida, por tanto—, quedan aquellos en los que el poeta anhela su unión con los dioses. Nos referimos a «Canción al destino de Hiperión», «A las parcas», «Fantasía del atardecer», «Los titanes» y «Lo más inmediato».

De estas cuatro composiciones, quizás la que presenta una visión más mitológica sea «Los titanes»: la voz poética se incluye dentro del mundo legendario de la antigua Grecia, espacial y temporalmente. No olvidemos que Hölderlin escribió este texto entre 1801 y 1805, o sea, cuando la locura ya había causado estragos en él; no sería de extrañar, por tanto, que el suabo hubiera creído que se estaba librando la titanomaquia mientras él redactaba este poema.



Pero no es  
tiempo. Aún están ellos  
desencadenados. No atañe lo divino a quienes no lo sean.  
Que cuenta den  
a Delfos.  
[...] Muchos han muerto,  
generales en antiguos tiempos,  
y bellas mujeres, y poetas;  
y en los nuevos  
muchos de entre los hombres.  
Yo sin embargo estoy solo.

Esta soledad a la que se refiere Hölderlin es muy parecida a la de la Quimera de Cernuda: aunque los siglos hayan pasado y las grandes figuras hayan muerto, el escritor sigue en pie; aunque la fe en lo celestial pueda haber declinado, el poeta mesiánico se mantiene en su divina marginación. Hölderlin, como la Quimera, ha sobrevivido a la caída de los dioses —a la pléyade sagrada de Zweig— y se ha convertido en el último testigo de aquellos tiempos.

Por otro lado, «Los titanes» es el mejor ejemplo de los tres rasgos formales que, como vimos en el § 2. 4., Cernuda hereda de Hölderlin: los encabalgamientos, el tono altisonante y la mayor extensión del poema. Aunque pertenezca a su etapa de Homburgo, «Los titanes» es un himno de más de cien versos y, sin duda, el poema más largo de los que Cernuda y Gebser traducen. Asimismo, se aprecia en él un tono elevado, tan elevado que se acerca al de los dioses: esta solemnidad es la mejor manera de dar voz a la mitología. Los encabalgamientos pueden distinguirse, sobre todo, en los cinco primeros versos del texto citado.

Cabe añadir que, en 1961 (carta del 29 de noviembre), Cernuda confesará a Jacobo Muñoz —quien también había sido traductor de Hölderlin— que le habría gustado traducir con Gebser poemas como «Menons Klagen um Diotima», «Brot und Wein», «Der Archipelagus», «Der Rhein» o «Phatmos», donde «Hölderlin quizá está en su cima» (2003: 979). Estos cinco ejemplos pertenecen a las grandes elegías de Hölderlin y a sus últimos himnos, o sea, composiciones muy extensas y de tono exageradamente altilocuente. Deducimos que, aunque no los pudiera versionar en su momento, sí los leyó y asimiló su estilo.

En «Canción al destino de Hiperión» hallamos un marcado contraste entre el mundo de los dioses y el de los mortales. El poema comienza invocando a los genios ('Genien'), aquellos seres semidivinos que antes comparamos con los *daimona* griegos:

Vosotros paseáis allá arriba, en la luz,  
por leve suelo, genios celestiales;  
luminosos aires divinos  
ligeramente os rozan,  
como la inspiradora con sus dedos  
unas cuerdas sagradas.

El mundo celestial, localizado obviamente «allá arriba», contrasta con el de los hombres, que caen «como agua / de una peña arrojada / a otra peña [...] / hacia abajo». Las dos primeras estrofas ilustran la gloria de los dioses: «alientan los sagrados seres», «florece eternamente / para ellos el espíritu», «miran en la tranquila / claridad inmortal»; la tercera muestra un valor adversativo desde su primera palabra: «Mas no es dado a nosotros / tregua en paraje alguno; / desaparecen, caen / los hombres resignados». En esta canción, existe cierta armonía entre el Olimpo y la humanidad, porque el mundo terrenal es reflejo del divino; sin embargo, este equilibrio se rompe debido a una sencilla diferencia: el tiempo pasa para los hombres, pero no para los dioses.

Por su parte, «A las parcas» no solo reflexiona sobre lo humano y lo divino, sino también sobre el papel del poeta entre esos dos ámbitos. El poema está dirigido a las parcas, deidades del destino en la mitología romana, de modo que la voz poética de nuevo se sitúa en un ambiente pagano. Después de un primer párrafo invocatorio, leemos lo siguiente:

El alma que no obtuvo en vida derecho  
divino, tampoco abajo descansa en el Orco;  
pero si un día alcanzó lo sagrado, aquello  
que es caro a mi corazón, el poema,

bien venido entonces, oh silencio del reino de las sombras.

En estos versos se resume la concepción del poeta que Hölderlin y Cernuda compartieron: la destrucción a cambio de la clarividencia. Aunque el alma no haya nacido con «derecho divino», o sea, aunque el hombre no pueda ser un dios, basta con haber vislumbrado «lo sagrado» fugazmente. El poeta acepta ser condenado al infierno —al «Orco», al «reino de las sombras»— a cambio de un instante de gloria divina. Nótese que «lo sagrado» aparece identificado precisamente con «el poema», lo cual constata la condición mesiánica de Hölderlin.

Los últimos versos esconden una significativa alusión a Orfeo —quizás por su destino aciago como artista— y ofrecen un desenlace que no necesita explicación:

Contento estaré, aunque mi lira  
allí no me acompañe; por *una vez*  
habré vivido como un dios, y más no hace falta.

Es posible que este poema fuera uno de los más inspiradores para Cernuda: más allá del panteísmo y de la nostalgia por la infancia, le abría las puertas del paganismo y le revelaba la misión divina del poeta. La soledad y la perdición estaban justificadas si se llegaba a producir este encuentro poético con los dioses.

Este encuentro se sugiere también, de manera bastante vaga, en «Lo más inmediato». El poeta descubre «abiertas las ventanas del cielo / y libre el genio de la noche». Estos enigmáticos versos, seguidos de otros que lo son más aún, culminan con una afirmación categórica que aviva el misterio: «Mas llegará aquello que yo quiero». Aquello que el poeta quiere bien podría ser el efímero encuentro divino que anhelaba en «A las parcas».

Por último, aunque no sea uno de los poemas más célebres de Hölderlin —como «A las parcas», «Canción al destino de Hiperión» o «Mitad de la vida»—, «Fantasía del atardecer» incluye todas estas líneas temáticas que hemos venido explicando. Las tres primeras estrofas del poema recuerdan a «Tierra nativa»:

Ante su choza en sombra tranquilo está sentado  
el labrador, mientras arde la lumbre de hombre parco.  
[...]  
También acaso vuelven los marinos al puerto  
Y en lejanas ciudades deja alegre al mercado.  
[...]  
Mas yo, ¿hacia dónde he de ir? Viven los mortales  
de premios y trabajos; tras fatiga y descanso  
alegre todo está. ¿Por qué nunca se duerme  
en este pecho mío la zozobra?

La figura del marino es la misma que en «Tierra nativa»; en ambos casos, el poeta lamenta que el resto de seres humanos puedan alcanzar la felicidad después de una vida de esfuerzo y él, en cambio, no acumule sino desgracias. Para el poeta, al final del camino no aguarda el descanso, y por eso contempla con envidia la paz del labrador al final del día y el retorno del marino al puerto. ¿Acaso existe redención para su infortunio?

En este punto interviene el panteísmo:

Por el cielo crepuscular la primavera abre;  
rosas innúmeras florecen; quieto semeja  
el mundo áureo. Oh, llevadme hacia allá,  
purpúreas nubes, y que allá arriba

en aire y luz se aneguen mi amor y sufrimiento.

He aquí la única redención posible: ascender hasta «allá arriba», donde se encuentra ese «mundo áureo». La eternidad es la salvación del poeta, y la naturaleza y la poesía son las únicas vías que conducen hasta los dioses. Sin embargo, este atisbo de esperanza se disipa pronto: «el encanto se va. La noche cae. Y solitario / bajo el cielo, como siempre, estoy yo». Una vez más, Hölderlin se sabe abandonado por el mundo, obligado a sentirse solo e incomprendido. Al final de la composición, el poeta lamenta este aislamiento, y también el paso del tiempo. Como en tantos otros poemas, se establece una escisión entre la juventud y la vejez, entre el antes y el ahora:

[...] ahora ya, oh juventud,  
también vas apagándote, soñolienta, intranquila.  
Quieta y apacible es entonces la vejez.

Así pues, «Fantasía del atardecer» retrata a Hölderlin tal como Cernuda lo conoció: un poeta viejo, solitario, incomprendido, incapaz de ser feliz, abandonado por la sociedad, ahogado en el recuerdo de su niñez, únicamente consolado por el fulgor divino de la naturaleza y de la poesía.

## 4. 2. Cuatro poemas más

Aparte de los dieciocho poemas que se publicaron en *Cruz y Raya* y que acabamos de estudiar, Cernuda y Gebser tradujeron cuatro poemas más. Tres de ellos eran también de Hölderlin: «Sófocles (*Epigrama*)», «Hastío de vida» y «El águila»; el cuarto, del propio Gebser: «La rosa». Por algún motivo, los tres primeros quedaron inéditos<sup>45</sup> en aquellos años; el cuarto, en cambio, se publicó en noviembre de 1935 en *Caballo verde para la poesía*.

En cuanto a los tres poemas de Hölderlin, son traducciones inéditas que datan, como las dieciocho restantes, de 1935. «Sófocles» y «Hastío de vida», conservados en

---

<sup>45</sup> Los dos primeros poemas los recogen Harris y Maristany en Cernuda (1993).

copia mecanografiada, forman parte del *Legado de Luis Cernuda* de la biblioteca de la Residencia de Estudiantes de Madrid. Allí se encuentra también la traducción inconclusa de «El águila», a la que no se permite el acceso. Sería interesante analizar qué relación tienen estos tres poemas con los otros dieciocho y con la obra de Hölderlin y la de Cernuda, así como conjeturar por qué no fueron publicados.

«Sófocles» es un epigrama, el primero de los cuatro del *Stuttgarter Foliobuch* (‘cuaderno de Stuttgart’) que Hölderlin escribió a principios de 1800 (Giménez López, 2008: III-107). Como texto epigramático, se trata de una sentencia breve y directa:

En vano algunos intentaron lo más alegre decir alegremente;  
Aquí al fin se me otorga, aquí expresado en la tristeza.

Lo que el suabo trata de afirmar, por medio de esta paradoja, es que la mejor manera de alcanzar la felicidad es por medio de la tristeza. Seguramente se esté refiriendo a la catarsis propia de la tragedia griega y, por tanto, de Sófocles: la contemplación del dolor produce liberación y sosiego. Esta liberación catártica es la que Hölderlin debía de tener en mente: aunque parezca contradictorio, se puede alcanzar el placer por medio del sufrimiento.

Si tenemos en cuenta la concepción del poeta que comparten Cernuda y Hölderlin (§ 3.), llegamos a la conclusión de que este dístico epigramático define la filosofía vital de ambos artistas: las penas y la soledad han de sobrellevarse con orgullo, porque la tristeza es un don divino y solo en ella puede alcanzarse la grandeza. Véase, si no, el «Himno a la tristeza» de *Invocaciones*: «No eres hiel ni eres pena, sino amor de justicia imposible. / Tú, la compasión humana de los dioses».

En cuanto a «Hastío de vida», se trata de un poema de la locura sin título —el título español fue asignado por Cernuda y Gebser—, escrito en torno a 1810. Por estas fechas, Hölderlin estaba elaborando un almanaque poético, en el que incluyó otros poemas como «El cementerio» («Die Kirchhof»). Como se recoge en Giménez López (2008: III-161) y Hölderlin (1994), August Mayer incluyó este poema en una carta a su hermano con fecha de 7 de enero de 1811:

El pobre Hölderlin quiere también componer un almanaque y, para ello, todos los días escribe un montón de papeles. Hoy me ha dado un fascículo entero para que me lo lea,

[...] y los siguientes versos me han parecido conmovedores: «Lo amable de este mundo... [se incluye el poema entero]»<sup>46</sup>.

El poema revela que Scardanelli se preocupaba por los mismos asuntos que Hölderlin: el paso del tiempo, la pérdida de la infancia, el tedio de la vejez. Consta tan solo de cuatro versos, los suficientes para expresar estas tres ideas:

Lo amable de este mundo he probado;  
Pasaron hace tiempo las horas juveniles.  
Abril y mayo y julio quedan lejos.  
Nada soy ya, en vida a nada encuentro gusto.

El poeta retoma el tema de las estaciones, al que había dedicado numerosos poemas —Cernuda y Gebser tradujeron seis—: la juventud viene identificada con abril, mayo y julio. Los tres primeros versos, orientados hacia el pasado, contrastan con la dureza del último, ubicado en el presente; una vez más, el suabo articula su poema en torno a una antítesis temporal.

La tercera de estas tres traducciones inéditas, «El águila», toma como base uno de los últimos himnos de Hölderlin, titulado «Der Adler» y escrito alrededor de 1803. Este himno, cuyo texto original se conserva con fragmentos ilegibles, presenta abundantes alusiones a topónimos, muchos de ellos difíciles de localizar: «Mi padre nació en el Gotardo» (referencia al Macizo de San Gotardo, en los Alpes suizos; o al paso de San Gotardo, el famoso puente construido por el demonio, según la leyenda), «hacia Etruria» (centro de Italia), «al Hemos y al Olimpo» (cumbres de Grecia), «donde el Athos arroja su sombra» (en la mitología griega, demonio o espíritu de las montañas, o bien gigante que se alzó contra Zeus y fue convertido en el Monte Athos, en la antigua Tracia), «las olorosas florestas del Indo» (río asiático que discurre por China y la India).

Aunque sean puntos geográficos muy distantes entre sí, conforman una suerte de mapa del mundo antiguo, de un pasado legendario. Se presentan, asimismo, desde el punto de vista panorámico de una águila: la condición semidivina de la criatura, habitante de las alturas como los dioses, permite este amplio panóptico. Efectivamente, el águila aparece representada con «su real cabeza dorada» como ser intermediario entre la tierra y el cielo.

---

<sup>46</sup> La traducción es mía; he aquí el texto original: «Der arme Hölderlin will auch einem Almanach herausgeben und schreibt dafür täglich eine Menge Papiers voll. Er gab mir heute einen ganzen Fascikel zum durchlesen, [...] Folgende Verse waren mir rührend: 'Das Angenehme dieser Welt...!'.»

Como vimos en el apartado § 2. 3., Cernuda escribió un poema titulado también «El águila»; en él, Ganimedes aparece como ideal de belleza que sobrevive a los siglos. Lo cierto es que en el texto de Hölderlin, por ambiguo que sea, cuesta encontrar referencia alguna al mito de Ganimedes: tan solo la figura del águila y la mención al Olimpo. No parece que el sevillano se inspirase en el suabo en este caso.

Llegados a este punto, es preciso preguntarse por qué estos tres poemas no se incluyeron en la selección publicada en *Cruz y Raya*. En primer lugar, pudo haberse debido a cuestiones de espacio: quizás Bergamín concedió un número máximo de páginas a Cernuda y Gebser, de modo que no cabían los veintiún poemas. En tal caso, la pregunta seguiría en pie: ¿por qué estos tres quedaron excluidos?

Cernuda y Gebser prescindieron de «El águila» por motivos evidentes: la traducción estaba sin terminar. En cuanto a «Sófocles», quizás pensaron que el género epigramático no sería apreciado adecuadamente por el lector del siglo XX, ya que se trataba de una composición clásica y, tal vez, alejada del romanticismo que se le suponía a Hölderlin. Por último, «Hastío de vida» bien podría ser una composición paradigmática del suabo, ya que aborda uno de sus temas principales; no obstante, no fue escogida. Sorprende que este último poema de la locura no fuera publicado, y que, en cambio, los seis de las estaciones sí, a pesar de que dos títulos se repitan y sus contenidos sean casi idénticos. Al parecer, Cernuda prefirió mantener el ciclo mitológico de las estaciones a «Hastío de vida».

Por último, nos centraremos en «La rosa», poema escrito por Gebser y traducido por él y Cernuda a la par que los de Hölderlin. Por motivos evidentes, este texto no se pudo publicar junto con la selección del suabo en *Cruz y Raya*, pero sí apareció en el segundo número de *Caballo verde para la poesía*, en noviembre de 1935, o sea, exactamente en la misma fecha en que vieron la luz las traducciones de Hölderlin. El poema de Gebser figuró en la página 33; inmediatamente antes, encontramos el «Himno a la tristeza» de Luis Cernuda.

El tono de la composición es bastante cernudiano: el autor de *La Realidad y el Deseo* no se limita a traducir, sino que deja su esencia en el texto. En cambio, «La rosa» no recuerda demasiado a Hölderlin: se trata de un poema que oscila entre el simbolismo y el decadentismo. El único eco que puede apreciarse del suabo es una reminiscencia de su poema «Die Rose» ('La rosa'), una primera versión de «Hälfte des Lebens» escrita en 1800 (*Stuttgarter Foliobuch*). En «Die Rose», dirigida también a una incógnita

segunda persona, una rosa encarna el afán de alcanzar lo divino y sobrevivir así a la vejez:

¿Dónde recogeré, cuando sea invierno,  
las flores con las que tejer una corona celeste?  
Entonces será como si nunca más supiera de lo divino,  
pues de mí se habrá alejado el espíritu de la vida;  
como símbolo de amor a lo celestial  
busco las flores en los campos vacíos y no te encuentro.<sup>47</sup>

Como en el poema de Hölderlin, la rosa de Gebser se presenta como símbolo del anhelo: frente a la decadencia del atardecer («Un resplandor en sombra de tus manos», «Las formas [...] / Más lentas junto a ti han de apagarse», «Crepuscular acoge la ventana / Un cielo y un paisaje ya tardíos»), la flor aparece iluminada por una suerte de halo divino («Y hacia un rayo de luz cuelga una rosa / Aunque más en la luz estar quisiera»). De esta última cita se trasluce el deseo: la rosa, como la voz poética, persigue la unión con la luz.

Como hemos señalado, el estilo de Gebser —traducido al estilo de Cernuda— difiere bastante del de Hölderlin; no obstante, a nivel de contenido no se encuentran tan distantes. Quizás ese fue el motivo de que Gebser propusiera traducir también «La rosa»; o, tal vez, el alemán había escrito ese poema muy recientemente y quiso compartirlo con Cernuda. Sea como fuere, es preciso tenerlo en cuenta junto con los dieciocho publicados de Hölderlin y los tres inéditos, todos ellos versionados en la misma época.

---

<sup>47</sup> La traducción es mía. He aquí el texto original:

Wo nehm ich, wenn es Winter ist  
Die Blumen, daß ich Kränze den Himmlischen winde?  
Dann wird es seyn, als wüßt ich nimmer vom Göttlichen,  
Denn von mir sei gewichen des Lebens Geist;  
Wenn ich den Himmlischen die Liebeszeichen  
Die Blumen im kahlen Felde suche un dich nicht finde.



### 4. 3. *La antología de Hans Gebser y Roy H. Winstone*

En el segundo número de *Caballo verde para la poesía*, en el que se publicó «La rosa», Cernuda redacta una brevísima nota para presentar a Hans Gebser ante los lectores (p. 44). La nota dice así:

Hans Gebser ha publicado *Zehn Gedichte* y tiene en prensa actualmente *Gedichte 1934-1935*. Su nombre aparece en revistas como *Die Kolonne*, *Der Weisse Rabe*, *Der Fischzug*, y en una reducida antología, *Poetisches Taschenbuch 1935*. En unión de Roy Hewin Winstone, ambos versados ampliamente en literatura española, ha traducido al alemán los poetas del antiguo grupo *Litoral*, formando un volumen de poesía española contemporánea, próximo a publicarse en Berlín.

De este texto, no nos interesa tanto la primera parte como la segunda. Queremos investigar acerca de ese trabajo que llevaron a cabo Gebser y Winstone: esa selección y traducción de poetas españoles del grupo *Litoral*.

Remontémonos a 1926, cuando dos jóvenes poetas, Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, fundaron en Málaga una revista de poesía bautizada como *Litoral*<sup>48</sup>. Sus páginas se imprimían en la Imprenta Sur, cercana al puerto de la ciudad y al mismo mar que inspiraba la publicación. Entre sus colaboradores se encontraban muchas de las plumas más valiosas de aquella época: el sumario del primer número señalaba a Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre, Emilio Prados, José Bergamín, José María Hinojosa, etc.; en el segundo, destacaban Luis Cernuda y Ramón Gómez de la Serna. Y no solo formaron parte de este proyecto poetas, sino representantes de otras disciplinas artísticas: Manuel de Falla, Pablo Picasso, Juan Gris, Salvador Dalí, etc.

Esta primera etapa de *Litoral* se cerraría con un total de siete números —más varios suplementos— entre noviembre de 1926 y 1927. Tras una tregua, que abarcaría todo 1928 y parte de 1929, dio comienzo la segunda etapa: José María Hinojosa pasó a formar parte de la dirección y propició el resurgimiento de la revista. Hay que recalcar que este segundo período se caracterizó por una notable influencia surrealista, como destaca el propio Cernuda (1957: 145) al repasar la historia de *Litoral*:

---

<sup>48</sup> Remitimos en todo caso a Neira (1978) y a su exhaustivo estudio acerca de la repercusión de esta revista en el panorama literario de la época; concretamente, *vid.* la etapa surrealista de *Litoral* (1978: 87).

Durante la segunda [etapa] los mencionados editores [Prados y Altolaguirre] se desligan de la publicación, siendo otro poeta, José María Hinojosa, quien se encarga de ella. [...] La etapa segunda (1929) de dicha revista, a pesar de su brevedad, marca ya un eco surrealista en los textos que publica; José María Hinojosa, su editor entonces (como dijimos), fue según creo el primer surrealista español.

En palabras de Teruel (2007: 32), «1929-1931 fueron años de reclamo de antologías que terminarán siendo, en su mayor parte, solo proyectos». No solo se gestaba por aquel entonces la célebre *Poesía española* de Gerardo Diego, que sin duda llegó a ser mucho más que un mero proyecto, sino también la *Antología de la nueva poesía española*, «que se ideó en septiembre de 1928 a raíz del encuentro en Málaga de Cernuda con Prados, Hinojosa y Altolaguirre». Como cuenta el sevillano en *Historial de un libro*, después de la muerte de su madre en julio de 1928 pasó unos días en Málaga y tuvo «la ocasión de charlar con Altolaguirre, Prados y José María Hinojosa» (Cernuda, 2000: 390). Al parecer, dicho encuentro logró que Luis Cernuda constatará sus afinidades con los mentados poetas<sup>49</sup> y que secundara la propuesta de antología.

Como prueba de este proyecto, se conserva «el anuncio de su inminente publicación en una cuartilla impresa por la Imprenta Sur, en abril de 1929 y con motivo de la reaparición de *Litoral*» (Teruel, 2007: 32), así como alguna alusión en el epistolario de Cernuda: en correspondencia con Fernando Villalón, 12 de septiembre de 1928 (2003: 92), y en otra carta a Juan Guerrero Ruiz, el 27 de septiembre de 1928, que dice así:

Guillén tal vez le haya hablado de una *Antología de la nueva poesía española* que proyecta *Litoral*. Temo mucho, y cada vez más, que solamente quede en eso: en proyecto. Tenía razón, sí, Juan Ramón al decir de nosotros aquellas cosas... (Cernuda, 2003: 94).

Como pronosticaba Cernuda, la idea no llegó a materializarse, de modo que la *Poesía española* de Diego se consolidó como antología canónica. Pero la *Antología de la nueva poesía española* habría entrañado, sin duda, «una visión de la poesía de su generación muy distinta de la que presentó Diego en 1932»; según Teruel (2007: 33), esta nueva poesía se habría caracterizado

---

<sup>49</sup> Recordemos que Cernuda ya había colaborado con el segundo número de *Litoral* y que, en uno de sus suplementos, se había publicado *Perfil del aire*, de modo que el sevillano ya tenía relación con la revista. Y en 1929, coincidiendo con la tendencia surrealista de *Litoral*, Cernuda tradujo una reducida selección de *L'amour la poésie*, del también surrealista Paul Eluard, para el noveno número de la publicación malagueña (pp. 28-30).

por una nota de rebeldía en la actitud del poeta (surrealista o no) frente a la vida y por la oposición frontal a la poesía «burguesa» de los mayores (Salinas-Guillén), así como por el distanciamiento de una aséptica vanguardia artística destinada solo a intervenir en pleitos estéticos (Larrea-Diego).

No olvidemos que, en verano de 1928, José María Hinojosa acababa de publicar *La flor de California* y Emilio Prados había terminado de escribir *Cuerpo perseguido*; a Cernuda no le faltaba mucho para redactar, en Toulouse, los primeros poemas de *Un río, un amor* y acercarse al surrealismo, «una corriente espiritual en la juventud de una época ante la cual yo no pude, ni quise, permanecer indiferente» (Cernuda, 2000: 391). De hecho, como relata Sánchez Rosillo (1992: 49), después de volver Cernuda de Francia

continúa en este tiempo su interés por los surrealistas franceses. Parece que incluso proyectó, en compañía de Vicente Aleixandre, Emilio Prados y otros, redactar un manifiesto del surrealismo español. También pensó en fundar con el poeta malagueño José María Hinojosa, al que le unía una buena amistad, una revista surrealista que se llamaría *Poesía y Destrucción*, *El Agua en la Boca* o *El Libertinaje*.

Como hemos dicho, la antología promovida por los simpatizantes de *Litoral* no llegó a publicarse, pero sí tuvo su eco en otros volúmenes. Es aquí cuando recuperamos la figura de Hans Gebser: como comentaba claramente Cernuda en *Caballo verde para la poesía*, el alemán tradujo a su lengua, con la colaboración de Roy H. Winstone, «a los poetas del antiguo grupo *Litoral*». Este «volumen de poesía española contemporánea» al que se refiere Cernuda, «próximo a publicarse en Berlín», efectivamente vio la luz en la capital germana en 1936, de la mano de la Verlag Die Rabenpresse, bajo el nombre de *Neue spanische Dichtung*.

Pues bien, Teruel (2007: 33) propone una interesante hipótesis: a cambio de que Gebser ayudase a Cernuda a traducir a Hölderlin, Cernuda ayudó a Gebser a traducir a los poetas españoles de su generación. Como el autor de *La Realidad y el Deseo* había apoyado al grupo *Litoral* y su propuesta de antología años atrás, tal vez fue este canon litoralista el que dio a conocer a Gebser. «Restos, tras el naufragio surrealista, de lo que pudo ser esa antología quizá pervivan en la preparada por Roy Hewin Winstone y Hans Gebser», conjetura Teruel.

Lo cierto es que el propio título de la selección, que se traduciría como ‘nueva poesía española’, es casi idéntico a *Antología de la nueva poesía española*. La nómina de poetas que figuraron en las páginas de *Neue spanische Dichtung* es la siguiente:

Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Emilio Prados y Pedro Salinas. En carta del 20 de junio de 1935, Cernuda solicita a Bernabé Fernández Canivell que dé a conocer a Prados la lista de poetas compendiados:

Y dile que el próximo otoño aparecerá en alemán una traducción de varios poemas de un *grupo poético* español: Alberti, Federico, Vicente, Manolo y yo; él figura también. No hay en este asunto gentes del género *profesor*<sup>50</sup>; [...] los traductores, amigos míos, quisieran dar algún poema reciente de Emilio. Si no tiene inconveniente en ello, puede enviármelo a mí o a Hans Gebser, Guzmán el Bueno, 12, Madrid, antes del 1 de julio (Cernuda, 2003: 186-187).

*Neue spanische Dichtung* aparece introducida por una breve nota inicial, redactada por Hans Gebser en alemán:

Los poetas que abarca esta colección no pertenecen ni a una generación madura ni a una excesivamente joven. Todos, a excepción de Pedro Salinas y Jorge Guillén, han nacido en la transición a este siglo. Para conocer un panorama lo más amplio posible sobre la poesía contemporánea en España, que desde hace unos quince años es sin duda la más vehemente expresión de la literatura española, esperamos completar esta selección con otro volumen posterior.

Queríamos aprovechar la ocasión para dar las gracias a los poetas de este libro por haber puesto a nuestra disposición sus manuscritos y por su gran interés en nuestro trabajo.

Madrid,  
Otoño de 1935<sup>51</sup>

De esta nota introductoria se desprende información muy relevante. En primer lugar, parece que la edad no ha sido un criterio decisivo a la hora de escoger a los poetas. La mayoría de ellos ha nacido a finales del XIX o principios del XX, salvo Guillén y Salinas, de modo que todos han llegado a la treintena cuando se elabora esta recopilación en otoño de 1935. La poesía que recoge esta antología, por tanto, no es la

---

<sup>50</sup> Aunque Cernuda los pase por alto en la carta, sí que figuran en la relación Jorge Guillén y Pedro Salinas, como explicaremos más adelante.

<sup>51</sup> La traducción es mía. He aquí el texto original:

Die Dichter, die diese Sammlung umfaßt, gehören weder der älteren noch der jüngsten Generation an. Alle, mit Ausnahme von Pedro Salinas und Jorge Guillén, sind um die Jahrhundertwende geboren. Um eine möglichst umfassende Übersicht über die zeitgenössische Dichtung Spaniens geben zu können, die seit ungefähr fünfzehn Jahren zweifellos der stärkste Ausdruck der spanischen Literatur ist, hoffen wir diese Auswahl durch einen weiteren Band zu ergänzen.

Wir möchten nicht versäumen, den Dichtern dieses Buches für die uns zur Verfügung gestellten Manuskripte zu danken und für ihre große Anteilnahme an unserer Arbeit.

Madrid,  
Herbst 1935

poesía novísima de una generación emergente, sino la de un grupo poético que ya acumula unos años en el campo literario —sin que pueda llegar a considerarse demasiado longevo—.

En segundo lugar, sabemos que Gebser y Winstone tenían en mente un segundo volumen con el que ampliar su visión del panorama poético español. Lo más probable es que este proyecto no se llevase a término a causa de la guerra civil: a comienzos del conflicto, Gebser abandonó España y se afincó en París; después se trasladó definitivamente a Berna para evitar la invasión de las tropas alemanas.

Para averiguar si, como supone Teruel (2007), el canon que propone Gebser se aproxima a la poética del grupo *Litoral*, es preciso prestar atención a los poetas escogidos y, sobre todo, a sus poemas.

Rafael Alberti es el primer poeta recogido en la antología. Sin duda, las composiciones que de él se traducen se avienen con la poética litoralista tanto temática como estilísticamente. En lo temático, destaca «Canción del marinero» («Lied des Matrosen») <sup>52</sup> por su clara vinculación con la costa andaluza —con la gaditana, concretamente— y su concepción del paraíso marítimo. En lo estilístico, Gebser y Winstone seleccionan tres composiciones de *Sobre los ángeles*, poemario de evidente raigambre surrealista: «Canción del ángel sin suerte», «El ángel de las bodegas» y «Tres recuerdos del cielo [tercer recuerdo]».

El siguiente en la lista, por orden alfabético, será Vicente Aleixandre; de él se reproducen solo tres poemas: uno de *Espadas como labios* («Poema de amor») y dos de *La destrucción o el amor* («Plenitud» y «Vida»). Ambos poemarios, junto con *Ámbito* y *Mundo a solas*, fueron elegidos por el mismo Aleixandre para su antología *Poesía superrealista* <sup>53</sup>; así pues, las tres composiciones referidas son también de carácter surrealizante —cuando menos—. De nuevo, *Neue spanische Dichtung* apuesta por la estética surrealista, al igual que habría hecho la *Antología de la nueva poesía española* si hubiera llegado a publicarse.

En tercer lugar, encontramos a Manuel Altolaguirre. La inclusión del poeta malagueño en esta antología parece responder, efectivamente, a la voluntad de recuperar al grupo litoralista; lo mismo se puede decir de Emilio Prados (séptimo de la antología), porque ambos fundaron en Málaga la Imprenta Sur y la revista que nos atañe. Además,

---

<sup>52</sup> En *Neue spanische Dichtung*, los títulos figuran en alemán; en ocasiones, la traducción del título es bastante libre —no así su contenido—.

<sup>53</sup> Aleixandre, Vicente (1971): *Poesía superrealista. Antología*, Barcelona, Barral.

Prados había rechazado figurar en la antología de Diego porque sus «presupuestos vitales y estéticos [...] no comulgaban con la poesía pura y se dirigían ferozmente a una nueva moral: el surrealismo» (Teruel, 2007: 31); el hecho de que, en cambio, aceptase formar parte de la de Gebser parece indicar que, en efecto, *Neue spanische Dichtung* proponía un canon más acorde con el de *Litoral*. Por otro lado, uno de los poemas de Prados compilados por Gebser lleva por título «Rückkehr», o sea, ‘vuelta’: el mismo título del poemario de Prados que *Litoral* publicó en sus suplementos.

Los poemas que Cernuda envió a Gebser para la antología no son los más representativos o célebres de su obra. Encontramos uno de sus *Primeras poesías* («Los muros nada más»), uno de *Un río, un amor* («Sombras blancas»<sup>54</sup>), tres de *Los placeres prohibidos* («Como leve sonido», «Veía sentado», «En medio de la multitud») y uno de *Donde habite el olvido* («Quiero, con afán soñoliento»). Si bien el autor de *La Realidad y el Deseo* procuró seleccionar al menos un poema de cada una de sus obras publicadas hasta entonces —a excepción de *Égloga, elegía, oda*—, es significativo que, de los seis poemas, cuatro pertenezcan a la etapa surrealista. No hay, por cierto, ninguno de *Invocaciones*, seguramente porque la mayoría aún estaba en borrador.

En cuanto a Lorca, Gebser y Winstone seleccionaron seis poemas: tres del *Poema del cante jondo* («Baladilla de los tres ríos», «El silencio» [dentro del «Poema de la siguiirya gitana»] y «Memento»), uno de *Canciones* («Paisaje»), uno del *Primer romancero gitano* («La casada infiel») y el poema final del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* («Alma ausente»). Seguramente, la inclusión de un poeta de la talla de Lorca era obligada en una antología sobre la nueva poesía española, independientemente de que su poesía casase o no con el canon litoralista. Aun así, sabemos que el granadino colaboró con el primer número de *Litoral*, de modo que su relación con la revista era palmaria; por otra parte, la elección de tantos poemas de sus primeras obras quizás se debiera al retrato andaluz que ofrecen.

Casos especiales son los de Jorge Guillén (quinto poeta de la antología) y Pedro Salinas (octavo y último). Ambos pertenecen a lo que Cernuda llamaba «el género *profesor*» y son ligeramente mayores que el resto; asimismo, representan el canon de la poesía pura<sup>55</sup>, tan distante de la poética surrealista fomentada en 1929 por *Litoral*. Si aparecen en *Neue spanische Dichtung*, suponemos que es por dos motivos: el primero, y

---

<sup>54</sup> Gebser lo traduce erróneamente como «Weiße zerbrechliche Wellen», es decir, ‘olas blancas, frágiles’.

<sup>55</sup> A pesar de ello, dos de los poemas de Salinas recopilados en la antología («Acuarela» y «Sur, con viento») hacen referencia a Sevilla y a lo andaluz.

más importante, que un panorama de la poesía de la época quedaba incompleto sin la presencia de autores como Guillén y Salinas; el segundo, que ambos llegaron a colaborar con *Litoral* en los inicios de la revista, cuando esta se abría a estéticas variadas. Aunque el mismo Cernuda (1957: 154) considera que «tanto Salinas como Guillén, ni por su edad ni por su espíritu, pertenecen a esta generación del 25», sino a una etapa previa de transición, acaba aceptando que toda la crítica los adscriba al antedicho grupo poético.

Asimismo, sorprende en cierto modo la ausencia de José María Hinojosa: si la antología de Gebser y Winstone retomó el proyecto de la *Antología de la nueva poesía española*, ¿por qué Hinojosa, como director de *Litoral* precisamente en 1929, no fue recopilado? Si Cernuda lo consideraba «el primer superrealista español» y su vinculación personal con la revista era evidente, debería haber formado parte de la antología. Incluso podríamos reclamar la presencia de José Moreno Villa, también malagueño y autor de *Jacinta la Pelirroja*, obra en la que Cernuda considera que «hay ya versos cuya aparente falta de lógica anuncia el contacto con el superrealismo, que [...] en sus libros siguientes ha de aparecer, continuar y desvanecerse» (1957: 128). Estas dos omisiones, al igual que la inclusión de Salinas y Guillén, bien podrían ser contraargumentos de la hipótesis que liga *Litoral* y *Neue spanische Dichtung*.

En definitiva, podemos afirmar que la antología de Gebser y Winstone no toma el relevo de la *Antología de la nueva poesía española* de manera evidente, pero parece claro que sí perviven en *Neue spanische Dichtung* ecos del proyecto litoralista: la mayoría de los poetas seleccionados tuvieron alguna vinculación con la revista malagueña y se aproximaron en algún punto de su obra al surrealismo; además, todos —a excepción de Guillén y Salinas— eran poetas andaluces. También hemos visto que el canon propuesto por esta antología difiere del que respaldaba Diego en la suya, aunque no tan radicalmente como cabría pensar.

Ahora bien, la influencia de Cernuda en este proceso resulta difícil de precisar. Es muy posible que, por su relación reciente con *Litoral* y su proximidad poética a tal grupo, el sevillano ofreciese a Gebser un panorama poético de la época un tanto arbitrario o sesgado. El resultado final parece igualmente tendencioso, inclinado sensiblemente hacia el canon del surrealismo malagueño. De todos modos, la medida en que Cernuda participó de esta selección no va más allá de la conjetura.

## CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo, ha quedado claro que Hölderlin no es un descubrimiento pasajero en Cernuda. Sabemos que hacia 1930 lee su *Hiperión*, seguramente en francés, y que en 1935 se produce el encuentro con Gebser y, por consiguiente, con Hölderlin. Después de esta profundización en la obra poética del suabo, Cernuda lo seguirá teniendo presente con el paso de los años: escribirá «Goethe y Hölderlin» en 1956, lo mencionará en su epistolario, pedirá a Concha de Albornoz (*vid.* § 3.) que le envíe por correo libros del alemán, etc. El nombre de Hölderlin será una constante en el pensamiento del autor de *La Realidad y el Deseo*.

También pervivirá en Cernuda la idea de que el poeta debe sacrificarse como ser humano. Esta concepción, todavía presente en *Desolación de la Quimera*, es una clara herencia de Hölderlin. En el apartado § 3. hemos reconstruido, etapa por etapa, la biografía de un poeta que fue desterrado de su paraíso infantil y no logró encontrar su sitio en la vida adulta, de modo que su destino fue quedarse aislado del mundo, prisionero de su memoria y de sus delirios mitológicos. Hölderlin jamás comprendió el espíritu de la sociedad de su época, ni se guio por los mismos instintos que sus contemporáneos: ajeno a las pasiones terrenales, sus anhelos estuvieron siempre orientados hacia el cielo. Alcanzó la gloria como poeta y llegó a compartir trono con los dioses, pero fracasó como ser humano y de él solo quedó un tal Scardanelli, viejo, demente y marginado.

El caso de Cernuda no fue tan extremo, pero sí existen similitudes entre ambas figuras. Él también llevaba en sus entrañas un fuego daimónico que lo inspiraba y destruía al mismo tiempo, como el incendio que hace resplandecer el bosque antes de arrasarlo. La lección más importante que Cernuda aprendió de Hölderlin fue que debía alimentar esa llama y consumirse lentamente con ella.

El paganismo también tendrá repercusión en el pensamiento poético de Cernuda, pero no será una influencia permanente: alcanzará el culmen en *Invocaciones* y, con el paso del tiempo, los dioses griegos abandonarán paulatinamente *La Realidad y el Deseo*. Como hemos explicado a lo largo del trabajo, este encuentro con el panteón helénico es el resultado de una sensación de rechazo hacia el mundo: el conflicto entre



la realidad y el deseo se saldará con el abandono de aquella. El paganismo entrañará el hallazgo de una nueva dimensión, una dimensión alternativa en la que el poeta encuentra las anheladas respuestas a su deseo.

Asimismo, su fervor mitológico conciliará la dialéctica que articula su obra poética: el paganismo es, a la vez, vía de escape y solución de la hostilidad de su entorno. La aridez del mundo ya no será tal, porque este se verá enriquecido por los valores que los dioses griegos supieron encarnar: la belleza, la pasión, la juventud encontrarán en el paganismo un medio de expresión. Así, Cernuda logrará conjugar el mundo de la realidad y los mitos del deseo, en una suerte de armonía que durará hasta la guerra civil. En adelante, desde *Las nubes* hasta *Desolación de la Quimera*, su fe en las divinidades se irá resquebrajando y estas serán representadas como estatuas decadentes.

Si bien las ideas poéticas de Cernuda recibirán un notable influjo de Hölderlin, a nivel temático y formal esta herencia es menos perceptible y más pasajera. En el plano temático, hemos abordado tres apartados: la infancia, que es para el poeta un lugar sagrado y con frecuencia aparece ligada a lo mitológico; el panteísmo, ya que la naturaleza refleja la gracia de los dioses y así se la describe en *Invocaciones*; y los mitos griegos, que son un medio para expresar con distancia y objetividad las situaciones subjetivas. En lo que concierne al plano formal, también son tres los aspectos que hemos recalado: el empleo de abundantes encabalgamientos, la tendencia a una extensión poemática mayor y la adopción de un tono grandilocuente. Los tres se aprecian claramente en la poesía de Hölderlin —sobre todo en la de sus últimos años de cordura— y de él debió de tomarlos Cernuda.

Por otro lado, hemos examinado la traducción que llevaron a cabo conjuntamente Luis Cernuda y Hans Gebser: los dieciocho poemas de Hölderlin que se publicaron en *Cruz y Raya*, los tres que quedaron inéditos y el poema de Gebser que apareció en *Caballo verde para la poesía*. Un total de veintidós versiones que tanto se parecen a *Invocaciones* porque Cernuda dejó en ellas su huella lírica. Efectivamente, hemos descubierto que en este conjunto de textos se aprecian muchos de los temas analizados en secciones previas: el amor, el panteísmo, la infancia, la soledad y, sobre todo, la mitología pagana. En ocasiones, nos da la impresión de estar leyendo los versos del propio Cernuda, y no aquellos compuestos por el alemán en los albores del XIX. Estas concomitancias constatan la afirmación de que las traducciones de Hölderlin no están aisladas de *La Realidad y el Deseo*, sino que son parte indisoluble de ella.

También nos hemos detenido en *Neue spanische Dichtung*, aquella antología que Hans Gebser y Roy Hewin Winstone prepararon durante 1935 y publicaron en Berlín en 1936; una antología que, como señalaba inequívocamente Cernuda en *Caballo verde para la poesía*, era una traducción «de los poetas del antiguo grupo *Litoral*». Tras un somero repaso de la historia de la revista malagueña, hemos llegado a la conclusión de que en *Neue spanische Dichtung* existen vestigios de la *Antología de la nueva poesía española*, proyecto frustrado del grupo *Litoral*. En el compendio de Gebser y Winstone encontramos a varios de los poetas —Cernuda, Prados, Altolaguirre, Alberti, Lorca, Aleixandre— que los litoralistas habrían recopilado en su antología; el canon que parece proponer *Neue spanische Dichtung*, asimismo, oscila entre el neopopularismo andaluz y la estética surrealista, de modo que se distancia de la poesía pura promovida por Diego. Es de suponer, y aquí radica la cuestión, que Cernuda ayudó a Gebser a preparar su antología —a cambio de traducir juntos a Hölderlin— y que esta fue la visión de la poesía española que el sevillano le ofreció.

No cabe duda de que Hölderlin cambió el rumbo de la poesía de Cernuda: lo encontramos en su epistolario, en sus traducciones, en su obra poética y en su visión de la realidad. Gracias a él descubrió Cernuda un mundo nuevo, en el que fugazmente llegó a encontrarle sentido a su deseo. Y, sobre todo, la lectura del alemán lo llevó a comprender su destino: ser poeta, al margen de la sociedad y a pesar de ella.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA Y CONSULTADA

### *Obras de Luis Cernuda*

- CERNUDA, Luis y GEBSER, Hans, «Hölderlin», *Cruz y Raya*, nov. 1935, 32, pp. 113-134.
- CERNUDA, Luis, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957 (2ª ed.: 1970).
- , *Crítica, ensayos y evocaciones*, ed. Luis Maristany, Barcelona, Seix Barral, 1970.
- , *Poesía y literatura I y II*, Barcelona, Seix Barral, 1971.
- , *Poesía completa. Obra completa*, vol. I, ed. Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1993.
- , *Prosa I. Obra completa*, vol. II, ed. Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1994a.
- , *Prosa II. Obra completa*, vol. III, ed. Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1994b.
- , *La Realidad y el Deseo (1924-1962)*, Madrid, Alianza, 2000.
- , *Epistolario, 1924-1963*, ed. James Valender, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2003.

### *Obras de Friedrich Hölderlin*

- HÖLDERLIN, Friedrich, *Sämtliche Werke*, ed. Paul Stapf, Berlin y Darmstadt, Tempel Verlag, 1960.
- , *Poemas*, trad. Luis Cernuda y Hans Gebser, pról. Jenaro Talens, Madrid, Visor, 1974.
- , *Hölderlin. Poesía completa (edición bilingüe)*, dir. Alfredo Llorente Díez, trad. Federico Gorbea, Barcelona, Ediciones 29, 1977.
- , *Poemas de la locura*, trad. y notas de Txaro Santoro y José María Álvarez, Madrid, Hiperión, 1994.

## *Obras sobre Cernuda y Hölderlin*

- BARÓN PALMA, Emilio, *Luis Cernuda: vida y obra*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1990.
- (ed.), *Traducir poesía. Luis Cernuda, traductor*, Almería, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería, 1998.
- BRINES, Francisco y NIEVA, Francisco, *Unidad y cercanía personal en la poesía de Luis Cernuda*, Salamanca, Renacimiento, 2006.
- BRUTON, Kevin J., «Luis Cernuda's debt to Hölderlin», *Revue de Littérature Compare*, 1984, 58, pp. 37-49.
- COUSO CADAHYA, José Luis, «Luis Cernuda en 'espera de una revolución ardiente' en España», *Inti*, 1978, 8, pp. 29-44.
- FERNÁNDEZ, Fruela, «Hölderlin: una lectura de(sde) Luis Cernuda», *Clarín: Revista de Nueva Literatura*, 2002, 7, pp. 47-52.
- FERRER, Anacleto, *Hölderlin en la lírica española del siglo XX*, Valencia, Episteme, 1997.
- FUENTE GARCÍA, Mario A. de la, «Polifonía e ideología: diferentes voces en la poesía de Luis Cernuda», en J. Matas *et al.* (eds.): *Nostalgia de una patria imposible. Estudios sobre la obra de Luis Cernuda*, Madrid, Akal, 2005, pp. 241-252.
- GARCÍA, Miguel Ángel, «El andalucismo nórdico de Luis Cernuda», *Bulletin hispanique. Université Michel de Montaigne Bordeaux*, 2011, 113, 2, pp. 611-632.
- GARIANO, Carmelo, «Aspectos clásicos de la poesía de Luis Cernuda», *Hispania*, 1965, 48, 2, pp. 234-246.
- GASÓ GÓMEZ, Nuria, «Friedrich Hölderlin en la obra de Luis Cernuda», *Repositorio Digital de la UPF*, 2013. Disponible en <[https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/22099/TFG\\_Gaso%20Nuria.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/22099/TFG_Gaso%20Nuria.pdf?sequence=1&isAllowed=y)> [consulta: 13/06/2018].

- , «Luis Cernuda, Hans Gebser y Friedrich Hölderlin. Perfiles de una investigación en marcha», *Eu-topías: Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, 2016, 12, pp. 41-60.
- GIL DE BIEDMA, Jaime, «Como en sí mismo, al fin», en *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 331-347.
- GIMÉNEZ LÓPEZ, Olivier, «La primera recepción de Friedrich Hölderlin en la Literatura Española (1919-1936)», *Tesis Doctorales en Red*, 3 vols, 2008. Disponible en: <<http://hdl.handle.net/10803/8794>> [consulta: 13/06/2018].
- GORBEA, Federico, «Prólogo y traducción» a Friedrich Hölderlin: *Hölderlin. Poesía completa (edición bilingüe)*, Barcelona, Ediciones 29, 1977.
- HARO IBARS, Eduardo, «Cernuda en Hölderlin», *Triunfo*, 1975, 29, 649, pp. 63-64.
- HARRIS, Derek, *La poesía de Luis Cernuda*, Granada, Universidad de Granada, 1992.
- MARISTANY, Luis, «Edición, prólogo y notas» a Luis Cernuda: *Crítica, ensayos y evocaciones*, Barcelona, Seix Barral, 1970.
- MCLAREN, Neil, «Cernuda como traductor de Friedrich Hölderlin (1770-1843)», en Emilio Barón Palma (ed.): *Traducir poesía: Luis Cernuda, traductor*, Almería, Universidad de Almería, 1998, pp. 107-116.
- NAVARRO, Blanca Merck, «El romanticismo alemán a través de Cernuda: las traducciones de la obra de Hölderlin», en Fernando Magallanes Latas *et al.* (eds.): *Tradición e innovación en los estudios de lengua, literatura y cultura alemanas en España*, Sevilla, Kronos, 1998, pp. 195-202.
- PAREDES ZEPEDA, Alberto, «Patria y destierro en la poesía de Luis Cernuda», *Anuario de Letras. Lingüística y filología*, 1981, 19, pp. 315-326.
- PAZ, Octavio, *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, 1965.
- PÉREZ GARCÍA, Norberto, «*El indolente*: una narración de la etapa surrealista de Cernuda», *Philologia hispalensis*, 1992, 7, pp. 61-76.
- PUJANTE, David, «Luis Cernuda, traductor de Hölderlin», *Revista electrónica de estudios filológicos*, 2004, 7, jun. Disponible en: <[www.um.es/tonosdigital/znum7/portada/monotonos/cernuda42.htm](http://www.um.es/tonosdigital/znum7/portada/monotonos/cernuda42.htm)> [consulta: 13/06/2018].
- ROMAGUERA, Miguel, «La edad de Oro: Grecia (en la poesía de Hölderlin, Leopardi, Cernuda y Brines)», *Millars. Filología*, 1985, 8, pp. 127-139.
- SÁNCHEZ ROSILLO, Eloy, *La fuerza del destino: vida y poesía de Luis Cernuda*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992.

- SANTANA HENRÍQUEZ, Germán, «Regreso a la sombra: el mundo clásico en Luis Cernuda», en M<sup>a</sup> Consuelo Álvarez Morán y Rosa M<sup>a</sup> Iglesias Montiel (coords.): *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio: actas del congreso internacional de los clásicos. La tradición grecolatina ante el siglo XXI (La Habana, 1 a 5 de diciembre de 1998)*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1999, pp. 253-259.
- , *Tradición clásica y literatura española*, Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones de la Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2000.
- SILVER, Philip W., *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda*, Madrid, Castalia, 1995.
- y TERUEL, José (eds.), *Cinco lecturas de Luis Cernuda en su centenario*, Madrid, Fundación Federico García Lorca-Instituto Internacional, 2002.
- STALLINGS, Gregory C., «Hölderlin and exilic desire in the poetry of Luis Cernuda», *Letras peninsulares*, 1997, 10, pp. 281-304.
- TALENS, Jenaro, «Prólogo y notas» de Friedrich Hölderlin: *Poemas*, trad. Luis Cernuda y Hans Gebser, Madrid, Visor, 1974.
- , *El espacio y las máscaras*, Barcelona, Anagrama, 1975.
- TERUEL, José, «Edición, introducción y notas» de Diego, Gerardo: *Poesía española [Antologías]*, Madrid, Cátedra, 2007.
- , *Los años norteamericanos de Luis Cernuda*, Valencia, Pre-textos, 2013.
- VALENDER, James, *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda, 1902-1963*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2002.

### *Otras obras citadas*

- DIEGO, Gerardo, *Poesía española [Antologías]*, ed. José Teruel, Madrid, Cátedra, 2007.
- DÍEZ DE REVENGA, F. J., *Panorama crítico de la generación del 27*, Madrid, Castalia, 1987.
- GEBSER, Hans, «La rosa», *Caballo verde para la poesía*, nov. 1935, 2, p. 33.
- GEBSER, Hans y WINSTONE, Roy Hewin, *Neue spanische Dichtung*, Berlín, Verlag Die Rabenpresse, 1936.

- MORA GARCÍA, José Luis, «El exilio o la otra cara de la patria verdadera», *Bajo Palabra*, 2016, 12, pp. 339-361.
- , «Filosofía y literatura. Elogio prudente de la multiplicidad», *Hybris*, sept. 2017, 8, pp. 47-80.
- NEIRA, Julio, *Litoral, la revista de una generación*, Santander, La isla de los ratones, 1978.
- PRIETO ESTEBAN, M<sup>a</sup> Jesús, *Plantas y árboles en el mundo clásico*, Madrid, Áurea Clásicos, 2011.
- ZWEIG, Stefan, *La lucha contra el demonio*, trad. Joaquín Verdaguer, Barcelona, Apolo, 1934.