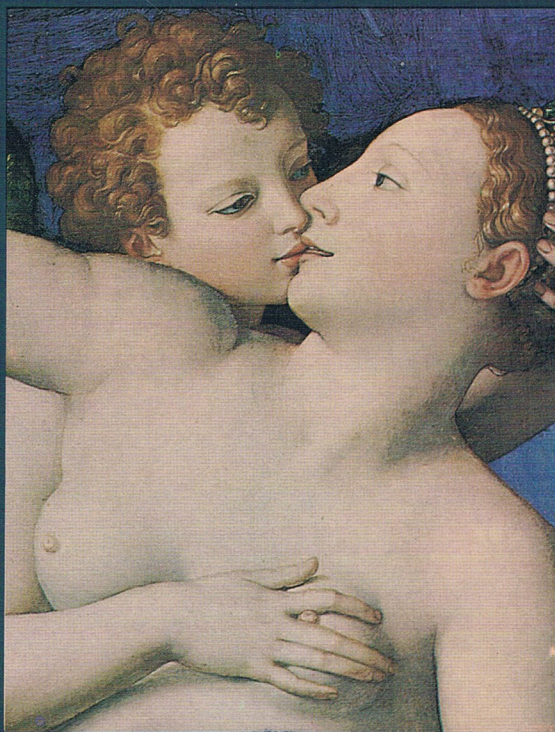


Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX

LUIS GÓMEZ CANSECO
(Ed.)



LAS FORMAS DEL MITO
EN LAS LITERATURAS HISPÁNICAS
DEL SIGLO XX

LAS FORMAS DEL MITO
EN LAS LITERATURAS HISPÁNICAS
DEL SIGLO XX

LUIS GÓMEZ CANSECO
(Ed.)



Universidad
de Huelva

— DATOS EDICIÓN —

PRIMERA EDICIÓN EN FORMATO EBOOK: NOVIEMBRE 2018
PRIMERA EDICIÓN EN FORMATO PAPEL: JULIO 1994

© Servicio de Publicaciones 
Universidad de Huelva
© Luis Gómez Canseco 

I.S.B.N. (papel): 84-88751-01-X
E.I.S.B.N. (pdf): 978-84-17288-56-3

Depósito legal: H 236-1994

— CEP —

GÓMEZ CANSECO, Luis

Las FORMAS del mito en las literaturas
hispánicas del siglo XX / Luis Gómez
Canseco, (ed.). - Huelva: Universidad,
Servicio de Publicaciones, D.L. 1994

239 p.; 21cm.
Contiene bibliogr.
ISBN 84-88751-01-X

— PAPEL —

Papel
Offset industrial ahuesado de 90 g/m²
Impreso en papel de bosque certificado

Encuadernación
Rústica, cosido con hilo vegetal
Printed in Spain. Impreso en España.

Maquetación y composición EBOOK
MAQUETACIÓN

1. Mitología de la literatura española
- Siglo 20º 2. Mitología de la literatura
hispanoamericana - Siglo 20
I. Gómez Canseco, Luis ed. lit.

860.09*19".

Obra sometida al proceso de evaluación de
calidad editorial por el sistema de revisión
por pares.

Publicaciones de la Univesidad de Huelva
es miembro de UNE 

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutivo de delito contra la propiedad intelectual.

 [Clique para mayor información](#)

— EL EBOOK LE PERMITE —



Citar el
libro



Navegar por
marcadores e
hipervínculos



Realizar notas
y búsquedas
internas



Retorna al índice
pulsando el pie de
página



Comparte
#LibrosUHU



Únete y
comenta



Novedades a
golpe de clic



Nuestras
publicaciones
en movimiento



Suscríbete a
nuestras
novedades

SUMARIO

Luis Gómez Canseco	
<i>Introducción. Anotaciones sobre el papel de la mitología en la literatura</i>	11
Alfonso García Morales	
<i>El templo de la diosa, una imagen sobre la religión del arte en Rubén Darío</i>	23
Eloy Navarro	
<i>El mito de Prometeo en la generación del 14</i>	53
Mercedes Comellas	
<i>La Atlántida, Fernando Villalón y el mito de los toros</i>	89
Luis Gómez Canseco	
<i>Lo mitológico en Cernuda después de «Invocaciones»</i>	111
Miguel Márquez	
<i>Narciso y Afrodita</i>	135
Carmen Espejo Cala	
<i>La imitación de los clásicos. Dos ejemplos en la literatura hispanoamericana contemporánea</i>	153
Miguel Nieto Nuño	
<i>El mito de Prometeo en León Felipe</i>	163

Pablo Zambrano

Paz, Borges, Eliot: Tres recreaciones del eterno retorno. 181

Francisca Noguerol Jiménez

Inversión de los mitos en el micro-relato hispanoamericano contemporáneo. 203

Mercedes Cobos

La mitología en la obra poética de Ana Rossetti y Juan Cobos Wilkins (Conversaciones con los autores). 210

Introducción.

Anotaciones sobre el papel de la mitología en la literatura

Luis Gómez Canseco

«Don't know what to be or where to go»
Christina Lowery

En el primer año de su reinado, el 396 después de Cristo, el godo Alarico I pasó a fuego el santuario de Eleusis. A su zaga, llegaron los primeros monjes cristianos y el centro más antiguo de la religión griega quedó material y espiritualmente destruido. Un año antes había muerto Teodosio el Grande. El emperador no sólo se había convertido personalmente al cristianismo, prohibió en todo el imperio los oráculos, los sacrificios a los dioses y hasta la visita de los templos. Desde mucho antes, Tertuliano, Arnobio, Prudencio y los demás apologistas cristianos venían esforzándose en desacralizar la religiosidad romana. En sus *Divinae Institutiones*, escribió Lactancio a propósito de los dioses paganos y sus mitos:

Pero, dirá alguien, los poetas imaginaron todo esto. Se equivoca quien piensa así. Los poetas hablaban de hombres; lo que pasó es que, para ensalzar a aquellos cuyo recuerdo celebran con alabanzas, dijeron que eran dioses. En consecuencia, puede considerarse

como fingido aquello que se refiere a los dioses, pero no aquello que se refiere a los hombres. Ello quedará claro con el ejemplo siguiente. Con el fin de violar a Dánae arrojó abundantemente sobre su regazo monedas de oro: éste fue el precio del estupro. Pero los poetas, que hablaban como por boca del Dios, con el fin de no romper la autoridad majestuosa que se le tenía ya concedida, fingieron que él se deslizó sobre el regazo de ella en forma de lluvia de fuego. (Lact., *Inst.* 1, 11)¹

El mismo pensamiento griego, su afán racionalista, conllevaba una secularización que terminó por afectar a la religiosidad. Es el paso del *mitos* al *logos*. La creación de una ciencia de la naturaleza y el surgimiento de la filosofía «dejan traslucir ya una mentalidad que amenaza desde lejos todo aquel mundo de formas plásticas de las fuerzas espirituales que ha construido la antigüedad» (Rhode, 32). La *Historia sagrada* de Evémero es sólo un síntoma más. El trasfondo intelectual del mundo griego está perfectamente reflejado en los versos de Calímaco: «Si hablo de cosas que son mentira, debo hacerlo de modo que llegue a persuadir de que son ciertas a quienes me escuchan» (Call., *Hymn.*, I, 65). Fue, sin embargo, con el judaísmo y el cristianismo, cuando el mito antiguo se transformó definitivamente. Y no sólo en su aspecto puramente religioso o moral. Todas las implicaciones literarias, artísticas o simbólicas también se vieron afectadas.

La conciencia religiosa judía era esencialmente antimítica. A la religiosidad inmanente del mundo griego, el pueblo hebreo opuso una religión exuberante, desbordada, reguladora de todos los órdenes de la existencia. Un nuevo Dios trascendente, el *Deus absconditus*, suplantó la inmediatez de los dioses míticos. A todo ello se unió la prohibición expresa de representar o alegorizar sobre la

1. Cfr. Sánchez Salor, Eustaquio, ed. (1986) *Polémica entre cristianos y paganos a través de los textos* Madrid: Akal, 114.

naturaleza: «La desacralización de la naturaleza -escribe Mircea Eliade-, la desvalorización de la actividad cultural; en una palabra: el rechazo violento y total de la religiosidad de la religiosidad cósmica y más aún la importancia decisiva atribuida a la regeneración espiritual del individuo mediante el retorno definitivo a Yahvé eran las respuestas de los profetas a las crisis históricas que amenazaban la existencia misma de los dos reinos judíos» (Eliade, 371).

La irrupción del cristianismo en la historia de la cultura supuso la definitiva ruptura del vínculo natural que, entre mitología y literatura, se había establecido en la poesía y el teatro griego y latino. Desde Homero, el verso había sido el cauce propio para la expresión del mito, y, a pesar de la progresiva desacralización de la literatura, en los poetas latinos aún aparecen como inevitables las referencias mitológicas:

Los antiguos reconocían los mitos que habían aprendido en otros poetas, en manuales o en las obras de arte, especialmente la pintura y los relieves. Y una cosa es clara: los poetas antiguos no salpicaban sus obras de ejemplos sacados de la mitología para alardear de erudición, sino para ofrecer conductas paradigmáticas (*êthos*) y expresar sentimientos (*páthos*). (Ramírez de Verger, 35)

El mismo Ramírez de Verger, partiendo de las *Elegías* de Propertio, señala tres funciones generales y complementarias del mito en la literatura antigua: retórica, idealizadora y expresiva. Así vemos aparecer el mito como *exemplum* para persuadir, como término de comparación y sobrepujamiento con el tema tratado o como punto de partida para el análisis de la realidad (Ramírez de Verger, 35-37). Lilian Feder apunta tres funciones más, desde el punto de vista de la aparición del mito en el texto literario: «Myths are used in literature in three major ways: mythical narratives and figures are the overt base on which plot and character are created; or they are submerged beneath the surface of realistic characters and action; or new mythical

structures are invented that have a remarkable resemblance to traditional ones» (Feder, 53). A estas funciones literarias en sentido estricto, habría que añadir la propiamente religiosa implícita en el mito y que se recoge una y otra vez en sus formas literarias antiguas.

En su sentido original, el mito muere cuando los primeros artistas y escritores cristianos empezaron a alimentar los símbolos mitológicos paganos con nuevos contenidos. Aunque originalmente sólo se tratara de un modo de preservar el secreto de sus creencias, tuvo consecuencias de importancia radical para la historia de la cultura. La ambigüedad preside la simbología del arte paleocristiano: la paloma de Venus y el pavo real de Juno representan ahora la inmortalidad del alma; el pastor, el pez son símbolos de Cristo; Apolo es el *Deus Sol Invictus*; Orfeo es también un Cristo músico de implicaciones cósmicas que todavía llega hasta fray Luis de León². Pero lo que nace como mera precaución, se convirtió en un nuevo modo de entender el mito. La mitología terminaría descargándose de su contenido doctrinal, moral o religioso y perdería definitivamente su referente religioso pagano. Es entonces cuando nace el mito para la cultura del Occidente cristiano.

La ductilidad del mito clásico es una de las razones fundamentales que explican su supervivencia, incluso en momentos adversos: «El Mito griego, más plástico y concretamente significativo que cualquier otro, abierto siempre a nuevas experiencias históricas, disponible para la aprehensión ágil de nuevas aventuras, es el Mito por excelencia de Occidente» (Lasso de la Vega, 408). El cristianismo hizo suya la tradición clásica, hasta el punto de ver en ella un antecedente de la revelación cristiana. Eso sólo fue posible por la atracción que el mito ejerció

2. Sobre la identificación de Cristo y el Sol, vid. Eliade, 398-340. El mismo Eliade señala el 25 de diciembre como «el día natalicio de todas la divinidades solares orientales». Para los orígenes de la relación establecida entre Oreo y Cristo, vid. Curtius, 345 n. y 346.

sobre mentes ajenas al paganismo y por su propia capacidad de adaptación. Luis Díez del Corral ha dividido esta capacidad simbólica del mito en dos momentos:

El mito es algo concreto, inmediato, captador, que se impone por su sola presencia (...). Pero que el mito sea concreto no quiere decir que comprenda tan sólo contenidos objetivos sensoriales y excluya los momentos meramente abstractos, todo lo que sea sentido y significación, sino que ese mundo mítico es concreto porque los dos momentos, el material y el significativo, confluyen indistintamente en él, fundiéndose en una unidad inmediata. (Díez del Corral, 71-73)

En esta separación entre imagen y significado encontramos la clave del atractivo que la mitología ha mantenido para distintas generaciones de la cultura occidental. La forma del mito, por su belleza plástica y su capacidad de generar símbolos, está abierta a distintas interpretaciones. Cada cultura ha llenado esa forma con contenidos diversos y ha sentido el mito como algo propio. Orfeo, Prometeo, Narciso, Apolo y Dafne, el Minotauro y su Laberinto han venido alimentándose de una savia nueva, que parece mantenerlos en una suerte de eterna juventud.

Junto con el significado, el mito ha jugado papeles distintos en las literaturas de cada época. Sin embargo y si hacemos recuento, podemos reunir esas funciones en dos grupos: la literatura que utiliza la mitología como un recurso decorativo o erudito y aquélla otra que hace del mito algo propio. La primera cuestión que hemos de abordar a la hora de enfrentarnos al problema es la de la imitación. El afán imitativo de la poesía occidental desde Grecia hasta finales del siglo XVIII marca necesariamente la aparición del mito en las literaturas posteriores a Grecia y Roma. Resultaba imposible imitar a Homero o a Virgilio sin que aparecieran las fábulas de los dioses. Para los primeros poetas cristianos esto no dejaba de ser una circunstancia problemática e incluso sospechosa de herejía. Todavía en el siglo XV, Jorge Manrique renuncia a la

imitación de los clásicos y no por otro motivo que por las implicaciones mitológicas y religiosas que el modelo traía consigo:

Dexo las invocaciones
de los famosos poetas
y oradores;
non curo de sus ficciones,
que traen yerbas secretas
sus sabores.

Para su contemporeaneidad, la posición de Jorge Manrique podía resultar anacrónica. Desde el momento en que el cristianismo abandonó sus posiciones de combate y aceptó como suya la tradición clásica, el mito se integró en la propia cultura cristiana. Claro ejemplo de esta asunción es la rápida inclusión de las *Metamorfosis* ovidianas entre las lecturas recomendadas en las escuelas medievales (Curtius, 81). El cristianísimo Dante no había tenido inconveniente en invocar a Apolo nada menos que para describir el Paraíso de los justos (*Paradiso*, I, 10-21). Y no quedaba ahí la cosa; llega a pedir al «buono Apolo» que lo posea como hiciera con Marsias:

Entra nel petto mio, et spira fue,
sì come quando Marsia traesti
della vagina delle membra sue.

Hasta fray Luis de León, en las invocaciones iniciales de sus odas «A todos los santos» y «A Santiago», mezcla sin engorro lo mitológico y lo cristiano³. La distancia recorrida desde Jorge Manrique a fray Luis es nada menos que la del Renacimiento. Y el periodo renacentista es uno de los momentos de la historia de Occidente en los que el mito revive con mucha más fuerza que la de un simple símbolo. La tradición clásica en general y la mitología en particular conservan siempre un fondo de religiosidad, una visión del mundo radicalmente distinta a la judeo-cristiana y, en algunos momentos propicios de la historia del hombre, han

3. Cfr. León, fray Luis de (1982) *Poesías* Barcelona: Crítica, 237 y 240.

dado lugar a verdaderos intentos de revivir el espíritu que las originó. El Renacimiento fue uno de esos momentos. El encuentro con una forma de belleza desconocida para el hombre medieval, el crecimiento de una perspectiva mundana de la realidad y la disminución del peso de la Iglesia sobre la existencia individual permitió que en algunas zonas de Europa la antigüedad se sintiera como fuerza capaz de reordenar el mundo. Y no sólo en la literatura o en el arte, sino en la moral, el pensamiento, la política o incluso en la religiosidad misma. Los poetas renacentistas se sienten en continuidad con el mundo clásico, como si de Orfeo a Dante no hubiera habido ningún tipo de interrupción o cambio.

Durante el Renacimiento se produce un reencuentro del hombre con su mundo. El hombre medieval, concentrado en la trascendencia, había ignorado la presencia de lo material. Ahora, sin embargo, se descubre de nuevo la alegría de vivir y, a falta de otra tradición, se busca el modelo de la antigüedad pagana. En el mundo antiguo, el hombre, escribe Mircea Eliade, llevó «a su culminación el *gozo de vivir*, el valor sacramental de la experiencia erótica y la belleza del cuerpo humano, la función religiosa de toda la alegría organizada colectivamente. El sentido religioso de la *perfección del cuerpo humano* -la belleza física, la armonía de los movimientos, la calma, la serenidad- inspiró el canon artístico» (Eliade, 278). El ambiente renacentista recoge el gusto por la danza, el juego y los espectáculos públicos y cortesanos, exalta el amor y la belleza del cuerpo y siente, como hicieran los antiguos, melancolía ante su pérdida. Si algún tópico define estética y moralmente el Renacimiento pleno, es sin duda el *carpe diem*. En sus formas literarias se unen la descripción de la belleza física, la invitación urgente al placer erótico y la conciencia latente del tiempo.

En España, sin embargo, apenas encontramos un verdadero paganismo renacentista y el mito es generalmente asumido con la función que le otorgó el judaísmo alejandrino o como parte misma de una cultura sobre la

que se edificó el cristianismo. En 1592 durante el proceso inquisitorial contra fray José de Sigüenza, el encausado hacía memoria y escándalo del sermón que fray Cristóbal de Zafra, rector de San Lorenzo de El Escorial, había predicado ante Felipe II:

Un día de nuestra Señora de septiembre, predicando delante de su Majestad, dijo que el Minotauro era Cristo y el laberinto el Evangelio *liber generationis* y nuestra Señora era Ariadna y el hilo que Ariadna dio a Teseo era la gracia; y que así, si queríamos vencer y entrar en este laberinto, le pidiésemos a la Virgen este hilo; y en el discurso del sermón dijo otras muchas fábulas; que Dios era la vaca Io que convirtió Juno y que por donde quiera que pisaba Dios dejaba impresos sus efectos que son sus obras; y así preguntando quién hizo esta obra admirable del sol y de la luna, etc., el mismo efecto tenía en sí escrito el nombre de su autor, que es Dios, Io, yo, que es el nombre que imprime la vaca con su pisada y otras mil burlerías de esta traza. (Andrés, 278)

Fuera de ese artificio de afinidad teológica, los modos comunes de aproximación al mito en la España áurea fueron la erudición y la parodia. Salvando el ejemplo de Garcilaso, que se aproxima al mito de un modo personal y afectivo, los escritores del Siglo de Oro descargaron sobre los dioses antiguos lo peor de sí mismos, conduciendo al mundo mitológico hacia una irrevocable plebeyización. Basta comparar el soneto XIII de Garcilaso con el «Bermejazo platero de las cumbres» que pintó Quevedo y que pagaba en oro los favores de Dafne para ver el abismo que separa esas dos visiones del mito clásico. El sentido pagano de Garcilaso es algo absolutamente ajeno a la literatura española. Y hasta el romanticismo, el paganismo no volverá a renacer.

La literatura y el pensamiento románticos, en especial los de Inglaterra y Alemania, llevaron a cabo una recreación de Grecia y su cultura. Pero más allá de entender el mito como alegoría, representación de la naturaleza o

como ejemplo moral, se atendió a su forma más sagrada, en correspondencia a la condición del poeta como intérprete de un mundo superior. No se trataba sólo de hacer de la mitología vida, sino de ahondar en el sentido global de la existencia atendiendo a las bases apolíneas y dionisiacas de la religiosidad griega. Basta pasar los ojos por la obra de Goethe, Schiller, Hölderlin o Keats para encontrar rastros de esa nueva savia que procede del mito y que, al mismo tiempo, lo regenera y lo alimenta.

Los modelos parnasianos y modernistas caracterizaron la visión finisecular del mito hasta convertirlo, como ya había sido en el Barroco español, en un elemento meramente decorativo. «Amo más que la Grecia de los griegos, la Grecia de la Francia», llegó a decir Rubén Darío. Y más allá de Rubén, que hizo de lo cultural una forma de vida, su legión imitadores contentos con la repetición de temas manidos. Las generaciones posteriores de la literatura occidental del siglo XX, Mallarmé, Valéry, Pound, Eliot Joyce o los surrealistas recrearon el mito clásico con un nuevo sentido. No se utilizó la mitología alegórica, ornamental o arbitrariamente, ni siquiera se pretendió buscar en el paganismo una salida; en la literatura contemporánea el mito se convierte en una cauce para interpretar el mundo. Los mitos adquieren un valor desconocido en su forma original. En ese sentido, la aportación del surrealismo resultó decisiva. Reelaboraciones trascendentales del mito, aunque de abolengo romántico, cobran su forma definitiva bajo el influjo surrealista: Prometeo como imagen del hombre moderno; Orfeo como símbolo de la propia creación.

La clave de toda esta supervivencia a lo largo de siglos está en la capacidad del mito para captar la realidad y presentárnosla próxima. El mito es, en un último término, un modo de conocimiento. Mito y *paideia* son realidades inseparables, de ahí su intemporalidad y fecundidad (Dörrie, 111). Pero la enseñanza que surge del mito no es preceptiva ni unívoca. Muy al contrario, su esencia es la multiplicidad que nace precisamente de su vinculación

profunda a la poesía⁴. El mito surge de fábula a la literatura y ésta, a su vez, genera y regenera el mito. En último término, el mito heredado, aprendido y reconstruido contribuye a la creación de nuevos mitos, los mitos personales y, más allá, al nacimiento del mito de sí mismo que cada autor ofrece en su obra. Son los casos extremos de los hombres cuya presencia nos llega envuelta en su escritura: Juan Ruiz, Shakespeare, Juan de Tasis y Peralta, Walt Whitman o Luis Cernuda. El mito, como apuntaba Luis Landero en el *VII Encuentro de Escritores y Críticos de la Letras Españolas*, es un cauce para conocerse a sí mismo y al propio mundo: «La primera y más ardua tarea de un escritor es la conquista y colonización literarias de su propio mundo.(...) El viaje a uno mismo, a su infierno interior, es el mejor y quizá el único viaje que un escritor debe hacer» (Landero, 84). Y para hablar de su propio mito, Landero acudía al mundo clásico, al viaje de Ulises y al descenso a los infiernos de Eneas y de Orfeo.

4. Cfr. Chase, 73. Para diversos conceptos del mito en la crítica moderna, vid. Douglas, Wallace W. (1973) y Vickery, John B. (1980).

BIBLIOGRAFÍA

- Andrés, Gregorio de (1975) *Proceso inquisitorial del padre Sigüenza* Madrid: FUE
- Curtius, Ernst Robert (1981) *Literatura europea y Edad Media latina* Madrid: F.C.E.
- Chase, Richard (1973) «Notes on the study of the Myth», en Vickery, John B. (ed.) *Myth and Literature. Contemporary Theory and Practice* Linclon: University of Nebraska Press, 67-73
- Díez del Corral, Luis (1974) *La función del mito clásico en la literatura contemporánea* Madrid: Gredos
- Dörrie, Heinrich (1980) «Myth in Greek and Roman Literature», en Strelka, Joseph P. (ed.) *Literary Criticism and Myth* University Park and London: The Pennsylvania State University Press, 107-131
- Douglas, Wallace W. (1973) «The meaning of Myth in modern Criticism», en Vickery, John B. (ed.) *Myth and Literature. Contemporary Theory and Practice* Linclon: University of Nebraska Press, 119-128
- Eliade, Mircea (1978) *Historia de las creencias y de las ideas religiosas. I. De la Prehistoria a los Misterios de Eleusis* Madrid: Ediciones Cristiandad
- Feder, Lillian (1980) «Myth, Poetry, and Critical Theory», en Strelka, Joseph P. (ed.) *Literary Criticism and Myth* University Park and London: The Pennsylvania State University Press, 51-71
- Landero, Luis (1992) «Mito y memoria», en *Mito y realidad en la novela actual. VII encuentro de escritores y críticos de la letras españolas* Madrid: Ediciones Cátedra/Ministerio de Cultura, 81-84
- Lasso de la Vega, José (1964) «El mito clásico en la literatura española contemporánea», en *Actas del II Congreso Española de Estudios Clásicos* Madrid: Publicaciones de la Sociedad Española de Estudios Clásicos

- Ramírez de Verger, Antonio (1989) «Introducción», en Propercio
Elegías Madrid: Gredos
- Rhode, E. (1948) *Psique* México: F.C.E.
- Sánchez Salor, Eustaquio, ed. (1986) *Polémica entre cristianos y
paganos a través de los textos* Madrid: Akal
- Vickery, John B. (1980) «Literary Criticism and Myth: Anglo-
American Critics», en Strelka, Joseph P. (ed.) *Literary
Criticism and Myth* University Park and London: The
Pennsylvania State University Press, 210-237.

***El templo de la diosa,* una imagen sobre la religión del arte en Rubén Darío**

Alfonso García Morales

Orfeo: «Mis primeros recuerdos son los de un bosque sagrado, un templo solemne...» (Edouard Schuré: *Los grandes iniciados*).

La «religión del arte» es una de las fórmulas que más amplia y fielmente puede abarcar las ideas, la obra y la vida misma de Rubén Darío. Como otros muchos escritores finiseculares, Darío sintió agudamente el vacío espiritual del mundo moderno y trató de llenarlo por muy diversos caminos, que en último extremo lo llevaron siempre a la belleza. Él mismo concibió su dedicación temprana y absoluta a la literatura, su aprendizaje y viajes continuos, sus campañas y libros, hasta los hechos mínimos y a menudo dolorosos de su existencia, como un camino iniciático en pos de la belleza. Aunque su trayectoria literaria es más que conocida, empezaré recordando brevemente unos pocos datos que subrayan el sentido religioso que él le asignó y que deben tenerse en cuenta para entender lo que sigue.

En *Historia de mis libros* (1913), Darío habló de su evolución como una progresiva «iniciación» en los secretos de la armonía verbal, a partir de la adaptación al español

de las conquistas de los modernos escritores franceses. La idea de tal adaptación se gestó en Centroamérica, junto al poeta Francisco Gavidia, con quien «mi espíritu adolescente había explorado la inmensa selva de Victor Hugo y había contemplado su océano divino, en donde todo se contiene» (1950, 1: 196-197), pero no comenzó a hacerse efectiva hasta su estancia en Santiago de Chile, cuando al ejemplo siempre presente de Hugo, unió la lección concreta de los parnasianos. Entre ellos -dice- «fue Catulle Mendes mi verdadero iniciador» (1950, 1: 197). La experiencia de la gran ciudad y la lectura de los parnasianos le llevaron a encontrar su nueva manera, la «escritura artística» de *Azul...* (1888), libro que él mismo calificó como «una producción de arte puro, sin que tenga nada de docente ni de propósito moralizador» (1950, 1: 203), lo que no impide que los cuentos, la parte más novedosa, tengan como tema fundamental la marginación del artista en la sociedad burguesa.

Durante los años siguientes en Centroamérica, trató de continuar sus esfuerzos renovadores y de ponerlos en relación con los de otros escritores americanos. En el conocido artículo sobre Ricardo Palma, «Fotograbado» (1890), empleó por primera vez de forma concreta el término «modernismo» para referirse al «espíritu nuevo», a los principios de elevación, libertad, novedad y flexibilidad literaria que animaban a algunos escritores del continente. Conviene señalar que la exigencia de elevación aparece aquí acompañada con «la prohibición de que el maestro de escuela anodino y el pedagogo chascarrillero penetren en el templo del arte» (1950, 2: 19). Su defensa del rigor artístico estuvo siempre asociada a la denuncia tanto de la indiferencia pública y de la crítica ignorante y académica, como de la falta de seriedad de los propios artistas. Entre los escritores nuevos a los que cita está su amigo chileno Narciso Tondreau, a quien dedicó ese año otro artículo que es una nueva declaración indirecta de su credo literario: «*Ars religio mea*, esa es la procesión de la fe artística (...); el arte es su religión, el azur. Sigue la fórmula célebre del

arte por el arte, el culto absoluto de lo bello, independiente de lo útil y de lo moral» (1950, 2: 61). En ese momento la religión del arte era para él sinónimo de la teoría del «arte por el arte» y de la práctica del parnasianismo, dentro de cuya estética siguió moviéndose fundamentalmente durante al menos los tres años siguientes. En 1890 publicó una nueva edición de *Azul...*, con más versos, entre ellos la serie de sonetos «Medallones», a la manera parnasiana, los dos primeros de los cuales están dedicados a los maestros Leconte de Lisle y Catulle Mendés. Y en 1893, sobre un ejemplar del libro, firmó la siguiente dedicatoria a cierto escritor:

Arte es religión. Creamos
en el arte, en él pensemos;
a sus altares llevemos
nuestras coronas y ramos (1967, 2: 961).

Estaba entonces a punto de dar un paso trascendental en su carrera. A mediados de 1893 salió para la Argentina, donde iba a comprender, realizar y vivir en su plenitud esa «religión del arte» para la que se sentía llamado. Antes cumplió un requisito indispensable: pasar unos meses en París, completando el proceso de iniciación que hemos ido señalando. «Mi sueño, ver París, sentir París -dirá diez años después-, se había cumplido, y mi iniciación estética en el seno del simbolismo me enorgullecía y me entusiasma-ba...» (1950, 1: 290). En realidad ese primer contacto con los decadentistas o simbolistas, como empezó llamándoles indistintamente, fue necesariamente superficial, pero suficiente para advertir que ellos constituían un nuevo parnaso mucho más amplio que el anterior, el movimiento más avanzado e internacional del arte de la época. El material recogido entonces fue ampliado, asimilado y aprovechado en su periodo argentino.

Aunque toda iniciación sea de por sí un proceso ininterrumpido, se puede decir que el momento y lugar decisivos de la iniciación literaria de Darío son estos: sus cinco años en la próspera, cosmopolita y culta Buenos Aires de fin de siglo. Años intensos de toma de conciencia,

de realizaciones y militancia. Recorrer por orden los muchos artículos y los más bien escasos poemas que escribió entonces, descubrir sus íntimas relaciones, reconstruir las circunstancias, muchas veces polémicas, en las que surgen cada uno de ellos, es asistir a la maduración de su poética y de su poesía y al triunfo del modernismo como movimiento literario hispanoamericano. Aquí sólo cabe decir muy simplificadaamente que al mismo tiempo que afinaba su técnica y completaba su mundo de imágenes, integrando en una síntesis personal las diversas corrientes que confluían en la época, Darío comprendió e hizo suya la concepción analógica que está en la base de gran parte del romanticismo-simbolismo. Su continua búsqueda de la armonía verbal terminó llevándolo al descubrimiento de la armonía universal. «El modernismo -ha sintetizado con exactitud Octavio Paz- se inicia como una estética del ritmo y desemboca en una visión del universo como ritmo» (19). El universo es concebido como un vasto sistema de correspondencias; el poeta adquiere la categoría de vate, vidente o mago, capaz de leer ese sistema de signos y de traducir en el poema el ritmo universal; la poesía se convierte, en fin, en un medio de descubrimiento y realización de la armonía cósmica, en una auténtica religión¹.

Es durante su etapa argentina cuando Darío sacraliza definitivamente el arte y emplea con más insistencia, intención y convencimiento que nunca la retórica religiosa para referirse a él. Entre los términos clave de sus escritos de entonces están los de *Belleza* eterna o divina, equivalente al *Ideal*, la verdad en lo bello, o a la (*H*)armonía, esencia del alma del mundo, de la suprema unidad o Dios; y *Arte Puro*, como religión de Belleza. La idea de pureza es esencialmente religiosa; al aplicarla al arte Darío hace referencia a su práctica rigurosa, a su exigencia de dedicación absoluta y a su capacidad de revelación: el arte

1. Aunque existe sobre el tema una amplia bibliografía, me limitaré a indicar para el caso de Darío los libros de Jade y de Skyrme.

es un camino de perfección, un instrumento para conocer y expresar lo suprarreal. De las muchas fórmulas con que idealiza o mitifica al artista recordemos aquí la de *sacerdote* o *iniciado*.

Aunque todas ellas son expresiones frecuentes desde el romanticismo y Darío las encontraría a menudo en esta etapa de intensas lecturas, no hay duda de que, como ha venido repitiendo la crítica desde Arturo Marasso, uno de los libros que más le ayudó a unificar sus ideas y su lenguaje fue el clásico del esoterismo de Edouard Schuré, *Los grandes iniciados: un estudio de la historia secreta de las religiones*. En él se expone la «philosophia perennis», el fondo de verdades de la que participan todas las religiones, a través de una atractiva reconstrucción de las figuras de Rama, Krishna, Hermes, Moisés, Orfeo, Pitágoras, Platón y Jesús. Darío leyó este libro sobre religión en términos de arte: asimiló las características de los líderes religiosos de la humanidad a la de los genios artísticos, pues santos y genios son quienes más lejos han llegado por los caminos paralelos de la iniciación religiosa y artística, encarnan la idea romántica de los grandes hombres u hombres representativos, de aquellos pocos que en la tierra se aproximan al Ideal, que con más perfección realizan la Verdad o el Bien o la Belleza. «El *Ideal* -dice Schuré- es el Ensueño y la nostalgia de la patria divina; la *Iniciación*, ese templo de los elegidos, es su clara reminiscencia, su posesión misma» (376). Muchas de las imágenes de iniciación que llenan las páginas de Darío sobre la poesía y los poetas se inspiran en Schuré: jóvenes elegidos, señalados por los astros, viajes y enseñanzas de maestros, lugares sagrados y santuarios ocultos, peregrinaciones y sufrimientos, nostalgia, visiones y éxtasis.

Hay al menos otras dos expresiones que Darío empleó junto a la de Arte Puro y que se adecuan al sentido religioso de éste. La primera es *Arte libre*. Rigor y libertad, acracia y aristocracia literaria son los únicos principios que él proclamó inalterables en todos sus escritos teóricos. Su sincretismo religioso, que le hizo buscar en las distintas

religiones una verdad única y por el que encontró tan atractivos libros como los de Schuré, se corresponde y confunde con su sincretismo artístico: los caminos para llegar a la Belleza son infinitos, pues la única manera que tiene el artista es encontrar el suyo propio. El segundo término, que empleó en los momentos más entusiastas y militantes de la Argentina, es *Arte nuevo*. En su opinión, los valores de exigencia y libertad, la ausencia de una escuela cerrada y el predominio de la calidad individual era precisamente lo que caracterizaba al Arte nuevo de fin de siglo, que entonces consideraba fundamentalmente representado por el «decadentismo» o «simbolismo» internacional y por el «modernismo» hispanoamericano. Los artistas nuevos, tan diferentes y tan combatidos, formaban una gran fraternidad universal, cuya misión sagrada, su gloria y también su cruz, era la de preservar la poesía en medio de un mundo prosaico. Por encima de sus actitudes de negación o rechazo, estos artistas cumplían una necesidad: mantener el progreso espiritual, auténticamente humano, frente a una concepción de progreso meramente material. Por entonces la gran ambición de Darío, para la que se sirvió del modernismo, era dignificar desde América la expresión literaria en español, integrar a los escritores americanos en la comunidad internacional de los artistas nuevos, hacer de la literatura hispanoamericana parte de la literatura universal y moderna.

Todas estas ideas y proyectos aparecen claramente planteados desde su misma llegada a la Argentina. Baste recordar una vez más los «Propósitos» con los que se abre la *Revista de América*, fundada por él y Ricardo Jaimes Freyre en 1894: «Ser el órgano de la generación nueva que en América profesa el culto del Arte puro, y desea y busca la perfección ideal; Ser el vínculo que haga una y fuerte la idea americana en la universal comunión artística; (...); Levantar oficialmente la bandera de la peregrinación estética, que hoy hace con visible esfuerzo la juventud de la América latina, a los Santos Lugares del Arte y a los desconocidos Orientes del ensueño (...); Luchar porque

prevalezca el amor a la divina Belleza, tan combatida hoy por invasoras tendencias utilitarias»(Gullón 47). En el segundo número de la revista, como introducción a un proyectado estudio sobre Gabriel D'Annunzio, Darío publicó una encendida defensa de los decadentes, a los que siguió consagrando artículos durante los años siguientes. Frente a la acusación lanzada por el poeta inglés Richard Le Galliene, en *The Religion of a Literary Man*, de que los decadentes se limitaban a un arte meramente formal o sensual, Darío subrayó el sentido profundamente religioso de su labor. Ellos son «sacerdotes y soldados del alma», «mensajeros y adoradores de un supremo ideal»: «La obra de los nuevos tiene su campo principal en la región de las ideas puras, en el Ensueño o en el Misterio. ¿A quiénes se debe el anhelo reciente de los vuelos espirituales, el mayor impulso hacia lo desconocido, la tendencia al conocimiento de las causas primeras, el renacimiento del misticismo, la renovación de los antiguos símbolos, la exploración de los inmensos y viejos bosques de la Historia, en donde se hallan los ocultos templos de las pasadas religiones?» (1950, 1: 641-642).

El año crucial de su estancia en la Argentina es 1896, en que reunió lo fundamental de su producción periodística y poética y publicó *Los raros* y *Prosas profanas*, los libros más significativos de la estética modernista en su momento de apogeo. Mientras que ambos se encontraban en prensa, dio dos conferencias en las que se presentó públicamente como el guía de la renovación poética. La primera, titulada «Eugenio de Castro y la literatura portuguesa», fue pronunciada en septiembre en el Ateneo de Buenos Aires, y aún hubo tiempo de incorporarla a *Los raros*. Darío se mostraba seguro: el modernismo hispanoamericano podía formar parte del «renacimiento latino» representado en Portugal por Castro y en Italia por D'Annunzio, y de esta forma, integrarse en el movimiento internacional del Arte nuevo; en cuanto a sí mismo, se consideraba un «hermano» de Castro, un iniciado como él: «Leí sus versos. Desde el primer momento reconocí su

iniciación en el nuevo sacerdocio estético, y la influencia de maestros como Verlaine» (1950, 2: 506). La segunda conferencia, leída en octubre en el Ateneo de Córdoba, en medio de una gran polémica, conviene citarla por extenso, pues se trata de una de sus alabanzas más explícitas y elaboradas de la Belleza eterna y de la Religión del Arte. La Belleza aparece aquí representada en la figura de una diosa: la Dea.

Ella está en su templo, en lo alto de la Colina Sagrada. El sol ilumina de oro el armonioso edificio. El aire, un aire acostumbrado a llevar las vibraciones de las liras, agita en los bosques cercanos los tirso de los laureles. Vagan, en teorías distintas, los coros misteriosos de las ideas y de las apariencias, de las visiones y de las sensaciones; en lo alto, sobre la eurítmica arquitectura, gira en maravillosa cadencia el inmortal zodiaco de los números; envuelve todo una imperiosa gracia de ritmo; y en lo interior, después de pasar por el frontón en donde están esculpidas las luchas y las iniciaciones, encontráis a la diosa blanca y pura, a la eterna belleza, en cuyo gesto está visible la música del universo. Ante ella, princesa de Dios, deposito todas las flores que mis manos alcanzan a recoger o a cortar. ¡Oh! hacéis muy bien en amarla; ella y la fe llenan de luz el mundo. Ellas son los únicos refugios entre las feroces luchas de los hombres, en épocas que tratan de ahogar el alma las manos pesadas de los utilitarios (...) Creyente puro, fe absoluta y artista puro, arte absoluto: esta fe que es de religión y este amor, que es del arte, son ciegos. Pero es una ceguera en que resplandecen todas las estrellas, para los preferidos de la fe y para los preferidos del arte; los más ciegos en el camino de la Religión se llaman santos; los más ciegos en el camino del Arte se llaman genios. En cuanto a mí (...) no soy más que un misionero de esas ideas, un mínimo mensajero de esos ideales. La América me ha tocado como tierra de predicación y de mis labores. (Ibáñez 107-113)

El templo de la Dea, de «la diosa blanca y pura», de «la eterna belleza», es una de las imágenes en las que más

plenamente se expresa la sacralización dariana del arte. Se puede decir en términos generales que este templo sustituye a la «iglesia vacía», con la que los modernistas simbolizaron la muerte o ausencia de Dios, y se destaca, resumiéndolos a todos, entre esos «ocultos templos de las pasadas religiones» que, según Darío, exploraban los artistas de fin de siglo en busca de una nueva mitología con la que sustituir la desintegración de la mitología cristiana. Como bastantes de sus imágenes, «el templo de la diosa» aparece pronto en su literatura y se va conformando, evolucionando y enriqueciéndose a lo largo de todo el proceso que hemos visto. Es inseparable de su concepción religiosa de la Belleza, pero también de su helenismo esencial, de su visión de la Grecia antigua como la tierra ideal de la Belleza.

La imagen se encuentra ya apuntada en los poemas románticos de sus primeros años centroamericanos, cuando comienza a plantear el conflicto central entre *poesía* y *prosa del mundo*. A la indiferencia o desprecio moderno por el arte opone la exaltación del genio o la idealización de Grecia mediante un empleo aún superficial de la mitología. En «El poeta a las musas», confiesa su ambición literaria: «Yo ansío la corona que la Fama/ brinda a los sacerdotes de lo bello (...)» (1967, 1: 330), para reconocer enseguida lo adverso que resultan los nuevos tiempos para la poesía. La queja por el fin del arte se asocia a la nostalgia por el fin de la antigüedad y ambos motivos, a la imagen del templo perdido: «Y así reinaba el Arte poderoso/ de par en par las puertas de su templo,/ y bajo un cielo azul iban errantes / las balsámicas brisas del Egeo./ Todo acabó. Decidme, sacras Musas,/ ¿cómo cantar en este aciago tiempo (...)?» (1967, 1: 332-333). En el poema «El Arte», éste aparece explícitamente sacralizado y, a través de él, la Grecia de Venus y Diana, de Fidias y del Partenón:

El arte es el creador
de cosmos espiritual:
forma su hálito inmortal
fe, consuelo, luz y amor

.....
 Grecia la sagrada, que
 guardó los dioses en sí,
 ¡bendita sea!, que allí
 endiosado el arte fue. (1967, 1:447,450)

Pero hasta la estancia en Chile y la lectura de los parnasianos, Darío no hizo del helenismo una parte fundamental de su poesía, a través de la cual integró elementos literarios y plásticos, clásicos y modernos, y pudo expresar tanto sus aspiraciones ideales como su paganismo vital. Santiago, como otras capitales hispano-americanas de fin de siglo, ostentaba su europeísmo y prosperidad en monumentos y mansiones de estilo ecléctico, entre los que no podía faltar el neoclasicismo y la «estatuomanía». El joven, provinciano y pobre Darío paseó por el Cerro de Santa Lucía, lleno de «verdores, estatuas, mármoles, renovaciones, pórticos, imitaciones de distintos estilos» (1950, 2: 52-53); trabajó en el periódico *La Epoca*, en cuya lujosa redacción se encontraba el salón griego «lleno de mármoles: diosas, ninfas, musas y sátiros»-de que habló en «El Rey Burgués» (1983, 128); su amigo Pedro Balmaceda, escritor, crítico de arte e hijo del presidente de la República, lo introdujo en las lujosas habitaciones del Palacio de la Moneda y en el taller del escultor de moda Nicanor Plaza. A juzgar por sus escritos, esta última tuvo que ser una de las experiencias que más lo impresionó. Así describe una de las visitas: «Al penetrar en el taller de este escultor, parecíame vivir la vida antigua (...) Al salir del taller, parecíome que abandonaba un templo» (1983, 138-139). Allí «se destacaban los relieves, los medallones con cabezas de serenos ojos sin pupilas, los frisos cincelados, imitaciones de Fidias (...), las metopas donde blanden los centauros musculosos sus lanzas; y los esponjados y curvos acantos, en pulidos capiteles de columnas corintias. Luego, por todas partes, estatuas; el desnudo olímpico de la Venus de Milo y el desnudo sensual de la de Médicis, carnoso y decadente» (1983, 138). «La infinita luz del arte», el «cosmos espiritual» de que

hablaba en Centroamérica, lo que entonces leía en los parnasianos lo vio realizado allí. Es el mismo deleite y respeto casi religioso con que describió más tarde sus «peregrinaciones» por lugares históricos y museos de Europa. No es extraño que le dedicase a Plaza una nueva versión del citado poema «El Arte» y que se inspirase en él para la figura de los escultores «soñadores», pero también «amantes del desnudo» que protagonizan los cuentos «El velo de la reina Mab», «Arte y hielo» y «La muerte de la emperatriz de China».

Por entonces Darío hizo del «templo de la belleza» una imagen de su ideal literario regido por la teoría del «arte por el arte» y por la práctica de la «escritura artística». El libro *A. de Gilbert. Biografía de Pedro Balmaceda* (1889), escrito poco después de *Azul...* e inmediatamente antes de los citados artículos sobre Palma y Tondreau, más que una biografía y una valoración de la obra de su amigo tempranamente desaparecido, es uno de sus primeros escritos autobiográficos y una nueva declaración estética personal:

La obra que deja es corta, pero valiosa. Es un diminuto templo paranífico dedicado a la belleza, donde se siente el eterno femenino. El mármol de vetas azules ahí está en las columnas y cariátides. Los muros están cubiertos de arabescos, de exfoliaciones, de finísimo almocárabe, atauriques y azulejos. Ahí offician sólo sacerdotisas, que llevan cornucopias y cestas de flores. Se siente el *odor di femina*, risas musicales, ambiente de feminidad.

Cerca del pórtico, las arcadas de los rosales ondulan y sobre ellas vuelan mariposas. Y ved: el amor pasa, como en la rima becqueriana; el templo, gallardo en su euritmia, está envuelto en sol; el triunfo de la juventud alegra la nave cubierta de sus pompas ornamentales: diríase una apoteosis de Psiquis o de Venus; hay manzanas y granadas entreabiertas, como la de Aubanael; la adolescencia reina; pero en medio del apogeo de la fiesta truinfal, del fondo del templo bello se oye brotar este gemido conmovedor y

doliente: ¡ay! Sí; cuando leáis esos cuentos de Pedro, notad el ¡ay!, la bruma gris de otoño, la melancolía en la alborada (1950, 2:228-229)

Darío materializó en este templo su concepción parnasiana de la obra literaria: claridad lineal, colorismo, empleo decorativo de materiales nobles y suntuarios... Pero también dos temas centrales e inseparables de su poesía: el placer y la melancolía. Su poesía erótica tuvo como escenarios los más diversos espacios exóticos o imaginarios, entre los que destacó por su insistencia la antigua Grecia, patria ideal del espíritu y del cuerpo (también este templo presenta elementos orientales, pero es fundamentalmente clásico). La melancolía aparece ya aquí bajo un tópico romántico que Darío volvió a encontrar en Verlaine y al que dió un uso frecuente: el «rire en pleurs», la amargura en medio de la alegría, el «corazón triste de fiestas».

«Portico», escrito en 1892 como prólogo a *En tropel*, de Salvador Rueda, prosigue la elaboración de la imagen. El poema evoca las tierras solares en las que hunde sus raíces la poesía de Rueda: Roma, Oriente, Andalucía y sobre todo Grecia, donde la poesía, personificada en la Musa, tiene como recinto un templo de mármol presidido por una estatua de Venus. Por momentos la belleza de la Musa poesía y de la diosa Venus se confunden:

Tiene por templo un alcázar marmóreo:
guárdalo esfinge de rostro egipciaco;
y cual labrada en un bloque hiperbóreo,
Venus, enfrente de un triunfo de Baco,

.....
Y de la eterna Belleza en el ara,
ante su sacra y grandiosa escultura,
hay una lámpara en albo carrara,
de una eucarística y casta blancura. (1967, 1: 584)

Marasso advirtió en esta última estrofa la huella de *Los grandes iniciados*: Darío -dice- «descubre el misterio de la religión de belleza, el culto órfico de la poesía» (111). Aunque el libro de Schuré se publicó en 1889 y alcanzó

enseguida gran éxito, con lo que no es imposible que Darío lo conociese en Centroamérica o en su primera visita a España, antes de escribir el poema, es bastante más probable que lo hiciera a partir de su viaje a París y lo que es más importante: creo que su influencia no se deja sentir hasta algunos poemas de Buenos Aires, escritos ya desde una concepción realmente órfica de la poesía. «Pórtico» es un poema parnasiano desde su mismo título. En el fragmento al que corresponden las estrofas citadas Darío ensayó simplemente una transposición artística, buscando sobre todo el efecto escultórico, como había hecho pocos meses antes en los poemas «Recreaciones arqueológicas», donde no sólo el procedimiento, sino la imaginería y el vocabulario («Por el sendero de fragantes mirtos/ que guía al blanco pórtico del templo...»), son muy similares a los de «Pórtico» («Y bajo el pórtico blanco de Paros, / y en los boscajes de frescos laureles...»). Y junto al efecto escultórico, acaso también el efecto de color a partir del blanco, según el ejemplo de Théophile Gautier y tal como hizo de forma más específica en «Bouquet» o «Blasón». Cabe añadir que el blanco es para él un color de valores simbólicos cambiantes: color de la castidad, pero también del desnudo, que pasa con facilidad al rosa, de la misma forma que las estatuas se convierten en mujeres y el mármol se confunde continuamente con la carne.

Marasso también señaló entre las fuentes de «Pórtico» el *Voyage en Espagne*, de Gautier, y añadió: «Creo probable que Darío, cuando componía *Medallones*, a la manera de *Dédicaces*, de Verlaine, haya escrito una poesía titulada *Gautier*, que conservó inédita y después alargó para adecuarla a la obra de Salvador Rueda. Es, en parte, la obra lírica y la aventura romántica de Gautier lo que el poeta pinta» (112). Se trata de una hipótesis probable, efectivamente. Los conocedores de la obra de Darío sospecharán otros muchos de estos aprovechamientos, adaptaciones, repeticiones. Por ejemplo: las palabras citadas sobre Pedro Balmaceda, ¿no convendrían más a Tondreau, sobre quien estaba ya escribiendo cuando éste murió? Y las afirmacio-

nes sobre la obra de ambos, ¿no dicen más de sí mismo que de nadie? Pues lo importante es que sus numerosísimos textos sobre otros escritores, maestros o no, son a veces intercambiables y en último extremo forman un mismo retrato de escritor: el suyo propio.

A partir de Buenos Aires, paralelamente a la profundización tanto de su poética y de su cosmovisión como de su helenismo, la imagen del templo adquiere una mayor complejidad y se inserta en un sistema de imágenes más amplio. El poema con el que hay que empezar a explicar la evolución argentina de Darío es sin duda el «Coloquio de los Centauros», cuya publicación en julio de 1896 debió influir bastante para que se decidiese a reunir *Prosas Profanas*. Él dijo alguna vez que, como la mayoría de las composiciones del libro, la escribió rápidamente: «lo concluí en *La Nación*, en la misma mesa en que Roberto Payró escribía uno de sus artículos» (1950, 1: 123), algo que si bien puede ser cierto en cuanto a su conclusión material, no quita para que sea con toda seguridad fruto de una larga gestación. También añadió que, como los demás poemas, exigiría «bastantes exégesis y largas explicaciones» (1950, 1:123), lo que justifica que sea uno de sus textos más minuciosamente estudiados por la crítica². Yo sólo quiero señalar un detalle, tal vez no suficientemente subrayado, pero muy iluminador de todo lo que vamos diciendo.

En julio de 1894, exactamente dos años antes del «Coloquio», Darío publicó en *La Nación* un homenaje fúnebre a su admirado Leconte de Lisle, que incluyó más tarde en *Los raros*. «Pontífice del Parnaso», «vicario de Hugo», «sumo sacerdote», «Pan» y «Apolo», Leconte de Lisle -dice- deja en su obra «un bello templo cincelado en el más bello Paros, en honor del Dios del arco de plata» (1950,

2. En cuanto a la estructura y cosmovisión del poema, véase además de Jrade (43-65) y entre otros, Echevarría y Sucre (35-38); sobre fuentes y utilización de la mitología: Marasso (68-104), Maiorana, Faurie (29-48), Durand, Hinterhäuser (149-174).

2: 274). El homenaje termina con una fantasía sobre la llegada del alma de Leconte a una isla gloriosa:

Fínjome la llegada de su sombra a una de las islas gloriosas, Tempes, Amatuntes celestes, en donde los orfeos tienen su premio. Recibiránle con palmas en las manos coros de vírgenes cubiertas de albas, impalpables vestiduras; a lo lejos destacárase la armonía del pórtico de un templo; bajo frescos laureles se verán las barbas blancas de los antiguos amados de las musas, Homero, Sófocles, Anacreonte. En un bosque cercano, un grupo de centauros, Quirón a la cabeza, se acerca para mirar al recién llegado. Brota del mar un himno. Pan aparece. (1950, 2: 290-291)

En este fragmento está perfectamente prefigurada la Isla de Oro que sirve de marco al «Coloquio»: «En la isla en que detiene su esquife el argonauta/ del inmortal Ensueño, donde la eterna pauta/ de las eternas lirás se escucha (...)» (1967, 1: 572). ¿Otra adaptación, otro aprovechamiento? Ambas son islas imaginarias, que se corresponden con los Campos Eliseos, morada de los poetas inmortales, de «las eternas lirás» del poema, de «los antiguos amados de las musas» del artículo. «El grupo de centauros», con «Quirón a la cabeza», hace referencia al poema de Leconte «Khirón», una de las fuentes del «Coloquio», y a los protagonistas de éste, a los que Darío no sólo describe como un grupo escultórico, a la manera parnasiana, sino que los convierte en portavoces de su nueva cosmovisión analógica. Ya inmediatamente después de su artículo sobre Leconte, en su citada defensa de los decadentes, señala: «Los llamados decadentes, es cierto, han consagrado gran parte de sus cuidados a los prestigios de la forma; mas no se han quedado solamente en el mundo marmóreo de la Grecia, tan caro a las escuelas académicas, por lo que tiene de limitado, de lineal y de comprensivo. Han buscado por todas partes las manifestaciones profundas del alma universal» (1950, 1: 642). Es de esta «alma universal» y su «terrible misterio» de lo que van a hablar los centauros, en una isla bañada por la luz sagrada del sol, «bajo el dorado

carro del reluciente Apolo», «junto a un fresco bosque, frente al gran Oceano» (1967, 1: 573-579).

Darío configura la Isla de Oro, su poema mismo, como un microcosmos donde todos los elementos se corresponden y cada uno refleja la ley de armonía que rige al Todo: el galope fuerte y rítmico de los centauros, el tritón y su caracol sonoro, la sirena blanca, Eolo y Céfiro, el canto de la cigarra... También el templo, elemento decorativo de tantas de sus evociones clásicas, aparece aquí integrado por sus proporciones en esa música plural y única. En el homenaje a Leconte se dice: «a lo lejos destacárase la armonía del pórtico de un templo» (1950, 2: 291), y en el «Coloquio»: «a lo lejos un templo de mármol se divisa/ entre laureles-rosa que hace cantar la brisa» (1967, 1: 579). Como la Isla que preside, el templo es una metáfora tanto del ritmo de la poesía como del universo.

Cuenta Schuré que Pitágoras se inició en el secreto de la armonía cósmica contemplando la fachada de un templo dórico: «Sí, oculta en esas líneas geométricas estaba la clave del universo, la ciencia de los números (...) Y en una visión grandiosa Pitágoras vió moverse los mundos según el ritmo y armonía de los números sagrados» (266). En el discurso de Córdoba, Darío dice: «El sol ilumina de oro el armonioso edificio. El aire, un aire acostumbrado a llevar las vibraciones de las liras, agita en los bosques cercanos los tirsos de los laureles. Vagan, en teorías distintas, los coros misteriosos de las ideas y de las apariencias, de las visiones y de las sensaciones; en lo alto, sobre la eurítmica arquitectura, gira en maravillosa cadencia el inmortal zodiaco de los números; envuelve todo una imperiosa gracia de ritmo». A partir del «Coloquio» y dentro del sistema global de imágenes de Darío, el templo entra en relación con la «mecánica celeste», el Sol-Helios y el Zodiaco de las constelaciones, y también con otros dos espacios que representan el corazón rítmico del universo: la «selva sagrada», el templo vivo donde habitan los dioses, y el Oceano, la «vital Thalassa». Paralelamente, el poeta consagrado al templo se identifica con tres grandes iniciados,

exploradores del misterio en el cielo, la tierra y el mar: Pitágoras, Orfeo y Jasón. Las figuras de Orfeo y Pitágoras, que Schuré asimiló en gran medida, aparecen en Darío totalmente confundidas: «En las constelaciones Pitágoras leía,/ yo en las constelaciones pitagóricas leo;/ pero se han confundido dentro del alma mía/ el alma de Pitágoras con el alma de Orfeo» (1967, 2: 1035). El poeta, «el argonauta del inmortal ensueño», es Orfeo, que en ciertas versiones del mito acompañó a Jasón en la nave Argos, es «jasónida», hijo de Jasón, y es, en fin, Jasón mismo.

Pero no sólo en el templo, también en el gesto de La Dea -se dice en el discurso de Córdoba- «está visible la música del universo». Aunque Darío pareció querer resumir en esta diosa innominada la belleza eterna de todas las diosas griegas de la mitología y del arte y más específicamente de la escultura, no hay duda de que tuvo muy presente dos, a las que siempre dio un especial tratamiento en su literatura: Diana y sobre todo «su blanca, rosa y rubia hermana» Venus (1967, 1: 552).

A Diana la vio altiva, casta y blanca, según la imagen tradicional. «Ahí está la virgen diosa cazadora como si estuviese viva, inmaculada y blanca», dice el escultor de «Arte y hielo» (1983, 181-182). En «Recreaciones arqueológicas» se la describe en el baño, «blanca y desnuda como una estrella» (1967, 1: 600). Una vez en Buenos Aires, Darío se inspiró en la escultura de Diana de Falguière, «blanca y pura», para su «Elegía pagana» a la danzarina rusa Mima (1967, 2: 966). Desde entonces la diosa parece ser para él una de las imágenes -acaso la más inquietante- de la muerte, como Venus de la vida. Al final del «Coloquio de los Centauros» se habla de Ella, la muerte, y se compara a Diana, a la que se describe como una estatua. Es uno de los fragmentos descriptivos más hermosos de Darío, una transposición sólo comparable a las transposiciones del «Reino interior» o del nacimiento de Venus del mismo poema, a la que parece servir de contrapunto. Como en estos casos, Darío funde innumerables reminiscencias y no se basa en una sola obra de arte concreta:

Es semejante a Diana, casta y virgen como ella;
 en su rostro hay la gracia de la núbil doncella
 y lleva una guirnalda de rosas siderales.
 En su siniestra tiene verdes palmas triunfales,
 y en su diestra una copa del agua del olvido.
 A sus pies, como un perro, yace un amor dormido.
 (1967, 1: 578)³

Entre todas las figuras mitológicas de Darío, Venus predomina por el número y fuerza de evocaciones, por su complejidad y riqueza de matices: rosa y blanca, amor carnal, pero también espiritual, mujer y estrella, diosa del mar y del cielo, del placer y de la melancolía, su poder, el de la belleza y el misterio, corresponde al de la Dea. Darío siempre le concedió la primacía y se refirió a ella en términos de realeza: emperatriz, reina entre las reinas, princesa. Ya la hemos visto presidir en «Pórtico» el templo de la belleza. En «Las razones de Ashavero» (1893), la estrella de Venus se muestra de acuerdo con la rosa: «No tengo más opinión que ésta: la Belleza está sobre todo» (1983, 288). En el «Coloquio», el sabio Quirón entona su alabanza: «Ella es entre las reinas celestes la primera,/ pues es quien tiene el fuerte poder de la hermosura» (1967, 1: 575). En «Mi tía Rosa» (1913), es la misma diosa quien habla: «¡Yo soy la inmortal Anadiómena, la gloriosa patrona de los cisnes! Yo soy la maravilla de las cosas, cuya presencia conmueve los nervios arcanos del orbe; yo soy la divina Venus, emperatriz de los reyes, madre de los poetas (...) Murieron los dioses del Olimpo de Grecia, menos la única inmortal; y todas las otras divinidades podrán desaparecer, mientras mi rostro alegrará por siempre la esfera» (1983, 406-407).

3. Según Arturo Marasso (84), esta descripción está inspirada en la estatua del Louvre conocida como «Genio fúnebre», que figura entre las reproducciones de la *Mythologie dans l'art ancien et moderne*, de René Ménard, muy utilizado por Darío. Se trata de un efebo desnudo, apoyado en un árbol, que podría representar también el sueño. Lleva una guirnalda de flores, como la figura de Darío, que por lo demás me parece que escapa casi absolutamente de este modelo.

Aunque Venus llegó a ser para él una figura personalísima, «su» diosa, Darío la forjó, como a todas sus imágenes, a partir de muy diversos elementos adquiridos. Pero entre todas las representaciones existentes, hubo una que fue para él, como para muchos hombres del siglo XIX, su más perfecta encarnación: la Venus de Milo. Esta estatua fue descubierta en 1820 en la isla que lleva su nombre. Al año siguiente pasó a poder de Luis XVIII de Francia, quien le dio un lugar destacado en el Louvre. Fue como un nuevo nacimiento de la diosa. Le dedicaron composiciones poetas románticos y parnasianos, desde Paul de Saint-Victor a Leconte de Lisle. En *Poèmes saturniens*, Verlaine hace la pregunta «Est-elle en marbre, ou non, la Vénus de Milo?» (96)-, que repetirá Darío⁴.

Este debió conocerla pronto y en los escritos de Santiago la menciona con frecuencia. Ya cité que en el taller de Nicanor Plaza vió una reproducción de la estatua. En el cuento «La muerte de la emperatriz de China», mezcla de helenismo y japonismo finisecular, el escultor Recaredo se enamora de una extraña porcelana: «Le haría un gabinete especial, para que viviese y reinase sola, como en el Louvre la Venus de Milo, triunfadora, cobijada imperialmente por el plafón de su recinto sagrado» (1983, 203). No mucho después pudo contemplarla en París. Su entusiasmo es aún perceptible en el artículo «La Victoria de Samotracia», escrito nada más llegar a Buenos Aires. Comienza con una evocación histórica de Atenas un día de triunfo sobre el persa: «¿Qué orgullo jubiloso anima el alma de la radiante Atenas? ¿Por qué tal bullicio en el ágora, flores y palmas en el templo, súbita alegría y cánticos en la ciudad?» (Mapes 43). Junto a «la Minerva que habita el Parthenón, labrada por el cincel de Fidias en el más rico de los metales y en

4. Como testimonio de admiración por la estatua entre los poetas hispanoamericanos cabe recordar el final del poema de José Martí «Sed de belleza», incluido en *Versos libres*: «Dadme mi cielo azul ..., dadme la pura,/ la inefable, la plácida, la eterna/ alma de mármol que al soberbio Louvre/ dio, cual su espuma y flor, Milo famosa» (166).

el fino y pulido marfil, diosa dominadora por el poder de su ciencia divina», surge la nueva estatua que celebra la victoria (Mapes 43)⁵. A continuación recuerda su visión de la Victoria de Samotracia en el Louvre, habla de la gran labor de reconstrucción arqueológica a lo largo del siglo y termina destacando de nuevo a la Venus de Milo: «Entre las tareas más plausibles de los últimos tiempos deben señalarse las excavaciones llevadas a cabo por los arqueólogos en las tierras ilustres y por las cuales han despertado, después de un largo sueño, a la vida de la luz y de la adoración, esas maravillosas creaciones de la antigüedad, esa constelación de obras maestras que tiene por celeste emperatriz a Venus, la Venus de Milo» (Mapes 43-44).

Darío quiso hacer de La Dea un emblema de la Belleza y el Arte Puro, con el que la fraternidad modernista reunida en torno suyo pudiera identificarse. Hacia 1895, tras su

5. En 1914, Darío escribió el poema «La Victoria de Samotracia», que reproduce exactamente la misma escena que este lejano y olvidado artículo:

La cabeza abolida aún dice el día sacro
 en que, al viento del triunfo, las multitudes plenas
 desfilaron ardientes delante el simulacro
 que hizo hervir a los griegos en las calles de Atenas.
 Esta egregia figura no tiene ojos y mira;
 no tiene boca, y lanza el más supremo grito;
 no tiene brazos y hace vibrar toda la lira.
 ¡Y las alas pentélicas abarcan lo infinito! (1967, 2: 1076)

Y en 1915, un año antes de su muerte, «Palas Athenea», un largo poema ocasional dedicado al «Señor Presidente», el tirano «culto» de Guatemala, Estrada Cabrera, donde se aprovechan imágenes anteriores:

Ella es la cósmica Doncella,
 la que en el porvenir fulgura;
 es grave, es terrible y es bella;
 no toquéis a la Reina Pura

.....

Tal de Fidias el simulacro
 deja de ardor las almas plenas
 cuando brilla el Partenón sacro
 con Nuestra Señora de Atenas. (1967, 2: 1129-1130)

«iniciación» en Wagner, escribió «El cisne», donde la Nueva Poesía, simbolista, wagneriana y por tanto císnica, aparece encarnada en la figura de Helena. El mismo recordó:

En Buenos Aires, e iniciado en los secretos wagnerianos por un músico y escritor belga, M. Charles del Gouffré, rimé el soneto de «El cisne» -¡ave eternal!- que concluye:

¡Oh, Cisne! ¡Oh, sacro pájaro! Si antes la blanca Helena
del huevo azul de Leda brotó de gracia llena,
siendo de la hermosura la princesa inmortal,
bajo tus alas blancas las nueva Poesía
concibe en una gloria de luz y de armonía
la Helena eterna y pura que encarna el ideal.
(1950, 1: 210)

Pero La Dea-Venus-Venus de Milo se impone como una figura más definitiva. En varios poemas ocasionales escritos a lo largo de 1896, al calor de la campaña modernista, Darío celebró la hermandad en torno a la diosa empleando las mismas imágenes que en el discurso del Ateneo de Córdoba. «Interior», publicado en la prensa de Buenos Aires cuatro días antes de éste y recogido en *Prosas profanas* con el título de «Garçonniere», recrea una orgía de amigos artistas y poetas. Podría considerarse como una «reactivación» del antiguo género de la anacreóntica, en el que se celebra la poesía junto a los placeres báquicos y venéreos: los jóvenes «amantes de la eterna Dea» repiten los gestos antiguos de los adoradores de Venus, mientras recitan versos de otro de los nuevos maestros, D'Annunzio, a quien Darío había presentado en la *Revista de América*: «Obras como la suya son las que marcan la senda que debemos seguir los adoradores de lo bello» (Gullón 258):

El verso de fuego de D'Annunzio era
como un son divino que en las saturnales
guiara las manchadas pieles de pantera
a fiestas soberbias y amores triunfales.

E iban con manchadas pieles de pantera
con tirsos de flores y copas paganas,

las almas de aquellos jóvenes que viera
Venus en su templo con palmas hermanas:

Venus, la celeste reina que adivina
en las almas vivas alegrías francas,
y que les confía, por gracia divina,
sus abejas de oro, sus palomas blancas.

Y aquellos amantes de la eterna Dea,
a la dulce música de la regia rima,
oyen el mensaje de la vasta Idea
por el compañero que recita y mima. (1967, 1: 567)

Poemas así buscarían avivar -desafiantes- la polémica en torno a los «decadentes». Casi quince años después, en «Versos de año nuevo», Darío recordó con nostalgia y humor, a la manera irónica y prosaica que empleó ocasionalmente en su etapa final, su juventud literaria en la Argentina: la campaña literaria: «Decadente'. ¡Qué horror! ¡Qué escándalo! La peste se ha metido en casa/ ¡Y yo soy el culpable, el vándalo!» (1967, 2: 1040); las cervecerías donde se reunían los poetas: «*Monti, Luzio y Auer's* son templos./ Allí se excluyen las políticas,/ se muestran líricos ejemplos, / vuelan las odas y las críticas» (1967, 2: 1041); los nombres de los antiguos «hermanos»: Jaimes Freyre, Leopoldo Díaz, Berisso, Lugones... También «el *pince-sans-rire* Schiaffino» y «el terrible efebo Ghiraldo» (1967, 2: 1040-1041).

El pintor Eduardo Schiaffino, que había sido en París discípulo de Puvis de Chavannes, en cuya obra «inició» a Darío, fue homenajeado a fines de 1896. Darío se encargó del brindis poético, tal vez en una de esas cervecerías-templos de la poesía. Brindó por las obras y símbolos artísticos compartidos, empezando por la Venus de Milo, con palabras idénticas a las que hemos ido citando:

Que el champaña de oro hoy refleje en su onda
la blanca maravilla que en el gran Louvre impera,
la emperatriz de mármol cuya mirada ahonda
el armonioso enigma que es ritmo de la esfera

.....

y el pórtico del templo que habita el Numen sacro,
el altar donde se alce su augusto simulacro,
y en teoría suave, canéforas hermosas;

la Victoria llevando su palma de oro fino,
y rompiendo la sombra, sobre el carro divino,
Apolo, coronado de nubes y de rosas.

(1967, 2: 975-976)

En 1895, en el prólogo para el libro de poemas de Alberto Ghirardo, *Fibras*, Darío adoptó una postura que se hizo en él muy frecuente a partir de entonces: la de maestro, o mejor, la de sacerdote que inicia a los jóvenes en los secretos del arte. Entre las obligaciones que recuerda a Ghirardo está: «primero amar la lira sobre todas las cosas», seguir por encima de las modas «el resplandor del verdadero astro, la región de la belleza inmortal, la palabra de los escogidos, la barca de oro de los predestinados argonautas». En 1896 le dedicó el poema «La Dea», que es el más fiel equivalente poético del discurso de Córdoba:

Alberto en el propileo del templo soberano
donde Renán rezaba, Verlaine cantado hubiera.
Primavera una rosa de amor tiene en la mano
y cerca de la joven y dulce Primavera,

Término su sonrisa de piedra brinda en vano
a la desnuda náyade y a la ninfa hechicera
que viene a la soberbia fiesta de la pradera
y del bosque, en busca del lírico Sylvano.

Sobre su altar de oro se levanta la Dea
-tal en su aspecto icónico la virgen bizantina-:
toda belleza humana ante su luz es fea;

toda visión humana a su luz es divina:
y ésa es la virtud sacra de la divina Idea
cuya alma es una sombra que todo lo ilumina.

(1967, 1: 592)

El «templo soberano» es el Partenón, el templo griego por antonomasia, en la «Colina Sagrada» de Atenas, ante el que Renan había entonado su *Prière sur l'Acropole*, pero

el Partenón no es, a su vez, sino una imagen del templo de la poesía. Allí tiene un sitio Verlaine (que, gracias a su sentido poético musical, habría hecho de la oración una canción). El es uno de los «escogidos», seguramente el predilecto de Darío, quien, a su muerte a comienzos de ese año, escribió un artículo necrológico, incluido más tarde en *Los raros*, y su fundamental «Responso a Verlaine», dos textos que también hay que leer «paralelamente»⁶. De la invocación inicial del poema, «¡Padre y maestro mágico!...», interesa recordar sólo unos versos: «¡Panida! Pan tú mismo, que coros condujiste/ hacia el propíleo sacro que amaba tu alma triste, / ¡al son del sistro y del tambor!» (1967, 1: 594). El «propíleo sacro» no es otro que el del templo del Arte; y los «coros», los seguidores de Verlaine, los grupos de escritores de diversos países que él ha iniciado en la nueva poesía: «has muerto -se lee en el artículo correspondiente- rodeado de los hijos de tu espíritu, de los jóvenes oficiantes de tu iglesia, de los alumnos de tu escuela» (1950, 2: 292).

En «La Dea», el templo vuelve a situarse en un paraje de belleza primaveral. Fuera reina la luz del sol: la juventud, el amor y la vida. Dentro, la diosa de la Belleza absoluta, el enigma simbolizado por la mística «luz negra»: la luz que todo lo ilumina y ante la que todo oscurece, que está en todas partes y que permanece en la sombra, que no se puede ver sino tras la muerte. Es el templo que, según Darío, añoraba el «alma triste» de Verlaine, apuntando de nuevo el motivo del «rire en pleurs»: Verlaine, como él, como todos los auténticos poetas, es un alma saturniana, triste aún en medio de las fiestas, melancólica siempre de absoluto.

La imagen dariana del «templo del diosa» culmina en el famoso «Yo persigo una forma», que figura en la serie

6. El «Responso», como el «Coloquio de los Centauros», es otro de los poemas «cardinales» (Zuleta 29-40), de los que hay que partir para explicar la etapa argentina de Darío. Sobre él existe también una amplia bibliografía, entre la que conviene citar a Valbuena, Trueblood, Suárez, Fernández y Dapaz Strout.

«Las ánforas de Epicuro», como poema final de la segunda edición de *Prosas profanas* (1901). No es un poema de ocasión, sino personal, que arranca con el pronombre «Yo», como el primer poema de *Cantos de vida y esperanza*, - «Yo soy aquel que ayer no más decía», pero que no es explicativo como éste, sino puramente alusivo y por ello especialmente intenso y hondo. Sugiere la soledad del acto creador, la iniciación misma, el momento decisivo en que el poeta, en el umbral alejado, se enfrenta al misterio o a lo inefable:

Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo,
botón de pensamiento que busca ser la rosa;
se anuncia como un beso que en mis labios se posa
al abrazo imposible de la Venus de Milo.

Adornan verdes palmas el blanco peristilo;
los astros me han predicho la visión de la Diosa;
y en mi alma reposa la luz como reposa
el ave de la luna sobre un lago tranquilo.
(1967, 1: 622).

Marasso vuelve a citar como fuente los relatos de iniciaciones de Schuré (171-173). Por su parte, Octavio Paz señala: «estos soberbios alejandrinos recuerdan a los de *Delfica: Reconnaiss-tu le Temple au péristyle immense...* La misma fe en los astros y la misma atmósfera de misterio órfico. El soneto de Darío evoca ese ‘estado de delirio supranaturalista’ en que decía Nerval haber compuesto los suyos» (28). Pero ya advirtió Enrique Anderson Imbert que aquí, como en tantos textos de Darío, es muy difícil hablar de fuentes concretas. Sus mejores poemas tienen esta cualidad de condensación tanto de adquisiciones como de hallazgos propios. Todas las imágenes que hemos ido viendo vuelven, apenas sugeridas, y entran en correspondencia entre sí y con otras (Anderson Imbert 97-103). Limitándonos a los versos «adornan verdes palmas el blanco peristilo/ los astros me han predicho la visión de la diosa», las relaciones podrían llevarse al extremo. Cabría recordar, por ejemplo, que al mismo tiempo que comenzó

a pensar en la serie «Las ánforas de Epicuro», Darío se interesó por el mundo romano y escribió unos pocos capítulos de una novela histórica fallida, «El hombre de Oro», donde aparecen descripciones de villas de estilo griego como ésta: «Alzábase, encantadora desde lejos, la fachada blanca del edificio, cuyo frente de graciosas y finas columnas, resaltaba entre la mancha verde de arboledas vecinas» (Mapes 210). De entonces es también su soneto «Roma», escrito al alimón con su amigo el poeta Antonino Lamberti: «Antonino Lamberti, el peristilo/ del sacro templo se alza en la colina (...)» (1967, 2: 976). No hay duda ya de que esta imagen le atraía como resumen de la belleza clásica y de que su formación parnasiana y su inclinación por lo que llamaba la «aristocracia léxica» lo llevaron a utilizar con insistencia palabras como «pórtico», «propíleo» o «peristilo». Lo importante es que ahora todas estas preferencias y asociaciones cristalizan en auténtica poesía.

Aquí, mejor que nunca, la palabra «peristilo» está subrayando la imposibilidad de que el poeta iniciado penetre hasta el centro mismo del templo, donde habita la Diosa-Venus de Milo. «Yo persigo una forma» es un poema de la antesala, de la esperanza y la frustración: el botón que no llega a ser la rosa, el beso que no culmina en abrazo, la visión que no se cumple. Por primera vez entre los poemas que hemos visto aparece la noche, que introduce en el iniciado la duda, la amargura o el miedo. Como en el soneto «Venus», todo lo llena la melancolía nocturna. En ambos poemas la forma que se anhela es femenina y lo que queda es la misma tristeza vaga, profunda y permanente, la nostalgia de lo infinito que termina expresándose en dos versos finales igualmente punzantes y enigmáticos: «Venus, desde el abismo, me miraba con trister mirar», «Y el cuello del gran cisne blanco que me interroga». Al final del poema «Yo soy aquel...», cuando la imagen del «templo de la diosa» se amplie en la de la «selva sagrada» de los dioses, hacia el que también

peregrina el poeta en busca de la armonía, Darío volverá a reconocer: «la adusta perfección jamás se entrega/ y el secreto ideal duerme en la sombra» (1967, 2:630), para terminar advirtiéndole que lo importante de ese camino iniciático en que ha consistido su vida dedicada a la poesía no es, al fin, sino el camino mismo.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson Imbert, Enrique (1967) *La originalidad de Rubén Darío*
Buenos Aires: Centro Editor de América Latina
- Dapaz Strout, Lilia «Un espacio sagrado en *Prosas profanas*», en
Shulman, Ivan A. 186-197
- Darío, Rubén (1950) *Obras completas* 5 tomos, Madrid: Afrodiseo
Aguado
- Darío, Rubén (1967) *Poesías completas* 2 tomos, Madrid: Aguilar
- Darío, Rubén (1983) *Cuentos completos* México: FCE
- Darío, Rubén (1987) *Prosas profanas y otros poemas* Madrid,
Castalia
- Durand, R.L.F. (1967) «El motivo del centauro y la universalidad
poética de Rubén Darío» *La Torre* XV: 71-97
- Echevarría, A. (1969) «Estructura y sentido poético del «Coloquio
de los centauros»» *La Torre* XVII, 65: 95-130
- Faurie, Marie Josèphe (1966) *Le modernisme hispano-américain
et ses sources françaises* Paris: Centre de Recherches de
L'Institut d'Etudes Hispaniques
- Fernández, Teodosio (1989) «Rubén Darío y su lectura de
Verlaine: para una poética de los años de Buenos Aires», en
La poesía hispanoamericana (hasta el final del Modernismo)
Madrid, Taurus, 115-127
- Hinterhäuser, Hans (1980) «Centauros» *Fin de siglo: figuras y mitos*
Madrid: Taurus
- Ibáñez, Roberto (ed.) (1970) *Páginas desconocidas de Rubén
Darío* Montevideo: Biblioteca de Marcha
- Jrade, Cathy Login (1986) *Rubén Darío y la búsqueda romántica
de la unidad* México: FCE
- Maiorana, M.T. (1958) «El 'Coloquio de los Centauros' de Rubén
Darío», *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 23: 185-
263
- Mapes, E. K. (ed.) (1938) *Escritos inéditos de Rubén Darío
recogidos de periódicos de Buenos Aires* New York: Instituto
de las Españas

- Marasso, Arturo (1954) *Rubén Darío y su creación poética* Buenos Aires: Kapelusz
- Martí, José (1975) *Poesía*, en *Obras completas* La Habana, Editorial de Ciencias Sociales
- Paz, Octavio (1991) «El caracol y la sirena (Rubén Darío)» *Cuadrvio* Barcelona: Seix Barral
- Sánchez Reulet, Aníbal, ed. (1967) *Homenaje a Rubén Darío (1867-1967)* Los Angeles, Centro Latinoamericano-Universidad de Los Angeles
- Schuré, Edouard (1953) *Los grandes iniciados* Buenos Aires: El Ateneo
- Shulman, Ivan A., ed. (1987) *Nuevos asedios al Modernismo* Madrid, Taurus
- Skyrme, Raymond (1975) *Rubén Darío and the Pythagorean Tadtition* Gainesville: University Press of Florida
- Suárez Miramón, Ana (1981) «Comentario literario del 'Responso a Verlaine' de Rubén Darío», *Modernismo y 98. Rubén Darío* Madrid, Cincel
- Sucre, Guillermo (1975) «El universo el verso de la música activa» *La máscara, la transparencia: Ensayos sobre poesía hispano-americana* Caracas: Monte Avila
- Trueblood, Alan S. (1970) «El 'Responso a Verlaine' y la elegía pastoril tradicional», *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas* México, El Colegio de México
- Valbuena Briones, Angel «Una consideración estilística a propósito de un texto de Rubén Darío», en Sánchez Reulet 106-113.
- Verlaine, Paul (1962) *Ouvres poétiques complètes* Dijon, Gallimard
- Zuleta, Ignacio M. «Introducción biográfica y crítica», en Darío 1987, 9-82.

El mito de Prometeo en la generación de 1914

Eloy Navarro

El de Prometeo ha sido sin duda uno de los mitos griegos que mayor fortuna ha tenido dentro de la literatura contemporánea universal, y ello debido no sólo a la pervivencia natural de la mitología clásica hasta nuestros días, sino sobre todo a las evidentes correspondencias que se pueden observar entre sus rasgos más significativos y la particular configuración que presenta el pensamiento occidental en época contemporánea.

El contenido del mito es sobradamente conocido: Prometeo roba el fuego a los dioses y se lo entrega a los hombres para que éstos desarrollen sus habilidades técnicas, acción por la que Zeus lo condenará a que un buitre, o un águila, según los casos, le devore las entrañas eternamente. A simple vista, por tanto, es posible apreciar al menos cuatro elementos constitutivos: la filantropía (como razón última de la transgresión del orden), la rebelión (originalmente religiosa, pero con unas evidentes connotaciones políticas en la medida en que toda religión está basada en una relación de poder), el conocimiento (vinculado o no, en una dimensión social, al concepto de civilización), y por último el sufrimiento de un castigo impuesto por el poder que ha sido desafiado.

Estos cuatro elementos han sido diversamente destacados por la literatura universal desde la primera aparición del mito en los poemas hesiódicos, dando lugar así a interpretaciones del mismo igualmente diversas y, en ocasiones, notablemente dispares entre sí, según el aspecto de la experiencia humana sobre el que se pretendiera llamar la atención. Pero será durante los siglos XIX y XX, la época del desarrollo de la ciencia y la técnica e, igualmente, de la llamada «muerte de Dios», cuando el mito cobre un especial relieve dentro de las literaturas de Occidente como símbolo de la situación en la que se halla el hombre contemporáneo. Además, y al margen de la función del conjunto del mito como símbolo de la condición humana, el personaje mismo de Prometeo pasará a representar, en otro nivel, a la figura protagonista del estado de cosas anteriormente descrito, es decir, al intelectual que se esfuerza en la difusión del conocimiento liberador, sea éste científico, social o moral.

El objetivo del presente artículo es seguir el desarrollo de la utilización del mito de Prometeo como símbolo del intelectual en el contexto de la literatura española de comienzos del siglo XX, y especialmente en tres autores, Ramón Gómez de la Serna, Ramón Pérez de Ayala y Eugenio D'Ors, quienes utilizan el mito dentro de una tendencia general de la generación de 1914 a la reformulación de las características y funciones específicas del intelectual como repuesta al fracaso de la generación del 98.

*

Los orígenes del nombre y del mito de Prometeo han dado lugar a diversas teorías, de las cuales la que más eco ha tenido ha sido sin duda la de los orígenes indoeuropeos. Louis Séchan relaciona el nombre del titán con una raíz «man-dh,» de la que deriva el verbo griego «manthano» y que responde a la idea de pensamiento, reflexión o sabiduría, significado éste que sería el aceptado por los griegos a través de la adición de los prefijos «pro-» y «epi-» en los nombres respectivos de los dos hermanos

presentes en el mito, Prometeo, el previsor, y Epimeteo, el que piensa sólo después de actuar (Sechan, 11). Al margen de la cuestión etimológica, parece ser que la figura misma de Prometeo como divinidad benefactora guarda ciertas semejanzas con la del dios sumerioacadio Ea-Anki, que aparece en el *Kummarbi*, el *Ulikummi* y el *Enuma-Elish*, poemas de tipo cosmogónico que han sido señalados frecuentemente como posibles fuentes de la *Teogonía*. Según esta teoría, la familia de Hesíodo, procedente de Cumas de Eolia, en Asia Menor, pudo haber llevado consigo hasta su nueva patria en Beocia algunos elementos de la cosmogonía babilonia (Duchemin, 27-32).

Es Hesíodo efectivamente quien, entre los siglos VIII y VII a. C., hace referencia por primera vez al mito de Prometeo en la *Teogonía* (vv. 507-616) y en *Los trabajos y los días* (vv. 47-105). Según los poemas hesiódicos, Prometeo, hijo del titán Jápeto y de la oceánida Climene, y hermano de Atlas, Menetio y Epimeteo, ayuda en un principio a Zeus en su lucha contra Cronos, aunque poco después acaba enemistándose con él. La causa es el reparto de un buey que se celebra con motivo de la separación de dioses y hombres en Mecona y en el que Prometeo consigue para los hombres la mejor parte, engañando a Zeus para que escoja, cubiertos de grasa, los huesos del animal. En respuesta, Zeus decide negar el fuego a los mortales, pero aun así Prometeo se las ingeniará para robarlo y llevárselo a aquellos oculto en una cañaheja, provocando nuevamente la ira del rey del Olimpo, que esta vez castigará juntamente a los hombres y a su protector. El resultado será la creación de Pandora, destinada a llevar la desdicha a la Humanidad dentro de una caja que Epimeteo, desoyendo las advertencias de su hermano, acepta como regalo. En cuanto al propio Prometeo, Zeus lo manda atar con cadenas a una roca y le envía un águila que habrá de devorarle el hígado durante el día, dejando que se regenere por la noche para continuar el tormento al día siguiente. Hesíodo anticipa asimismo el final del

castigo del titán refiriéndose a la muerte del águila a manos de Heracles.

Prometeo aparece en los poemas hesiódicos como un personaje más, cuya historia constituye sólo un episodio en la formación del Panteón griego, y por ello mismo se puede decir que carece todavía, en este momento, de cualquier simbolismo más allá de su función como mito. Ni siquiera el fuego es todavía en Hesíodo símbolo de la civilización, sino que aparece como un simple instrumento utilizado habitualmente en la alfarería y la manipulación de metales, trabajos cuyo patronazgo ostentará Prometeo en el área del Ática durante varios siglos. A ello hay que añadir que más que como benefactor de la Humanidad, Prometeo aparece en los textos hesiódicos como el causante, a pesar de su buena intención, de los males que aquella sufre a raíz de la creación de Pandora, y como ejemplo, sobre todo en *Los trabajos*, de la imposibilidad de escapar a la voluntad de Zeus.

Sin embargo, las bases para la interpretación simbólica del mito estaban ya sentadas en su propio tejido narrativo, y así se revelará en la siguiente aparición del titán, el *Prometeo encadenado* («Desmotes») de Esquilo, compuesto entre el 457 y 458 a. C., y del que provienen la mayor parte de las versiones modernas del mito.

La obra de Esquilo se inicia en el momento en que Prometeo es conducido a cumplir su condena en los confines de la Escitia por el Poder (Kratos) y la Fuerza (Bía), a quienes acompaña Hefaios, el dios herrero, que ha sido encargado de encadenar al titán a una roca. Mientras Kratos aprovecha la indefensión de Prometeo para escarnecerlo, Hefaios, otra divinidad vinculada al fuego y representada frecuentemente en compañía de Prometeo, se compadece de la situación del titán, aunque le recuerda que ésta se debe a su desobediencia. Una vez a solas, Prometeo se lamenta de su situación, apareciendo entonces en escena el coro de Oceánides, quienes oirán el relato de los infortunios del titán y se compadecerán de él, pero recordándole también su falta. Seguidamente aparece

Oceanos, a quien Prometeo sabe servidor de Zeus y que intentará congraciarse con el titán, siendo finalmente rechazado por éste. Posteriormente, tras la salida de Oceanos, Prometeo enumera a las Oceanides los bienes que han obtenido los hombres gracias a él, y es en ese momento cuando hace su entrada Io, transformada en ternera en uno de los escarceos amorosos de Zeus y a quien Hera ha condenado a ser perseguida eternamente por un tábano. Prometeo, dotado de la facultad de prever el futuro, revela a Io el destino que le aguarda y, con ello, el suyo propio, al anunciarle que será uno de los descendientes de la joven, Hércules, quien lo libere de su tormento. Cuando Io sale de escena, Prometeo le revela al coro que Zeus corre peligro de ser destronado por pretender a Themis, sobre la que pesa el oráculo de que engendrará a un hijo más poderoso que su padre. Al oír esto, Zeus envía a Hermes, el mensajero, quien de forma arrogante intenta sonsacarle el secreto a Prometeo, amenazándole con el castigo del águila. Ante la negativa del titán, Zeus desencadena una tormenta, finalizando la obra con Prometeo y las Océánides hundiéndose entre las rocas.

La obra ha llamado desde siempre la atención por el papel de victimario insensible que desempeña Zeus en ella y que no encaja con la imagen del dios justo que Esquilo presenta en sus otras tragedias (Schmid, 97). Sin embargo, este aspecto parece quedar aclarado si se tiene en cuenta que el *Prometeo encadenado* no es una obra independiente, sino parte de una trilogía que incluía además un *Prometeo portador del fuego* («Pyrphoros»), hoy perdido, y un *Prometeo liberado* («Lyomenos») en el que, según se desprende de los fragmentos conservados, se produce la reconciliación entre Zeus y Prometeo tras la liberación del titán por Hércules y la revelación del oráculo relativo a Themis. Esta segmentación de la acción dramática se encuentra en relación, como han señalado, entre otros, Trousson y Duchemin, con el concepto evolutivo de la justicia divina vigente entre los griegos, según el cual los dioses, como los hombres, aprenden la idea de la justicia

de forma progresiva. De este modo, el *Prometeo encadenado* se ubicaría en la juventud de Zeus, cuando siendo todavía un dios impulsivo y recién llegado al poder se muestra incapaz de ejercerlo con justicia, sobre todo ante el conato de rebelión de un titán. Como señala Trousson, las versiones posteriores del mito olvidan este aspecto fundamental de la ideología de Esquilo, centrándose exclusivamente en la rebeldía de Prometeo:

Tous les Prométhées futurs seront possibles à partir de celui du vieux poète. Mais il faudra, pour faire aux humains escalader l'Olympe, renverser toutes les valeurs d'Eschyle et ses croyances sincères. Alors, nous le verrons, ses épigones porteront le problème sur un autre plan, détrônant Zeus pour deifier l'homme, et la disparition du Lyomenos deviendra en quelque sorte symbolique de la lutte irréductible de la raison humaine contre les absolus métaphysiques. Ce n'était pas l'intention du pieux Eschyle: chez lui seul peut-être, pour la première fois, se trouve résolu le difficile problème de la coexistence pacifique des hommes et des dieux. (40)

Después de Esquilo, y todavía en época clásica, Prometeo vuelve a aparecer en distintas obras literarias, ésta vez como creador de los hombres y los animales, una faceta que no había sido mencionada ni por Hesíodo ni por Esquilo, y en cuyo origen está sin duda la ya mencionada asociación de Prometeo con la alfarería. Por ello no es de extrañar que esta atribución del titán aparezca fundamentalmente en un nivel literario popular, como es el caso de la comedia *Las aves* (414 a. C.), de Aristófanes, o las cuatro fábulas esópicas en las que el titán figura como protagonista.

Paradójicamente, este Prometeo popular creador de los hombres está en la base de la versión del mito que aparece en el *Protágoras* de Platón. En concreto se suele citar como fuente la fábula esópica 323, «Prometeo y los hombres» en la que Prometeo, por orden de Zeus, crea a los hombres a partir de los animales. En el diálogo de Platón, Epimeteo

se encarga, igualmente por orden de Zeus, de equipar a los animales con recursos para la supervivencia, ocupándose Prometeo de la supervisión del trabajo de su hermano. Al descubrir la indefensión en la que quedan los hombres tras el reparto de Epimeteo, Prometeo sube al Olimpo y roba allí el fuego del taller de Atenea y Hefaios, aunque no consigue hacerse con otro de los dones que ayudarían a la supervivencia de los hombres y que se halla celosamente guardado en el palacio de Zeus: el arte de la política. Prometeo será condenado, pero a la vista de las fatales consecuencias de la falta de una organización política Zeus acabará enviándoles a los hombres al Pudor y a la Justicia para que construyan una sociedad estable.

En realidad, la cuestión que Protágoras pretende tratar en el diálogo de Platón no es otra que la posibilidad de enseñar la virtud política, por lo que el fragmento funciona simplemente como una ilustración mitológica para un asunto de mayor entidad que se desarrollará posteriormente en el diálogo de forma independiente y sin nuevas menciones al mito.

No será ése, sin embargo, el caso de Luciano de Samosata, quien en el siglo II d. C., y dentro aún de la versión popular de Prometeo como creador de los hombres, utilizará por primera vez el mito como símbolo de la rebeldía contra los dioses en un sentido diametralmente opuesto al de la obra de Esquilo. En su diálogo *Prometeo en el Cáucaso*, el titán se nos muestra desprovisto de toda su grandeza trágica y transformado por el escepticismo epicúreo del autor en un «hábil sofista» que pretende evitar el suplicio intentando convencer a Hermes y a Hefaios de su inocencia. El Prometeo de Luciano es, además, el primero en enfrentar, rompiendo con la armonía que presentaba Esquilo, el orden de los mortales y el de los dioses, al convertir a estos últimos en una simple creación de los primeros.

Después de Luciano encontramos todavía algunas menciones a Prometeo, pero ya en el contexto de la pugna entre la religiosidad grecorromana y el cristianismo naci-

te, apareciendo frecuentement ridiculizado como falacia pagana por los Padres de la Iglesia. Pero aun cuando algunos mitos clásicos son asimilados de una u otra forma, el de Prometeo constituye un caso aparte, ya que, al no admitir el carácter evolutivo y perfectible de la divinidad, el Cristianismo tampoco puede justificar la rebelión contra Dios, ni aun siendo pasajera. Y ello a pesar de que el sacrificio del titán por la humanidad y las leyendas que lo asociaban a la creación del hombre acercaban sorprendentemente su figura a la del propio Cristo, según habría de ver el propio Tertuliano: «Verus Prometheus Deus omnipotens blasphemiis lancinatur»¹.

Con el fin de las polémicas entre autores paganos y Padres de la Iglesia el mito de Prometeo entrará en un período de oscuridad del que no saldrá ya hasta la Baja Edad Media. En esta época lo encontramos en manuales de mitología, como el *De genealogia deorum gentilium* (1360) de Boccaccio, quien, al recuperar la imagen del titán como civilizador de la humanidad, anticipa las diversas interpretaciones del mito que aparecerán en el Renacimiento. Marsilio Ficino será el primero en considerar a Prometeo como un símbolo de la condición humana, interpretando el suplicio del titán como el sufrimiento del hombre que, atezado por el mundo material, no puede alcanzar el conocimiento supremo. Pomponazzi, por su parte, presentará a Prometeo en *De fato* (1556) como encarnación de la libertad del filósofo para buscar el conocimiento aun a costa de persecuciones y prisión.

En otros autores del Renacimiento la interpretación del mito no siempre está relacionada con la visión de Prometeo como sabio o filósofo. Erasmo, por ejemplo, lo pondrá como ejemplo de la necesidad del hombre de hacerse a sí mismo sin recurrir a la gracia divina más que cuando es estrictamente necesario, ya que el titán, al que nuevamente se le asocia con la creación de la humanidad, pone

1. *Adversus Marcionem*, I, I, 247.

en su criatura todo cuanto un hombre puede dar y sólo sube al Olimpo cuando tiene que robar el fuego: «Prometheus est nobis imitandus, qui simulacro illi suo luteo vitam ex astris ausus est petere, sed tum demum, ubi quicquid humano artificio praestari potuit, adhibuisset»².

Pero, sin duda, una de las visiones más «modernas» de Prometeo dentro de los pensadores del Renacimiento es la de Giordano Bruno, quien en la *Cabala del cavallo Pegaseo con l'aggiunta dell'asino cillenico* (1585) defiende el libre ejercicio de la razón, personificado en Prometeo, contra los simples seguidores del dogma (que, como los asnos, comen de la mano de sus dueños). Para Bruno, el hombre debe exigir, además, el dominio de su propio ámbito natural, dejando para los dioses el suyo propio, por lo que por primera vez, desde Luciano, Prometeo aparece asociado a la rebelión del hombre contra la extralimitaciones del orden divino.

Sin embargo, esta imagen renacentista de Prometeo como una suerte de héroe intelectual se irá oscureciendo poco a poco, y ya en el siglo XVII la presencia del mito se verá afectada por la desconfianza hacia la mitología tanto de la iglesia postridentina como del propio universo protestante. En el ámbito del pensamiento quizá la única innovación importante sea la alusión al mito en *De Cive* (1642) de Hobbes, quien proporciona la primera interpretación «social» del mito al considerar a Prometeo como símbolo de la rebelión política y fundador de la democracia.

Sin embargo, a pesar de la mencionada actitud negativa hacia la mitología propiciada por la Contrarreforma, será en España donde se encuentren las dos manifestaciones del mito más interesantes. La primera de ellas es el poema anónimo *Eccos de la Musa Trasmontana o Prometheo*.

2. *Opera omnia*. Ed. Joannis Clericus. Lugduni Batavorum, 1703-1706 vol. X, p. 1742b.

Fábula Alegórica,³ que junto a ciertos elementos de Esquilo incorpora diversas fuentes clásicas y medievales. El texto comienza con una descripción del Cáucaso y del suplicio de Prometeo y continúa con el relato de los hechos que han llevado al titán a tal situación: Prometeo esculpe una estatua tan perfecta que suplica a Minerva que le conceda la vida. La diosa, aun advirtiéndole contra los celos de Venus, lo sube al cielo y roba para él un rayo de sol con el que el titán consigue hacer vivir a su estatua, a la que dará el nombre de Pandora. Sin embargo, ofendida por un amor del que no ha tenido noticias, Venus exige y obtiene de Júpiter el castigo del culpable.

El poema no introduce ninguna novedad significativa, salvo la evidente contaminación del mito de Pigmalión a través de la versión del Prometeo escultor-alfarero. No se trata, pues, de un intento de interpretación simbólica del mito, sino más bien de uno más entre los poemas mitológicos del Barroco, en la misma línea del *Polifemo* de Góngora, autor cuya influencia se deja sentir ampliamente (Cossío, 494-9).

El teatro barroco tampoco habría de dejar pasar desapercibido el potencial escenográfico del mito, y es en este ámbito donde encontramos la segunda obra inspirada en el titán a que nos referíamos anteriormente, *La estatua de Prometeo*, compuesta por Calderón hacia 1669 y publicada en 1677 en la *Quinta parte de comedias*. Trousson sugiere como fuentes, además del propio Esquilo, el compendio *Philosophia secreta* (1585) de Juan Pérez de Moya y el *Teatro de los dioses de la gentilidad* (1620) de Fray Baltasar de Victoria, relacionando asimismo la utilización didáctica de la mitología con la educación de Calderón en la Compañía de Jesús.

La obra, de trama bastante complicada, está basada en el desdoblamiento de la diosa Atenea en dos: la Minerva latina y la Palas griega; la primera de ellas protectora de

3. BN, Ms. 2573.

Prometeo, sabio escultor, y la segunda de Epimeteo, cazador fuerte e intrépido, pero ignorante. El desencadenante de la acción dramática es la estatua de Minerva moldeada por Prometeo, quien será recompensado por la diosa ayudándole a robar un rayo de sol. Epimeteo, no obstante, se enamora de la estatua, provocando con ello la ira de Palas, que con la mediación de la Discordia convertirá a la estatua, tras aplicarle Prometeo el rayo de sol, en Pandora, origen de un conato de guerra civil en el Cáucaso. Prometeo, delatado por la Discordia, es condenado, pero antes de que el castigo se lleve a cabo aparece Apolo trayendo el perdón de Júpiter y restableciendo la paz.

En general se puede decir que Calderón se vale de las dos parejas, Prometeo-Minerva y Epimeteo-Palas, como ejemplos de dos formas de vida: una racional y la otra natural. De ese modo, con el enamoramiento de Epimeteo de la estatua de Minerva, el autor apunta a la posibilidad de perfeccionamiento del hombre natural, utilizando al mismo tiempo los conflictos que acarrea la estatua para poner al público en guardia contra la sabiduría concebida como conocimiento puro y actividad desvinculada de la religión. Como señala T. A. O'Connor:

In *La estatua de Prometeo* reason is indeed affirmed, and along with reason we discover a strong and positive affirmation of life. Reason contributes a fullness to life where untrammelled by outside factors. But it also manifest that reason has its limits and that man is in need of a wholeness provided only by his entire being, his reasons and emotions. (235)

Tras la suspicacia «oficial» con respecto a los temas mitológicos que hemos visto en el siglo XVII, el XVIII parecía abocado a ser, con la reivindicación de la razón y la ciencia, el siglo de Prometeo; pero la violencia y desmesura implícitas en el mito, junto con la pervivencia, en algunos casos, de la influencia religiosa y la tendencia a la valoración de la vida natural impedirán la total asimilación del mito como símbolo del espíritu de la Ilustración.

En general, en la literatura europea del XVIII se dan dos valoraciones contrapuestas del mito. Por un lado encontramos una imagen negativa en autores que frente a la confianza de los hombres en las ciencias y el progreso defienden, o bien la religión, como Lefranc de Pompignon y Tobler, o bien la vida natural, caso de Rousseau en su *Discours sur les Sciences et les Arts* (1750). Pero al mismo tiempo, nos encontramos con una actitud más propiamente ilustrada y crítica con el mito de la Edad de Oro y del hombre natural, que estaría representada por Voltaire en su obra de teatro *Pandora* (1740) y por Wieland con otra obra del mismo título (1779).

Paralelamente, la tradición que hacía de Prometeo el creador de la especie humana y que había dado origen a la interpretación del Prometeo escultor se extenderá en el siglo XVIII a todas las artes, convirtiéndose el titán en la encarnación del creador, tanto dentro del arte como de la literatura.⁴ Tal es el caso de Shaftesbury, quien en su *Soliloquy, or advice to an author* (1710) considera que el poeta, como Prometeo, es fundamentalmente un creador y no un imitador. Se trata, pues, de una prefiguración de la visión romántica del poeta, ya que para Shaftesbury, como después para Lessing en su *Laocoonte*, la poesía no es imitación, a la manera del «ut pictura poesis» horaciano, sino una forma de creación del genio individual que se sitúa en el mismo nivel que la creación divina.

Esta concepción será la que constituya la base del primer Prometeo moderno, el de Goethe, quien se servirá del mito en tres textos: el fragmento dramático *Prometeo* (1773) la oda del mismo título (1775) y finalmente el drama inacabado *Pandora* (1808)

El fragmento, tal vez el texto más conocido, se inicia

4. En el barroco español ya se había dado una aproximación similar, como se puede apreciar en los sonetos «Al mismo griego en un retrato que hizo del autor,» de Fray Hortensio Félix Paravicino y en «A un pintor flamenco haziendo el retrato de donde se copió el que va al principio,» de Góngora. Véase Lara Garrido, José. «Los retratos de Prometeo: Crisis de la demiurgia pictórica en Paravicino y Góngora.» *Edad de Oro* 6 (1987): 133-47.

«in medias res», con Prometeo rechazando las ofertas de conciliación que le trasmiten Mercurio y Epimeteo, quienes le proponen que reine él solo sobre la tierra si acata la autoridad de Júpiter. Prometeo les responde que los dioses también están sometidos, como él, al Destino y que antes que servir a quienes no son más que vasallos prefiere reinar en su propio universo, esto es, entre las criaturas de barro que ha creado. Pero a estas criaturas lo único que les falta es la vida. Minerva aparece entonces con una nueva propuesta de Júpiter, quien acepta darles la vida a las criaturas de Prometeo a cambio de la sumisión de éste. Ante la nueva negativa del titán, Minerva decide ayudarlo a espaldas de Júpiter.

En el segundo acto Mercurio delata a Minerva, pero Júpiter no llega a castigar a Prometeo, ya que cree que la nueva raza humana aumenta el número de los súbditos que se encuentran a su merced y que su poder sobre ellos les hace inofensivos. La acción dramática continúa con Prometeo contemplando a sus criaturas y ensalzando, entre increpaciones a los dioses, la libertad que él mismo les ha dado. El titán enseña a los hombres diversas técnicas de supervivencia y normas de convivencia social e instruye a su criatura predilecta, Pandora, en el significado del amor y de la muerte, interrumpiéndose en este punto la acción.

El tema del fragmento, como se ve, no es otro que el del genio creador y su autonomía con respecto a condicionamientos externos, y es desde esta perspectiva desde la que se debe entender la rebeldía metafísica que se manifiesta en la obra. El Prometeo de Goethe no es un rebelde y, además, casualmente, artista, sino que como tal artista creador se convierte necesariamente en rebelde enfrentado a la divinidad.

El prerromanticismo prepara efectivamente el advenimiento del Prometeo triunfante del siglo XIX, pues aunque en pleno romanticismo se den aún interpretaciones tradicionales del mito, como la del Prometeo culpable de los males de la humanidad en *La scommersa di Prometeo*

(1827) de Leopardi o en *Frankenstein, or the Modern Prometheus* (1818) de Mary Shelley, lo cierto es que el Prometeo de Goethe será el punto de partida de una nueva tendencia a la valoración positiva del mito dentro del llamado «titanismo romántico,» cuya base, como ha señalado Vaclav Cerny, es la rebelión contra la existencia del mal en la tierra:

Le titanisme tire son nom des titans; les titans antiques s'étaient jadis insurgés contre les Cieux. De même les titans modernes. Ce ne sont pourtant pas les places des dieux qu'ils désirent. Ils ne veulent être qu'hommes, mais cela pleinement. Ils s'efforcent de réaliser complètement l'idée humaine et veulent y arriver par la création des personnalités libres et mues par des lois morales autonomes. C'est là leur individualisme. Ils croient que leurs aspirations sont justifiées par la raison et le sentiment moral humains. Au nom de ceux-ci, ils protestent et se révoltent contre le régime de fait, instauré sur terre par la Divinité, régime qui à leur yeux humains n'est ni rationnel, ni moral et qui même cherche à couvrir ses anomalies morales en se prétendant inintelligible pour la raison humaine, autrement dit en calomniant l'esprit de l'homme tout court. (17)

Este titanismo romántico, racionalista, antropocéntrico y utópico en cuestiones sociales se asienta, pues, sobre la idea de un Dios «culpable», idea que conducirá inevitablemente a la revisión de la imagen de personajes como Satán o Caín, e incluso a la reivindicación de la figura del propio Cristo como símbolo del sacrificio por la humanidad y víctima de un Jehová tiránico que acaba abandonándolo a su suerte. Esta actitud favorece sin duda la vuelta al *Prometeo encadenado* de Esquilo, aunque a través de una interpretación parcial de la tragedia, basada en la proyección de las características del Dios cristiano sobre el Zeus esquileo, con lo que la conciliación quedará excluida, restando entonces sólo dos opciones: la caída de Zeus o la derrota del titán.

El *Prometheus Unbound* de Shelley (1820) es la primera obra importante sobre Prometeo en el romanticismo y la que mejor muestra, además, las características del titanismo romántico. La obra sigue en varios aspectos el desarrollo dramático del *Prometeo* de Esquilo, que Shelley había traducido en 1816 para lord Byron, pero introduce nuevos personajes, como Demogorgon, oscura divinidad que se encuentra por encima del propio Júpiter (al igual que el Destino de Goethe) y que en última instancia será quien libere al titán de su suplicio.

El rasgo más significativo del Prometeo de Shelley, a diferencia del airado titán de Goethe, es su carácter pacífico y compasivo, capaz incluso de perdonar al propio Júpiter. El personaje de Shelley es por encima de todo un mártir, «Prometheus patiens», que acepta para sí el sufrimiento de toda la humanidad y que es liberado, dentro de una clara identificación con Cristo, sólo cuando renuncia explícitamente a la violencia. La liberación de Prometeo es, además, la liberación de la humanidad, que puede vislumbrar un porvenir de felicidad gracias a la razón y a la bondad, virtudes que el titán ha encarnado de forma ejemplar.

A pesar de este rechazo explícito de la violencia que encontramos en Shelley, quien se referirá en su obra a la nueva tiranía instaurada por la Revolución Francesa, el mito tenía que resultar forzosamente atractivo como símbolo de la rebelión política, aunque esta asociación no se producirá siempre desde un punto de vista estrictamente liberal, como lo demuestran las comparaciones del titán con Napoleón que encontramos en *Prometeo* (1832), de Vincenzo Monti y *Napoléon* (1835), de Edgar Quinet.

Conforme va avanzando el siglo, se va dejando atrás el filantropismo shelleyano en favor de una actitud más agresiva contra la divinidad, pasándose del deísmo moderado a un ateísmo explícito, como en el *Prométhée* (1865) de Louise Ackermann. Además, el vacío dejado por la negación de la religión en la conciencia del hombre occidental pasará pronto a ser ocupado por la ciencia, que ya no será, como en Shelley, un simple instrumento auxiliar

en el desarrollo de la humanidad, sino una base metafísica desde la cual eliminar definitivamente cualquier vestigio de religión, como se pondrá de manifiesto en el *Prometheus* de Eugen von Jagow (1893) o el *Prométhée* de Roger Dumas (1897).

El conjunto del mito refleja en este momento una plena adecuación a la situación en la que se encuentra el pensamiento occidental, al ponerse en relación el aspecto del conocimiento, representado por el fuego, con el de la rebelión. El motivo de la rebelión de Prometeo, no será ya fundamentalmente la reivindicación de su condición de creador, como en Goethe, ni la redención de la humanidad, como en el caso de Shelley, ni tampoco la negación de la existencia de Dios como fin último, según hemos visto en Louise Ackerman. El conocimiento, principal instrumento para el progreso y la liberación de la humanidad de la tutela de la religión, será ahora la razón última por la que Prometeo, arriesgándose al fracaso y al sufrimiento, emprenda su rebelión contra la divinidad.

Sin embargo, también el cientifismo positivista y ateo entrará en crisis con el cambio de siglo, dando lugar a diferentes reacciones dentro de una tendencia general a la recuperación de lo espiritual. El mito de Prometeo volverá a servir entonces para ilustrar tales reacciones, que van desde la aceptación del vacío total dejado por la ciencia tras la muerte de Dios, como en *La Mort de Prométhée* (1905) de Edmée Delebecque, hasta el retorno sin condiciones a la religión tradicional, con un Prometeo que se arrepiente y busca el perdón de Dios en *Der entfesselte Prometheus* (1880) de Robert Schellwien o en *Der Kampf des Prometheus* (1895) de Christian von Ehrenfels. Entre ambos extremos se pueden situar algunos intentos de conciliación entre la ciencia y la religión, como los de Robert Bridges en *Prometheus the Firegiver* (1883) y J. G. Delerue en *Le Prométhée de l'avenir* (1895), así como la reaparición de la identificación Prometeo-Cristo en *Christ in Hades* (1896) de Stephen Phillips y *Prométhée libérateur* (1897) de Stanislas Millet.

Sin embargo, la rebelión de Prometeo contra Dios no queda clausurada con la crisis de la ciencia, ya que junto a las tendencias mencionadas anteriormente surge otra, ya anticipada en el romanticismo con el *Prometheus* (1820) de Hartley Coleridge, que se desvincula al mismo tiempo de la ciencia y de la religión, situando como sujeto de la rebeldía no a la condición humana, sino al individuo como tal, y como objeto no sólo a Dios, sino también al resto de la sociedad. Así, en *Prometheus und Epimetheus* (1881) y más adelante en *Prometheus der Dulder* (1921) Carl Spitteler presentará a un Prometeo individualista y fiel a su propia voluntad enfrentado a un Epimeteo gregario que encarna las convenciones morales de la sociedad. André Gide, por su parte, dará un tratamiento casi cómico al mito en su *Prométhée mal enchaîné* (1899), donde Prometeo no aparece encadenado por Zeus, sino por él mismo, mientras que el águila que lo atormenta no es otra que su propia conciencia moral.

Como resumen de las distintas visiones del mito que se dan a lo largo del siglo XIX y como anticipación, al mismo tiempo, de las que aparecerán a lo largo del XX, Elemir Bourges constatará en *La Nef* (1893-1922) el doble fracaso de la razón y la fê, proponiendo la renuncia a cualquier utopía, pero no a la búsqueda como tal. Para Bourges, como más adelante para Camus, la única salida que resta al hombre es la confianza en un destino rehecho cada día.

Así pues, vemos cómo a comienzos del siglo XX el mito sigue vigente en las literaturas europeas, aunque ya no con el carácter de símbolo totalizador que había alcanzado a mediados del XIX. La muerte de Dios y la crisis de la ciencia le arrebatan dos de sus señas de identidad más características, convirtiéndose así en un símbolo más de la condición humana, en competencia con otros mitos, como el de Sísifo, que comienzan a mostrarse más adecuados a la nueva visión del hombre en el mundo que inaugura el siglo XX.

En España, el carácter tardío y escasamente metafísico del romanticismo tiene como consecuencia el desplazamiento de la interpretación simbólica del mito a los últimos años del siglo XIX, con lo que, al margen de los precedentes barrocos ya aludidos y de otras menciones circunstanciales, se puede decir que el comienzo de la historia literaria del Prometeo moderno en nuestro país coincide con el cambio de siglo.

El mito aparece por primera vez en época contemporánea en el largo poema *Prometeo* (1895), de Manuel de Sandoval, que podemos encuadrar dentro de la poesía declamatoria y académica anterior al modernismo, y en el que se mezclan elementos del romanticismo y del Siglo de Oro, especialmente de Fray Luis de León, además de algún que otro rasgo de poesía realista a lo Campoamor⁵.

La referencia al titán en el poema de Sandoval es puramente metafórica, ya que el protagonista es un «yo» (al que se alude en el texto como «nuevo Prometeo»), que da cuenta de forma alegórica de su desengaño de la ciencia y de su arrepentimiento final ante Dios. El camino que recorre el protagonista parte de «un valle frondosísimo, cubierto/por muelle alfombra de eternal verdura» (9) que el autor identifica con la inocencia de la infancia. Movido «a impulso tal vez de la locura» abandona el valle y prosigue después «al través de la lóbrega espesura/ (...) ya convertida/ la rumorosa y cristalina fuente/en inmóvil y fétido pantano.» (11) Tras el bosque, atraviesa un desierto, y cuando está a punto de morir descubre «un escarpado y solitario monte» (15) hacia el que se dirige. Sin embargo su búsqueda no se detiene allí, ya que una vez escalado

5. *Prometeo* fue la primera publicación de Manuel de Sandoval y Cutoli (1874-1932) poeta menor de comienzos de siglo. Sandoval fue catedrático de Instituto y académico correspondiente de la Real desde 1907 y autor, además, de otros libros de poesía: *Aves de paso* (1904), *Cancionero* (1909), *Musa castellana* (1911), *De mi cercado* (1912), *Renacimiento* (1915) y *Aún hay sol* (1925).

este primer monte descubre otro más alto, y así sucesivamente. Unos versos más adelante, el autor explica el sentido de esta escalada interminable:

El pensamiento humano,
enardecido por su anhelo, lucha
y lucha sin cesar, mas es en vano;
siempre una voz en su interior escucha
que le grita ¡adelante!, y su porfía
no se calma jamás, que si subiera
hasta el cenit de la celeste esfera
¡Adelante! esa voz le gritaría. (19)

Cuando el protagonista llega por fin a la cumbre más alta, mira hacia el cielo, pero allí será donde se detenga su camino:

A su bóveda azul, con ansia loca
los ojos levánté; mas de repente
sentí que alguna fuerza prepotente
me sujetaba a la empinada roca
y el vuelo encadenaba de mi mente. (20)

Seguidamente, una voz que llega de lo alto le advierte de su osadía y le anuncia su destino:

No busques en tu bárbara tortura,
Alivio a tus dolores y a tu pena,
lenitivo a tu inmensa desventura,
ni consuelo a tu afán. -Inexorable
sentencia te reduce y te condena
a sufrir, como nuevo Prometeo,
del dolor infinito la cadena
y la sed insaciable del deseo. (20)

Dolor y deseo son para el autor las dos caras de la existencia humana. El deseo es la causa de todos los actos, buenos y malos, de los hombres: el arte, la tiranía, el progreso, las tres virtudes y los siete pecados. El deseo es el motor también del pensamiento, que se enfrenta a un destino implacable cuando cree haber llegado a la cumbre del saber:

Otra vez al abismo se desploma;
y al rodar de la altura que el sol baña,
nuevo Sísifo, escucha:

-¡Vuelve otra vez a comenzar la lucha!
¡Vuelve a subir la piedra a la montaña! (25)

Y será en esta caída cuando el pensamiento tome conciencia del dolor universal al oír «el himno eterno del dolor humano. /(...)/ que, al Dios que la perdona y la redime, /desde el abismo del dolor, levanta / la atribulada humanidad que gime.» (28) Tan universal es el dolor que incluso Cristo lo sufre: «De la cruz sacratísima pendiente,/ rinde al dolor la soberana frente / el mismo Dios por redimir al mundo.» (29-30) Tras esta visión, el protagonista, que ve amanecer desde la cumbre del monte, pretende cantar la llegada del sol:

 Mi acento levanté; mas de repente
 el intenso dolor que me oprimía,
 cual pérfida serpiente,
 a mi cuerpo enroscándose, potente
 me encadenó a la cúspide bravía,
 y el insaciable buitre del deseo
 el rostro me azotó con su aleteo,
 mientras sus garras en mi pecho hundía. (31)

El protagonista, ha comprendido por fin el significado de las palabras de la voz que oyó: «Con indecible afán alcé los ojos / al cielo transparente e infinito, / y sollozando me postré de hinojos / sobre la dura mole de granito» (31).

Como se puede apreciar, el poema de Sandoval se inserta dentro de la tendencia anteriormente mencionada de retorno a la religión como salida a la crisis de la ciencia de finales del XIX. Sin embargo, y a juzgar por las alusiones a determinados elementos del catolicismo, no parece responder a ninguna idea de retorno, sino que se trata más bien de un poema admonitorio compuesto desde la ortodoxia católica del siglo XIX y que, como tal, acepta el progreso técnico a la vez que niega las consecuencias metafísicas derivadas del pensamiento científico. Ni siquiera el mito de Sísifo tiene en Sandoval el significado que Camus le dará posteriormente como símbolo de la condición humana, sino tan sólo como muestra del fracaso del pensamiento independiente de la fé. En el poema de Sandoval, por tanto, el intelectual es básicamente un

trasgresor que acaba hallando su castigo en la humillación ante la religión de lo que constituye su función primordial, esto es, el pensamiento.

Otro ejemplo al margen de las corrientes del fin de siglo es el «poema dramático» *Prometeo y Arlequín*, que el erudito Adolfo Bonilla y San Martín publicó en 1908. La obra mezcla elementos de la tragedia de Esquilo (como el coro de ninfas del mar y la pareja del Poder y la Fuerza) con otros procedentes de la «commedia dell'arte». Prometeo, encadenado en el Cáucaso y olvidado de los hombres, recibe la visita de Arlequín, símbolo de la locura y la frivolidad, quien llamará a Colombina para que libere al titán. Una vez liberado, Prometeo se enamora de Colombina, pero ésta lo rechaza:

¡Tiene gracia!
¡Ja, ja, ja!
¡Yo, de Prometeo amada!
¡Qué humorada!
¡Prometeo,
jayán feo,
loco está! (25)

Finalmente, burlado y decepcionado, Prometeo retorna a su roca y pide al Poder y a la Fuerza que lo encadenen de nuevo.

«Bienhechor de los hombres» me llamaban;
«víctima» de ellos fui. No han merecido
los favores que a costa de mi sangre
les otorgué piadoso, porque ingratos
a mi nobleza y compasión se muestran.
Ya de titanes la gloriosa estirpe
desapareció del mundo. ¡Vense sólo
seres de breve cuerpo y bajo espíritu
a quien lo grande menosprecio infunde,
porque rebasa su cerebro enteco! (30)

Si el Prometeo de Sandoval constituía un buen ejemplo de poesía decimonónica, éste de Bonilla puede interpretarse no sólo como una pervivencia de la misma, sino también como una defensa del titanismo filantrópico del romanticismo frente al escepticismo modernista. En este

sentido conviene recordar que dentro del modernismo, en el que tanto abundan los personajes de la *commedia dell'arte*, no encontramos ninguna mención a Prometeo, probablemente debido a la naturaleza más intelectual que plástica del mito y a su larga tradición como símbolo del sacrificio individual por la humanidad.

Ya en el ámbito de la generación del 98, la manifestación más significativa que encontramos es sin duda el poema «El buitre de Prometeo», incluido junto a otros poemas de tema mitológico en las *Poesías* (1907) de Miguel de Unamuno. El buitre simboliza en este caso el pensamiento, que se nutre de la vida, pero que al mismo tiempo la mantiene.

Vamos, vamos, verdugo,
sumerge tu cabeza aquí, en mi seno,
y engulle mis entrañas (...)
¡dame un lento dolor, sordo, apacible;
dame un dolor de vida, pensamiento! (313-4)

Prometeo y el buitre forman un todo indivisible, el hombre dotado de pensamiento, que constituye además el punto de encuentro de dos realidades antagónicas; por un lado la vida, representada por las entrañas que devora el buitre, y por otro, una razón abstracta y total, personificada en Júpiter, «sólo luz, luz sólo y aire», origen del pensamiento humano. Júpiter, «Razón augusta, Idea soberana» envía a Prometeo el buitre del pensamiento, pero éste, al devorar las entrañas de su víctima y mojarse en su sangre, deja de ser razón pura y acaba entremezclando su naturaleza con la de Prometeo.

Toma, toma y bebe mi sangre;
deja, deja al tirano, ¡eres ya mío!
Y no has de leer su frente, el claro cielo,
pues el vaho de la sangre en que te abrevas
es de tus ojos el velo. (315)
¡Sangre eres de mi sangre y es tu carne
de mi carne renuevo! (317)

El pensamiento es, pues, inseparable del personaje, por lo que no hay una condena por un delito previo, sino que la misma existencia consciente es el delito y la pena:

Nacer fue mi delito,
nacer a la conciencia,
sentir el mar en mí de lo infinito
y amar a los humanos...
¡pensar es mi castigo! (...)
Existir, existir, pensar sufriendo
más bien que no dormir, libre de penas,
el sueño sin ensueños, que no acaba. (316-7)

El poema debe ser situado, como todo el pensamiento existencialista del autor, en el contexto finisecular de reivindicación de la vida tras la crisis de confianza en la ciencia. Sin embargo, contrariamente a lo que ocurre en el poema de Sandoval, Unamuno no da por solucionado el problema con la aceptación de lo irracional -la religión-, sino que hace del conflicto insoluble razón-vida la esencia misma, agónica, de lo humano. Unamuno centra, por tanto, su atención en la parte del mito que se refiere al suplicio del titán, presentándonos a un Prometeo sufriente que, aunque no simbolice él mismo el pensamiento, da forma, en su unión con el buitre, a la imagen del intelectual atormentado por la incertidumbre en que le deja la crisis de la ciencia, figura ésta típica de la literatura del cambio de siglo.

A pesar de ser el poema de Unamuno el único texto inspirado en el mito que encontramos en la generación del 98, puede decirse que en esta época se halla también latente la imagen del Prometeo liberador de los hombres por el conocimiento, y sobre todo, a la manera de Spitteler y Gide, en un nivel moral individual. En este sentido es necesario hacer referencia a la influencia capital ejercida por Nietzsche sobre los autores del 98, uno de los cuales, Azorín, habría de reconocer, si bien tardíamente, el paralelismo entre el papel representado por el filósofo alemán y la figura del titán.

Nuestro inspirador, en lo espiritual, era Federico Nietzsche. Exaltábamos entonces a Nietzsche, como exaltábamos al Greco (...) Maeztu era el más exaltado de los tres (...) Baroja y yo, con ser acaso

ingénitamente nietzscheanos no íbamos tan allá en las exterioridades como Maeztu.(...) Nietzsche, en realidad, es el Prometeo moderno. (12)

Esta asociación de Nietzsche con Prometeo resulta ciertamente significativa, ya que nos revela la naturaleza de la interpretación que algunos autores del 98 dan al mito como símbolo de un determinado modelo de intelectual. Prometeo representa, pues, al intelectual rebelde, que piensa «a martillazos», y cuya esfera de acción, aquella en la que viene a infundir conocimiento, es fundamentalmente la de la moral del individuo. Se trata, pues, de un modelo en el que se confunden el hombre de pensamiento y el de acción, en la medida en que el pensamiento se constituye en instrumento para la liberación ética del individuo, todo ello dentro de una actitud de rechazo hacia el pensamiento científico especializado en cuanto actividad intelectual ajena a lo puramente existencial.

Esta actitud negativa de algunos autores del 98 con respecto al Prometeo «científico» en favor del «rebelde» es la que inspira la imagen del titán que aparece en el siguiente texto de Ramiro de Maeztu, incluido en *Don Quijote, Don Juan y La Celestina* (1926) y en el que, dentro de su habitual actitud nietzscheana de exaltación del poder; Maeztu reflexiona sobre la sucesión de generaciones intelectuales en España desde 1898:

Don Juan ha vuelto a surgir entre nosotros, porque estos años marcan otra crisis de ideales. Ya se sabe lo que fueron el de 1898 y los que le sucedieron : confusión y polémica, en que a vueltas de palabras apasionadas y de juicios prematuros, nos dimos cuenta de que éramos débiles y pobres, lo que equivale a decir que apareció entre nosotros el ideal de la fuerza. Como éste no se podía expresar militarmente, por vivir entre países de poderío militar muy superior al que habríamos podido alcanzar, aun en el caso de proponérselo, se manifestó económicamente, y económicas, principalmente, han sido las actividades españolas a partir de aquel año.

Luego, hacia 1910, se sintió la necesidad de depurar los juicios, sentimientos y motivos que la generación anterior había aportado al ambiente nacional, con lo que digo que surgió el ideal del saber exacto, especializado, para encauzar y depurar el de poder, que se había alumbrado diez años previamente. En efecto: los talentos de los últimos años se han encarrilado con preferencia en las actividades especializadas de la ciencia, desdeñando más bien las literaturas. Pero la guerra mundial ha evidenciado la necesidad de someter el ideal de la ciencia especializada a otro superior, porque el Prometeo de la invención y del progreso, en que los hombres habían puesto tantas esperanzas, lo mismo sirve para curar heridos que para fabricar gases asfixiantes, lo que equivale a decir que es indiferente a las dichas y desdichas humanas, y no se hable de la ciencia pura, porque hace tiempo es cosa averiguada que no podrá decirnos nunca ni a dónde vamos ni de dónde venimos. Y ésta es la causa de que ya se perciban tendencias indicadoras de que se va a alumbrar un ideal nuevo, que será acaso un ideal de felicidad, pero que yo creo y espero que se contentará con indicar la senda del deber (104-105)

La mención a Prometeo en el contexto de la disputa generacional a la que alude Maeztu en el texto no deja de ser significativa. El titán aparece vinculado a un determinado modelo de actitud intelectual que choca con la que representa el propio Maeztu, si bien éste se verá obligado a precisar que se trata del «Prometeo de la invención y del progreso», y no del rebelde nietzscheano al que se refería Azorín. Ciertamente, la asociación del Prometeo «científico» con esa nueva actitud que surge «hacia 1910» no es casual, ya que, efectivamente, la voluntad de especialización y la defensa de la ciencia que menciona Maeztu son las dos notas más características de la generación de 1914.

En cualquier caso, en el texto podemos ver cómo la figura del titán constituye en esta época una referencia literaria casi inevitable para quienes, de forma simbólica,

pretenden abordar la cuestión del tipo de intelectual necesario para la España de la época. Así, más proclives además al uso de la mitología que sus antecesores, los propios autores de la nueva generación recurrirán a su vez al mito para exponer, si bien desde distintas perspectivas, sus puntos de vista sobre el problema.

La primera mención a Prometeo en un autor de la generación de 1914 la encontramos en 1905. Por estas fechas Ramón Gómez de la Serna es todavía un joven de diecisiete años que acaba de iniciarse en la literatura escribiendo artículos para el diario republicano de Badajoz *La Región Extremeña*. Influidó aún notablemente por el liberalismo de izquierda de su padre, Ramón se presenta a sí mismo como «intelectual humanitario» preocupado por la entonces llamada «cuestión social». En uno de estos artículos, el titulado «Los negociantes» (10-2-1905), es un puesto callejero de limpiabotas en el que trabajan mujeres jóvenes lo que provoca la indignación del joven Ramón:

Ante esto, he sentido que mi alma lloraba y he deseado con ansia poseer la fuerza de Prometeo, la astucia y la pericia de Napoleón, la falta de temor, de recato y de preocupaciones de Atila, y con todo ello, seguido de una pequeña guerrilla que empleara una justicia radical y aún no escrita en papel y sí en el alma, libertar a estas mujeres (...) Sí, castigáramos a estos hombres que por la avaricia del negocio crean esos centros (...) que descaradamente arraigan, afirman- quizá aumentan- la superioridad de castas, de clases, de personas, la diferenciación y el valor de las categorías, y que enseñan a desconsiderar la persona humana, haciendo que los ojos se acostumbren a diferenciar bajamente a la humanidad, se acostumbren a ver como inferiores a ciertas gentes...

(...) He seguido mi camino prometiéndome no marchar por esa calle que arranca mi indignación, hasta que no nazca o se descubra un hombre que, seguido de algunos secuaces, sea *Prometeo*, con algo de *Atila*, de *Napoleón* y de *Dantón*. (Llanos, 280-2)

Prometeo aparece aquí más como rebelde que como intelectual, pero a diferencia del de la generación del 98, éste de Ramón es ya un Prometeo «público», aun cuando se halle vinculado todavía, como lo prueba la alusión a Napoleón y a Danton, al titanismo romántico.

Sin embargo, este Prometeo revolucionario de 1905 irá desarrollando cada vez más su lado intelectual y atenuando su virulencia de rebelde social. En 1908, Javier Gómez de la Serna y Laguna, padre de Ramón concibe la idea de publicar una revista que funcione como plataforma para sus aspiraciones políticas dentro de la izquierda liberal. *Prometeo* «Revista social y literaria», en cuya portada se representa al titán iluminando con su antorcha a un grupo de jóvenes que estudian, se publicará mensualmente hasta 1912, con Ramón a cargo de la sección literaria y posteriormente, de la dirección. En su primer número, la revista se presenta como instrumento para la acción social y política desde unas bases de extensión de la educación:

Concentrados nuestros espíritus ante la perentoria necesidad de «hacer», reaccionando contra la eterna indecisión que se contenta con decir: «Sí, hay que hacer algo», fundamos esta Revista ansiosos de sumar voluntades. (...)

Prometeo no robará el fuego a los dioses como su homólogo clásico; sólo ansía arrebatarse sus secretos a la tierra, modo más seguro de triunfar sobre las falsas teogonías. (...)

No somos utópicos ni pesimistas. Las sorpresas ideológicas del pasado siglo fueron tan hondas y tan rudas por el estado desprevenido de aquellos espíritus, que ocasionaron deslumbramientos como el de Nietzsche y desgarramientos como el de Schopenhauer. En el siglo XX es otra la situación inicial de los cerebros, que observan con descaro, laicamente, sin soslayados respetos a la Historia y a la vida. (...)

Queremos que se eduquen los de arriba tanto como los de abajo y, sobre todo, la juventud, que

habrá de reemplazar a jueces, patronos, gobernantes y maestros.(...) Queremos poner a su alcance el secreto arrebatado a la tierra, como el primer Prometeo les dio el fuego sabiendo que al poner en sus manos la luz ponía también el incendio.

El texto, sin firma, pero con el estilo típico del joven Gómez de la Serna, puede considerarse como un claro exponente de la nueva actitud de la que hablaba Maeztu: el Prometeo «científico», como símbolo del tipo de intelectual que necesita España en esos momentos, es rehabilitado frente a los «deslumbramientos» y «desgarramientos» de la generación anterior. La recuperación de la especialización, aunque no mencionada en el texto, será además norma en la revista, en la que se pueden encontrar trabajos exclusivamente literarios junto a otros de tipo político o incluso científico, aunque siempre al margen de las amalgamas de la literatura regeneracionista.

Pero entre las menciones al mito que se dan en la generación de 1914 no sólo encontramos la reivindicación abierta del Prometeo «científico», sino también la crítica al modelo de intelectual de la generación del 98 mediante la descalificación de la interpretación nietzscheana del mito. Tal es el caso de Ramón Pérez de Ayala en sus *Novelas poemáticas de la vida española* (1916). La primera de la serie, *Prometeo*, narra la historia del joven florentino Marco de Setiñano, hijo de español e italiana, que pretende llegar a ser a la vez hombre de pensamiento y hombre de acción. Con el objeto de realizar su ideal, Marco se embarca para España, donde se asentará tras conseguir una cátedra de Griego en la universidad de la ciudad de Pilares. Frustrados sus proyectos vitales como hombre de acción por la influencia del medio, decide sin embargo que su única posibilidad para realizarlos consiste en engendrar él mismo un hombre de pensamiento y acción, modelo de individuo superior, que habrá de llevar el nombre de Prometeo.

He aquí cómo imagino yo la humanidad. Lo que para nosotros es cielo, mirando hacia arriba desde la

tierra, es del otro lado suelo, para los dioses que lo miran hacia abajo y sobre él se pasean. Y la humanidad es a modo de guirnalda que cuelga de esa techumbre, haciendo grandes y variadas combas de un punto a otro, de los varios por donde pende. Pues esos puntos con que, de largo en largo, la humanidad está unida al cielo, son los hombres que yo llamo Prometeos. Cuando de uno a otro la distancia histórica se dilata demasiado, la comba es tan baja, que la humanidad se hunde en el lodo. Pues bien, sueño con mi Prometeo. (610-11)

Tras su matrimonio con Perpetua, la única mujer a la que considera digna de engendrar a su hijo, nacerá Prometeo, un niño enclenque y jorobado que, con el tiempo, irá desarrollando un carácter ruín y lascivo que lo aislará de los otros niños. Consciente, sin embargo, de su mísera situación, Prometeo acabará colgándose de un árbol en la campiña asturiana tras haber intentado sin éxito violar a una aldeana.

Pérez de Ayala, gran conocedor y traductor de los clásicos, organiza la novela sobre el esquema narrativo de la *Odisea* (con Marco como «moderno Odysseus»), entreverando el estilo homérico con el lenguaje popular y construyendo así dos niveles narrativos: el simbólico, articulado en torno al mito clásico, y el procedente de esa vida española que de forma «poemática» se pretende tratar en la obra.⁶ El procedimiento, en su conjunto, apunta a una utilización deliberadamente irónica del mito, con reminiscencias, como ha señalado Andrés Amorós, de Luciano y del *Prométhée mal enchaîné* de André Gide (238-241).

Pérez de Ayala podía contar su historia como moderna (lo que realmente es), pero no quiere. Se

6. Sobre el conocimiento del mundo clásico por Pérez de Ayala ver, Rodríguez Monescillo, Esperanza. «El mundo helénico de Ramón Pérez de Ayala» en *Actas del Segundo Congreso Español de Estudios Clásicos*. Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1961. 510-22.

esfuerza en demostrar que esta historia moderna es la misma historia clásica. Logra, por tanto, crear un ambiente clásico. Y se divierte destruyéndolo, mostrando las inevitables distancias que hay entre los dos (Amorós, 241)

En la novela el mito de Prometeo no simboliza por sí mismo ni el conocimiento ni la rebeldía, ya que lo que Pérez de Ayala pretende tratar es precisamente la utilización simbólica del mito por parte de un determinado tipo de intelectual y en una determinada dirección. Prometeo funciona efectivamente para Marco como símbolo de un modelo superhumano que engloba al hombre de acción y al hombre de pensamiento:

La felicidad está reservada al hombre de acción; pero el hombre de acción no inventa la acción, la realiza; la acción la concibe el hombre de pensamiento, luego el hombre de pensamiento debe preceder al hombre de acción: el hombre de pensamiento comienza por creerse feliz en la fruición de puro conocer por conocer; hasta que llega al dolor de conocer que la felicidad reside solamente en la acción; y, por último, de este dolor asciende al alto goce de conocer que también a él le está reservada la más noble manera de acción: la de engenderar el hombre de acción; y este goce se acrecienta cuando el hombre de pensamiento es conjuntamente frustrado hombre de acción; cuando sabe que él mismo pudo ser hombre de acción.(...) Lo que yo hubiera querido ser lo será mi hijo Prometeo. (610)

Pero la novela lo que viene a ilustrar es precisamente el fracaso de los modelos humanos «intelectuales» que, como el de Marco, y, podríamos añadir, como el de Nietzsche, acaban revelándose como una quimera frente al carácter impredecible de la vida. Como señala F. W. Weber la novela «previene contra el intento de querer someter la vida a un sistema razonable» (41). En ese sentido, la paternidad de Marco puede ser interpretada de forma metafórica como la creación de naturaleza intelectual de un arquetipo humano superior, cuya existencia se ve

desmentida por la vida real. El superhombre, viene a decir Pérez de Ayala, sólo existe como deseo en la imaginación de un determinado tipo de intelectual, hombre de pensamiento que confunde su misión al inmiscuirse con pretensiones de hombre de acción en un terreno que no le corresponde.

Así pues, la obra puede interpretarse como una crítica a la concepción individualista y voluntarista de la función del intelectual que veíamos en la generación del 98 y al mismo tiempo como una defensa indirecta del intelectual especializado y consciente de sus límites de la generación del propio Pérez de Ayala. En este sentido, U.J. De Winter ha definido así la novela de Pérez de Ayala en el contexto de la pugna entre ambas generaciones:

While there is continuity between the Generation of 1898 and 1914, there are also clear signs of discontinuity between these two groups, which is reflected in the ideological polemic between Unamuno and Ortega. In this respect the novels of Pérez de Ayala serve as a literary counterpart of that ideological change, one that abandons the intrahistorical and epic perspective (...) in favor of an ironic and intellectual perspective of Spanish life, art, and culture (227)

La última referencia al mito que encontramos en el ámbito de la generación de 1914 procede de Eugenio D'Ors y representa de alguna manera una vuelta a la imagen del titán como rebelde, aunque en este caso no se trata de una rebeldía individual, ni tampoco al servicio de una humanidad abstracta, sino en defensa de las clases trabajadoras. El *Nuevo Prometeo encadenado* (1920), última obra publicada en catalán por el autor, es una adaptación de la tragedia de Esquilo, pero situada, según reza en la introducción, en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial. Prometeo es el obrero que ha ayudado a la burguesía a derribar el poder de la aristocracia, pero que al reclamar sus derechos es encarcelado por el Tirano; Hefaiostos es un antiguo compañero herrero, las Oceánides, un grupo de mujeres trabajadoras, Oceanos, por su parte,

representa al político que intenta conseguir un acuerdo entre Prometeo y el Tirano, mientras que Hermes actúa como confidente del Tirano intentando sonsacar a Prometeo el secreto de una próxima revolución. Pero el personaje más interesante de todos es sin duda Io, que representa la inteligencia, víctima también del Tirano y a quien una avispa mantiene en perpetuo desasosiego. Prometeo le reprocha a Io su ligereza y su anterior connivencia con la misma burguesía que ahora la condena al desarraigo, prediciéndole que sólo encontrará descanso junto a él:

Descansa un instante, Inteligencia, cerca del Trabajador vencido. Pronto te alejarás de él otra vez, en una de tus velocísimas vueltas... No importa. Nuevos tiempos llegarán, tiempos ya próximos, en que volverás cerca de mí, y entonces, según la Norma establecida lograrás, oh Inteligencia, la definitiva serenidad. (...) Tú has nacido para la Eternidad, yo para la Vida. Justo es, pues, que te comunique los secretos de la Vida, como tú me comunicas los de la Eternidad. (79-80)

Finalmente Prometeo le recuerda, como en la obra de Esquilo, que aún ha de pasar algún tiempo penando y es entonces cuando el sentido de la conversación se hace explícito: «Te conviene todavía pasar algunos años más de loca carrera, agujoneada constantemente por tus inquietudes, antes de llegar a la alianza definitiva con los trabajadores» (82). La inteligencia aparece, pues, asociada indisolublemente al movimiento obrero en este *Prometeo* de D'Ors, escrito, por otro lado, por las mismas fechas en que Valle-Inclán situaba a Max Estrella y al obrero catalán en la misma celda. El intelectual y el trabajador son para D'Ors como las dos caras de una misma entidad que se necesitan mutuamente para dar sentido a sus respectivas funciones, ya que, además, cada uno de ellos comparte características del otro: Io dice tener como atributos el Trabajo y el Juego, mientras Prometeo se presenta a sí mismo no sólo como el Trabajador, sino también como el

Inventor del fuego. D'Ors, por tanto, no sólo identifica la emancipación de los trabajadores como una causa asumible por los intelectuales, en la medida en que es justa y racional, si no que a la vez, a la manera de Gramsci, considera también al obrero como intelectual, presentándolo como protagonista de la obra bajo el nombre de Prometeo.

En cualquier caso, a pesar de su contenido social, la obra de D'Ors no parece proponer exactamente un modelo de intelectual comprometido, sino que más bien vendría a indicar que cuando el intelectual cumple con su labor sin dejarse ganar por el poder está ineludiblemente abocado a una convergencia con los trabajadores y, en general, con la sociedad. Se trata, en definitiva, de una nueva manifestación de la concepción orsiana del trabajo como base de la cultura, y de su «filosofía del hombre que trabaja y juega»⁷.

La obra, además, puede interpretarse en un sentido autobiográfico. D'Ors fue Director de Instrucción Pública en el proyecto de la Mancomunitat de Catalunya hasta la muerte de su iniciador, Enric Prat de la Riba, en 1917. En esa fecha ocupa el cargo Josep Puig i Cadafalch, de talante menos abierto e interesado en la difusión cultural que su antecesor y con quien D'Ors habrá de tener varios enfrentamientos. La situación se complica al acusar Puig i Cadafalch a D'Ors de irregularidades administrativas en su departamento, con lo que el escritor se verá obligado a dimitir. Según parece, la respuesta de D'Ors fue precisamente el *Nuevo Prometeo encadenado*, donde se retrataría como el trabajador-intelectual injustamente perseguido por un Tirano trasunto de Puig i Cadafalch.⁸

Sea como fuere, lo cierto es que la obra toca aspectos importantes de las teorías sociales del sindicalismo juvenil de D'Ors y al mismo tiempo de su concepción general de la cultura como función social originada en el trabajo, visión que llevaba sin duda aparejada una concepción del intelectual para la que el mito de Prometeo se presentaba como símbolo eficaz.

Como hemos podido ver, al intelectual rebelde e individualista del 98, los autores de la generación de 1914 parecen oponer un modelo de intelectual consciente de sus límites y comprometido con la sociedad, ya sea desde una perspectiva liberal, que identifica lo colectivo con la nación, o desde una perspectiva ligada al movimiento obrero. En cualquier caso, de lo que se trata es de criticar en clave literaria, sobre todo en Pérez de Ayala y D'Ors, los «desgarramientos» y el individualismo voluntarista y estéril de los hombres del 98 en relación con las características y la función que debe tener el intelectual, y para ello el mito de Prometeo se ofrecerá una vez más como un motivo literario particularmente adecuado.

7. Sobre la ideología de D'Ors ver Díaz-Plaja, Guillermo. *Lo social en Eugenio D'Ors*. Barcelona: Cotal, 1982.

8. Sobre el trasfondo biográfico del *Nuevo Prometeo encadenado* ver Ricart Ribera, Rosa. *Prometeus, Eugeni D'Ors, Oetànides, bibliotecàries i el seu temps*. Barcelona, 1985.

BIBLIOGRAFÍA

- Amorós, Andrés. *La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala*. Madrid: Gredos, 1972.
- Azorín. «Nietzsche en España» *El Pueblo Gallego*, Vigo, 18-2-1941.
- Bonilla y San Martín, Adolfo. *Prometeo, Ester y otros poemas*. Madrid: Librería general de Victoriano Suárez, 1908.
- Cerny, Vaclav. *Essai sur le titanisme dans la poésie romantique occidentale entre 1815 et 1850*. Praga, 1935.
- Cossío, José M^a. *Fábulas mitológicas en España*. Madrid, 1952.
- D'Ors, Eugenio. *Nuevo Prometeo encadenado*. Guillero Tell. Madrid: Novelas y Cuentos, 1970.
- De Winter, Urbain J. «Pérez de Ayala and the Subversion of the Poetic Novel of Spanish Life.» *Hispanic Review* 56 (1988): 209-29.
- Díaz-Plaja, Guillermo. *Lo social en Eugenio D'Ors*. Barcelona: Cotal, 1982.
- Duchemin, Jaqueline. *Prométhée. Histoire du Mythe, de ses Origines orientales á ses Incarnations modernes*. Paris: Les Belles Lettres, 1974.
- Llanos, Teodoro. *Contribución al estudio de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna. Su origen y evolución*. Madrid: Universidad Complutense, 1974.
- Maeztu, Ramiro de. *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*. Madrid: Espasa-Calpe, 1952.
- O'Connor, Thomas Austin. «Calderón and Reason's Impase: The Case of *La estatua de Prometeo*» en Paolini, Gilbert, ed. *La Chispa '81. Selected Proceedings*. The Second Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures. New Orleans: Tulane University, 1981. 229-237.
- Pérez de Ayala, Ramón. *Obras completas*. II. Madrid: Aguilar, 1966.
- Sandoval, Manuel de. *Prometeo*. 1895.
- Schmid, W. *Untersuchungen zum Gefesselten Prometheus*. Stuttgart, 1929.

- Séchan, Louis. *Le mythe de Prométhée*. Paris, 1951.
- Trousseau, Raymond. *Le Thème de Prométhée dans la Littérature Européenne*. Ginebra: Droz, 1976.
- Unamuno, Miguel de. *Obras Completas*. XIII. Madrid: Afrodiseo Aguado, 1966.
- Weber, Frances Wyers. *The Literary Perspectivism of Ramón Pérez de Ayala*. Chapel Hill: U. of North Carolina P., 1966.

La Atlántida, Fernando Villalón y el mito de los toros

Mercedes Comellas

A Macu, por la pasión compartida de los toros literarios

Según recoge Pedro Mexía de una larga tradición, «la sangre de toro, bebida, mata» [Mexía I, 683]. Fue la muerte que eligió el rey Esón, padre de Jasón, cuando le fue arrebatado su reino por el usurpador Pelias: envenenarse con sangre cruda de toro. Y el mismo Mexía cuenta también cómo otro rey, Cipus, «aviendo visto con muy grande atención pelear dos toros un día, se adurmió en aquella ymaginación, y que quando despertó, se halló con cuernos nascidos; lo qual, si es verdad, fue que, movida y ayudada la virtud vegetativa con la ymaginación, llevó a la cabeça humores proporcionados a procrear cuernos, y prodúxolos» [Mexía, I, 588]. Tal vez aquella «virtud vegetativa» fuera la que modeló a Fernando Villalón dándole ese aspecto reciamente táurico que describen los que le conocieron: «de niño tenía algo de perdiz, perdiz que poco a poco, me figuro, se fue metamorfoseando en jaca, en toro» [Juan Ramón Jiménez, 87]; sufrida aquella transformación lo conoce Alberti, ya «un hombrón ancho, fuerte, con fiera planta de toro y ganadero al mismo tiempo» [Alberti, 42]. Del toro tenía la «condición campera», el carácter agresivo, «exagerado y brutal en la forma» («A

mí me gustan las mujeres que se quitan las medias a patadas!«), [Halcón 194 y 66], la actitud libertaria, enemiga del yugo social o convencional¹, y ese arrojo para embestir la vida, arrollándola, aunque con cuernos avariciosos no lograse atrapar nunca más que el aire (y en él la poesía). También del toro recibiría en herencia su sino trágico, su muerte miserable².

Toro y hombre se confunden en la misma esfera ideal: Fernando Villalón se reviste del espíritu del toro, y del otro lado, criaba en sus ganaderías animales a imagen de su deseo, imposibles bestias de fuego que quiso rescatar del arcano mito y devolver a la vida, toros «de etimología y mitológica estampa» para cuya estirpe «había buscado la cruce con los más antiguos de España, los que quedaron de Tartessos»; toros, en fin, que no quiso lidiar ningún diestro [Gómez de la Serna, en Cortines y González Troyano, 20]. En la trayectoria de este provocador personaje, «nigromante y teósofo, conde, alquimista, manirroto, la cabeza a pájaros, pitagórico, centauro, lúbrico, chamán, anticuario, poeta... y ganadero vencido en el empeño de encastar toros con los ojos verdes», como lo define, barroco, Manuel Barrios [1982, 21], dos grandes pasiones conducen su existencia radiante de efectismos literarios: los toros bravos y la poesía. Probablemente no hubieran existido la una sin los otros, ni pudieron conformarle los otros sin ésta. Su condición de ganadero es casi vinculante a su condición de poeta: cría toros míticos, y escribe los

1. De la personalidad de Villalón y su poco acomodaticio carácter, bien ajeno a la condición aristocrática de la familia de los condes de Miraflores de los Ángeles, trata su primo Manuel Halcón con suficientes anécdotas (Halcón, 8-10, 69, 175, etc.).

2. Escribe Villalón a Bacarisse en fecha 15/I/1929: «Yo no veo más, sino la maldita fatalidad - a cuyo carro voy uncido-...» (Barrios, 1985, 36).

mismos toros míticos³. En ambas facetas, vivió sentimentalmente dedicado a su pasión sagrada por aquel animal: para Villalón la fiesta fue más que una estética, una religión [Bacarisse, 6]. Por eso necesitaba toros titánicos, que deberían enfrentarse a épicos caballeros, paladines del heroísmo, y no víctimas de un sacrificio superfluo y estetizante. Halcón [124-125 y 130] explica esas ambiciones utópicas: «Solo él frente a los toreros, sometidos al gusto de los públicos, que exigían toreo preciosista,.. Solo él frente a las empresas, que, sujetas a los toreros, no compraban toros broncos y difíciles». En solitario conducía la contrarrevolución a la modalidad impuesta por Espartero y consagrada por Guerra, humillando a los matadores de su tiempo -Joselito el Gallo, Belmonte-, que rechazaban sistemáticamente aquellos animales indómitos.

Arruinado en su aventura fabulosa, solo le queda la literatura para construir su mito. Y escribe desde y para esa misma definitoria pasión íntima, como poeta-toro el que era hombre-toro: la «fuerte aspereza de su verso, tan revelador de su carácter moral y aún físico», «la voz ruda y campesina», «con más dosis de vida que de arte», sus versos «de origen subconsciente y de fuerza y rudeza elementales» [Diego 1982, 48 y 1974, 452], tienen algo de

3. Para Halcón (22) la experiencia vital y profesional y la poesía de Villalón se implican mutuamente: «Tal vez, si en lugar de cabalgar se hubiese puesto a escribir antes de los cuarenta y cinco años, se hubiese malogrado como poeta....». De idéntica opinión es su editor Issorel (20): «en Villalón, ganadero y poeta, vida y poesía se confunden. Su poesía, fundamentalmente sincera, auténtica, prolonga y exalta su vida». Y Cano (48), explica que al poeta le ocurre lo contrario de lo que suele ser usual: «su conocimiento venía a enriquecer el contenido de sus poemas, con un temblor de su poderoso latido humano». Quizá sea ésta la causa que ha impedido separar al hombre de su obra, mermando la importancia del poeta: Cano considera que «su personalidad humana, bronca y misteriosa, sobrepasa en mucho su personalidad literaria, que llegó a cuajarse tardíamente y que la muerte impidió que se desarrollase del todo». Y Alberti (43): «Si Villalón fue,...un hombre único, extraordinario, no se lo debe a su obra escrita, que es muy poca, sino a su fantástica vida, a su extraña personalidad».

embestida dolorosa, enérgica demostración de posiciones. Todas las corrientes que compartió su poética (modernismo y ultraísmo, la tradición paisajística de Salvador Rueda y Felipe Cortines Murube⁴, el popularismo y el neogongorismo del Grupo del 27, etc.⁵) no lograrán transformar los ámbitos de su material poético, ni hacerle avanzar más allá de las fronteras elegidas «el mundo se divide en dos partes, Cádiz y Sevilla», solía afirmar, trascendentalizadas por su universo mítico, convertidas en lindes con la eternidad. Las diversas tendencias de las que participó siempre como ajeno, según reconoce en una carta a Bacarisse⁶, no modificaron aquella fijación temática: el toro permanecerá atalaya y enclave de su mundo poético, recorriendo cada una de las diferentes posiciones literarias: «el toro es visto primero -recordemos su libro *Andalucía la baja* (1926)- en un plano estrictamente costumbrista y realista. Después, en el extenso poema *La Toriada* (1928), aparece ya el tratamiento neogongorino del tema que nos

4. Jacobo Cortines (1983) ha sabido poner en relación, con gran acierto, la poesía «taúrica» de Villalón con la de este poeta anterior, coincidente con él en cuestiones vitales y emocionales: también poeta-ganadero, modernista, cantor del idealizado campo andaluz, cuya formación le procura cierto gusto por los mitos y la tradición greco-latina, autor además de un libro precedente de *La Toriada: El poema de los toros* (1910).

5. La relación de Villalón con el grupo ha sido muy controvertida: «Villalón es un misterio de la generación del 27», aunque es evidente que compartió con ella planteamientos fundacionales -fue «gongorino, garcilasiano, popular, taurino y taúrico, tradicional y de vanguardia. Ni el turbión del surrealismo le fue ajeno» (Luis, 153), Dámaso Alonso no lo menciona entre los miembros del «grupo nuclear», y sólo apunta su nombre en una nota, al terminar la relación de los integrantes, refiriendo que «acababa de despertarse a la poesía, aunque era mayor que los del grupo; convivió con nosotros aquellos días de Sevilla, y nos encantó con sus historias de embrujamiento» (Alonso, 158). Diego (1974, 16) lo excluye expresamente al considerarlo «desfasado generacionalmente».

6. «Te quejas de tu soledad literaria: a mí mismo no me pueden echar porque no he entrado en ninguna parte...» (Barrios, 1985, 36). No era cierta literalmente la afirmación: había sido ya expulsado del grupo literario *Mediodía*.

ocupa y vemos entrar al bravo animal... en el círculo mágico de la realidad idealizada. Más tarde, con los *Romances del 800* (1929), los toros de Villalón apuran la idealización expresiva hasta la vivacidad de unos fugaces rasgos impresionistas» [Morales, 20].

Villalón participa de la dualidad que Dámaso Alonso [72-73] llama Escila y Caribdis de la literatura española; nacido en la misma casa que siglos antes fuera morada de Baltasar del Alcázar, hereda un espíritu poético -a través de la tradición romántica asumida por otro sevillano, Bécquer- amante de la *Naturpoesie* y *Volkspoesie* de su tierra andaluza, de la que Gustavo Adolfo decía que posee acaso la mejor tradición de canciones populares [Alonso, 22]. Esa línea ha provocado el que «para una gran mayoría de lectores interesados por la buena literatura y para un número elevado de críticos, Fernando Villalón es un poeta atractivo, pero menor, colorista y fandanguero» [Barrios 1985, 16]⁷.

No es ese el Villalón de los mitos profundos, de la sagrada devoción a los ideales, del bronco libertinaje. El Villalón terrible, encastado en el arcano Tartessos, es, por excelencia, el de *La Toriada*, «el poema de estilo gongorino más logrado de la época» [Issorel, 21], para algunos, «en todo desemejante a lo más genuino de su obra poética», pero también el más instructivo para penetrar la clave de sus intenciones literarias [Cossío 1976, XXI]⁸. Aquí se escucha tronante en los coros de bicornios esa voz «dura y épica», «desnuda y ancestral», ese «verso más de gesta que de canción» que Cano [51] valora como lo más personal de su arte; admitiendo este juicio, el Villalón auténtico se hace himno pletórico en *La Toriada*.

7. También Leopoldo de Luis (154) recuerda que esta visión parcial está propiciada por «antologías generales <que> suelen buscar al Villalón de los romances, donde, como Lorca, adensa esencias andaluzas...».

8. Leopoldo de Luis (155) es, junto con Issorel, entusiasta crítico de *La Toriada*: «esas luchas de toros en plena campiña, descritas entre alusiones mitológicas y por medio de los hipérbatos del más puro Góngora, hacen de *La Toriada*, para mí, su poema más atrayente».

No puede ser artificial, como a menudo se ha juzgado⁹, -sí voluntaria y trabajadamente artificioso, «a golpe de diccionario» según Cortines [1982, 37]- el poema que intenta resucitar el mito de la Atlántida y sus toros divinos; la pasión lo perfuma de aliento sincero, expresión de las máximas ambiciones vitales del poeta -su trabajo más elaborado- y del ganadero de reses bravas -allí construyó por fin aquellos toros sagrados-.

Para revivir su mito personal y construir la que será oración trascendente de su religiosidad táurica, escoge Villalón una rama poco explotada de la tradición literaria de los toros, alejándose premeditadamente de la otra más copiosa y fecunda que bebía del romance tradicional y las escenas costumbristas, donde se describen colorido y clarines, la fiesta en el ruedo, donde repasan, morosos los poetas, indumentarias festivas y porte heroico del diestro. Allí, en esa fórmula de raíces populares y folklóricas, que llegaría con fuerza hasta los poeta del 27 y que el propio Fernando acogió gustoso¹⁰, no cabía la grandiosidad de su toro poderoso y divinizado; se volvió buscando espacio para su mito hacia aquella otra poesía de la que hablaba Bécquer, «poesía magnífica y sonora; una poesía hija de la meditación y el arte, que se engalana con todas las pompas de la lengua, que se mueve con una cadenciosa majestad» [Alonso, 21]. Y no solo abandona una forma vinculada intensamente a la materia del toro, también unos

9. Para Ruiz-Copete (96) *La Toriada*, «a fuerza de una densidad de carga mitológica, queda poco más que una exhibición formal» por la que Villalón nunca hubiera transcendido literariamente.

10. A menudo se le ha considerado incluso el introductor de esta temática en el grupo: Gerardo Diego (1974, 16) recuerda cómo a través de él se fundamentó la afición por los toros que profesaron muchos de los poetas de la generación, y Barrios (1985, 17) lo ve «precursor seguro del mejor García Lorca» taurino y «precursor indiscutible de Rafael Alberti». Valbuena había indicado una influencia en dirección contraria: Villalón como heredero del popularismo poético andaluz lorquiano. Cano (50) observa que las fechas de publicación demuestran la imposibilidad de la tesis de Valbuena.

contenidos habituales; Villalón no escribe en *La Toriada* poesía taurina: no es aquí el torero ese héroe coronado, comparado con Apolo, Marte o Adonis¹¹, y el coso es apenas poco más que un fantasma futurible que no llega a vestirse de galas.

Para Cortines [1983, 25], como para Ruiz Copete [95], es síntoma modernista esta ubicación del toro en el campo que cantaran antes Rueda y Rubén con Cortines Murube, convirtiendo al animal en protagonista, y no ya antagonista eclipsado del torero. Puede que «La gesta del coso» de Darío, o *El poema de los toros* de Cortines Murube sean las fuentes más cercanas de *La Toriada*, pero un repaso breve de la mejor antología taurina [Roldán, 1990], demostrará que Villalón aplica una temática que parte de la literatura clásica: los toros en el campo, poderosos señores de la tierra que pisan, sus enfrentamientos titánicos, sus venganzas sangrientas, estaban en las *Geórgicas*, y en la *Farsalia* de Lucano, y siguen en Ausias March: «Como el toro, que huyendo por los campos, / forzado por su igual, que lo ha vencido...» Con la lucha entre dos toros comienza Hernando de Acuña el soneto «Un novillo feroz y un fuerte toro», y Luis Carrillo y Sotomayor incluye un pasaje de lo mismo en la «Fábula de Acis y Galatea». Quevedo usa contra la indiferencia cruda de Lisi idéntica imagen («¿Ves con el polvo de la lid sangrienta / crecer el suelo, y acostarse el día...?»)

Esa tradición es la que necesitaba Villalón para cantar aquel animal potente en una de las más logradas fábulas mitológicas de la poesía española contemporánea. Bebiendo, no del romance ni del pueblo, sino de la poesía culta,

11. En el «Romance de Gazul» (Cossío 1974, 29), el espada «al gran Marte asemejaba»: en el «Romance de Zulema» (Cossío 1947, 29), era «nuevo Apolo en paces / y nuevo Marte en la guerra»; las «Octavas a la desgraciada muerte de don Diego de Toledo» de Pedro de Medina (Cossío 1947, 44) comparan la muerte del joven con la de Adonis. Mucho después Gerardo Diego califica a un Belmonte mitológico de «ulises adánico», «raptor de ninfas, vengador de Europas» (Cossío 1947, 152).

de la afición mitológica, del Siglo de Oro gongorino y conceptista, desvía premeditadamente el cauce habitual de la poesía dedicada al mundo de los toros para construir el mito privado que necesitaba: poesía de toros que no es taurina, poesía de toros culta y no popular¹², fábula mitológica que no es lírica sino épica, neogongorismo que más allá de ser estetizante es religioso y hondamente vital. Toma de los clásicos un motivo que, sin embargo, lejos de obligarle a las distancias que suele conllevar la tradición, le afecta como un asunto personal¹³.

Más llamativo es aún que Villalón haya sido capaz de construir una fábula mitológica, -género que solo el parnasianismo había practicado en la edad contemporánea de la literatura-, travistiéndola de ciertos atributos fundamentales: se quejaba Cossío [1952, 1-2] de que esta modalidad ha sido considerada siempre «ajena al genio literario español» por su ausencia de realismo, por su vocación universalista, idealista, respetuosa para con la tradición clásica; sin embargo, Villalón consigue escribir un poema mitológico que convierte lo universal en regional y autóctono, el mito clásico en clave personal, la idea moral en sentimiento pasional¹⁴.

Pero que las desviaciones no sirvan de confusión: *La Toriada* es un poema singular, pero que cumple con ciertas

12. Fue el primero en iniciar esa moderna vertiente de la poesía taurina a la que se refiere Dámaso Alonso (239-249), que lejos de sus raíces populares, «trata el tema taurino en sonetos (...), o en odas y décimas... <que> sirven al poeta para elevar de modo distinto lo contingente (tan localmente enraizado) de la fiesta taurina a plano absoluto». De *La Toriada* parten la elegía de Alberti a Sánchez Mejías y varios motivos de Miguel Hernández (Luis, 155).

13. Puede que, sin ser consciente de su acierto, haya dado Cossío (1976, XXII) en el clavo al comparar a Villalón, no con la tendencia neogongorina, sino con el propio mentor de la corriente, al comentar que en *La Toriada*, «como en Don Luis, entre el poeta y el mundo que trata de representar se interpone una sabiduría decantada de una tradición muerta y bella, y al dejar de palpar la realidad palpable adquiere una vida nueva al ser injertada en el mito, y sobre todo, cobra una significación trascendente inesperada».

líneas poéticas y tiene un lugar preciso en la historia literaria: Manuel Altolaguirre escribía en carta a Villalón «Es preciso trabajar en *La Toriada* y pronto. Tiene que publicarse cuanto antes pues es un libro del centenario de Góngora» [en Cortines y González Troyano, 105]. El metro elegido, la silva aconsonantada, es también gongorina, la pretensión retórica, los hiperbatones, perífrasis, alusiones e hipérbolés -en esa «técnica sin defecto» que elogia Issorel [16]- delatan una imitación deliberadamente procurada. El género elegido conserva además sus rasgos definitorios:

1. De la fábula cumple los afanes retóricos y la morosidad de la acción, esas «complacencias metafóricas» e «imágenes antidinámicas que hacen más lento el curso de la narración» y que Cossío [1952, 3] incluye entre los rasgos intrínsecos de ésta.

2. En segundo lugar, un caso particular y novelesco es encarnado a través de una relectura significativa e interpretado a la luz de principios fundamentales que mueven el mundo: amor, muerte, ira, venganza,...

El argumento escogido -y no al azar- para esa reinterpretación, es el de los toros sagrados robados al rey Gerión, aquel gigante «tricarpe y rudo», nieto de Poseidón y Medusa, de la estirpe de los Titanes, en uno de los doce trabajos de Heracles, episodio que recuerdan en su canto los cabestros a los toros:

vuestro rey no pudo
la fuerte hercúlea maza
quebrantar en el peto,
de tres testas armadas de serpientes.

14. No puede entenderse el juicio de Ruiz Copete (95) cuando afirma que en *La Toriada* la mitología posee «una finalidad estetizante antes que simbólica, porque sus conocimientos mitológicos no tuvieron mayormente una raíz científica, no pasaron de un viejo impulso de sangre, de una pintoresca cultura nigromántica o de superstición». Precisamente esa superstición, esa creencia fiel en los mitos y ese impulso de sangre trascienden todo posible efecto estetizante, que por supuesto existe, como necesariamente ha de existir en el verso.

Transcurría la tercera edad del mundo, cuando «fue la venida y reyno de Hércules Lívico en España, después de aver reynado en ella Ybero y Brigo y Tago y Beto y Gerión», escribe Mexía [I, 389] copiando al Pseudoberoso¹⁵. Y sucede en la isla de Eritia, «país rojo», «país del sol poniente», perdida entre las brumas occidentales, cerca de donde Menetes apacéntaba los rebaños de Hades, entre Gades, los jardines de las Hespérides y la isla de los Bienaventurados; la misma hermosa y fértil tierra de los Atlantes que describe Platón en el *Timeo* y en *Critias*, donde se reunían los reyes anualmente para la caza ritual del toro y la comunión con su sangre.

Para Villalón, nigromante y teósofo, que cambió entusiasmando la más rentable de sus fincas por una isla casi impracticable en las marismas del Guadalquivir, imaginando que en aquellas cercanías podría atrapar alguna de las últimas nereidas que aún habitaban el río¹⁶, los toros de

15. El episodio tiene una larga pervivencia en la mitología clásica. Lo tratan, entre otras fuentes, Hesíodo (*Teogonía*, 287), Esquilo (*Agamenón*, 870), Píndaro (fragmento 169), Herodoto (IV, 8), Platón (*Gorgias* 484b y escolios al *Timeo* 42e), Diodoro Sículo (IV, 17 y ss.), Pausanias (III, 18, 13; IV, 36 3 y V, 19, 1), Tzetzes (*Cbiliadas* II, 322), Lucrecio (*De la naturaleza* V, 28), Plinio (*Historia natural* IV, 20), Horacio (*Odas*, II, 14), Virgilio (*Eneida* VIII, 300), Ovidio (*Metamorfosis* IX, 184), Apolodoro (*Biblioteca* II, 5, 10), Macrobio (*Saturnales* V, 21, 16 y 19), Higinio (*Fábulas* 30, 151), etc. Villalón conocía bien esta literatura clásica (Issorel, 21-22 y Díez Canedo, en Cortines y González Troyano, 29).

16. «Hizo Fernando este poético negocio para cazar -decía él convencido- las nereidas de agua dulce del antiguo Betis sevillano» (Alberti, 43). Barrios (1982, 22) es el que con más hincapié insiste en la trascendencia de esta faceta de Villalón, que tenía sus dominios «en el athanor alquímico, el péndulo radiestésico, la estrellada túnica del astrólogo, la azul plomo del rey atalante, y la capa templaria blanca y roja». No es el único en recordar estas convicciones teosóficas del autor. Cuenta Mauricio Bacarisse (5-7) que conoció a Villalón en una tertulia explicando su proyecto de «silfidoscopia», artilugio que permitiría ver las silfides, «de cuya percepción esperaba él el allanamiento de muchos problemas de esta vida». Gerado Diego (1974, 634) define a Villalón vinculándolo con este mismo espíritu: «la mitad, de ganadero, de criador de reses bravas; la otra, de espiritista, suscitador de ánimas perdidas, escoltada su silueta por un tropel de toros y otro de fantasmas».

Gerión eran una realidad: «Aquí, en esta tierra que piso, cuna de la civilización ibérica, el Hércules egipcio, hijo de Osiris, fundador de Hispalia, dio la primera nota taurina en el mundo. Aquí fue su lucha decisiva con Gerión, tirano de Tartessos, para arrancarle la posesión de los célebres toros colorados que guardaba el terrible perro Orthos». Gerión y Heracles, la lucha por los toros sagrados, aparecían ya en «Holocausto» y en «Hispalia», de su primer libro *Andalucía la Baja*. En su ensayo *Taurofilia racial* («visión, a un tiempo mitológica y vivida del origen y evolución de la fiesta» [Diego, 1982, 50]) defiende con autoridad que el héroe no consiguió llevarse toda la manada de aquellos terribles y sacros animales, alimentados con carne humana, y los más perfectos de su especie: que algunos permanecieron en la Atlántida, éstos que él pretendía recobrar para su ganadería y que son los protagonistas de *La Toriada*:

Por el de Alcmena vástago invencible
no todos fuimos a la par robados,
toros mil de la estirpe de Tartessos.¹⁷

La pervivencia de aquellos bicornios convierte la fábula en mito significativo: era la prueba de que el genio profundo de la tierra tartésica seguía respirando, de que las raíces aún amarraban a los hombres de Bética, y la muerte no era el intrascendente ejercicio de cañas y toros, sino el sacrificio divino del heroísmo absoluto que Bergamín [16] consideraba la sustancia taurina.

17. Mitológicamente no deja de tener razón: la fábula narra un accidentadísimo viaje de retorno con el rebaño hasta Grecia, durante el cual fueron incontables las tentativas de robo: Ífito, Caco en Roma, Neleo con sus once hijos -sólo Néstor no quiso participar en el delito-, Larino, Alebión y Dércino en Liguria, Caribdis, hija de Gea y Poseidón, que devoró algunos de los animales, Escila, otro monstruo marino hambriento, sació con algunos de ellos su apetito, Lacino de Crotona, Erix, hijo de Afrodita, Ligis, que al sur de Galia esperó el paso de Heracles para hacerse con aquellas bestias, y otros muchos, que desafiaron al héroe y fueron víctimas de su venganza. Sólo se salvó Larino, que tras haber hurtado algunos ejemplares, conservó la raza.

3. En tercer lugar, de la fábula recibe esa ubicación en parajes arcádicos, de belleza pura, incólume y virgen, naturaleza plena de vigor, poderosa y tan viva que todas las fuerzas del mundo se concentran en sus elementos. El soneto introductorio «Situación» es ya sintomático del género: la acción solo comienza un vez que el entorno se ha encarnado en el verso y se nos ha transportado a las regiones soberanas, a la arcadia mítica que aquí aparece henchida de misterio y honda soledad pacífica; visos de eternidad para un paisaje de «horizonte soldado con luceros»: «el borde de la Tierra», los confines de Gea, más allá de las columnas, son continuación del manto celeste, y cuando aquella «cuerda de cisnes viajeros, / al cielo con la tierra, en plumas ata», logra convertir a la marisma en morada de dioses y héroes: los personajes de *La Toriada*.

Un amanecer pletórico se filtra en los primeros versos¹⁸:

Selvática oración la de los toros
al Sol, que sus caballos
huellan ya el borde de la Tierra yerta;

No podía accederse de otra manera a la arcadia pura¹⁹: Aurora despierta en besos cálidos la «desierta /marisma», mientras los toros se alzan adorando en rito milenario a su señor²⁰: «A los animales que son sujetos al Sol, <toro, león y gallo> él les influye esfuerço, ser magnánimos y

18. Para Leopoldo de Luis (155) el inicio de *La Toriada* sigue el modelo gongorino, «partiendo de la descripción de un amanecer, con el mito clásico del carro del sol». Aunque no como motivo inicial, el saludo de los toros al amanecer aparecía en «La gesta del coso» de Darío: «sentir el alba, saludar la aurora, / que pone en mi testuz rosas y perlas; / ver la cuadriga de Titán que avanza / rasgando nubes con los cascos de oro».

19. Recordemos aquella otra del poema de Aleixandre «Criaturas en la aurora» (*Sombra del paraíso*) donde, como en una mítica Edad de Oro, describe la morada feliz del hombre primero, radicada en el amanecer.

20. Habían existido ya en la tradición poética española toros religiosos, no gentiles como aquí, sino cristianos: durante los siglos XVI y XVII se usó varias veces el tema taurino para dar lecciones líricas de catecismo o alegorizar el nacimiento de Jesucristo. Varios ejemplos de esta modalidad recoge Cossío en su *Antología* (1947, 53-63).

animosos, amigos de señorear y sojuzgar a los otros» [Mexía I, 809]. Helios, que tanto los apreciaba -en Sicilia guardaba un hermoso rebaño que los compañeros de Ulises se atreven a sacrificar-, llora desde el cielo su muerte en un soneto de Góngora («Al marqués de Velada, herido de un toro que mató luego a cuchilladas»). Toros que después cantarían en aquella actitud devota «El cielo que es azul» de Jorge Guillén: «La unanimidad del día / que ante el toro estupefacto / se reconcentra amarilla» (*Cántico*). El fiero rezo despierta los confines de la tierra:

Turiferario hocico, blanco humo
exhalan sus ollares respirando;
y el impreciso grumo
sus bárbaros maitines,
-que agudos de metal suenan clarines-,
en coro va los valles atronando.

Graves resonancias mitológicas, hilvanando motivos cargados de tradición, estos *turiferarios hocicos* que Leopoldo de Luis [156] consideraba originales, sólo lo son en la formación léxica: antepasados tienen de antigua estirpe en aquel toro de Maratón que lanzaba fuego por la nariz, o en aquellos toros de Marte que Apolonio de Rodas describe en el *Viaje de los Argonautas*: «*envueltos en todo su alrededor por un humo fuliginoso...exhalando una llamarada de fuego*»; Quevedo en el soneto a Lisi pinta «*el humo que de la ancha frente envía/ el toro negro*»; Meléndez Valdés en «Los Aradores» dedica cuatro versos a la imagen: «Ellos las anchas narices/ abren a su aliento ardiente,/ que por la frente rugosa/ el hielo en aljófár vuelve»; «Los toros» del Duque de Rivas van «furia y humo respirando»; y en «El picador» de Zorrilla, la bestia, «Con el hirviendo resoplido moja/... la tostada arena»²¹.

El trueno de sus bramidos «que Eco descalza a hombros conducía» por los valles de *La Toriada*, es el atributo que Zeus, una vez toro enamorado de Europa, prestó a la figura

21. Los fragmentos están tomados de la edición antológica *Los toros en la poesía* de Cossío (1947) y de la de Mariano Roldán (1990, vol. I).

de su metamorfosis, convirtiéndola en fiera de su predilección²². Ya para Lope de Vega las voces del toro parecen «disparados arcabuces» («Fiesta en las bodas de Lido, rey de Andalucía»), y Felipe Cortines [1910, 145] interpreta, como después Villalón, que «En la brama profunda / rige la grave majestad de un himno».

Esta arcadia atlántica es profundamente paradójica: como en aquella primitiva tierra del Peloponeso, cada metamórfico ser de la naturaleza aloja un alma significativa: «garzas previsoras», «encinas techadoras / del cielo y de la tierra protectoras», flores novias «del nuevo novio hermoso / que el oriente parió en siete colores», y luces, «alfombras... de alboradas» que Febo destila. Pero si comparte con su homónima griega el lirismo de los tonos, es privativa suya la intensidad guerrera y épica, hendida de «clarines» y «navajas», que es potencia nuclear en *La Toriada*; arcadia contradictoria la de la marisma, 'locus amoenus' de parajes «heridos, -que no hollados-», vírgenes, pero marcados por el signo de una hermosura aguerrida. Helios, el rey poderoso, quebrando con sus dardos el río, abre las primeras heridas palpitantes: «¡Vega asaeteada, / por los dardos que Sol quebró en el río!» Incluso su victoria sobre los últimos habitantes de la noche se propone con trágicos visos de holocausto:

...muerto el lucero
de la mañana ya, y al agujero
del opuesto hemisferio despeñado.

Más contrario aún al espíritu de la Arcadia clásica es el propio protagonista, fiera poco amada en aquellos contornos; su violencia desordenaba la armonía ejemplar de los bosques de ninfas, como aquél que Argos hubo de matar, librando la región de su peligrosa presencia.

Como tierra violenta, propicia a la guerra y la batalla, la Atlántida de Villalón se escalona en estratos de poder,

22. Por eso Antonio de Bances Candamo cantaba en el «discurso de Perandreu contra los toros» al «bruto airado» que «se precia de Júpiter lunado».

adoptando la estructura piramidal de una sociedad fundada en principios feudales: el poema clásico confecciona un mundo mítico a la medida del vasallaje medieval. Arriba los señores absolutos de la creación, Helios y Gea, amantes solitarios de las alturas,

solo el Sol con la Tierra entre sus brazos
dormida, sus cabellos
en fuego va peinando y en destellos

Un peldaño más abajo rugen los titanes, vinculados a sus señores por la servidumbre: luceros, («vasallas huestes» del Sol), toros y centauros; estos dos, rivales protagonistas enfrentados encarnecidamente²³. Los primeros, de recia estirpe mítica y habitual presencia en las fábulas, -tal vez como resultado del aprecio que les tuvo esa Grecia ganadera-, habían sido elegidos para la metamorfosis divina, (Zeus, Zagreo, Hefestos,...) o empleados como instrumento de venganza. Multitud de episodios narra contiendas por la posesión de una u otra manada, o hurtos que pretenden arrebatarlos a su legítimo dueño²⁴.

Los centauros mitológicos comparten con el toro el carácter violento y lúbrico, como él se alimentan de carne cruda y son vencidos por Heracles²⁵; pero frente a la

23. Toro y torero serán después titanes enfrentados en la «Oda a Belmonte» de Gerardo Diego (*La suerte o la muerte*, 1944): «el diestro... / -soledad de titán-, el toro, «Que sucumba / solo, como un coloso». También allí aparece el «caracol centauro / humillando a rejonas las cervices / de la hidra de Tauro», con claras resonancias de *La Toriada*.

24. Idas de Mesenia, con sus primos Cástor y Polux, organiza una incursión en la Arcadia para robar un rebaño de toros. Hilo, hijo de Heracles murió en Iliria a consecuencia de un altercado con los habitantes del país por una famosa manada. A Biante, para casarse con la hija de Neleo, se le impone la condición de robar los rebaños de toros de Filíaco. Muchísimos otros ejemplos podrían recordarse, pero baste sumar a los anteriores los sucesivos intentos de despojar a Heracles de aquellos toros de Gerión (Vi. nota 17).

25. Nos referimos a la rama de los engendrados por Centauro, hijo de Ixión, en las yeguas de Pelión. Existe una bifurcación en el mito que distingue a esta familia de la otra estirpe de Quirón y Folo, seres solitarios, cultivados y nobles. Después veremos cómo los centauros de *La Toriada* participan de los atributos de ambas ramas.

unanimidad de la fiera, se debaten equívocos exponentes de la dualidad. La literatura francesa de fin de siglo les había rescatado de nuevo para la poesía (Leconte de Lisle, Hérédia, Henri de Régnier); y del Parnasianismo, que adoptara los centauros como imagen de su «art robuste», cabalgaron hasta los versos de D'Annunzio, Valle-Inclán o Darío. Villalón los aloja en el mismo verso cincelado, aún genuinos representantes de la fuerza viril, «titanes de cuerpo humano,... terribles, invulnerables, sublimes», como los había visto Víctor Hugo en *Los miserables* [Hinterhäuser, 156]. Aquí también ostentan los atributos del guerrero («tesalia tropa»), y comparten esa condición erótica tradicional («enlazada / aún su pierna a la pierna de su amada»)²⁶. A la estampa instituida por la tradición añade Villalón en sus centauros la condición del unicornio -por aquella garrocha, arma intrínseca a su figura-, aumentando esa heterogeneidad del original hasta que la suma caballo+hombre+lanza dé como resultado el monstruoso hipogrifo con que identifica a veces al vaquero; como Polifemo, el centauro de *La Toriada* lleva «Solo en su frente un ojo»:

Duerme la pica sobre el muslo diestro;
su acerado punzón, ya de la frente
del hipógrifo brota,

Pero la recreación de tan extraordinaria criatura no la aparta de sus orígenes fabulosos: «Nieto de aquellas yeguas del Magnesia, / y del Peneo», descendiente, por tanto, de las hembras que, cuenta Ovidio en *Las Metamorfosis* (libro II), custodiaba el pastor Bato, metamorfoseado después por Mercurio en pedernal.

26. Es inevitable recordar en estos versos de Villalón aquéllas imágenes de la poesía mitológica de nuestro Siglo de Oro, que gusta describir los miembros amorosamente ligados de los amantes en reposo: en el soneto anónimo «Los ojos vueltos, que del negro dellos» se detiene moroso el verso en «las blancas piernas y los brazos bellos, / con que al mozo en mil lazos envolvía, / ya Venus fatigados los tenía» (Rivers, 194); el fragmento de Aldana «Medoro y Angélica» canta a los amantes dormidos en el abrazo mientras amanece (Aldana, 495).

La batalla entre toros y centauros conserva el sabor de las luchas titánicas del mito. Como en aquél, los dioses superiores se involucran del lado de sus protegidos, amparándolos del enemigo: «... la pradera / a sus negros vasallos/ en guardia pone».

El último escalón de la pirámide de vasallaje lo ocupan los esclavos: el perro, «siervos sus dientes de la voz de su amo», y el cabestro eunuco²⁷, protegido del bicornio que, cuando es atacado, «a los del prado, toros poderosos, / venganza pide a tanta alevosía. Otean los compañeros (...)/ al que cobardemente / hirió a su eunuco, retan / a singular combate y lo sujetan».

Solo tras el vencimiento de su señor se atreven los eunucos a un enfrentamiento dialéctico con los ahora cautivos; durante las «plañideras canciones de camino», los presos toros y sometidos bueyes entablan un diálogo de coros que en terribles bramidos, rebeldes aquellos ante el sino de la muerte próxima, semejan cantos de tragedia griega. Al rezo reiterado de los toros

¡Oh padre Gerión, que no vasallos
seamos de los hombres y caballos!

responden los cabestros serviles: «vasallos obedientes del hombre sed». Las fieras, aun vencidas y sabedoras de su destino, continúan fieles a su conciencia mítica:

Si de Poseidón el protocolo,
animales sagrados nos declara,
de los dioses tartessos somos sólo
esclavos;

Gladiadores quieren ser y, como les concedía la tradición mitológica, batirse ante caballeros: cuando Medea enviara a Teseo para luchar contra el toro de Maratón, el héroe pasó la madrugada velando sus armas. Ahora, sin embargo, a estos animales de raza mítica, les esperan solo

27. Es indudable el débito de estos «eunucos» de Villalón para con aquel buey de «La gesta del coso»: «Yo, ridículo y ruin, soy el paciente / esclavo. Soy el humillado eunuco» (Cossío, 1947, 125).

«zafios lidiadores» y «villanas manos de palafreneros»²⁸. La imprecación del toro trasciende su propia tragedia para convertirse en salvaje clamor de la diosa Naturaleza. Ruge el toro su libertad como «Los potros» de Cortines Murube [1910, 79] habían relinchado su desacato al hombre: «¡Oh! Corred nuevamente, mis caballos, / Rotas las riendas y los frenos rotos; Atravesad el mundo triunfadores / ¡Que no os sujete el domador glorioso!». Naturaleza y Arte, la eterna disputa poética jamás resuelta, enfrenta a bestia y ser humano en los «coros de bicornios»:

Pecheros viles del ingenio humano,
que, el hombre, con su arte,
vasallos de Mercurio y no de Marte
-unciendo vuestras astas con sus manos-,
hizo, a despecho del viril despojo;
cultura por sonrojo,
letras por humillada frente uncida,
no trocará la atlante taura gente;

Acaba la lucha de los colosos, vencidos pero nunca entregados los toros. Acaba la arcadia marismeña, y por «el laberinto de Dédalo» suben los bicornes al «lomo de un monstruo» que «las veredas / férreas galopa sobre cuatro ruedas». Los engendros del ingenio, las criaturas del hombre, «dioses recientes <que> en la tierra reinan, / por gigantescos monstruos defendidos» (camiones, trenes, aeronaves) transformarán el enclave mítico donde amaneció aquella mañana: «de paganas costumbres ya los días pasaron».

Aquí el último ingrediente de la fábula: la metamorfosis, el cambio de estado operado por una fuerza superior. Los nuevos dioses no son las potencias de la naturaleza, no los colosos de la fábula antigua, sino los hombres viles,

28. La queja de Villalón tiene también ilustre ascendencia: Baltasar del Alcázar se lamentaba satírico a los dioses del Olimpo en «A la fiesta de los toros en Los Molares», por el sacrilegio de una corrida bufa, rito «sobre divino fundamento» convertido en «amarga fiesta mísera» (Cossío, 1947, 37). Luis Vélez de Guevara llora la decadencia taurina: «ésta que circo fue de gladiadores, / en plaza de herradores se ha tornado».

ingenio sin fuerza²⁹. La épica de los titanes deja paso a un lamento por el abandono de los antiguos poderes, por la persecución de la mágica estirpe fabulística: «Perseguidos los hijos de los ríos, / los de los lagos, y los monteríos», a «la Nereida pulida / -hija de las marismas silenciosas- / solo tierra le queda / en la umbrosa alameda», «Jinas, las de las fuentes rezadoras, / sus ruelas de oro esconden temerosas», «arde en la torre / el fuego sacro sin real licencia de Hephastos».

El centauro, con el toro último reducto de la vieja arcadia, llora la nueva suerte: ha triunfado el Arte y la moderna «Diosa Agricultura» «nuestros reinos cercena»; su carácter bífido le hace titán antiguo en la batalla contra el toro y después cómplice doloroso del hombre y los nuevos dioses. Perdidas aquellas fuerzas telúricas que constituían su poder, se asemeja ahora al que D'Annunzio describe en «La muerte del cervo»: «el hombre moderno no es sino un centauro deforme y mutilado», consecuencia de abandonar la mitad que le completaba, la energía terrible de la naturaleza. Usa el personaje Villalón a la manera de cómo lo habían hecho los poetas franceses de décadas anteriores: «en su valoración positiva o negativa puede verse un juicio de valor acerca del desarrollo técnico y, en consecuencia, de la postura ideológica del autor» [Hinterhäuser, 161]. El centauro Villalón, vaquero de «piernas arqueadas que querían conservar el hueco de la cabalgada» [Halcón, 12], entona plañidero el llanto por su paraíso perdido.

La epopeya concluye lírica y elegíaca. Las ninfas asediadas

29. Fuerza pierden incluso los propios versos de *La Toriada* a raíz de esta metamorfosis, en la opinión de Pedro Salinas, que escribe a Villalón durante los meses de gestación del poema: «en cuanto entra el torero en escena su musa se convierte en agría censora y el poema pierde gracia y vivacidad».

a los del hombre y máquinas furores
burlan, en las espaldas incendiadas
de un lago lapidado por luceros

Escapan aquellas últimas nereidas, supervivientes del cataclismo y la persecución, que el poeta quiso pescar en las marismas del viejo Betis. Descubre el lamento dónde se aloja la particularidad de *La Toriada*: el episodio clásico está expresado con la vehemencia del que tiene fe en la magia de ese mundo mítico. Tenía razón Salinas cuando contaba sobre Villalón: «No es cierto que las casas andaluzas sean casas bajas; las casas de Andalucía son rascacielos hechos hace muchos siglos y enterrados hasta el piso número 20... Las casas de Andalucía son todas azoteas del enorme edificio espiritual sumergido en la tierra andaluza; esa parte hundida es la que interesaba a Villalón [Diego, 1974, 634].

BIBLIOGRAFÍA

- Alberti, Rafael (1982) «Imagen primera de Fernando Villalón (conde, poeta y ganadero)», en Cortines, Jacobo y González Troyano, Alberto (eds.) *Estudios sobre Fernando Villalón* Sevilla: Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla
- Aldana, Francisco de (1985) *Poesías castellanas completas* Madrid: Cátedra
- Alonso, Dámaso (1978) *Poetas españoles contemporáneos* Madrid: Gredos
- Bacarisse, Mauricio (1980) «Fernando Villalón» *Separata* 4: 5-7
- Bergamín, José (1983) «Entendimiento del toreo» en March, Tomás *et al, Quitos entre sol y sombra* Valencia: Diputación Provincial de Valencia
- Barrios, Manuel (1982) «Monólogo imposible para Fernando Villalón», en Barrios, Manuel *et al Homenaje a Fernando Villalón* Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla
- Barrios, Manuel (1985) «Introducción» a Villalón, Fernando *Perfil, magia y versos. Poesía* Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas
- Cano, José Luis (ed.) (1970) *La poesía de la Generación del 27* Madrid: Guadarrama
- Cortines, Jacobo (1982) «Tres libros a la sombra (Lecturas de Fernando Villalón)» en Barrios, Manuel *et al Homenaje a Fernando Villalón* Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla
- Cortines, Jacobo (1983) «Estudio» a Cortines Murube, Felipe *Poemas escogidos (1908-1961)* Sevilla: Ateneo de Los Palacios
- Cortines, Jacobo y González Troyano, Alberto (ed.) (1982) *Escritos sobre Fernando Villalón* Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla
- Cortines y Murube, Felipe (1910) *El poema de los toros* Sevilla: Librería de Izquierdo y Cía

- Cossío, José María de (ed.) (1947) *Los toros en la poesía* Madrid: Espasa Calpe
- Cossío, José María de (1952) *Fábulas mitológicas en España* Madrid: Espasa Calpe
- Cossío, José María de (1976) «Estudio preliminar» a Villalón, Fernando *Poesías* Madrid: Instituto Hispano-Arabe de Cultura
- Diego, Gerardo (ed.) (1974) *Poesía española contemporánea (1901-1934)* Madrid: Taurus
- Diego, Gerardo (ed.) (1982) «El traje de luces y Fernando Villalón» en Cortines, Jacobo y González Troyano, Alberto *Escritos sobre Fernando Villalón* Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla
- Halcón, Manuel (1941) *Recuerdos de Fernando Villalón. Poeta de Andalucía la Baja y ganadero de toros bravos* Madrid: Sucesores de Rivadeneyra
- Hinterhäuser, Hans (1980) *Fin de siglo. Figuras y mitos* Madrid: Taurus
- Issorel, Jacques (1987) «Introducción» a Villalón, Fernando *Obras. Poesía y prosa* Madrid: Trieste
- Jiménez, Juan Ramón (1961) *La corriente infinita* Madrid: Aguilar
- Luis, Leopoldo de (1986) *Ensayos sobre poetas andaluces del siglo XX* Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas
- Mexía, Pedro (1989) *Silva de varia lección* Madrid: Cátedra
- Morales, Rafael (1982) «Fernando Villalón, poeta de los toros» en Barrios, Manuel *et al Homenaje a Fernando Villalón* Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla
- Rivers, Elias L (ed.) (1981) *Poesía lírica del Siglo de Oro* Madrid: Cátedra
- Roldán, Mariano (ed.) (1990) *Poesía universal del toro* Madrid: Espasa Calpe
- Ruiz Copete, Juan de Dios (ed.) (1971) *Poetas de Sevilla. De la Generación del 27 a los «Taifas» del cincuenta y tantos* Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla
- Villalón, Fernando (1987) *Obras. Poesía y prosa* Madrid: Trieste

Lo mitológico en Cernuda después de *Invocaciones*

Luis Gómez Canseco

Un año antes de que se iniciara la Guerra Civil española, Luis Cernuda dio fin a su sexta entrega poética con el significativo título de *Invocaciones a las gracias del mundo*. Al año siguiente se imprimió en Madrid una primera edición de *La realidad y el deseo*. *Invocaciones* cierra un ciclo poético y personal para Cernuda. En lo poético, el paso por el purismo y las tentativas surrealistas, superados con esta última entrega; en lo personal, la Guerra Civil y el comienzo de un exilio que terminaría siendo definitivo. Con *Las nubes* y al contacto de la literatura anglosajona, la poética cernudiana cambió radicalmente:

La estancia en Inglaterra -confiesa en *Historial de un libro*- corrigió y completó algo de lo que en mí y en mis versos requería dicha corrección y compleción. Aprendí mucho de la poesía inglesa, sin cuya lectura y estudio mis versos serían hoy otra cosa, no sé si mejor o peor, pero sin duda otra cosa. Creo que fue Pascal quien escribió: «no me buscarías si no me hubieras encontrado». (Cernuda, 1975, 921)

Invocaciones, en efecto, marcó el fin de una etapa. Pero abre también el comienzo de la siguiente. Fue entonces cuando Cernuda realizó sus primeras tentativas en poemas

extensos, como reacción a la búsqueda de lo condensado y lo esencial que habían procurado los seguidores de la poesía pura con Juan Ramón Jiménez y Jorge Guillén a la cabeza. Esos intentos se confirmaron con la lectura de los poetas ingleses. De cualquier modo, en la obra final de Cernuda los poemas extensos habrían de convivir con otros poemas breves y de carácter epigramático surgidos no de los «poemitas breves a la manera de Machado y Jiménez» (Cernuda, 1975, 915), sino de la lectura de los clásicos griegos, latinos y castellanos. Otra hecho clave marcó la elaboración de *Invocaciones*, la traducción de Friedrich Hölderlin. El romanticismo alemán, como el de Keats, y a diferencia de las formas románticas francesas y españolas, estuvo imbuido de mundo clásico, se alimentó de Grecia. En ese sentido, Hölderlin significó un ámbito literario y cultural radicalmente distinto para Cernuda. En él encontró una nueva voz, una temática afín y un estímulo para expresar una imagen personal de la realidad que sentía opuesta a la de sus contemporáneos: «Así aprendía -dice respecto a los poemas de Hölderlin- no sólo una visión nueva del mundo, sino, consonante con ella, una técnica nueva de la expresión poética» (Cernuda, 1975, 916). Esa visión del mundo la identificó Cernuda con el mundo clásico y más concretamente con la mitología.

En un texto escrito también en 1935, «Hölderlin. Nota marginal», Cernuda explicaba el sentido que los mitos tenían entonces para él:

El amor, la poesía, la fuerza, la belleza, todos estos remotos impulsos que mueven al mundo, a pesar de la inmensa fealdad que los hombres arrojan diariamente sobre ellos para deformarlos o destruirlos, 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 (...).

Tal vez al lector español parezca extraña la defensa del paganismo latente en estas líneas; piénsese que en

nuestra poesía, como en la francesa, a excepción tal vez de André Chenier, los mitos griegos son únicamente un recurso decorativo; pero nunca eje de una vida perdida entre el mundo moderno y para quienes las fuerzas secretas de la tierra son las solas realidades, lejos de éstas otras convencionales por las que se rige la sociedad. (Cernuda, 1975, 1303)

Cinco años más tarde y ya en Inglaterra, Cernuda empezó la composición de *Ocnos*. En esta colección de poemas en prosa, más que rememorar su infancia y juventud en Sevilla, el poeta informa su propio mito, recrea su vida y le da un sentido que probablemente no tuvo. Así en «El poeta y los mitos», se presenta descubriendo de modo inconsciente y casual el mundo mitológico, cuando en realidad su aproximación a la mitología como rechazo de la moral católica y burguesa y como representación simbólica de la belleza no se produjo hasta la lectura de Hölderlin: «...cayó en tus manos un libro de mitología. Aquellas páginas te revelaron un mundo donde la poesía, vivificándolo como la rama al leño, trasmutaba lo real. Qué triste te pareció entonces tu propia religión (...). Que tú no comprendieras entonces la casualidad profunda que une ciertos mitos con ciertas formas intemporales de la vida, poco importa». Los mitos helénicos condensaron no sólo la belleza deseada, sino la manifestación «de una armonía espiritual y corpórea rota y desterrada siglos atrás de entre las gentes» (Cernuda, 1975, 31).

Si el cristianismo representa la exaltación del sufrimiento y de la negación de sí mismo, la religiosidad pagana se presenta no sólo como una imagen estética, sino como una alternativa ética frente a los valores de la sociedad dominante. Al final de *Ocnos* y simbolizando ahora la belleza antigua en la figura de Helena, Cernuda lamenta el ahogo que la hermosura, que la pura estética, han sufrido de continuo en la literatura española a manos «de compromisos mundanos y sobrehumanos»; apenas encuentra un eco de felicidad pagana en la obra de Garcilaso de la Vega:

Nadie entre nosotros hubiera sido capaz de aquel deseo de conocimiento hermoso que, en Fausto, al contemplar la faz de Helena, símbolo admirable de Grecia, su patria, preguntaba: *Was this the face that launched a thousand ships / And burnt the topless towers of Ilium?* En esa faz mágica cifraron algunos pocos toda su creencia y su amor en este mundo. Ciertamente que la hermosura humana, según el tópico platónico, no es sino reflejo de la divina. Mas por mucho que ahí te esforzaras, no podrías reconciliar jamás la divinidad hebraico-cristiana con la hermosura greco-pagana. Y, de tener que elegir entre ambas, te quedarías, cierta y dichosamente, con ésta. (Cernuda, 1975, 98)¹

Ésa es la opción que Cernuda sigue en *Invocaciones*, la del mito. Y ésa es sin duda el aspecto más estudiado por la crítica respecto a la presencia de la mitología en su obra. El mismo García Lorca, en el homenaje celebrado en honor de Luis Cernuda y de la publicación de la primera edición de *La realidad y el deseo* el 21 abril de 1935, llamaba la atención sobre este aspecto: «...nadie que no se sorprenda de su efusiva lírica gemela de Bécquer y de su capacidad de mito» (García Lorca, 1986, 486-7)². Sin embargo, en la poética y en la obra cernudianas la mitología siguió teniendo un papel clave una vez superado el impacto que la lectura de Hölderlin significó.

Como el propio Cernuda reconoce, *Las nubes*, la siguiente serie de *La realidad y el deseo*, supuso un cambio en su poética. No sólo por lo que respecta a la influencia

1. Sobre el significado de Helena como mito para la cultura occidental, vid. Díez del Corral (1974), 80-86.

2. Respecto a la función de la mitología en *Invocaciones*, vid. Harris, Derek (1973) *Luis Cernuda. A Study of the Poetry* London: Tamesis Books; Silver, Philip W. (1965) *Et in Arcadia ego: A Study of the Poetry of Luis Cernuda* London: Tamesis Books; Silver, Philip W. (1990) «Cernuda, ¿poeta romántico?», *Actas del primer Congreso Internacional sobre Luis Cernuda (1902-1963)* Sevilla: Universidad de Sevilla, 61-70; Silver, Philip W. (1977) «Cernuda, poeta ontológico», en Harris, Derek (ed.) *Luis Cernuda* Madrid: Taurus.

más arriba mencionada de la poesía inglesa, sino de la propia temática y de los modos de presentarla. El exilio y la guerra condicionan un cambio temático que se acompañó de una transformación formal. Curiosamente, el poema con que Luis Cernuda abre *Las nubes* sigue teniendo tema mitológico. Sin embargo, el uso del mito adopta ahora un sentido bien distinto al de *Invocaciones*: «Noche de luna», the opening poem of *Las nubes*, sets the mood for the Spanish elegies of this collection. The moon is seen as an adolescent goddess, now forgotten by man, who continues to watch impassively over the Earth (...). The deep sense of tragedy and the belief in the impotence of life, which this poem expresses as a reflection of the Civil War, are greatly accentuated by the experience of exile» (Harris, 1973, 74). Cernuda en principio tituló el poema «Elegía a la luna de España», para después y definitivamente sustituir la referencia histórica por la mítica. Es probablemente en «Noche de luna» donde empieza a conformarse el mito de España que va a ser determinante para la poética cernudiana. La «diosa virgen» posee los mismos atributos que Diana y, como ella, aparece vinculada a la caza («Piedras ... / Antes holladas por el paso leve/ De esbeltas cazadoras, un neblí sobre el puño, / Oblicua la mirada soñolienta / Entre un aburrimiento y un amor clandestino»). Olvidada de los hombres, como «las estatuas de los dioses» que cierran *Invocaciones*, ella también parece ajena a la existencia humana. Además de sus rasgos mitológicos, la diosa está caracterizada con los mismos atributos que la divinidad adquiere en *La realidad y el deseo* tras *Las nubes*, la eternidad y la impasibilidad frente a la fugacidad, violencia y dolor de la existencia humana:

Algo inmenso reposa, aunque la muerte aceche.
Y el mágico reflejo entre los árboles
Permite al soñador abandonarse al canto,
Al placer y al reposo,
A lo que siendo efímero se sueña como eterno.

Pero en este poema el elemento que singulariza a la diosa virgen es su esterilidad. Bajo su mirada inmutable

se siguen generaciones de hombres que se crean a sí mismos y se destruyen sucesivamente:

Cuánta sangre ha corrido
Ante el destino intacto de la diosa.
Cuánto semen viril vio surgir entre espasmos
De cuerpos hoy deshechos
En el viento y el polvo
Cuyos átomos yerran en leves nubes grises,
Velando al embeleso de vasta descendencia
Su tranquilo semblante compasivo.

La fertilidad de los hombres parece oponerse a la infecunda existencia de la diosa. Pero la misma generación humana conlleva un destino sórdido, trágico y violento de autoaniquilación. Junto a las deudas con Leopardi, Hölderlin y Unamuno, hay destacar la significativa referencia a la «Canción a las ruinas de Itálica» de Rodrigo Caro y su imagen de las ruinas como símbolo de la existencia humana: «Cuántas claras ruinas, / Con jaramago apenas adornadas, / Como fuertes castillos un día las ha visto; / Piedras más elocuentes que los siglos...»³. La aparente realidad de lo humano se torna en «sombras efímeras» ante la adolescencia perenne de la luna. El poema se abría subrayando el olvido de los hombres hacia su antigua diosa; en la estrofa final, Cernuda presenta un mundo -la España mítica de su poesía- desierto:

Mas una noche, al contemplar la antigua
Morada de los hombres, sólo ha de ver allá
Ese reflejo de su dulce fulgor,
Mudo y vacío entonces,
Estéril tal su hermosura virginal;
Sin que ningunos ojos humanos
Hasta ella se alcen a través de las lágrimas,

3. Sobre la relación de Cernuda con el poema de Rodrigo Caro y sus consecuencias, vid. Edwrad M. Wilson (1977, 319-320). Por otro lado, Wilson era autor de uno de los principales trabajos críticos en torno al poema de Caro (Cfr. Wilson, E.M. (1936) «Sobre la «Canción a las ruinas de Itálica» *Revista de Filología Española* XXIII, 379-396).

Definitivamente frente a frente
El silencio de un mundo que ha sido
Y la pura belleza tranquila de la nada.

La esterilidad virginal de la diosa termina por envolver la existencia humana, convirtiéndola en fútil e imaginaria, acaso como venganza del olvido humano. La solución final del poema, de España y, al cabo, del hombre es la nada y la destrucción trágica de su propia vida.

En *Las nubes* se establece un conflicto entre dos tipos de religiosidad, la defendida en *Invocaciones* y la recuperación del tema religioso desde el punto de vista monoteísta cristiano. En poemas como «La visita de Dios», «Atardecer en la catedral», «Cordura», «Lázaro», «Cementerio en la ciudad», «La adoración de los Magos» o «Gaviotas en los parques», la divinidad adopta la forma del Dios personal y único del cristianismo. En otros poemas de la serie se mantiene, sin embargo, la referencia formal y temática a los dioses mitológicos. Se dan incluso algunas variaciones en este conflicto referidas a las mismas ideas y con las mismas estructuras sintácticas. La imagen, repetida en Cernuda hasta la saciedad, de la vida humana como un sueño de la divinidad cobra en *Las nubes* diversas formas:

...cuando mi vida
Era un sueño en la mente de los dioses.
(«Elegía española [I]»)
...Mientras la juventud pasada
Vuelve. Sueño de un dios sin tiempo.
(«Jardín antiguo»)
Tus ojos solos
Frente a la imagen dura de la muerte.
Ese sueño de Dios no lo aceptaste.
(«Niño muerto»)

La imagen dura de la muerte aquí vinculada al Dios personal judeo-cristiano se contrapone, en el mismo libro, a una visión positiva de la muerte en «Soñando la muerte»: «Vas en la blanca nube que orlándose de fuego / De un dios es ya el ala transparente». Podemos justificar esta diversidad como una huida del lenguaje cristiano, esto es, como una identificación de los valores positivos con una

divinidad ajena a la cristiana. En los versos finales de «A un poeta muerto (F. G. L.)», junto al recuerdo de la Égloga I de Garcilaso («Tenga tu sombra paz, / Busque otros valles, / Un río donde el viento...») -también de abolengo mitológico-, se recoge el deseo de un mundo superior descrito con las características de un paraíso pagano:

Halle tu gran afán enajenado
El puro amor de un dios adolescente
Entre el verdor de las rosas eternas;
Porque este ansia divina, perdida aquí en la tierra
Tras de tanto dolor y dejamiento,
Con su propia grandeza 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.

A pesar de las notables variaciones, la temática de *Invocaciones* aún se recoge en algunos poemas de *Las nubes*, como «La fuente» o el «Monólogo de la estatua» de «Resaca en Sansueña (fragmentos de un poema dramático)». Se trata de la sucesión y olvido de los dioses antiguos en el culto de los humanos y el conflicto con los nuevos dioses o, más exactamente, con el nuevo Dios, tema central de «A las estatuas de los dioses». Junto a esta continuidad temática, hay que subrayar la presencia de un nuevo ámbito mitológico en *Las nubes*, la introducción de una figura perteneciente a la mitología nórdica en «Scherzo para un elfo». La estancia de Luis Cernuda en Inglaterra probablemente le introdujo en el mundo mágico tan insistentemente recogido en la literatura inglesa. En esos momentos y según confesión propia, estaba concentrado en la lectura de las comedias de Shakespeare, en Blake y en Keats (Cernuda, 1975, 922). Los tres poetas hacen un uso continuado de los mitos nórdicos y sus personajes. Concretamente, la figura mitológica del poema de Cernuda guarda un notable paralelismo con dos personajes shakespearianos, el Ariel de *La tempestad* y, sobre todo, con Puck, del *Sueño de una noche de verano*⁴:

Difuso aroma, vagas
 Con paso gris de sueño,
 Te pierdes en la niebla
 Que exhala del estanque,
 Pensamiento gracioso
 De un dios enamorado.

En la historia de los reyes de las hadas, Oberón y Titania, enfrentados por la posesión de un hermoso adolescente, Cernuda parece haber encontrado una belleza y una libertad de espíritu similar a la que los dioses greco-latinos representan en *Invocaciones*. La figura del elfo refleja la alegría de vivir, la exaltación de la naturaleza y de la hermosura. La misma brillantez y musicalidad del poema, que, en su serie, sólo tiene paralelo con «Canción de invierno» y «Deseo», es el reflejo formal del espíritu mágico y alegre que se trata de reflejar. La elección del título tampoco resulta casual. No sólo por la estrecha relación entre el elfo y la música o por el carácter vivo, fantástico y de marcado ritmo que se atribuye al scherzo, sino porque Félix Mendelssohn en su versión musical de la obra de Shakespeare, «Ein Sommernachtstraum», incluye como segundo movimiento un scherzo dedicado al personaje de Puck⁵.

4. William Blake hizo una excelente serie de dibujos y acuarelas sobre el *Sueño de una noche de verano*, que se conserva en la Tate Gallery de Londres. No es improbable que Cernuda hubiese visto la serie, pues algunos versos del poema reflejan perfectamente la imagen que de Puck ofrece Blake:

Aun creo ver en tus ojos,
 Su malicia serena,
 Tras las desnudas cimas,
 Por el aire, profundo
 y ya frío, con la noche
 Que imperiosa se alza.

5. Cernuda se refiere específicamente a «mi educación musical», completada durante su estancia en Inglaterra: «También continué durante esos mismos años formando, en lo posible, mi educación musical. Ya desde Sevilla acostumbraba yo a asistir a conciertos, y en Inglaterra no sólo pude satisfacer ampliamente mi gusto hacia la música, sino la necesidad que siento de ella» (Cernuda, 1975, 925).

Durante una estancia en Oxford en el verano de 1941, Cernuda inició la octava entrega de *La realidad y el deseo, Como quien espera el alba*. Ese mismo año, escribió «Marsias», poema en prosa destinado al parecer a dar título a una colección continuadora de *Ocnos*. Jaime Gil de Biedma escribe respecto a los poemas en prosa escritos en esa época:

Unos evocan experiencias vividas durante los años de exilio, otros son más bien divagaciones con «resonancia intelectual pero con regusto poético», según él dice. Algunos de estos últimos probablemente se escribieron para otra colección que tuvo en proyecto y cuyo título -*Marsias*, el flautista rival de Apolo, símbolo suyo favorito del poeta y de su trágico destino- sugiere motivaciones que nada tienen que ver con la conmemoración, o el exorcismo, de ciertos instantes de la propia vida. (Gil de Biedma, 1977, XV)

Marsias se presenta como una alegoría de la creación poética. La crueldad de los dioses pone ante los ojos del joven Marsias una zampoña arrojada al agua por Minerva. En ella encuentra el músico la más pura expresión de sí mismo: «sones más y más dulces y misteriosos, que eran como la voz secreta de su corazón (...). Y lo que al principio fue para Marsias sólo deleite escondido, luego iba adueñándose de él y de su vida toda, que deseaba comunicar a los demás». Se inicia entonces -como en el propio Cernuda-, una lucha inútil contra sí mismo y contra su destino, necesariamente trágico, como se había apuntado en los veros finales de «A un poeta muerto». El destino trágico se hace materializa en su desafío al dios Apolo. Frente a la pureza divina y la perfección del dios, Marsias representa el profunda aspiración humana a la eternidad. Se unen en Apolo la hermosura y la crueldad común a las divinidades cernudianas: «los ojos divinos como dos azuladas estrellas, luces gemelas de armonía y de poesía» y la «sonrisa cruel» del dios. En su enfrentamiento, a la armonía pura de la música apolínea sigue «la melodía doliente y pura, con un temblor oscuro que la del dios

no tenía». Sin embargo, la condición divina de Apolo resulta determinante en su victoria: «¿No era el dios aquél? ¿Quién si no él podía ser el vencedor?» (Cernuda, 1975, 1089-1091). Concluye Cernuda el texto con un comentario sobre el valor que encuentra en la mitología clásica:

Los mitos paganos eran trágicamente hermosos, y en su hermosura trágica había una hermosa elocuencia. Cuando los hombres hoy quieren expresar de otro modo lo que en alguno de aquellos mitos se cifra, necesitan hablar mucho, lo cual es vulgar y está mal y tras hablar mucho en conclusión nada expresan, lo cual es más vulgar y está aún peor.

Así pues, y en las menos palabras, ¿qué se cifra simbólicamente en ese mito de Marsias? Que el poeta debe saber cómo tiene frente de sí a toda la creación, tanto en su aspecto divino como en el humano, enemistad bien desigual en la que el poeta, si lo es verdaderamente, ha de quedar vencido y muerto. (Cernuda, 1975, 1092-1093)

Este texto marca una considerable evolución en la inteligencia de la mitología, marcada incluso por la selección de nuevos mitos. Hasta ahora los mitos habían simbolizado la belleza material y la libertad erótica. Esa representación estética, que ya contenía en sí un trasfondo moral, se mantiene, pero comparte su protagonismo con la temática de la creación poética y el paralelismo entre el dios y el poeta. Una notable distancia separa la visión mitológica, perfecta e ideal, de *Invocaciones* y el carácter mucho más problemático, y a menudo trágico, de poemas como «El águila», «Urania», «Las edades», «Las sirenas», «Desolación de la Quimera» o «Peregrino».

Igual que *Las nubes*, *Como quien espera el alba* se inicia con un poema de tema mitológico, «El águila», donde Cernuda recrea el mito de Ganimedes. El encuentro casual con un joven («Te descubrí, parejo al chopo tierno / De esbelta planta verde...») recuerda al poema inicial de *Invocaciones*, «A un muchacho andaluz». A pesar del cambio de paisaje -del Conquero onubense a la campiña

inglesa- la temática del encuentro, el énfasis en la visión como cauce del deseo y el amor homosexual establecen un claro paralelismo entre ambos poemas. Sin embargo, se ha producido un cambio esencial. La atención central del poema ha pasado de atender exclusivamente al objeto deseado hasta centrarse en el interior del propio amante. Y algo más importante acaso, éste aparece caracterizado como poeta. La reflexión individual sobre los efectos, causas y consecuencias del amor para el poeta, tema de abolengo petrarquista o, en el caso de Cernuda, garcilasiano, es esencial en la interpretación de *La realidad y el deseo*. El título del poema, como resulta de sus versos finales, hace del poeta un ser capaz de comunicar los ámbitos divino y humano:

Mira la altura y deja que te envuelva
 La mirada luciente de los dioses:
 Eterno es ya lo que los dioses miran.
 Asciende en el abrazo de mis alas
 Por la escala estrellada de los aires,
 Tendiendo tu hermosura inmarcesible
 Al pie del dios, como la rosa joven
 A la sombra sagrada de los cedros.

Sólo la estrofa central del poema tiene como objeto literario la descripción del encuentro amoroso y, aun así, en ella se insiste en la fugacidad de la belleza humana. El poema se abre con una extensa reflexión sobre la divinidad y su relación con lo humano, puesta en boca de los propios dioses (Zeus en el mito de Ganimedes). Los dioses se presentan como espectadores de la existencia humana («Vuestras vidas recrean nuestro ocio, como al hombre / Recrean las ficciones del poeta») y jueces del espectáculo («esas almas / Se yerguen dignas del laurel amargo, / Según nuestro deseo o nuestra envidia / Tal bufones ilustres de los dioses»). El premio que el humano recibe es siempre amargo y al dios sólo le mueven, como en el caso de Marsias, razones injustas, el deseo o la envidia. Ya aquí Cernuda empieza a establecer un paralelo entre la divinidad y el poeta, en su capacidad común de

eternizar la belleza humana. Un elemento más aproxima la figura del dios a Cernuda, el hastío ante la existencia⁶. Tras el encuentro con el adolescente, la tercera y última estrofa del poema es una reflexión de base platónica sobre la belleza humana y el papel del poeta frente a la divinidad. El poema está construido sobre la voz narrativa del dios o, más exactamente, del águila como mensajera del propio dios, más que como su metamorfosis. Ese mismo papel de intermediario entre lo divino y lo humano es el que se asigna al poeta. Es él quien eleva la belleza humana hasta la presencia de los dioses, como el águila hiciera con Ganimedes.

Al modo platónico, Cernuda ve en la belleza humana la proyección de la eternidad sobre el mundo, «forma carnal de una celeste idea» y, continuando en su identificación entre el poeta y el dios, la define como «vino de oro / Que a dioses y poetas embriaga». El mito de Ganimedes aporta la solución, literaria al menos, a la continua aspiración cernudiana de salvar al fugacidad a la que la hermosura está sometida. El dios y, con él, el poeta formulan su deseo último: «Quiero hacerla inmortal»⁷.

En *Las nubes* y *Como quien espera el alba*, se percibe la progresión general de la temática religiosa en un sentido más estrictamente judeo-cristiano. A pesar de ello, el mito clásico sigue teniendo una importante función poética. Va a ser, sin embargo, después y, especialmente, en *Desolación de la Quimera*, cuando la mitología recobre un papel de similar importancia al que había tenido en *Invocaciones*.

6. El mismo tema, aunque con otra intención, se desarrollaba en el poema «Lázaro» de *Las nubes*. También es en «Lázaro» donde por primera vez Cernuda hace uso de la «técnica de proyección», el Doppelgänger (Cfr. Harris, 1990, 112). «El águila» no es tanto una recreación poética o decorativa del mito de Ganimedes, como una proyección de la experiencia amorosa y poética del propio Cernuda.

7. Jenaro Talens interpreta la función de lo mitológico en el poema el conflicto entre el hombre maduro y su propia juventud, que se soluciona con la inmortalidad y la creación de un mito personal y humano (Cfr. Talens, 1975, 116-117).

En estas últimas entregas el mito aparece sistemáticamente como proyección del poeta en dos facetas, su aspiración amorosa y su condición marginal respecto al mundo que le rodea. En «Ofrenda» y «Urania», los poemas cuarto y quinto de *Como quien espera el alba*, se mantiene la imitación del lenguaje religioso pagano y la identificación de los dioses mitológicos como dioses del amor. «Urania», fuera ya de la mera referencia a las musas, mantiene la influencia platónica que habíamos subrayado en «El águila». Cernuda opone el «concierto celeste» al «dolor informe de la vida» y hace palinodia del amor anterior y voto de fidelidad a su nueva musa:

Si en otros días di curso enajenado
A la pasión inútil, su llanto largo y fiebre,
Hoy busco tu sagrado, tu amor, a quien modera
La mano sobre el pecho, ya sola musa mía,
Tú, rosa del silencio, tú, luz de la memoria.

La musa de la astronomía representa aquí la victoria sobre el deseo y su angustia y la aspiración a un amor puro. La descripción de Urania se enmarca en un *locus amoenus* de clara ascendencia platónica: «Es el bosque de plátanos..., / Al pie del agua clara, a cuyo margen / Alientan dulcemente violetas esquivas». El *Fedro* de Platón también se abre con Fedro y Sócrates paseando hasta hallarse a la sombra de un plátano donde inician la lectura de un discurso sobre el amor⁸. La coincidencia del paisaje literario acompaña a la de los contenidos: en el diálogo, Sócrates entiende que el alma, bajo el influjo del amor y excitada por la contemplación de la belleza terrestre, se eleva hacia lo divino. Nada distinto afirma Cernuda:

8. Cfr. Pl. *Phdr.*, 229 a-b. A pesar de esta referencia literaria, es obvio que Cernuda en las tres primeras estrofas del poema está describiendo un cuadro o un grabado que, desgraciadamente, no he podido identificar, pero que coincide con la iconografía común de la musa. Otro plátano aparece en *La realidad y el deseo*. Al respecto, escribe Cernuda en *Historial de un libro*: «A un plátano viejo de dos siglos, en el jardín de los Fellows de Emmanuel College, había dedicado el poema «El árbol» en *Vivir sin estar viviendo*» (Cernuda, 1975, 929-230).

Musa la más divina de las nueve,
Del orden bello virgen creadora,
Radiante inspiradora de los números,
A cuyo influjo las almas se levantan
De abandono mortal en un batir de alas.⁹

La deidad celeste no puede ser objeto de deseos carnales y el voto último del poeta se dirige hacia su propia obra poética. Frente a la estéril virginidad de la Diana de «Noche de luna», Urania aparece como generadora de belleza y vinculada a la creación poética. Urania representa el anhelo de un mundo superior perfecto, que redima el sufrimiento de la existencia humana.

El contacto con lo divino va a seguir simbolizando la proximidad del amor deseado. En «La fecha», el reencuentro con el amor («...déjate, piensa / Que un dios es hoy tu amigo») mantiene, sin apenas variación, la forma y el lenguaje de «Por unos tulipanes amarillos» en *Invocaciones* («Cuando vino a mí, alegre mensaje de un dios, / No sé qué aroma joven (...) / No se advertía el eco de un remoto clima celeste / En la figura del etéreo visitante»). Pero, cada vez con más frecuencia, esta vinculación entre deseo amoroso y mitología, entre lo pagano y el sexo, va a convertirse en la búsqueda de una perfección que la experiencia dolorosa de la realidad ha negado al poeta.

9. A la evidente y significativa influencia del verso sexto de la rima X de Bécquer («rumor de besos y batir de alas»), hay que añadir una deuda más en el poema para con el soneto XXIII de Garcilaso, «En tanto que de rosa y azucena». En la tercera estrofa del poema, Cernuda escribe:

El silencio restaura sobre el mundo
Domando el corazón, y la tormenta
No turba el cielo agusto de su frente.

Se trata sin duda de un eco del verso cuarto del soneto garcilasiano que, en la versión de Fernando de Herrera, dice: «enciende el corazón y lo refrena». Herrera justifica su corrección acudiendo a testimonios manuscritos: «Así se ha de leer, y de esta suerte dice don Antonio Puertocarrero que lo tiene de su suegro. Porque como anda impreso, más sirve de sustentamiento del cuartel que de prosecución del intento» (Gallego Morell, 1972, 369). La versión que corría impresa también parece reflejarse en los versos de Cernuda, «con clara luz la tempestad serena».

La esperanza de que ese mundo divino y libre, intuido en la fugacidad de la belleza humana, exista en otro mundo alienta los versos finales de «El éxtasis» en *Vivir sin estar viviendo*:

La hermosura que el haber vivido
Pudo ser, unirá al alma
La muerte así, en un presente inmóvil,
Como el fauno en su mármol extasiado
Es uno con la música.

E iremos por el prado a las aguas, donde olvido,
Sin gesto el gozo, muda la palabra,
Vendrá desde tu labio hasta mi labio,
Fundirá en una sombra nuestra sombra.

El eco de la Égloga I de Garcilaso no está injustificado. También lo habíamos encontrado en otro poema de tema similar, «A un poeta muerto». Tanto Garcilaso como Cernuda parecen aspirar a un paraíso bien distinto al cristiano y en el que el amor sea la razón de ser de la existencia futura. De hecho, ambos poetas utilizan el mito de modo similar. No ya como elemento estético o meramente decorativo, sino como expresión de un anhelo profundo del ser.

Ante la esperanza de integración en ese nuevo mundo futuro, el poeta actúa como intermediario entre lo divino y lo humano, entre el ser y el no-ser, si nos atenemos a la terminología platónica. En «Escultura inacabada (David-Apolo, de Miguel Ángel)», es la fuerza del amor -representada por la obra del artista- la que trae el reflejo de la belleza del dios al mundo:

Fue amor quien la trajera,
Amor, la sola fuerza humana,
Desde el no ser, al sueño
Donde latente asoma.

Al mismo tiempo, el poeta también ha de eternizar la belleza fugaz de este mundo para la divinidad: «La poesía fija a la belleza efímera -escribe en «Palabras antes de una lectura-. Gracias a ella lo sobrenatural y lo humano se unen en bodas espirituales, como en los mitos griegos del amor

de un dios hacia un mortal nacieron seres semi-divinos» (Cernuda, 1975, 875). «El elegido», al igual que Ganimedes en «El águila», es la representación -utilizando ahora el mito azteca- del sacrificio a los dioses de la hermosura humana. Si por un lado es el modo de preservar dicha hermosura de su destrucción, también es una manifestación de la envidia divina. El tema se repite de modo insistente y siguiendo el modelo greco-latino en toda *La realidad y el deseo*. De un modo específico lo encontramos en dos poemas paralelos dentro del conjunto de la obra, «Ofrenda» de *Como quien espera el alba* y «Divinidad celosa», perteneciente a la serie «Poemas para un cuerpo» de *Con las horas contadas*. En éste último, la envidia característica de los dioses paganos parece haberse trasladado al Dios personal del cristianismo:

Porque el tiempo de amor nos vale
Toda una eternidad
Donde ya el hombre no va solo,
Y Dios celoso está.

La segunda función que reservábamos a los mitos en el último Cernuda era la de manifestar la condición marginal común a los dioses y al poeta frente a la sociedad contemporánea. El tema ya se presenta en «A las estatuas de los dioses», pero se desarrolla de un modo específico en «Las edades» de *Vivir sin estar viviendo* y en «Desolación de la Quimera». La soledad y el olvido del dios antiguo le identifican con el poeta frente a su mundo y a sus semejantes. Así sucede en «Las edades»:

En la penumbra polvorienta pasan hoy
Seres grises; con ojos asombrados
Miran sin ver aquellos cuerpos duros
Orgullosos: el anca, el vientre, el lomo
De animales perfectos; los vestigios
Del dios que fue, que exige serlo siempre;
Y hostiles como extraños ofenden su agonía
Con una admiración incrédula.

y se repite en «Desolación de la Quimera»:

«Sin víctimas ni amantes. ¿Donde fueron los hombres?
Ya no creen en mí, y los enigmas que yo les propusiera
Insolubles, como la Esfinge, mi rival y hermana,
Ya no les tientan. Lo divino subsiste,
Proteico y multiforme, aunque mueran los dioses.
Por eso vive en mí este afán que no pasa,
Aunque paso mi forma, aunque ni sombra soy;
Afán que se concreta en ver rendido al hombre
Temeroso ante mí, ante mi tentador secreto
[indescifrable].

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

El propio poeta, como los dioses, sienten en sus existencias la presencia de una realidad histórica que se interpone entre el mundo y el yo. Para los dioses significa la pérdida de su culto y el olvido de los hombres; para Cernuda, el sentirse a destiempo frente a la vida contemporánea y la añoranza de un paraíso perdido que se espera recuperar en otra vida. En tanto que búsqueda de un pasado mítico -el mundo mitológico o la infancia-, la obra de Cernuda significa un intento de volver a la simplicidad primitiva liberándose de la complejidad presente.

En la última entrega de *La realidad y el deseo* la presencia de lo clásico se multiplica¹⁰. Algunos temas permanecen inalterables: la marginación y el olvido de los mitos antiguos en «Desolación de la Quimera»; la exaltación de la belleza física, ahora en la vejez, en «*Ninfa y pastor*», por Ticiano»; la envidia y la crueldad de los dioses, en «Luis

10. Haciendo una simple nómina de los poemas con referencias clásicas, encontramos «Las sirenas», «*Ninfa y pastor*», por Ticiano», «A J.R.J.», «Luis de Baviera escucha *Lobengrin*», «Animula, vagula, blandula», «Desolación de la Quimera», «Peregrino» y «Luna llena en Semana Santa». Diversos aspectos de la presencia del mundo clásico en estos poemas han sido ya estudiados. Vid. Almodóvar y Márquez, 1988; Ulacia, 1988; Siles, 1982; sobre los versos de Adriano y el «*Et in Arcadia ego*» de «Luna llena en Semana Santa», vid. Silver, 1965 y Harris, 1973, 169-170.

de Baviera escucha *Lohengrin*; o la evocación del paraíso perdido en la infancia en «Animula, vagula, blandula» y «Luna llena en Semana Santa». Tres poemas me interesan especialmente en lo referente a la mitología clásica, «Las sirenas», «Luis de Baviera escucha *Lohengrin*» y «Peregrino». En el primero y el último, Cernuda juega con el mito de Ulises; en el segundo, la base mitológica es el mito de Narciso:

Se inclina y se contempla en la corriente
Melodiosa e, imagen ajenada, su remedio espera
Al trastorno profundo que dentro de sí siente.
¿no le basta que exista, fuera de él, lo amado?
Contemplar lo hermoso, ¿no es respuesta bastante?

Los dioses escucharon, y su deseo satisfacen
(Que los dioses castigan concediendo a los hombres
Lo que éstos les piden), y el destino del rey,
Desearse a sí mismo, le transforma,
Como en flor, en cosa hermosa, inerte, inoperante.

En la «Elegía» de *Égloga, Elegía, Oda*, Cernuda ya había tratado el mito¹¹. Ahora la simple historia mitológica se complica hasta transformarse en un complejo juego de representaciones, desarrolladas a partir de la imagen de Narciso reflejada en el agua: «Estamos en una sala de espejos -escribe Manuel Ulacia-. Cernuda se proyecta en el rey de Baviera cuando éste está escuchando la ópera de Wagner, pero resulta que a su vez el rey se proyecta en la figura de Lohengrin, y que éste se proyecta en la de un elfo» (Ulacia, 69). No se trata sino de el esfuerzo general por buscarse a sí mismo, por reconocerse, que significa la obra de Luis Cernuda en su conjunto.

Frente a la continuidad del mito de Narciso como representación de la belleza física y del propio poeta, Cernuda no utiliza la imagen de Ulises hasta la última serie

11. Cfr. Cano, 1973, 201-202.

de *La realidad y el deseo*. Y no deja de ser significativo. Ulises no es sólo la metáfora del viaje peligroso, de la aventura o de la vida misma, es -y así lo entiende Cernuda- el símbolo del regreso, del paso atrás. Por eso las dos referencias al personaje de Homero parecen negativas. En «Las sirenas», resiste la atracción del canto; en «Peregrino», aparece como la antítesis del poeta, como el viajero que traiciona su viaje. La idea de las sirenas probablemente la toma Cernuda de los versos finales de «The lovesong of J. Alfred Prufrock» de T. S. Eliot¹². Sin embargo, el significado de las sirenas en el poema es radicalmente distinto al que tienen para el poeta inglés. En Cernuda, las sirenas son los seres homéricos, mitad pájaro y mitad mujer, en nada similares a las ondinas germánicas, salvo en su vinculación al mar; por otro lado, su caracterización es semejante a de la Quimera que protagoniza el monólogo de «Desolación de la Quimera» -título también inspirado en Eliot-: «una friolenta / Y triste surgir como fantasma», «el canto de la sirena envejecida», «El canto había cesado, las sirenas callado, y sus ecos». El poema opone el destino de Ulises al de aquellos que quedaron apresados por la magia de su canto:

12. El poema de Eliot también hace referencia a la canción y la imagen de las sirenas:

I have heard the mermaids singing each to each.
 I do not think that they will sing to me.
 I have seen them riding sea ward on waves
 Combing the white hair of the waves blown back
 When the wind blows water white and black.
 We have lingered in the chambers of the sea
 By the sea-girls wreathed with sea weed red and brown
 Til human voices wake us, and we drown.

The Norton Anthology of English Literature New York: W. W. Norton & Company Inc., 2507.

Ninguno ha conocido la lengua en la que cantan las
[sirenas
Y pocos los que acaso, al oír algún canto a
[medianoche
(No en el mar, tierra adentro, entre las aguas
De un lago), creyeron ver a una friolenta
Y triste surgir como fantasma y entonarles
Aquella canción misma que resistiera Ulises.

El encanto sufrido por esos pocos que escucharon la voz de las sirenas simboliza el destino del poeta en el mundo. Como la Quimera, como las propias sirenas, el poeta se encuentra solo ante sus semejantes. Es ésta la misma música que había encontrado Marsias en la zampona que Minerva arrojó al agua y que cambió su destino hasta convertirlo en trágico frente a hombres y dioses:

Escuchado tan bien y con pasión tanta oído,
Ya no eran los mismos y otro vivir buscaron,
Posesos por el filtro que enfebreció su sangre.
¿Una sola canción puede cambiar así una vida?
El canto había cesado, las sirenas callado, y sus ecos.
El que una vez las oye viudo y desolado queda para
[siempre.

«Peregrino» está situado entre «Desolación de la Quimera», una reflexión sobre la vejez y la soledad del poeta, y «Tres misterios gozosos», una exaltación de la creación poética. En él y al final de su vida, Cernuda hace un voto de fidelidad a su propio destino. «The temptation of a return to the past -escribe Derek Harris-, to familiar places and old friends, perhaps even to Spain, is examined and rejected; such a pleasant retirement from life is only possible for those who have a home and family to greet their return. Cernuda has nothing to gain from turning back and so he resolves to press on with his life as it is» (Harris, 1973, 173). Más allá, este poema no es una renuncia o una aceptación del destino, sino una afirmación de sí mismo. La función del mito es clara: este Ulises no es el héroe, sino el hombre cansado de la existencia y que traiciona

su propia razón de ser, su condición heroica; frente a él, Cernuda crea el mito de sí mismo como poeta y como hombre¹³. El destino de soledad se transforma para el poeta en una misión individual que da sentido y razón a toda su existencia:

Mas ¿tú? ¿volver? Regresar no piensas,
Sino seguir libre adelante,
Disponible por siempre, mozo o viejo,
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.

«Peregrino» fue escrito en 1961. Varios años antes, en 1940, Cernuda había escrito sobre don Quijote unas palabras que caracterizan su propia existencia. Es don Quijote, y no Ulises, el verdadero héroe enfrentado al mundo y a su propia vida. Como en él mismo, Cernuda subraya en don Quijote dos condiciones de su propio mito, la inocencia de la infancia y el destino del poeta:

A través de las flaquezas que reímos en Don Quijote comenzamos a vislumbrar en el maduro hidalgo un alma juvenil, donde arde puro y vivo el fuego del entusiasmo apasionado. No le aburre nada, ni le cansa la vida; en todo halla alimento para su magnífica curiosidad, a diferencia de aquellas gentes que le rodean y le vencen; y por eso le vencen, porque no tienen ni curiosidad ni pasión, y juegan en frío, mientras que Don Quijote en todo pone demasiado. Hay en él algo de niño y de poeta. (Cernuda, 1975, 955)

13. Sobre el «mito personal» en la literatura, vid. Block, Haskell M. (1980).

BIBLIOGRAFÍA

- Almodóvar, Javier y Márquez, Miguel A. (1988) «Heráclito en *La realidad y el deseo*» *Estudios clásicos* 93 (XXX): 43-50
- Block, Haskell M. (1980) «The Myth of the Artist», en Strelka, Joseph P. (ed.) *Literary Criticism and Myth* University Park and London: The Pennsylvania State University Press, 3-21.
- Cano, José Luis (1973) «La poesía de Luis Cernuda. En busca de un paraíso» *La poesía de la generación del 27*, Madrid: Guadarrama, 189-202
- Cernuda, Luis (1975) *Prosa completa* Madrid: Barral
- Cernuda, Luis (1978) *La realidad y el deseo* Madrid: F.C.E.
- Díez del Corral, Luis (1974) *La función del mito clásico en la literatura contemporánea* Madrid: Gredos
- Gallego Morell, Antonio (1972) *Garcilaso y sus comentaristas* Madrid: Gredos
- García Lorca, Federico (1986) *Obras completas* III, Madrid: Aguilar
- Gil de Biedma, Jaime (1977) «Luis Cernuda y la expresión poética en prosa», en Cernuda, Luis *Ocnos, seguido de Variaciones sobre un tema mexicano* Madrid: Taurus
- Harris, Derek (1973) *Luis Cernuda. A Study of the Poetry* London: Tamesis Books
- Harris, Derek ed. (1977) *Luis Cernuda* Madrid: Taurus
- Harris, Derek (1990) «La preocupación existencial y su expresión poética en *La realidad y el deseo*», *Actas del primer Congreso Internacional sobre Luis Cernuda (1902-1963)* Sevilla: Universidad de Sevilla, 109-119
- Siles, Jaime (1982) «Un verso de Adriano como título de poema en Cernuda: «Animula, Vagula, Blandula», *Diversificaciones* Valencia: Fernando Torres Editor
- Silver, Philip W. (1965) *Et in Arcadia ego: A Study of the Poetry of Luis Cernuda* London: Tamesis Books
- Silver, Philip W. (1990) «Cernuda, ¿poeta romántico?», *Actas del primer Congreso Internacional sobre Luis Cernuda (1902-1963)* Sevilla: Universidad de Sevilla, 61-70;

- Silver, Philip W. (1977) «Cernuda, poeta ontológico», en Harris, Derek (ed.) *Luis Cernuda* Madrid: Taurus
- Taléns, Jenaro (1975) *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda* Barcelona: Anagrama
- Wilson, Edward M. (1977) «Las deudas de Cernuda» *Entre las jarchas y Cernuda. Constantes y variables en la poesía española* Barcelona: Ariel, 311-331
- Ulcia, Manuel (1988) «El teatro de Narciso: Luis de Baviera escucha *Lobengrin*» *Vuelta* 144: 68-72

Afrodita y Narciso

Miguel Ángel Márquez

En octubre de 1928, con veintiséis años y al comienzo de una vida sin retorno, Luis Cernuda pasa unos días en Madrid. Ha dejado definitivamente Sevilla y se dirige a un lectorado de español en Toulouse. Visita a vicente Aleixandre, otro joven poeta de treinta años, instalado en la casa paterna de la calle Velintonia, donde siempre vivirá. Cernuda recuerda el encuentro desde la distancia en 1950:

Mancebos de una edad, de una manera - «A cantar juntamente aparejados», todo ayudaba a la amistad a que predestinados parecíamos. Sin embargo, ni aquel primer encuentro, ni un segundo, ni acaso un tercer, bastaron para establecerla. Culpa en ello tuvo, según creo cierta actitud de huida frente al mundo exterior, en mí bastante freceunte, aunque yo no me diera cuenta de ella entonces. [...]. Era en su casa tan recogida y silenciosa, entre los árboles del Parque Metropolitano. En el salón donde me habían hecho pasar, mientras anunciaban mi nombre, apareció un mozo alto, corpulento, rubicundo, de cuya benevolencia amistosa daban pruebas, ambas sonrientes, la entonación de su voz y la mirada de sus ojos azules (Cernuda: 1975, 1380-1381).

Pero la amistad entre los dos poetas no se inició fácilmente: ambos sintieron un desacuerdo vital, quizá una falta de sintonía o simpatía, más patente en Cernuda, quien



Aleixandre, Cernuda y Lorca (1930).

desde su oscura orfandad recelaba de la protección familiar que gozaba Aleixandre. Sus mismas biografías divergen esencialmente: la enfermedad, el recogimiento y la situación acomodada en España para uno; la vida difícil y el viaje continuo para otro. Algo similar le había ocurrido a Cernuda con Lorca:

En Sevilla hace más de diez años, allá por diciembre de 1927, conocí a Federico García Lorca. Fue en el patio de un hotel, en las primeras horas de esa tarde invernal sevillana de luz tibia y caída. Acababa de levantarse, según su costumbre de noctámbulo, y apareció vestido de negro por la sonora escalera de mármol, alto y ancho de cuerpo, un poco murillesca la cara redonda y oscura sembrada de lunares, lacio y alisado el brillante pelo negro [...]. Hablaba de no sé qué plato que había comido o iba a comer [...] esa complacencia en trazar miniaturas exquisitamente coloreadas de los objetos, de las apariencias, revistiéndolos y animándolos con un destello de sensulaidad aguda y enervante, me chocó. Se le jaleaba como a un torero, y había efectivamente algo de matador presumido en su actitud. Le iba cercando esa admiración servil tan peligrosas (Cernuda: 1975, 1334-1336).

Ahora bien, la amistad entre los tres poetas es firme y estable ya en 1930; Cernuda anota que se encontró de nuevo con Lorca ese año en casa de Aleixandre y lo vio muchas veces durante aquel invierno y el siguiente (Cernuda: 1975, 1335-1336). La amistad se fue desarrollando alimentada por muchas confidencias de gozos y penas y por vivencias históricas compartidas. Aleixandre recuerda el día de la proclamación de la II República con Cernuda:

Recuerdo haberle visto gustoso en un movimiento humano exaltado: mas madrileña, la ciudad hervidora en un trance decisivo para el destino nacional. Era un día de abril y las gentes corrían, con banderas alegres, por improvisadas. [...]. Recuerdo aquel movimiento súbito por aquella calle, como por tantas calles que no se veían, ¿De qué hablaba Luis Cernuda? en aquel instante, quién sabe; quizá de un tema literario (Aleixandre: 1977 II, 694-695).

Como era inevitable entre jóvenes poetas, la poesía sustentaba en parte su comunicación. En aquella etapa de aprendizaje, Aleixandre y Cernuda habían fijado un pacto de no influencia, que naturalmente no cumplieron: Cernuda reconoce que hablaban de sus lecturas, por ejemplo, la elegía latina (Márquez: 1989) y que, al menos él enseñó al amigo algunos poemas. Una relación tan estrecha e intensa, justifica que sea casi mítico el hecho de que Cernuda ofreciera a Aleixandre el título *La destrucción o el amor* para su libro de 1932-1933 y que Aleixandre sugiriera el de *La realidad y el deseo* para la colección de Cernuda (Gil-Albert: 1977, 22).

En resumen, creo que el período 1929-1936, cuando la amistad entre los tres poetas está en su mayor desarrollo, es el de mayor influencia mutua. Además de otras dependencias, cabe destacar la utilización de los mismos mitos con unas funciones muy semejantes. Este trabajo pretende analizar el uso de los mitos del nacimiento de Afrodita y la muerte de Narciso por Lorca, Aleixandre y Cernuda a través de los siguientes poemas: «Venus» y «Narciso» de la serie «Tres retratos con sombra» (*Canciones*,

1921-1924); «Hija de la mar» (*La destrucción o el amor*, 1932-1933) de Aleixandre; y «Luis de Baviera escucha Lohengrin» (*Desolación de la Quimera*, 1956-1962) de Cernuda.

I

En la serie «Tres retratos con sombra» se alternan las canciones dedicadas a tres personajes reales con sus *sombras* mitológicas (Verlaine y Baco; Juan Ramón Jiménez y Venus; Debussy y Narciso). A continuación se recoge el texto del segundo retrato (Lorca: 1987 I, 323):

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

En el blanco infinito,
nieve, nardo y salina,
perdió su fantasía.
El color blanco, anda,
sobre una muda alfombra
de plumas de paloma.
Sin ojos ni ademán
inmóvil sufre un sueño.
Pero tiembla por dentro.
En el blanco infinito,
¡qué pura y larga herida
dejó su fantasía!
En el blanco infinito.
Nieve. Nardo. Salina.

VENUS

Así te vi

La joven muerta
en la concha de la cama,
desnuda de flor y brisa
surgía en la luz perenne.
Quedaba el mundo,
lirio de algodón y sombra,
asomado a los cristales,
viendo el tránsito infinito.
La joven muerta,

surcaba el amor por dentro.
Entre la espuma de las sábanas
se perdía su cabellera.

En la poesía contemporánea, el mito revive con forma y función nuevas. En parte, porque se innova el contenido del mito y, en parte, porque su función no es ya servir de paradigma o aumentar la intensidad emocional del poema, funciones tradicionales, sino que se pretende mitificar la realidad.

La estructura mitológica conocida condiciona la forma de ver la realidad de Lorca. Martínez Nadal (1986, 42) apunta cómo el poeta ve a los machos cabríos como «metamorfosis de los viejos sátiros»; a la higuera como «Laoconte salvaje». En «Tres retratos con sombra» es evidente el dominio de la técnica de utilización de los mitos (Martínez Nadal: 1986, 43). Pero ¿cómo adapta Lorca el mito en «Venus»?

Hesíodo (*Tb.* 176ss.) narra el nacimiento de Afrodita dentro del mito de la sucesión en el trono divino. Cuando Urano iba a unirse a Tierra, su hijo Crono segó con una hoz los genitales paternos y los arrojó al mar; allí erraron mucho tiempo. Por fin, alrededor de los genitales surgió una blanca espuma y en medio nació Afrodita, la diosa del amor. Salió del mar en Chipre, donde fue acogida por las diosas de las Estaciones y bajo sus pies brotaba la hierba. Esta imagen es tradicional en las artes; recuérdese, por ejemplo, «El nacimiento de Venus» de S. Botticelli. Nunca falta la espuma, porque se establece una falsa etimología entre Afrodita y «espuma» (**ajfrov**). Por último, la diosa suele llegar a tierra sobre una concha.

La imagen de una muchacha, muerta o dormida, desnuda sobre una cama cuando amanece es interpretada por Lorca a través del mito del nacimiento de Venus. La cama es una concha, las sábanas son la espuma, la luz del alba es el mar por donde surca la joven «desnuda de flor». Lorca difunde además unos tonos enigmáticos por el poema. Quizá «desnuda de flor» y «surcaba el amor por dentro» sugieren que la joven ha dejado de ser virgen, en

consonancia con el tema del nacimiento del amor. Por otra parte, la muerte de la joven puede ser sólo imagen del sueño profundo, de su dejadez tras esa noche; en cualquier caso, se opone al tema general del nacimiento.

Ahora bien, «Venus» cumple una función nueva y más importante. Ese amor interior sobre fondo blanco sirve a Lorca para representar la figura de Juan Ramón Jiménez. El blanco infinito es el fondo sobre el que pierde su fantasía, como la muchacha sobre las sábanas. Juan Ramón sufre consecuentemente un sueño y queda inmóvil por fuera, pero «tiembla por dentro», semejante al amor que surca por dentro a la joven.

Sin duda, Aleixandre conoció ese poema de Lorca y, algunos años más tarde, recurre al mito del nacimiento de Afrodita con otros fines distintos. Mientras que en «Venus» Lorca ilumina la realidad con la luz del mito, en «Hija de la mar» Aleixandre mitifica la realidad (Aleixandre: 1977 I, 419):

HIJA DE LA MAR

Muchacha, corazón o sonrisa,
caliente nudo de presencia en el día,
irresponsable belleza que a sí misma se ignora,
ojos de azul radiante que estremece.
Tu inocencia como un mar en que vives;
qué pena a ti alcanzarte, tú sola isla aún intacta;
qué pecho el tuyo, playa o arena amada
que escurre entre los dedos aún sin forma.
Generosa presencia la de una niña que amar,
derribado o tendido cuerpo o playa a una brisa,
a unos ojos templados que te miran,
oreando un desnudo dócil a su tacto.
No mientas nunca, conserva siempre
tu inerte y armoniosa fiebre que no resiste,
playa o cuerpo dorado, muchacha que en la orilla
es siempre alguna concha que unas ondas dejaron.
Vive, vive como el mismo rumor de que has
nacido;

escucha el son de tu madre imperiosa;
 sé tu espuma que queda después de aquel amor,
 después de que, agua o madre, la orilla se retira.

Una muchacha real, saliendo del agua en la arena, actualiza y renueva el nacimiento de Afrodita. La realidad, sin el apoyo explícito del mito, despliega la misma fuerza del momento original. Obsérvese que en el título no hay alusión directa al mito, al contrario que el poema de Lorca. «Hija de la mar» es conscientemente ambiguo: Afrodita es hija del mar, pero también lo son los marinos y pescadores, sus mujeres e hijas.

En la segunda estrofa, Aleixandre introduce elementos que comparten la realidad y el mito: «el mar en que vives»; las islas; el amor, esfera de dominio de Afrodita y de la muchacha. En la tercera estrofa, la desnudez es un rasgo esencial que liga a la muchacha con la diosa. Por fin, en la siguiente estrofa, encontramos la clave: la muchacha es como una concha que en la orilla dejaron las olas, imagen que remite indudablemente al nacimiento de Afrodita. Por último, en la quinta estrofa, se recogen los elementos principales: la mar como «madre imperiosa»; la espuma que queda después del amor; la llegada a la orilla.

Aleixandre conoció ese poema de Lorca y, probablemente, otro poema de P. Valéry titulado «Naissance de Venus» (*Album de vers anciens*). En ese soneto, Valéry utiliza abiertamente el mito desde el título. Se describen en los dos cuartetos la salida del mar y el aspecto físico como si se tratara simplemente de la diosa. Sin embargo, en el primer terceto, se produce un giro imprevisto: el personaje es casi una niña que corre por la playa, real y perceptible por los sentidos. En el último terceto, se logra la síntesis: la muchacha posee el poder encantador de Afrodita, su risa y sus miradas, la infidelidad y los peligros que Afrodita hereda de su madre, la mar, y está igualmente destinada al amor.

Por último, Aleixandre compartió con Cernuda ese tema literario, puesto que, en «A un muchacho andaluz» (*Invocaciones*, 1934-1935), Cernuda mitifica la presencia de

Niño
que iba a caer al río

En la luna hay una rosa
y en la rosa hay otro río

Mira aquel pájaro mira
aquel pájaro asícuello.

Se me han caído los ojos
dentro del agua

'Lloro mis;
que se resbala... 'muchacho';
.... y en la rosa estoy yo mismo

Curandero se perdió en el agua
comprendi. Pero no en público.
—

3 Julio

1927

un joven el el Conquero onubense y, abiertamente homosexual, ve en ees muchacho a la verdadera divinidad del amor, nacida del mar; coincide con Aleixandre incluso en la inconsciencia de su hermosura:

¿Eras emanación del mar cercano?
Eras el mar aún más
Que las aguas hechidas con su aliento,
Eras fuerza incosciente de su propia hermosura.
Te enviaban a mí, ami afán ya caído,
como verdad tangible
...ti figura
Divina ya para mi afán con ellos,
Porque nunca her querido diose crucificados

II

En segundo lugar, abordamos el mito de la muerte de Narciso. Comenzamos por el texto de Lorca, tercero de la serie de «Tres retratos con sombra», dedicado a Debussy/ Narciso (Lorca: 1987 I, 325-326):

DEBUSSY

Mi sombra va silenciosa
por el agua de la acequia.
Por mi sombra están las ranas
privadas de las estrellas.
La sombra manda a mi cuerpo
reflejos de cosas quietas.
Mi sombra va como inmenso
cínife color violeta.
Cien grillos quieren dorar
la luz de la añavera.
Una luz nace en mi pecho,
reflejado, de la acequia.

NARCISO

Niño.

¡Qué te vas a caer al río!

En lo hondo hay una rosa

y en la rosa hay otro río.

¡Mira aquel pájaro! ¡Mira

aquel pájaro amarillo!

Se me han caído los ojos

dentro del agua.

¡Dios mío!

¡Que se resbala! ¡Muchacho!

y en la rosa estoy yo mismo.

Quando se perdió en el agua

comprendí. Pero no explico.

La forma más completa del mito se halla en Ovidio *Met.* III, 339-510. Narciso, como tantos jóvenes hermosos de la mitología, desdeñaba el amor de ninfas y doncellas. En castigo, Némesis hace que un día caluroso, después de una cacería, Narciso se incline sobre una fuente para calmar la sed. Ve entonces su rostro reflejado en el agua y se enamora de sí mismo; insensible al resto del mundo, se deja morir inclinado sobre su imagen.

Lorca en «Narciso» recrea el mito. En el primer nivel del poema, se sugiere la caída y ahogo de un «niño» en un río. En el segundo nivel, el vértigo del enamoramiento de la belleza de sí mismo toma un tono más abstracto. Así pues, se contamina el significado simbólico de la muerte de Narciso, que no muere ahogado, con otro motivo mitológico ampliamente difundido: la muerte de un personaje que se ahoga atraído por la belleza irresistible de la ninfa de un río o una fuente; recuérdese, por ejemplo, la historia de Hílas, el amado de Heracles.

Cernuda recurrió al mito de Narciso repetidamente a lo largo de su obra, quizá en relación con su temor personal al amor (Martínez Nadal: 1986, 50), sin duda como tema simbólico de su homosexualidad. El mito aparece con claridad e importancia en el poema «Luis de Baviera

escucha Lohengrin» (*Desolación de la Quimera*, 1956-1962), donde Luis Cernuda se identifica con el rey homónimo y sobre ambos se proyecta la sombra de Narciso.

«LUIS DE BAVIERA ESCUCHA LOHENGRIN»

Sólo dos tonos rompen la penumbra:
Destellar de algún oro y estridencia granate.
Al fondo luce la caverna mágica
Donde unas criaturas, ¿de qué naturaleza?, pasan
Melodiosas, manando de sus voces música
Que, con fuente escondida, lenta fluye
O, crespa luego, su caudal agita
Estremeciendo el aire fulvo de la cueva
Y con iris perlado riel a notas.
Sombras la sala de auditorio nulo.

En el palco real un elfo solo asiste
Al festejo del cual razón parece dar y enigma:
Negro pelo, ojos sombríos que contemplan
La gruta luminosa, en pasmo friolento
Esculpido. La pelliza de martas le agasaja
Abierta a una blancura, a seda que se anuda
[en]lazo.

Los ojos entornados escuchan, beben la melodía
Como una tierra seca absorbe el don del agua.
Asiste a doble fiesta: una exterior, aquella
De que es testigo, otra interior allá en su mente,
Donde ambas se funden (como color y forma
Se funden en un cuerpo), componen una misma
[delicia].

Así, razón y enigma, el poder le permite
A solas escuchar las voces a su orden concertadas,
El brotar melodioso que le acuna y nutre
Los sueños, mientras la escena desarrolla,
Ascua litúrgica, una amada leyenda.
Ni existe el mundo, ni la presencia humana
Interrumpe el encanto de reinar en sueños.

Pero, mañana, chambelán, consejero, ministro,
Volverán con demandas estúpidas al rey:
Que gobierne por fin, les oiga y les atienda.
¿Gobernar? ¿Quién gobierna en el mundo de los
[sueños?
¿Cuándo llegará el día en que gobiernen los
[lacayos?
Se interpondrá un biombo, benéfico, entre el rey y
[sus ministros.
Un elfo corre libre los bosques, bebe el aire.
Ésa es la vida, y trata fielmente de vivirla:
Que le dejen vivirla. No en la ciudad, el nido
Ya está sobre las cimas nevadas de las sierras
Más altas de su reino. Carretela, trineo,
Por las sendas; flotilla nívea, por los ríos y lagos,
Le esperan siempre, prestos a levantarle
Adonde vive su reino verdadero, que no es de
[este mundo:
Donde el sueño le espera, donde la soledad le
[aguarda,
Donde la soledad y el sueño le ciñen su única
[corona.
Mas la presencia humana es a veces encanto,
Encanto imperioso que el rey mismo conoce
Y sufre con tormento inefable: el bisel de un
[boca,
Unos ojos profundos, una piel soleada,
Gracia de un cuerpo joven. Él lo conoce,
Sí, lo ha conocido, y cuántas veces padecido,
El imperio que ejerce la criatura joven,
Obrando sobre él, dejándole indefenso,
Ya no rey, sino siervo de la humana hermosura.
Flotando sobre la música el sueño ahora se
[encarna:
Mancebo todo blanco, rubio, hermoso, que llega
Hacia él y que es él mismo. ¿Magia o espejismo?
¿Es posible a la música dar forma, ser forma de
[mortal alguno?
¿Cuál de los dos es él, o no es él, acaso, ambos?

El rey no puede, ni aun pudiendo quiere dividirse
[a sí del otro
Sobre la música inclinado, como extraño contempla
Con emoción gemela su imagen desdoblada
Y en éxtasis de amor y melodía queda suspenso.
Él es el otro, desconocido hermano cuyo existir
[jamás creyera
Ver algún día. Ahora ahí está y en él ya ama
Aquello que en él mismo pretendieron amar otros.
Con su canto le llama y le seduce. Pero, ¿puede
Consigo mismo unirse? Teme que, si respira, el
[sueño escape.
Luego un terror le invade: ¿no muere aquel que ve
[a su doble?
La fuerza del amor, bien despierto ya en él, alza
[su escudo
Contra todo temor, debilidad, desconfianza.
Como Elsa, ama, mas sin saber a quién. Sólo sabe
[que ama.
En el canto, palabra y movimiento de los labios
Del otro le habla también el canto, palabra y
[movimiento
Que a brotar de sus labios al mismo tiempo iban,
Saludando al hermano nacido de su sueño, nutrido
[por su sueño.
Mas no, no es eso: es la música quien nutriera a
[su sueño, le dio forma.
Su sangre se apresura en sus venas, al tiempo
[apresurando:
El pasado, tan breve, revive en el presente,
Con luz de dioses su presente ilumina al futuro.
Todo, todo ha de ser como su sueño le presagia.
En el vivir del otro el suyo certidumbre encuentra.
Sólo el amor depara al rey razón para estar vivo,
Olvido a su impotencia, saciedad al deseo
Vago y disperso que tanto tiempo le aquejara
Se inclina y se contempla en la corriente

Melodiosa e, imagen ajenada, su remedio espera
Al trastorno profundo que dentro de sí siente.
¿No le basta que exista, fuera de él, lo amado?
Contemplar a lo hermoso, ¿no es respuesta bastante?
Los dioses escucharon, y su deseo satisfacen
(Que los dioses castigan concediendo a los hombres
Lo que éstos les piden), y el destino del rey,
Desearse a sí mismo, le trasforma,
Como en flor, en cosa hermosa, inerte, inoperante,
Hasta acabar su vida gobernado por lacayos,
Pero teniendo en ellos al morir, la venganza de un
[rey.

Las sombras de sus sueños para él eran la verdad
[de la vida.

No fue de nadie, ni a nadie pudo llamar suyo.
Ahora el rey está ahí, en su palco, y solitario
[escucha,

Joven y hermoso, como dios nimbado
Por esa gracia pura e intocable del mancebo,
Existiendo en el sueño imposible de una vida
Que queda sólo en música y que es como música,
Fundido con el mito al contemplarlo, forma ya de
[ese mito

De pureza rebelde que tierra apenas toca,
Del éter huésped desterrado. La melodía le ayuda
[a conocerse,

a enamorarse de lo que él mismo es. Y para
[siempre en la música vive.

Generalmente se minusvalora la influencia de la literatura clásica y de la mitología grecolatina en la obra de Cernuda. Cuando se estudian sus fuentes, se añade que, como el poeta mismo admite, no conocía la lengua griega y poco la latina. De este modo, Martínez Nadal limita el recurso a la mitología por parte de Cernuda: «las alusiones mitológicas son, pues, menos frecuentes que en Lorca, pero sí más conscientes» (Martínez Nadal: 1986, 49). Por eso es necesario recordar en este momento las palabras

de Cernuda sobre los mitos. Transcribo parcialmente «El poeta y los mitos» (*Ocnos*):

Bien temprano en la vida antes que leyese versos algunos, cayó en tus manos un libro de mitología. Aquellas páginas re revelaron un mundo donde la poesía, vivificándolo como la llama al leño, trasmutaba lo real. Qué triste te apareció entonces tu propia religión. Tú no discutías ésta, ni las ponías en duda, cosa difícil para un niño; mas en tus creencias hondas y arraigadas se insinuó, si no una objeción racional, el presentimiento de una alegría ausente. ¿Por qué se 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?

Que tú no comprendieras entonces la causalidad profunda que une ciertos mitos con ciertas formas intemporales de la vida, poco importa; cualquier aspiración que hay en ti hacia la poesía, aquellos mitos helénicos fueron quienes la provocaron y la orientaron.

En este poema, Cernuda subraya conscientemente el paralelo entre la historia (Luis de Baviera) y el mito (Narciso). Los versos 61-63; 86-88 y 107-108 son indiscutibles en ese sentido: «emoción gemela», «imagen desdoblada», «se contempla en la corriente», «enamorarse de lo que él mismo es», etc. Pero además, hallamos unas referencias inequívocas a las *Metamorfosis* de Ovidio, que es su fuente directa:

- 1) al conocerse sigue el amarse (*Met.* 3.348; LB 107);
- 2) Narciso y el rey aman lo que otros aman en ellos (*Met.* 3.424; LB 65-66);
- 3) los movimientos de Narciso y Luis de Baviera son «respondidos» especularmente por la imagen desdoblada (*Met.* 3.461-462; LB 73-75);
- 4) referencia a la flor del Narciso (*Met.* 3.509-510: LB 95); y
- 5) esperanza de eternidad en el agua o la música (*Met.*

3.504-505; LB 108).

La adaptación es posible porque desde el principio del poema se describe la música como si fuera una corriente de agua (manar, fluir, crespas, caudal, rielar, etc.). La música como el agua brota y fluye, se puede beber, refleja la imagen del personaje poético (LB 17, 25, 55, 57, etc.). En segundo lugar, la llegada al escenario de Lohengrin acrecenta el paralelo. A partir del verso 55, Lohengrin aparece flotando como un cisne, igual que la imagen de Narciso flota sobre el espejo del agua. En las dos historias, el protagonista no distingue la realidad y su reflejo. Por último, la «locura» del rey (LB 87-88) no es distinta al enajenamiento amoroso de Narciso (*Met.* 3. 350), la soledad que busca Luis de Baviera (LB 35ss.) es la misma que la que goza Narciso por montes y selvas.

Cernuda rechaza el mito como adorno o simple referencia culta; también renuncia a su narración detallada. El mito de Narciso, por una parte, es una estructura profunda que ilumina la historia de Luis de Baviera, con una función parecida, aunque más rica, a la que desempeña la mitología en «Tres retratos con sombra» de Lorca. Por otra parte, Cernuda mitifica la historia del rey, como Aleixandre mitifica la salida del mar de un muchacha desnuda.

Además de ello, Cernuda pretende una fusión de mito, historia y biografía («Fundido en el mito al contemplarlo», LB 105): el poeta se ve reflejado en Luis de Baviera, que a su vez es un trasunto de Narciso: el mito ilumina la historia, que explica la biografía. Como Narciso y Luis de Baviera, Cernuda se conoce y aprende a amar lo que verdaderamente es, despreciando las consecuencias de su «locura» o indaptación al mundo de los otros. Retirado a la soledad, fiel a sí mismo, puede decir con Narciso y Luis de Baviera, que puede amar porque es libre y a nadie pertenece.

BIBLIOGRAFÍA

- Aleixandre, Vicente (1977) *Obras completas* I y II Madrid: Aguilar
- Bousoño, Carlos (1977) *La poesía de Vicente Aleixandre* Madrid: Gredos
- Cano, Losé Luis *ed.* (1977) *Vicente Aleixandre* Madrid: Taurus
- Cernuda, Luis (1975) *Prosa completa* Barcelona: Barral Editores
- (1978) *La realidad y el deseo* Madrid: Fondo de Cultura Económica
- Delgado, Agustín (1975) *La poética de Luis Cernuda* Madrid: Editora Nacional
- García Lorca, Federico (1987) *Obras completas* I Madrid: Aguilar
- (1977) «En homenaje a Luis Cernuda» *Luis Cernuda* Derek Harris (ed.) Madrid: Taurus
- Gil-Albert, Juan (1977) «Encuentro con Luis Cernuda» *Luis Cernuda* Derek Harris *ed.* Madrid: Taurus
- Harris, Derek (1973) *Luis Cernuda. A Study of the Poetry* Londres: Tamesis Books Limited
- Martínez Nadal, R. (1986) «Ecos clásicos en las obras de Federico García Lorca y Luis Cernuda» *Tradición clásica y siglo XX* Madrid: Editorial Coloquio

La imitación de los clásicos. Dos ejemplos en la literatura hispanoamericana contemporánea

Carmen Espejo Cala

Durante largas centurias de nuestra era -todas aquellas previas al Romanticismo del XIX- la literatura grecolatina fue considerada vivero legítimo del que podía obtener su materia la inspiración de los contemporáneos. La emulación de los clásicos era tarea obligada para los autores, y a esta actividad se le daba un nombre de semántica precisa: *imitatio*, imitación.

Cuando la originalidad comienza a ser considerada requisito indispensable del genio, el término se va cargando de connotaciones vergonzantes. No por ello la actividad - la actitud - a la que da nombre desaparece; los escritores, en el siglo XIX o en el XX, siguen *imitando* a los clásicos, y obras como *Ulysses* o *El mito de Sísifo*, por citar dos ejemplos dispares, demuestran que la reutilización no obedece, en la mayor parte de los casos, a una intencionalidad neoclasicista.

Para despojar al concepto 'imitación' del resabio ofensivo, y ante todo para acotar las múltiples funciones que esta revisión de los antiguos cumple en la literatura contemporánea, Gérard Genette se veía precisado en *Palimpsestos* (1962) a proponer una nueva terminología. Para distinguir entre la variación efectuada entre un texto

concreto y la asimilación de una técnica o un estilo, habla, respectivamente, de *transformación* e *imitación*.

Se transforma un texto previo mediante la utilización más o menos literal del mismo en un nuevo contexto, con resultados jocosos; también apropiándose de su asunto para vertirlo en un nuevo discurso de estilo vulgar y satírico; por último, reutilizando este mismo asunto a través de un discurso no lúdico, no satírico, tal como Joyce retoma la leyenda de Ulises o Camus el mito de Sísifo. A estas modalidades de relación entre el texto de origen -el *hipotexto*- y el derivado -el *hipertexto*- las denomina el crítico francés, de nuevo respectivamente, *parodia*, *travestimiento* y *transposición*.

El vocablo *imitación* lo reserva, hemos dicho, para la actividad que consiste en adueñarse del aire literario de una época, de un autor o de una obra, para construir con él textos anacrónicos o impostores. También son tres las posibles estrategias del imitador: escribir por puro divertimento textos que pudieran ser atribuidos a otros autores -*pastiche*-; escribirlos con el propósito deliberado de burlarse de ellos -*imitación satírica* o, en francés, *charge*-; escribirlos con la intención de aportar elementos nuevos a una manera literaria anticuada o ajena -*imitación seria*, en francés *forgerie*.

La propuesta de Genette complica tal vez una cuestión ya de por sí compleja, y tiene un inconveniente mayor: el de utilizar viejas palabras para significados nuevos, más grandes o más pequeños que los que el común de los hablantes les venían otorgando. Tiene sin embargo el indudable mérito de exponer a la luz los mecanismos que permiten a un autor recrear un texto previo, mecanismos que resultan ser varios, distintos en objetivos y medios. Utilizada con suficiente flexibilidad, la taxonomía de Genette permite analizar los talentos diferentes con que los autores se enfrentan a la tradición.

En línea, pues, con las conclusiones de Genette, profundizaremos en los mecanismos internos de la *imitatio* sirviéndonos de dos textos hispanoamericanos contempo-

ráneos. En su cuidada tipología de las prácticas hipertextuales, el crítico parece considerar determinante el modo de la *relación* entre los textos de salida y de llegada, y así concede un amplio espacio a distinguir entre transformación e imitación tal como antes las definimos. Sin embargo, es posible que en la práctica literaria sea más definitivo el *régimen* en el que se inscribe el hipertexto, o, con otras palabras, el talante con el que se escribe el texto nuevo y al que nos referíamos hace unas líneas. Se habrá notado que Genette distingue entre régimen lúdico, régimen satírico y régimen serio; esta inflexión hacia la broma, el sarcasmo o la gravedad condiciona más que cualquier otra variable las técnicas del artista a la hora de revisar a sus mayores, pensamos nosotros.

Nuestros ejemplos literarios vienen a probarlo. Se trata de dos novelas, la primera colombiana y la segunda argentina: *La vorágine*, de José Eustasio Rivera (1924) y *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal (1948). Alejadas en el espacio, el tiempo y los propósitos, tan sólo tienen en común el hecho de que, a lo largo de buena parte de sus páginas, ambas se dedican a reeditar el mito ancestral del descenso a los infiernos. No las reunimos ahora, sin duda, por ser las únicas que versionan tal motivo literario en el conjunto de la literatura hispanoamericana, sino porque se hallan precisamente en los extremos de la idiosincracia artística que viene reclamando nuestra atención.

La vorágine aparece catalogada en los manuales de la literatura hispanoamericana como novela naturalista, regionalista y, más concretamente, «novela de la selva». Su argumento, folletinesco y abigarrado, es para muchos mera excusa para plantear una descripción de la selva en todo su salvaje esplendor y, ante todo, una reclamación acerca de las condiciones de vida de los «caucheros» que trabajan en ella en régimen de semi-esclavitud. Sin embargo el relato de José Eustasio Rivera pertenece a esa clase de textos ambiguos que generan una inevitable controversia crítica: para muchos otros, se trata de una novela

arquetípica, casi épica. Más allá de una problemática histórica concreta, creen estos últimos, lo que interesa al autor de *La vorágine* es describir un espacio anterior al tiempo humano, un reino de la putrefacción orgánica -la selva-. Un ser predestinado, el protagonista Arturo Cova, penetra en él y desciende por sus abismos hasta la perdición física y moral. En este contexto, es lógico que se emplee a menudo la referencia al mito clásico del descenso a los infiernos. Leónidas Morales, por ejemplo, escribe un artículo titulado «*La vorágine*: un viaje al país de los muertos», donde se glosa por extenso la semejanza entre la andadura mítica de Cova y sus predecesores griegos y romanos, y más específicamente la de Eneas en el relato de Virgilio.

Morales ve la necesidad de negar la ascendencia directa del texto clásico sobre el de Rivera:

En el viaje de Cova reconocemos elementos formales de composición coincidentes con los acuñados, principalmente, por Virgilio en el Canto VI de la *Eneida*. Por supuesto, el paralelismo no esconde pretensión alguna de rastrear «influencias» o postular una *revitalización consciente de esquemas clásicos*. Si E.R. Curtius ha podido decir que «sin el viaje de Odiseo al Hades no existiría el viaje virgiliano al Infierno; y sin éste no se hubiera dado el de Dante», nosotros no buscamos agregar a la cadena un eslabón hispanoamericano, anotando en ella el nombre de Rivera. Las correspondencias formales y simbólicas con Virgilio y Dante se explican por el sustrato mítico, que supone experiencias humanas básicas de las que participan todos los pueblos. (Morales, 159)¹

A pesar de esta defensa anticipada, en las páginas siguientes del artículo Leónidas Morales resume en cinco los elementos formales que aparecen en el canto de Virgilio y en *La vorágine*: la laguna o el río; la barca que traslada las almas de los muertos; la orilla opuesta; el guía; el Infierno.

¹ Subrayado nuestro.

La novela colombiana contiene, efectivamente, todos estos elementos. El narrador-protagonista describe a menudo el río que lo transporta al interior de la selva, un río mudo, inmóvil, tétrico como el mismo Leteo o la Laguna Estigia, «un camino oscuro que se moviera hacia el vórtice de la nada». La barca de Caronte es émula de la *curiara* que transporta al americano, aludida a menudo como «ataúd flotante», «caja vacía de algún muerto incógnito» o «féretro». La orilla opuesta es, en ambos textos, el lugar sin retorno. Un anciano, Clemente Silva, conduce a Cova a través del laberinto sombrío; por último, el corazón de la selva es identificado por el discurso de Rivera como Infierno donde actúan fuerzas letales imposibles de superar para el hombre. De hecho, la novela termina con una imagen fúnebre: «Hace cinco meses búscalos en vano Clemente Silva. Ni rastro de ellos. ¡Los devoró la selva!».

Estos cinco vagos puntos de contacto son, desde luego, elementos suficientes para hablar de una *transformación* del texto virgiliano o de cualquiera de los hipotextos clásicos que relatan viajes a los infiernos. Sí cabe hablar, expleando la notación de Genette, de *transposición* o de *imitación seria*: Rivera asume una tradición constituida por numerosos relatos y la reelabora en un nuevo contexto literario. Morales indicaba en el párrafo que transcribimos arriba que esta imitación no procura, en el caso de Rivera, una «revitalización consciente», pero tal vez sea más apropiado hablar de «revitalización explícita». Es decir, nada en el texto de Rivera alude explícitamente al texto de Virgilio o cualquiera de los otros clásicos. El colombiano no necesita, de hecho, desvelar al lector los paralelismos entre su historia y la de Eneas o Dante, pues la aventura anímica de Cova se comprende perfectamente en sí misma, sin necesidad de contextos literarios previos. Por decirlo de alguna manera, lo que define a esta forma de imitación *seria* es el carácter *no marcado* de la relación hipertextual.

En el otro extremo de la línea interpretativa que proponemos, tanto la transformación como la imitación lúdica o satírica se caracterizan por el afán de hacer

explícita la relación hipertextual. En cierto momento de su tratado *Palimpsestos* Genette recoge una observación de un retórico ilustrado que cuadra bien con lo que ahora queremos exponer. Refiriéndose a la parodia -en sentido amplio, no con las restricciones que sobre ella hace Genette-, Dumarsais decía a principios del XVIII que el parodista tiene la libertad de añadir o quitar al modelo imitado todo aquello que contribuya a su fin, pero «se deben conservar tantas palabras cuantas sean precisas para mantener el recuerdo del original del que se han tomado» (Genette, 27). La parodia es más lograda cuanto más hábil el artista para utilizar todos y cada uno de los elementos del hipotexto serio, adaptándolos a un contexto burlesco. El lector disfrutará más en la medida en que sepa reconocer todos esos elementos, y el parodista lo ayudará con comparaciones explícitas o con pistas diversas -alterando mínimamente y en sentido cómico, por ejemplo, el nombre de aquellos elementos clásicos-.

La novela de Leopoldo Marechal es ejemplo inmejorable para ilustrar este segundo talante imitador. *Adán Buenosayres* es una extensa caricatura de la vida en la metrópoli argentina, hacia los años '20. Su autor se ceba especialmente en los corrillos intelectuales que elevaron a la categoría de mito la fórmula de vida criolla -Borges formaba parte de ellos, y se encuentra también caricaturizado en la novela-. En este contexto sarcástico se inscribe la última parte del libro, titulada «Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia», imitación satírica de los clásicos descensos a los infiernos. Es Adán Buenosayres quien baja al mundo de ultratumba acompañado por su amigo el astrólogo Schultze.

Desde el primer momento, desde la primera página, el relato se presenta a sí mismo como una parodia de una larga tradición:

Inútil es decir que el solo anuncio de aquel viaje me había sumido en no pocas dudas, vacilaciones y reservas, pues no ignoraba yo que, desde hacía

tiempo, Schultze meditaba un descenso infernal y una exploración de aquellas comarcas tenebrosas que pocos héroes visitaron en la edad antigua y ninguno, que yo sepa, en la *vulgar y pedestre* que ahora vivimos. (Marechal, 471)

A partir de entonces todos los elementos del tópico mitológico son utilizados, y aparecen, además, en orden idéntico a aquel con el que se mostraban en la antigua leyenda. Aún así, y para ayudar la decodificación del lector menos sagaz, estos elementos serán reconocidos por nombres iguales o mínimamente distintos a los que la tradición ha consagrado.

En el Capítulo I de Marechal se identifica a Schultze como guía del recorrido infernal, y se le llama, explícitamente, «raro Virgilio», «Virgilio de ferretería». El Capítulo II corresponde a dos nuevas fases de obligada presencia en toda aventura metafísica, el *cruce del umbral* y la *ayuda sobrenatural*. Con respecto al territorio mágico que permite el tránsito a la otra realidad, Marechal introduce una variante que insiste en la visión paródica del criollismo bonaerense: la boca del infierno ha aparecido situada, a través de los siglos, en una tierra distante, en un bosque, en un reino subterráneo, bajo las aguas, en una isla secreta, en la cima de una montaña... Adán y Schultze inician su periplo, grotescamente, en un descampado a las afueras de Buenos Aires, cerca de los arrabales. No obstante, y de nuevo para favorecer el reconocimiento por parte del lector, Schultze traza en el suelo del despoblado un círculo, y en el centro de ese círculo los amigos hallan el árbol prescrito por la tradición. En el *Poema de Gilgamesh* el árbol que cubre la puerta del infierno tiene follaje de lapislázuli y frutos de rubíes, y en la *Eneida* oculta entre sus ramas comunes una singular con tallo y hojas de oro; Marechal lo rebaja a ombú de claro acento local.

Un similar viraje criollista afecta a la figura del ayudante. Ulises es asistido por la maga Circe y Eneas por la sabia Sibila. Adán recibe también la ayuda de una mujer con poderes especiales como la primera y con largos años

como la segunda, pero la denomina Doña Tecla y la sitúa en la estirpe castiza de las trotaconventos y celestinas: «...no tenía rival como trotadora de Salamancas, administradora de gualichos, componedora de roturas y rompedora de integridades» (Marechal, 477). El colorido criollista aparece en la prueba impuesta por la mediadora al viajero. La Sibila porteña reta a Schultze a responder adivinanzas, contestar sus retruécanos, continuar sus coplas, a superar, en fin, una larga «payada» al estilo de los gauchos.

Superada la prueba, el Infierno al que descienden los dos héroes cómicos es prácticamente idéntico al de Dante: también unas aguas sombrías impiden el paso, por lo que los servicios del barquero se hacen indispensables. El de la novela argentina es un gallego malhumorado. Marechal juega a hacer metacrítica en este punto: «Vea qué desesperados esfuerzos hace por imitar la facha de Caronte».

De nuevo como en *La Divina Comedia*, comienza en la otra orilla un abismo constituido por nueve círculos concéntricos precedidos por una especie de ante-infierno donde moran las almas de los indecisos, aquellos que por su existencia anodina no merecieron ni cielo ni infierno, sólo olvido: Marechal denomina a este territorio «Demos». Los nueve infiernos se refieren por otra parte a los pecados capitales en el mismo orden en que los trató Dante, con leves alteraciones. En todo momento la identificación es fácil: así, al Reino de Plutón del italiano le corresponde el «Plutobarrio» en Marechal.

El parodista saca partido cómico de cada uno de los elementos del mito clásico, incluso a través de la evocación de los que no desarrolla:

Aquellos de mis lectores que tengan algún saber en materia de correrías infernales aguardarán aquí una invocación a las musas o cualquier otro arrebato poético de los que tradicionalmente se estilan en estos lances. Y aguardará en vano, porque hasta en los portones de Cacodelphia me cortó Schultze las alas de todo posible lirismo. (Marechal, 490)

Pero no es el momento de hacer un análisis más completo de la parodia en Marechal. Estos pocos ejemplos habrán sido suficientes, esperamos, para ratificar nuestra afirmación del principio. El régimen serio de la transformación o imitación selecciona y camufla -consciente o inconscientemente- las referencias hipertextuales, mientras que el régimen lúdico o satírico las exhibe orgullosamente. De hecho, pensamos que cualquier imitación seria que se hace excesiva deudora del modelo corre el riesgo de resultar caricaturesca. Tal vez por ello el neoclasicismo extremo, cuando no se presenta a sí mismo como divertimento estilístico, resulta a nuestra sensibilidad contemporánea un tanto risible.

BIBLIOGRAFÍA

- Genette, Gérard (1989) *Palimpsestos* Madrid: Taurus
- Marechal, Leopoldo (1981) *Adán Buenosayres* Buenos Aires:
Editorial Sudamericana
- Morales, Leónidas (1965) «*La vorágine*: Un viaje al país de los
muertos» *Anales de la Universidad de Chile* 123-133: 148-170
- Rivera, José Eustasio (1981) *La vorágine* Madrid: Alianza

El mito de Prometeo en León Felipe

Miguel Nieto Nuño

El tercer libro de *Ganarás la luz* (1943) se despliega bajo la invocación de la figura mítica de Prometeo. Es este libro uno de los más significativos -acaso el más significativo- en el conjunto de la obra poética de León Felipe. No en vano el texto titulado «Fórmula de Prometeo» que en él se incluye -escrito en realidad diez años antes-, presentaba a su autor en la antología de *Poesía Española Contemporánea* (1934) de Gerardo Diego. Y si seguimos al mismo León Felipe en la segunda edición de *Ganarás la luz* (*Obras Completas*, 1963:287) toda su poesía, contemplada desde la perspectiva de su consumación, gravita en torno a esta obra, y por tanto, sobre este tercero de sus libros que se inspira en Prometeo. Que este viejo mito sirva a semejante representación del valor poético no ha de parecer extraño: ya en 1892 André Gide había propuesto a Prometeo como patrón de los escritores (Brunel, 1992:215).

En realidad, esta proposición de Gide tampoco se debía a excentricidad u originalidad alguna, sino que venía a confirmar la creciente ascendencia del mítico dios entre los escritores desde un siglo antes. Pues los valores de inspiración y genio con que nace la literatura contemporánea hallaron en Prometeo una referencia primordial (Trusson, 1964). Herederos del Siglo de las Luces, los

artistas románticos cifraron en el divino robador del fuego la realidad posible de un poder sobrenatural revuelto contra los mismos dioses, en favor del hombre. Los elementos en que se fundaba el mito eran caros a la imaginería romántica: la oscuridad del mundo frente a la luz generadora del progreso, la estatura superior del hombre solitario erguida ante la divinidad, su sacrificio necesario en aras de la redención humana. En la era romántica -que es tanto como decir contemporánea- Prometeo movió la inspiración no sólo del arte, sino de vastas empresas políticas, como la misma de Napoleón (Garagalza, 1990:99).

De retorno a la poesía, Brunel (1992:219) ilustra la relevancia del mito en tiempos de Rimbaud -«Donc le poète est vraiment voleur de feu»-. Este Prometeo vidente, que proporciona al hombre el alfabeto, y con él la memoria de todas las cosas, es el que recogía Gide para elevarlo al patronazgo de las letras, el que luego caracterizaba psicológicamente Bachelard como cifrado de los complejos edípicos de todo escritor.

Si la consideración de la poesía de León Felipe bajo el aspecto mítico sirve para arraigar sus núcleos en esta corriente de poética contemporánea, también sugiere su proximidad a modelos hispánicos de tradición inmediata a nuestro autor. Entre otros que se podrían señalar, como el mismo Ramón Gómez de la Serna y su célebre revista de vanguardia, recuerda García de la Concha (1986:54) a Unamuno -en el soneto titulado «A mi buitres», a quien sigue León Felipe en la visión de otro mito hispano que emparenta con Prometeo, el de Don Quijote.

Pero la evolución contemporánea del mito, ya en la corriente europea, ya en la hispana, no concluye en la soledad del poeta, por más que divina; desde el mismo Rimbaud rastrea Brunel una traza de Prometeo que, remontando la vaciedad subjetiva en que el Simbolismo la había estancado, esclarece la identidad poética como descubrimiento de la exterioridad, con su responsabilidad adherida ante el hombre y la civilización. El idealismo

visionario fue penetrándose de realidad en el transcurso del siglo XIX, y -con la realidad- de ideología que daba sentido social -sobre sus bases- a la solidaridad humana. La poesía ha de iluminar la condición esencial del ser, pero ya no único, suficiente y absoluto, sino que arrojado a una existencia siempre compartida. El arte de vanguardia (Bürger, 1987:106-110), y sobre todo el Surrealismo (Breton, 1985:261) culminan históricamente este proceso de búsqueda que concilia la universalidad con la individualidad, la acción con la palabra, la intimidad con la radical extrañeza del objeto.

En la lírica española, más que otros se ha señalado León Felipe en vincular el mito de Prometeo al compromiso literario. Ascunce (1987:235) ha puesto de relieve cómo las estructuras auténticamente míticas no se esclarecen en la poesía de León Felipe hasta el momento en que las circunstancias históricas le dictan un verso violento, propagandístico, con fundamento en la compasión por el hombre. Desde la mística modernista de la subjetividad (*Versos y oraciones de caminante*, 1920) evoluciona su poesía hacia la consideración de la precariedad social (*Versos y oraciones de caminante II*, 1929), añadiendo al impulso inicial de elevación un horizonte de extensión humana. La realidad americana despierta en él, como en García Lorca (Paulino Ayuso, 1979:23) una reacción en defensa de la condición del hombre frente a la alienación, lo que inspira la escritura surreal. El libro, *Drop a Star* (1933), anuncia ya la idea del poeta prometeico (Paulino Ayuso, 1980:153-155), siguiendo el modelo heroico de *Altazor*. Desde este jalón heroico, la revelación del sujeto poético se traslada, al paso de los tiempos, de la escritura colectiva que reposa en la noción del Ello a los trazos figurativos que atesoran los fondos primordiales de la imaginación. Tras la poesía de guerra, no es de extrañar que *Ganarás la luz* inicie su aventura mítica retornando a una reflexión sobre la identidad, planteada ya en *Drop a Star* (Paulino Ayuso, 1982:94): la pregunta por la identidad desella el arcano universo de los mitos.

Que el mito se relaciona con las elementales preguntas de la conciencia: identidad, ubicación, finalidad y origen, lo ilustra Brunel ya en Voltaire. Al gesto semántico de indeterminación que presenta la pregunta por la identidad corresponde una situación imaginaria de valor semejante: la oscuridad. La invocación al mito acude para dar razón, en las fuentes mismas de la imaginación (Mallarmé, apud Díez del Corral, 1974:123), a cuanto no estaba establecido y demandaba la pregunta, a cuanto no existía (Valéry, *ibíd.*:129). El ser originario, que alienta en el fondo de los impulsos primordiales de la conciencia, se esclarece en la imaginación mítica que rinde el lenguaje. «Lo que permanece, había cantado Hölderlin, lo fundan los poetas» (Heidegger, 1983:61). La aurora de la existencia se abre, pues, en la palabra. Pero también la madre de la poesía, Mnemosine, pertenece a la misma generación que la muerte y los sueños, hijos de la noche elemental (García Gual, 1992:91). Poesía es la construcción de una morada diurna para el hombre. De la noche al día, al encuentro con la determinación. La indeterminación se resuelve en una afirmación profética: ganarás la luz.

El mito de Prometeo parte, en León Felipe, de un régimen imaginario tenebroso. El libro segundo de *Ganarás la luz* concluye con un verso que indica el inicio de la acción mítica: hay que rescatar a la esclava. Y la esclava, lo declara el poema central de este libro, es la luz. La sintaxis semántica remite intencionadamente a la situación del mito. Pero el rapto de la luz se halla confundido en León Felipe con el misterio de la muerte. La acción simbólica es en realidad cifra de la trascendencia. El poeta se pregunta si las palabras que balbuce -Belleza, Luz, Amor, Dios- habrán de apagarse en su cadáver cuando la tierra lo cubra. La respuesta la arroja la misma composición, *¡Eb muerte, escucha!*; tras la muerte se alcanza una identificación superior con el espíritu. La poesía, de mano de la muerte, transporta al individuo a la esfera mítica de la inmortalidad, donde los sujetos se transfiguran en un ser

único. La muerte es mediadora en la ascensión por los ciclos de la revelación.

Trascendiendo el sentido de la muerte, se arriba al universo del mito. Es el momento del rescate. Incluso el discurso poético se transforma: a los metros del libro de la Esclava suceden amplios períodos en prosa. El libro de Prometeo comienza recogiendo los símbolos anteriormente traídos al universo de la poesía: ha sido primero Jonás, el retornado de la noche informe tras haber rehuido el deber de la palabra con la simulación del sueño; luego Job, el apestado, con quien contrasta el poeta de la feliz integración cósmica, Whitman. Todos tres pertenecen a una misma categoría de personificación que describe un único texto, el texto universal de la poesía -y todo esto parece crítica filosófica muy reciente: la deconstrucción-, al que momentáneamente se incorpora, como fenómeno más, León Felipe. Y esa identidad así formada entre la concreción del poeta y la tradición del discurso se clava a la imagen del atormentado Prometeo: «Aquí estoy: ¡Miradme! Clavado en esta roca, con un buitre en el pecho» (*Ganarás la luz*, 1982:159). La imagen media la transfiguración surreal: «Abro la puerta roja de mi pecho para dar de beber a las estrellas, y la sangre mía que se llevan es la savia por donde voy ascendiendo al elevado reino de la luz» (*ibíd.*:191).

De tal modo ha cumplido el mito, resumido en sola imagen, su función simbólica de instauración. A la imagen corresponde el solo instante. Y a la voz que la crea, el pulso de la eternidad (Garagalza, 1990:51): quién sea el actor del mito ya no se reconoce; se ha borrado el dibujo, el gesto personal. Hay un sólo protagonista -o dios, profeta, o poeta- para una sola historia, que es escritura. La forma del mito se desvanece para revelar, en su ámbito significativo, rostros y símbolos (Paulino Ayuso, 1980:228 y 277). Porque la función suya consiste en ocultarse en apenas la sola mención, para proporcionar así el marco revelador de los distintos significados simbólicos. Intencionadamente, León Felipe prescinde del eje diacrónico

(Marin: 1973:56) en el que se disponen las contingencias literarias. El mito, desnudo de su fábula, brinda su espacio a cuanto elemento extraño se le presenta al autor como verdadero núcleo de significación poética. Por esto mismo *Ganarás la luz* agrava la órbita de las repeticiones: textos anteriores -propios o ajenos- se incorporan, conservando su literalidad, al presente del discurso. «Importa repetir» -declara León Felipe (*ibíd.*:161)- «porque hay que aprender nuevas definiciones».

Y la repetición eterna, como el retorno nietzscheano, produce las rimas en la voz del hombre: de sueños con mitos, de mitos con la realidad histórica (*Ganarás la luz*, 1982:159). Riman también los héroes: Jonás, simulador del sueño, es devorado por las tinieblas monstruosas, donde adquiere los perfiles del desgraciado Job; como Whitman a éste, a Jonás responde como contra-mito Prometeo, y a Prometeo Edipo, que planta en nosotros el espacio original de la tragedia: «Estamos en Colona. Atrás se quedan el coro mudo, las hijas espantadas y el mismo Sófocles inmóvil» (*ibíd.*:166). Ceguedad frente a iluminación. Si el dios se intuía lejanamente en la pregunta del ser, y en esa intuición consistía su única presencia, el hombre ha de mostrarse en su desgracia a vista de todos: su peripecia en el escenario es semejante a la del profeta bíblico: «Edipo cae en el abismo que le espera a sus plantas para engullirlo, y todavía, en el aire, su cuerpo de pelele baja gritando hasta lo más profundo de la sima» (*Ganarás la luz*, 1982:166).

No hay más que una historia, se insiste machaconamente -como sólo hay un Espíritu, resuena en la caverna del Idealismo- repetida en distintas lenguas y con distintos nombres. Y el ámbito de representación en que se imagina al hombre coincide de vez en vez. Una sola imaginación -un solo fondo imaginario- se expresa con una sola voz. Y en esa sola voz, el hombre -Edipo, Jonás, Don Quijote, cada uno a rastras con su tara: vista, palabra, criterio- emprende la aventura espiritual de la historia. Invertidas las relaciones de dominación, como en la utopía clásica (Marin, 1973:108), se hace depender el tiempo

histórico de la ficción. Desde la categoría poética se crea la condición temporal de la naturaleza humana. «Lo que permanece lo fundan los poetas», repetimos con Hölderlin. Que el acontecer se inscribe en la órbita del mito lo había defendido también el pensamiento filosófico del Romanticismo. Desde la heroicidad nietzscheana que impregna la visión poética de León Felipe se remonta el curso de sus iluminaciones hasta la subjetividad fichteana fundadora del mundo y de la realidad circundante. A unas únicas categorías de representación, a una sola voz, corresponde una sola identidad, en la que se disuelven las contingencias personales de todo poeta, la condición histórica de cualquier hombre. La búsqueda poética del otro emprendida por Rimbaud adquiere ahora su vasto horizonte mítico: «La gran función del mito -piensa Abellán (1971; cito por *Anthropos. Boletín de Información y Documentación*, 21-22 (1983):41)- en la vida humana -tras el tamiz de la razón crítica- es la de conducirnos por la historia a una experiencia definitiva, concentrada y contemplativa de Alguien que nos hable cara a cara, como Tú inquebrantable, para constituírnos en referencia comunitaria y singular de su yo unitario y plural».

El fugaz divisamiento mítico de Prometeo recobra para el hombre, como en el relato clásico (Vernant, 1973:244) la conciencia de su acción creadora. «Prometeo se liberta» (*Ganarás la luz*, 1982:169) entonces, porque ha reconocido en su propio pecho el hombre el germen de la divinidad (*ibíd.*: 167). Es aquella estrella caída por la ranura del mundo cavernoso en *Drop a Star*. Cuando el destello divino prende en la acción humana: «Los dioses son el genio creador montado sobre la conciencia humana» (*ibíd.*:167). No sabemos cómo se produjo esta liberación: si en la fábula fue Heracles, de naturaleza casi divina, es probable que para León Felipe se representara el poeta como héroe de tamaña acción, pues en su voz todo se crea, hasta la vida misma de dios (poema «Imaginación», de *¡Oh, este viejo y roto violín!*, [1965] 1971:178).

Al momento de la libertad sucede la fusión de ambas órbitas, divina y humana. Prometeo, al fin y al cabo de naturaleza divina, se transforma en el mito del hombre-dios, en Cristo, así como Tertuliano (García Gual, 1992:108) y los primeros exégetas romanos habían entendido el sacrificio de Prometeo por los cifrados cristianos de la Pasión. El tránsito del mito literario al histórico-religioso confirma la posesión por parte del hombre de su propio destino, de su historia:

Pero he aquí que llega ahora el poeta prometeico, el
[hombre heroico que dice: no hay retórica.
El verbo lírico de Cristo y de todos los poetas del
[mundo no es retórica
es un índice luminoso que nos invita a la acción y al
[heroísmo. (*Ganarás la luz*, 1982:171)

Cristo da cima al mito de Prometeo, nunca narrado por León Felipe. En realidad, el mito había estado sostenido siempre por la voz del hombre-dios. Un texto excluido de los poemarios pero que recogen las *Obras Completas* (1963:976-977) lo revela. Bajo el título de «El poeta prometeico», volvía León Felipe a contar la parábola del hijo pródigo, esta vez completa, en glorificación del Espíritu:

El segundo hijo se quedó solo y rendido en una tierra dura y áspera por donde no pasaban los mercaderes y los caminantes. Cuando llegó la noche sobre aquella tierra dura se durmió. Tuvo un sueño. Y en aquel sueño lucharon un águila y una serpiente. Por la mañana cuando despertó dijo: aquí me quedaré. Y allí clavó su tienda. Alrededor de su tienda creció una gran ciudad. Amó y tuvo siete hijos... siete hijos que fue contándolos con los siete colores del arco iris. Luego los contó con una flauta también. Fue el inventor de la palabra, de la pintura y la canción. Murió crucificado. Lo enterraron entre los árboles y se pudrió bajo la yerba. [...] El otro, el segundo es el Poeta Prometeico... el rebelde, el verdadero rebelde... el Verbo... *El Hijo*. Nació de la imaginación. Salió del mito y de las entrañas de los libros sagrados... Luego se hizo

realidad histórica... Los Griegos le llamaron Prometeo... más tarde Edipo... es el Cristo... y en España tomó el nombre y la figura grotesca de Don Quijote de la Mancha...».

Concluye el libro de Prometeo con esta fusión mítica, habiéndose apenas referido la historia del dios, cuya fábula se toma en la interpretación restringida e intensa brindada por el Romanticismo. Con ello se acaba por escribir de un Poeta Prometeico, que ha adquirido, alentado divinalmente, todos los elementos de su sustantividad.

Nombrar ha supuesto en esta trayectoria mítica de *Ganarás la luz* un proceso de identificación. Aguardan los mitos a que los encarnemos -ha escrito Camus (apud Brunel, 1992:214)- para rendirnos, intactos, sus sueños. Y esta encarnación es la que mantiene a León Felipe deliberadamente en su estatura poética. Pero a la esfera mítica se accede desde la experiencia histórica, para retornar de nuevo a ella alimentado de energías transformadoras. Y en esta ascensión cíclica cobran sentido una vez más las rimas, las redundancias, las reiteraciones de los textos. Así, *Ganarás la luz*, que es título de Juan Larrea, hubiera debido llamarse *Versos y blasfemias de caminante*, en asonancia con el título de los dos primeros libros de León Felipe. Y el poema anteriormente citado, por el que se ha arribado a la identificación con Cristo, se debe al mismo fenómeno de recurrencia. Porque en principio se trataba de una «alocución poemática» -*La Insignia*- movida por la urgencia imperiosa de acontecimientos históricos: 1937, Guerra Civil, caídas de Málaga y Bilbao (*Obras Completas*, 1963:928). Pero en *Ganarás la luz* ha avanzado, desprendiéndose de accesorios y circunstancias hasta la esfera de los mitos. De aquellos versos importan ahora las variantes:

Pero he aquí que llegan ahora unos hombres extraños,
los revolucionarios españoles,
los anarquistas ibéricos,
el Hombre heroico que dice:

el verbo lírico de Cristo y de todos los poetas no es
[una quimera. (*La Insignia*)
Pero he aquí que llegan ahora unos hombres extraños,
[los revolucionarios prometeicos
el hombre heroico que dice: no hay retóricas;
el verbo lírico de Cristo y de todos los poetas
[prometeicos del mundo no es retórica.
(*El Payaso de las Bofetadas*,
ambas citas en *Ganarás la luz*, 1982:171)

De este modo puede entenderse que la progresión que parte de la acción histórica hacia el mito -del tiempo hacia la intemporalidad-, si mantiene elementos fundamentales del pensamiento idealista, no llega a la idea de arte y de poesía que en él se postulan. Prometeo no responde así al modelo poético del solitario genial que aún determina a Zaratustra.; al contrario, se llega al mito desde el movimiento colectivo que combate la alienación. La ideología anarquista (Litvak, 1985:479-487) se ha cruzado con el idealismo poético, dictando la aplicación de la grandiosa visión a las circunstancias concretas: «Yo no soy más que una voz -la tuya, la de todos» (*La Insignia*, en *Obras Completas*, 1963:930) había escrito en el mismo poema, poco antes de llegar a los versos aquí citados. Al mito se arriba para defender, finalmente, que la belleza es inseparable de la acción histórica del hombre. El arte adquiere así su compromiso con la realidad. Como quiere Brunel del Prometeo de Camus, también en León Felipe el mito concluye en la doctrina del compromiso social.

Y también con nuestro autor, como con Camus, retorna el mito a los infiernos. Los seis libros que siguen en *Ganarás la luz* representan gradas por las que se desciende hacia el origen fragoso de la historia. Violentamente el poeta abandona las cimas del mito para hacerse animal rastrero, un lagarto. Pero el lagarto entraña también un campo de significación simbólica, porque es «el crepúsculo del sueño, el espacio entre la imagen y el espejo» (*Ganarás la luz*, 1982:180), y de ese modo puede transformarse en el fabuloso dragón que vigila la esclavitud de la luz (*ibíd.*: 230). En éste nuevo espacio de relaciones abierto por la

visión más abyecta, Dios-Prometeo retorna a su prisión en la roca del Cáucaso, a la espera de una revolución histórica, encabezada por los poetas de la acción (*ibíd.*: 189). Con la esclavitud y el martirio retrocede asimismo León Felipe en el enunciado de identificaciones: Jonás, Job, Whitman, Prometeo, Cristo, el Edipo de «ojos reventados» (*ibíd.*:264), para entrar «otra vez a las entrañas profundas de la sombra a rescatar la luz, que se encuentra cautiva y encadenada en el infierno» (*ibíd.*:265).

De este modo *Ganarás la luz* se conforma como un libro de fundamentos míticos que procura discernir y comunicar una aspiración mística sobre la base de la experiencia histórica. Si los tres primeros libros ascienden hacia el régimen diurno de la imaginación, que traduce la esperanza de la libertad humana, los seis restantes gradúan el desencanto de recuperar la mirada en la realidad, de volver al mundo de la injusticia -y la conciencia del exilio se torna aquí una apreciación universal de la condición humana-, al vientre de la ballena, a la noche oscura, al infierno (*ibíd.*:264). Son los pasos de la experiencia divina que describe María Zambrano:

Todo lo que es luz o acoge la luz puede caer en las tinieblas. Mas las tinieblas mismas quedan; es la nada, la igualdad en la negación, quien nos acoge como una madre que nos hará nacer de nuevo. Una oscuridad que palpita y de donde inexorablemente hay que renacer nos acoge, unas tinieblas que nos dan de nuevo a la luz. Dios, su semilla, sufre con nosotros, en nosotros, este viaje infernal, este descenso a los infiernos de la posibilidad inagotable; este devorarse, amor vuelto contra sí. Dios puede morir; podemos matarlo... mas sólo en nosotros, haciéndolo descender a nuestro infierno, a esas entrañas donde el amor germina; donde toda destrucción se vuelve en ansia de creación. Donde el amor padece la necesidad de engendrar y toda la sustancia aniquilada se convierte en semilla. Nuestro infierno creador. Si Dios creó de la nada, el hombre sólo crea desde su infierno nuestra vida indestructible. De ella, agotada nuestra humana

comuni3n, saldr3 un d3a a la claridad que no muere,
pero invisible casi, confundido con la luz... (Zambrano,
1973:151-152)

en que desprenderse de la visi3n y volver al mundo resulta ser el castigo infernal, mientras que Dios se mantiene distante, en su reino de luz.

Restaurando as3 el dramatismo del mito, entrega *Ganar3s la luz* la poes3a al silencio, ofreciendo como v3ctima para la redenci3n de la luz el martirio reciente de Espa3a (*ib3d.*:198). Cumple el poeta los designios de Prometeo, el instaurador de las relaciones entre dioses y hombres por medio del rito sacrificial (Garc3a Gual, 1992:104). El verso se convierte en gesto ritual que, seg3n la pauta m3tica, ofrenda la experiencia hist3rica. De este modo, el dolor, que el mito revela como signo espec3fico del g3nero humano (*ib3d.*:108) adquiere un sentido. La misi3n del poeta consiste en rastrear ese dolor, recaudarlo para la ofrenda. Por eso, el mismo discurso se entrega a la v3a de la negaci3n -negaci3n de la identidad, negaci3n del mensaje, negaci3n del poeta- para consumarse, remedando el mito, en el fuego negro de la destrucci3n: «soy un zopilote que se devora a s3 mismo» (*Ganar3s la luz*, 1982:263).

Concluye el mito de Prometeo, concluye as3 el libro en que se ha presentado, si bien la promesa del t3tulo se mantiene en la versi3n po3tica de Le3n Felipe. Pero la conciencia de fracaso hist3rico no abandona ya al poeta. El equilibrio entre orden ideal, inspirador del mito -recu3rdese que Prometeo se relaciona con Palas Atenea, diosa de la inteligencia, tanto en el nacimiento de 3sta (Ruiz de Elvira, 1975:65) como en su intromisi3n en el Olimpo- y realizaci3n del hombre en el mundo que marca la historia (Abell3n, 1971), a3n presente en *Ganar3s la luz*, deriva hacia un dominio infructuoso del primero. Si el poeta quiso ser la voz de todos, con el tiempo la misma poes3a le fue poniendo cerco, aprovechando el fundamento idealista de que hab3a partido. El poeta acaba por quedarse solo,

anonadado en su discurso peregrino. Su lenta extinción en solitarios ahogos místicos -*El Ciervo*, ¡*Oh, este viejo y roto violín!*-, el quedarse sin historia y sin mitos creo que refleja fielmente, por otra parte, la misma declividad dramática del exilio español.

A este fracaso poético, que es también un testimonio histórico, se viene sumando en los últimos tiempos un fracaso estético. La valoración crítica actual no hace mucho favor a la poesía de León Felipe. Tampoco la tienen por modelo los poetas, desde que los rumbos de la creación abandonaron la ideología del compromiso y se orientaron por la experimentación y el esteticismo. A León Felipe, siguiendo el juicio de Cernuda (1954) se le viene tildando de descuidado, en buena medida insensible a la calidad de la palabra. Los estudios estilísticos que se le han dedicado (Paulino Ayuso, 1980; Ascunce, 1987) no han servido para mejorar tal apreciación. A mi juicio, abordar la poesía de León Felipe desde tales supuestos conduce inexorablemente a la incompresión del fenómeno poético que entraña. El mismo autor se expresaba, como crítico de su obra, más riguroso que los que sobre él han escrito. No se le puede negar, pues, conciencia poética. Pero también es cierto que León Felipe incluía el defecto como un elemento natural y significativo en su obra. Por tanto la crítica ha de perseguir, a mi juicio, antes que volver a remachar lo que el mismo autor ya había dejado anotado y mostraba sin empacho, la integración del error, del defecto poético, en el sentido final de la obra.

Creo, así, que el esclarecimiento de la poesía de León Felipe desde su aspecto mítico puede introducir bases distintas de consideración, y modificar el concepto que de ella se ha formado en los últimos tiempos. Siguiendo la propuesta del profesor Gómez Moriana (1985) puede decirse que los contextos históricos y sociológicos determinaron tanto el éxito fulgurante que experimentó en su tiempo cuanto el descrédito y olvido en que ha parado finalmente. Ante un mundo en cenizas, con la memoria tierna de los masivos bombardeos nocturnos y las ciudades

en llamas, a más de la situación española, no es difícil imaginar la sensibilidad colectiva ante los versos de León Felipe, como ahora, en un contexto occidental de consumo y pacifismo, su inoperancia. No creo que sea necesario insistir en aspectos a todas luces evidentes, lo que tampoco serviría para otra cosa que para hacer justicia histórica, mas no para fomentar su lectura.

Pero además del desplazamiento de los horizontes contextuales, creo que actualmente en la poesía de León Felipe puede apreciarse otra carencia que explica su fracaso. Por más improcedente que parezca, quisiera referirme a la pérdida irremediable del autor. En principio, tampoco debiera resultarnos muy extraña esta afirmación, de aceptar como cierta la defensa que sobre la relación de vida y poesía en León Felipe dejó escrita Gerardo Diego (1975:51) al comienzo de la antología por él preparada. En esto coinciden todos los estudiosos. Que esta poesía se halle tan vinculada a su autor cifra un fenómeno de naturaleza poética que viene pasando inadvertido.

Los dos primeros libros de León Felipe llevan por título *Versos y oraciones de caminante*. Estos 'versos' del título remiten con toda claridad a una noción de poesía, ya oral o escrita, que todos compartimos por legado de la tradición; pero las 'oraciones' que siguen a los versos se alejan de esta participación, de los afanes de la poesía; constituyen otro mensaje, otro discurso que se realiza en la voz. Entre ambos términos, voz y escritura, la creación se fue inclinando en León Felipe, de entrega en entrega, por el primero. Hemos de admitir con toda consecuencia la identificación que obsesivamente el poeta nos propone entre poesía y voz, y que el mismo Cernuda certeramente sentenciaba: «A León Felipe sólo le preocupa el lenguaje para reproducirse por medio de él» (1975:111). Y ya que se ha venido insistiendo en el carácter profético de esta poesía (García de la Concha, 1986; Ascunce, 1987), ha de concluirse rigurosamente su consecuencia natural, que consiste en considerar esta poesía como un mensaje de comunicación oral. La unidad de la obra, tempranamente

señalada por Paz (1939 [1988:164]), se funda asimismo en esta identidad de la voz.

La escritura enmascara en León Felipe, como en la creación poética medieval (Zumthor:1989:146), la oralidad. El escaso valor que aquél concedía a los afanes propios de la escritura se expresan en el poema traído antes a estas líneas, «Imaginación», que concluye con los siguientes versos:

¿Es esto un poema?
Me gusta ver que lo he escrito
sin levantar la pluma, sin una pausa
y sin una tachadura.
Así lo dejo.

(¡Oh, este viejo y roto violín, 1971:181)

Esto es, el trabajo de creación se realiza en la palabra interior de la mente, de la que la escritura ejerce como dictado testimonial. De hecho, las características e imperfecciones que se vienen señalando en la poesía de León Felipe se corresponden con las que enumera Hagège (1991 [1986]:111) como determinantes del estilo oral, presentes en textos bíblicos que sirvieron precisamente a nuestro autor como modelos. Comunicación y oralidad son las bases sobre las que ha de comprenderse la poesía de León Felipe. Como proceso de comunicación que atiende a un compromiso civilizador ineludible (Siebenmann, 1973: 435-436) la poesía nace con vocación de hacerse propia en el extraño, de acabar no en sí misma, sino en la palabra interior que los públicos le brinden. «El arte, sobre este supuesto -ha escrito Díez del Corral (1974:240-241)-, no puede consistir en la realización de determinados valores, en la creación de formas artísticas concretas que sirvan de puente entre el individuo solitario y el mundo, porque es imposible, desde tales puntos de partida, la erección de un puente. Entre el individuo y el mundo existe un abismo insalvable para la mejor ingeniería poética. Toda obra artística, en cuanto adquiere concreción y perfección en sus perfiles, se desprende de la conciencia individual y pasa, por razón de su autonomía, al mundo. Sólo es compren-

sible arrancando de tales premisas un arte abocetado, que huya intencionadamente de toda perfección por el riesgo de objetivación y desprendimiento que implica; un arte que sea mera expresión o mera impresión; es decir, que se produzca, activa o pasivamente, en la epidermis del artista, y que continúe por tanto siendo algo propio -gesto o imagen- no algo objetivado y autónomo».

Que el origen de la imaginación dimane del mito refuerza estos rasgos de comunicabilidad y oralidad. Porque el mito representa un modelo de mundo compartido de voz en voz por una colectividad humana. La escritura corrompe y diseca los modelos al imponer un sistema diferente de transmisión (Detienne 1985).

Mi trabajo concluye proponiendo que se trate la poesía de León Felipe bajo la perspectiva de la actuación. Se equivoca la crítica, a mi parecer, si pretende establecer su juicio sobre la página impresa. Porque en León Felipe, a quien tantas peculiaridades se le señalan con respecto a la tradición poética española contemporánea, no se dan las premisas de la escritura, del enfrentamiento con la página en blanco.

Por tal razón, el efecto de esta poesía no puede medirse en la lectura. La poesía, al ser voz, es más corporal, orgánica, que intelectual (Zumthor, 1990:47). Al querer del profesor Valverde (1983:31) la literatura surge del triunfo del hablante. Este triunfo implica un universo de efectos que se dan en la actuación, no en la escritura. Tales efectos se pierden si no son incorporados, hechos gesto, voz. En realidad, la poesía de León Felipe ha ido recorriendo un largo camino de pérdidas: pérdida del mito, pérdida del mundo, pérdida de referentes, pérdida, en fin, de la voz. Como la luz en su discurso, sus palabras se han recluso y han sido reducidas hoy en la práctica codificada de la escritura.

BIBLIOGRAFÍA

- Abellán, J. L. (1971), *Mito y cultura*, Madrid, Seminario y Ediciones.
- Ascunce Arrieta, J. A. (1987), *La poesía profética de León Felipe*, San Sebastián, Universidad de Deusto.
- Breton, A. (1969), *Manifiestos del Surrealismo*, Barcelona, Labor, 1985.
- Brunell, P. (1992), *Mithocritique. Théorie et parcours*, Paris, P.U.F.
- Bürger, P. (1974), *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.
- Cernuda, L. (1954), *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1975 (4. ed.).
- Detienne, M. (1985), *La invención de la mitología*, Barcelona, Península.
- Díez del Corral, L. (1974), *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid, Gredos.
- Felipe, L. (1963), *Obras Completas*, Buenos Aires, Losada.
- Felipe, L. (1943), *Ganarás la luz*, ed. crítica de J. Paulino Ayuso, Madrid, Cátedra, 1982.
- Felipe, L. (1979) *Versos y oraciones de caminante (I y II). Drop a Star*, edición de J. Paulino Ayuso, Madrid, Alhambra
- Felipe, L. (1975), *Obra poética escogida*, prólogo y selección al cuidado de Gerardo Diego, Madrid, Espasa Calpe.
- Garagalza, L. (1990), *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*, Barcelona, Anthropos.
- García de la Concha, V. (1986), *León Felipe. Itinerario poético*, Valladolid, Junta de Castilla y León.
- García Gual, C. (1992), *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza.
- Gómez Moriana, A. (1985), *La subversion du discours rituel*, Montréal, Préambule.
- Hagege, C. (1986), *L'homme de paroles. Contribution linguistique aux sciences humaines*, La Flèche (Sarthe), Fayard, 1991.

- Heidegger, M. (1971), *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, Barcelona, Ariel, 1983.
- Litvak, L. (1985), «Literatura y estética», en *Métodos de estudio de la obra literaria*, coord. por J. M. Díez Borque, Madrid, Taurus, págs. 465-490.
- Marín, L. (1973), *Utopiques: jeux d'espaces*, Paris, Minuit.
- Paulino Ayuso, J. (1980), *La obra literaria de León Felipe (constitución simbólica de un universo poético)*, Madrid, Universidad Complutense.
- Paz, O. (1939), *Primeras Letras (1931-1943)*, selección, introducción y notas de E. Mario Santí; Barcelona, Seix Barral, 1988 (contiene el artículo: «El mar (elegía y esperanza)», págs. 163-167).
- Ruiz de Elvira, A (1975), *Mitología clásica*, Madrid, Gredos.
- Siebenmann, G. (1973), *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid, Gredos.
- Trousson, R. (1964), *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Geneve, Droz, 2 vols.
- Valverde, J. M. (1982), *La literatura. Qué era y qué es*, Barcelona, Montesinos, 1983 (2.ed.).
- Vernant, J. P. (1973), *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona, Ariel, 1983.
- Zambrano, M. (1973), *El hombre y lo divino*, México, F.C.E.
- Zumthor, P. (1987), *La letra y la voz. De la literatura medieval*, Madrid, Cátedra, 1989.
- Zumthor, P. (1990), *Performance, réception, lecture*, Québec, Le Préambule.

Paz, Borges, Eliot: Tres recreaciones del eterno retorno

Pablo Zambrano

«Cercado estoy por la mitología. Nada puedo.»
Jorge Luis Borges

Quizás con el del amor y el de la muerte, la preocupación del hombre, y del poeta en particular, por el tiempo sea uno de los ejes temáticos de la poesía de todas las épocas. Si aceptamos lo que es evidente, que la poesía era ya poesía antes de escribirse, este interés por el tiempo se remonta al hombre de las sociedades primitivas, en las que, en efecto, el tema aparece ya formulado. La concepción primitiva del tiempo, que, como veremos, con pocos cambios ha llegado incluso hasta nosotros, se basa en una serie de creencias relacionadas con su periodicidad cíclica; es decir, con lo que más comúnmente se conoce como el mito del eterno retorno. La sensación del hombre primitivo era la de estar viviendo una vida que de alguna manera ya había sido vivida, la impresión de que «su vida es la repetición ininterrumpida de gestos inaugurados por otros» (Eliade, 15). Como cabe imaginar en unas sociedades agrícolas en las que la tierra y sus frutos eran el centro, esta repetición de lo que otros ya hicieron se asociaba metafórica y metonímicamente con la regeneración anual de la naturaleza. De ahí que en muchos casos el comienzo

de un nuevo año o ciclo se hiciese coincidir con el de la cosecha. Sin embargo, lo más relevante de esa metáfora es que para el hombre primitivo la regeneración natural que se produce cada año no sólo era símbolo del devenir cíclico del tiempo sino también una hierofanía, y sus leyes [las de la naturaleza] «una revelación del modo de existencia de la divinidad» (Eliade, 60). La creencia firme de las primeras sociedades en la regeneración periódica no ocultaba sino el deseo firme de la anulación del tiempo o, lo que es igual, el deseo de trascender el devenir histórico para entrar en una suerte de tiempo mítico que, al contrario del primero, no es «duración» sino permanencia y eternidad. Como bien explica Mircea Eliade, la única manera en que el hombre primitivo podía acceder a ese tiempo mítico era mediante la repetición de arquetipos y gestos paradigmáticos. Así, «cualquier acción dotada de sentido llevada a cabo por el hombre arcaico, una acción *real* cualquiera, es decir, una repetición cualquiera de un gesto arquetípico, suspende la duración, excluye el tiempo profano y participa del tiempo mítico» (Eliade, 42). Por tanto, en su afán de trascendencia, el hombre debe superar la historia, «el [conjunto] de recuerdos de acontecimientos [personales] que no derivan de ningún arquetipo» (Eliade, 74); sólo de este modo le es posible alcanzar, aunque únicamente en momentos muy determinados, lo permanente y eterno, lo mítico.

El desarrollo del mito del eterno retorno alcanza gran apogeo en la cultura griega¹. Anaximandro, de la escuela jónica, eliminó el concepto primitivo del caos y lo sustituyó por un principio infinito e indeterminado llamado *apeiron*, del que todas las cosas nacían y al que todas volvían.

1. Y, por su puesto, también en muchas otras culturas, sobre todo orientales; pero no es éste el lugar para ocuparse de ello. Remito al lector interesado al libro ya clásico de Mircea Eliade citado en la bibliografía. Del autor rumano, que tan bien lo expone, entresaco asimismo el desarrollo del mito en la cultura griega que a continuación sigue. Cfr. pp. 112-116.

Empédocles, tratando de compaginar el ser inmóvil con la multiplicidad cambiante de las cosas, introdujo la teoría de los cuatro elementos, aire, fuego, agua y tierra, que se unen o separan por la alternancia de dos principios opuestos, *philotes* (amor) y *neikos* (odio); se explicaban así las cíclicas creaciones y destrucciones del cosmos. Con Heráclito de Efeso llegamos a una formulación clara del eterno devenir, concepto que sustenta su ontología. Para él la sustancia fundamental es el fuego, una especie de fuego «divino» que crea y destruye todo cíclicamente, en un retorno eterno. La idea de conflagración universal entre los contrarios es esencial para que el *logos* (la razón) haga posible la armonía y la unidad también universales². Tanto los estoicos, con su idea de la *ekpyrosis* o cataclismo con el cual concluyen los ciclos cósmicos, como los neopitagóricos, cuya doctrina principal, la *metacósmesis*, remite precisamente a la renovación cíclica del mundo, afianzan dentro de la sociedad griega la creencia en el eterno retorno. Por su importancia posterior y por tratarse de una figura capital, acabamos este repaso en Platón, que nos ofrece una de las interpretaciones más conocidas del mito. En su *Política* atribuye la concepción cíclica del tiempo a un doble movimiento del universo, mediante el cual «en este universo, que es el nuestro, ora la divinidad guía el conjunto de su revolución circular, ora lo abandona a sí mismo, una vez que las revoluciones han alcanzado en duración la medida que conviene a este universo; y empieza de nuevo a dar vueltas en sentido opuesto al de su propio movimiento...» (Eliade, 113). Esta doctrina platónica del eterno retorno se complementa con el archiconocido mito de la caverna, según el cual nuestro mundo y nuestras acciones no son sino reflejo del mundo verdadero de las ideas. Las teorías de Platón suponen las

2. No por casualidad, la presencia de Heráclito y sus teorías sobre el fuego, el *logos* y la lucha de los contrarios es notoria en Borges y, sobre todo, en Eliot.

versiones más elaboradas y precisas tanto del mito del eterno retorno como de la repetición arcaica de los arquetipos o gestos paradigmáticos.

La concepción cíclica del tiempo, aparte de las anteriores formulaciones más o menos filosóficas o «racionales», aparece también reflejada en el gran conjunto de mitos y leyendas que sustentaba las sociedades griega y latina. Como señalé con anterioridad (nota 1), la creencia en el eterno retorno no es exclusiva ni mucho menos de la cultura clásica, por más que en ella alcance quizás su mayor desarrollo. Las culturas asiáticas, del Oriente Próximo y también las nórdicas y americanas nos ofrecen mitos que recrean y simbolizan tal concepción del tiempo en términos muy semejantes a los clásicos. No en vano, no debe olvidarse que el núcleo sustancial y más antiguo de la mitología griega coincide con las creencias religiosas comunes a las sociedades indoeuropeas de Asia y Europa.

Puesto que en gran medida el mito del eterno retorno se ha asociado desde el principio con la regeneración anual de la naturaleza, me voy a detener precisamente en el mito que mejor simboliza tal regeneración: el de la primavera. Es precisamente de la adoración a las fuerzas de la naturaleza de donde surge el tronco común de la mitología indoeuropea y, por tanto, de la griega y latina. En todas estas mitologías aparecen originariamente dos divinidades esenciales. De una parte, una femenina, que domina en muchas culturas y que da origen al mito primitivo de la Magna Mater o Madre Tierra, cuyo rasgo más característico es la fecundidad y de la que dependen los hombres para conseguir los frutos de la tierra. De otra parte, una divinidad masculina, origen del mito del Padre Cielo, del que dependerá el hombre para conseguir las lluvias y demás fenómenos climáticos necesarios para las cosechas, una vez que ha llegado a dominar la tierra.

Esta relación de «esencialidad» entre el hombre y la tierra es la base de muchos mitos relacionados con la naturaleza, cuyo exponente principal es la historia de Perséfone (Proserpina para los romanos). No estará de más recordar

someramente la trama de este mito. La hermosa Perséfone, hija de Deméter (Ceres), diosa del campo, y del dios supremo Zeus (Júpiter), enamoró de forma inintencionada a Hades (Plutón), dios del infierno, que sin ser una divinidad malvada sí era señor de una región ciertamente poco atractiva para que alguna joven se decidiese a ser su esposa y vivir el resto de su vida en ella. Enamorado por tanto de Perséfone, logró raptarla y llevarla al infierno, donde la hizo su esposa. Mientras tanto su madre, Deméter, la buscaba desesperada. Una vez que hubo averiguado que su hija se encontraba en el Averno, pidió ayuda a Zeus para que la liberase. Este puso como condición para que Perséfone pudiese regresar que no hubiera probado ningún alimento en él, puesto que las Parcas habían establecido que quien hubiese probado cualquiera de los frutos que se daban en el lugar no podría volver nunca más al mundo exterior. Por desgracia, Perséfone, en un momento en que se encontraba sedienta, había probado unos pocos granos de granada. Esto la condenaba eternamente a pasar su vida en el infierno. Sin embargo, la benevolencia y la compasión de Zeus decidieron otra cosa: durante seis meses Perséfone permanecería en el infierno y sería la esposa de Hades; en los seis meses restantes, podría vivir al lado de su madre y ver la luz del sol. El destino de Perséfone es por tanto una metáfora del de la naturaleza, que durante seis meses, otoño e invierno, permanece oscura y triste y durante los otros seis, primavera y verano, luminosa y alegre. Ampliando más su sentido, el mito de Perséfone se puede también interpretar como metáfora de todo proceso de muerte y resurrección.

A Borges, Paz y Eliot, aparte de la renovación literaria que, cada uno en su ámbito, llevan a cabo y del magisterio reconocido del poeta angloamericano, especialmente sobre Octavio Paz, se les puede unir por un marcado carácter «cosmopolita» que les hace abrir sus obras a las influencias más diversas, tanto de la cultura occidental como de la oriental, la nórdica o la azteca. La influencia de la cultura clásica es más que evidente en los casos de Borges y Eliot.

Rastrear la presencia de mitos, leyendas y doctrinas filosóficas griegas y latinas en la obra del argentino es una labor apasionante, por ingente que sea. Sirva como epítome de esta vinculación el comienzo del poema «Góngora» (Borges, 1985, 83), que es toda una declaración de principios:

Marte, la guerra. Febo, el sol. Neptuno,
el mar que ya no pueden ver mis ojos
porque lo borra el dios. Tales despojos
han desterrado a Dios, que es Tres y es Uno,
de mi despierto corazón. El hado
me impone esta curiosa idolatría.

.....

..... Virgilio me ha hechizado.

Virgilio y el latín.....

Hablar del interés de T. S. Eliot por la cultura clásica es casi una perogrullada. La obra de Eliot está impregnada de ella: la alusión al mito de Filomena, reconocida por el propio Eliot, en los versos «As though a window gave upon the sylvan scene / The change of Philomel, by the barbarous king / So rudely forced; yet there the nightingale/ Filled all the desert with inviolable voice...» (*The Waste Land*, Sección II, vv. 98-101); la presencia de las furias que persigieron a Orestes y a las que Eliot se refiere en el epígrafe a la inacabada *Sweeney Agonistes*: «Orestes: You don't see them, you don't — but I see them; they are hunting me down, I must move on»; y, en fin, la profunda admiración de Eliot por Virgilio es más que suficiente para demostrar la importancia de la cultura clásica en su obra.

Quizás no sea tan evidente o tan fácil de percibir la influencia clásica en la obra de Octavio Paz, tal vez porque son las culturas azteca y oriental (India) las que claramente predominan. Sin embargo, las referencias no faltan: Agamenón, Casandra, Venus, etc. aparecen en un poema clave por tantos motivos como *Piedra de sol*.

Lo que sí une claramente a los tres poetas es su casi obsesiva preocupación por el tiempo, tan obsesiva que llega a convertirse en elemento básico para la comprensión

de sus obras. Además, ese interés por la «temporalidad» se concreta en los tres casos en el desarrollo poético del mito del eterno retorno³. La formulación del tema tiene en los tres poetas orígenes muy diversos. Por tanto, no pretendo ni mucho menos atribuir exclusivamente a la cultura clásica su presencia en tales obras; es más, en el caso de Paz es la cultura azteca la que casi sin duda puede arrogarse tal función. Pero lo que sí es evidente es que es un mito que tuvo su ápice en la cultura clásica y que sigue vigente en obras tan modernas y perennes como las de Borges, Paz y Eliot. Es esa vigencia la que me interesa destacar⁴.

Si asumimos en su sentido lato la ya clásica afirmación de Dámaso Alonso de que «en poesía hay siempre una vinculación motivada entre significante y significado» (Alonso, 32), no es difícil observar en las obras aludidas una patente correspondencia entre el contenido desarrollado, el tema del retorno cíclico, y su expresión poética. Muchos poemas se convierten así en «poemas cíclicos» que ejemplifican en su propia «fisicidad» las teorías que tratan de exponer. Quizás el ejemplo más visible y más obvio lo encontramos en *Piedra de sol* (Paz, 1988, 333), pieza fundamental en la obra de Paz, un poema que vuelve sobre

3. Otro elemento de unión entre los dos poetas hispanoamericanos y Eliot es su interés por otros géneros literarios, aparte de la poesía, sean éstos el ensayo, la crítica literaria, el teatro o el cuento. Por razones obvias de espacio, me centraré solamente en la poesía, aunque el tema del retorno cíclico encuentra también lugar fuera de ella. En el caso de Eliot, es notable su presencia en *The Family Reunion*. Recuérdese asimismo el famoso cuento de Borges «El inmortal» (*El Aleph*).

4. El asunto de las fuentes y las influencias de unas culturas sobre otras, de unos escritores sobre otros, es siempre espinoso. Por supuesto, creo superada la época positivista francesa de los «buscadores de plagios». Si por plagio fuese, ningún escritor se salvaría de la quema. Se trata sin duda de algo más sutil, de la recepción, muchas veces inconsciente, de temas, frases, palabras, etc. que el escritor va absorbiendo durante su vida de lector y que afloran en su obra de manera intencionada unas veces y otras muchas sin que realmente sea consciente de ello.

sí mismo, pues comienza y termina exactamente con los mismos sugerentes versos:

un sauce de cristal, un chopo de agua,
un alto surtidor que el viento arquea,
un árbol bien plantado mas danzante,
un caminar de río que se curva,
avanza, retrocede, da un rodeo
y llega siempre:

La función de los dos puntos finales no da pie a otra interpretación: no cierran el poema sino que vuelven a abrirlo, iniciando así un nuevo ciclo (lectura) del mismo⁵.

En un poema de clarificador título, «La noche cíclica» (Borges, 1986, 46-47), Borges emplea una técnica similar a la de Paz, aunque la reduce a un solo verso. La primera estrofa sigue así:

Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras:
los astros y los hombres vuelven cíclicamente;
los átomos fatales repetirán la urgente
Afrodita de oro, los tebanos, las ágoras.

Ya el segundo verso nos resume a las claras cuál es el posterior desarrollo de un poema que termina con estos versos:

5. El autor es plenamente consciente de ello, tal y como lo indica en una nota al final de la primera edición del poema en 1957: «En la portada de este libro aparece la cifra 585 escrita en el sistema maya de numeración; asimismo, los signos mexicanos correspondientes al día 4 Olín (Movimiento) y al día 4 Ehécatl (Viento) figuran al principio y fin del poema. Quizá no sea inútil señalar que este poema está compuesto por 584 endecasílabos (*los seis últimos no se cuentan porque son idénticos a los seis primeros; en realidad, con ellos no termina sino vuelve a empezar el poema*). Este número de versos es igual al de la revolución sinódica del planeta Venus, que es de 584 días. Los antiguos mexicanos llevaban la cuenta del ciclo venusino (...) a partir del día 4 Olín; el día 4 Ehécatl señalaba, 584 días después, la conjunción de Venus y el Sol y, en consecuencia, el fin de un ciclo y el principio de otro...» (énfasis mío). Por otra parte, no quiero dejar de citar el estudio comparativo que Arturo del Villar hace entre *Espacio* de Juan Ramón Jiménez y *Piedra de sol*, partiendo de que ambos poemas son circulares incluso en su forma. Cfr. Arturo del Villar, «De *Espacio* a *Piedra de sol*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, Enero-Abril 1979, núm. 343-346, 445-454.

Vuelve la noche cóncava que descifró Anaxágoras;
vuelve a mi carne humana la eternidad constante
y el recuerdo, ¿el proyecto?, de un poema incesante:
«Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras...».

El último verso, en el que los puntos suspensivos cumplen la misma función que los dos puntos en el fragmento de Paz, nos invita a comenzar otra vez la lectura del poema, al que Borges llama «incesante», lo que no deja lugar a dudas. Ese penúltimo verso es prueba palpable de como en Borges, y también en Paz y Eliot, el propio poema y su forma se convierten en los ejemplos más inmediatos y próximos al lector del devenir cíclico del tiempo⁶.

Los primeros versos de «Burnt Norton», el primero de los *Four Quartets* de Eliot, son quizás los más citados cuando se habla de la concepción cíclica del tiempo en el poeta de Saint Louis. Desde luego no pueden ser más directos:

Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.

Pero es en el segundo cuarteto, «East Coker», donde el poema en sí vuelve a utilizarse, igual que en Paz y Borges, como ilustración palpable de ese eterno retorno. El poeta comienza declarando que «In my beginning is my end...», afirmación que vuelve a repetir totalmente unos versos después (v.14) y de forma parcial («In my beginning») en el último verso de ese primer movimiento. El cuarteto se cierra, como el resto, con el quinto movimiento, cuyo último verso nos lleva de nuevo al principio: «...In my end is my beginning». «East Coker» se convierte de este modo

6. Por otra parte, es curioso que Borges inicie y termine un poema de evidente título con referencias a Pitágoras y Anaxágoras. El argentino parece asumir con ello, como lo hace en otros de sus poemas, que, en efecto, el mito del eterno retorno tuvo su mejor expresión en la cultura clásica (griega en concreto) y que ésa es la principal vía por la que llegó hasta él.

en un poema incesante, como decía Borges, en el que «In my beginning is my end [and] in my end is my beginning»⁷.

Como el del ave fénix, el mito del eterno retorno se asocia en múltiples ocasiones a los procesos de nacimiento, decadencia, muerte y resurrección (re-nacimiento); y como ya he señalado, es la regeneración de la naturaleza la que mejor simboliza el proceso de cambio continuo que se produce a nuestro alrededor. Gran parte de la poesía de Eliot, especialmente *Four Quartets* pero también su poesía anterior, gira en torno a lo que el propio poeta llama «the agony of death and birth» («East Coker», III, v.34)⁸. Eliot ilustra poéticamente ese proceso de «muerte y resurrección» recurriendo a metáforas y símbolos muy variados: destacan entre ellos los que se refieren de algún modo a la naturaleza y la fertilidad. Un pasaje muy representativo es el final del primer movimiento de «East Coker» (vv. 33-46), en el que Eliot recurre a imágenes míticas de danzas y ritos primitivos asociados a la fertilidad y la procreación, al discurrir de las estaciones y al inicio de un nuevo ciclo coincidiendo con la cosecha; en fin, símbolos todos cuyo último objetivo es «keeping time, / Keeping the rhythm in their dancing»:

7. Steffan Bergsten hace una interesante interpretación histórica de esta estructura cíclica: los antepasados de Eliot salieron de East Coker hacia América; 300 años después su descendiente salió de América para volver a East Coker. Cfr. Bergsten 209-210.

8. Así, *The Waste Land* puede interpretarse como un intento de regeneración de la humanidad. Sin embargo, creo necesario señalar que últimamente esta lectura del poema comienza a ponerse en duda. Es la opinión, por ejemplo, de Eloise Knapp Hay, para quien «following Hugh Kenner's recommendation, we should lay to rest the persistent error of reading *The Waste Land* as a poem in which five motifs predominate: the nightmare journey, the Chapel, the Quester, the Grail Legend, and the Fisher King» (Knapp, 48). Insistiendo en el mismo tema, afirma también (pág. 54) que «the direction Eliot's recollection takes (...) is not toward the Fisher King's desire for renewed life but toward hope for cessation of this cycle of rebirth» (énfasis mío).

..... Round and round the fire
Leaping through the flames, or joined in circles,
Rustically solemn or in rustic laughter
Lifting heavy feet in clumsy shoes,
Earth feet, loam feet, lifted in country mirth
Mirth of those long since under earth
Nourishing the corn, keeping time,
Keeping the rhythm in their dancing
 As in their living in the living seasons⁹
The time of the seasons and the constellations
The time of milking and the time of harvest
The time of the coupling of man and woman
And that of beasts. Feet rising and falling
Eating and drinking. Dung and death.

Este uso de simbología relacionada con la naturaleza no es exclusivo, aunque sí predominante, de *Four Quartets*. Ya en la poesía temprana de Eliot «the theme of death and rebirth was illustrated chiefly with symbols derived from fertility myths and rites...» (Bergsten, 112)¹⁰. Y es curioso que un poema eminentemente litúrgico como *Asb-Wednesday* recurra también a símbolos de fertilidad y

9. Esteban Pujals traduce, creo que acertadamente, estos versos como «A compás, al ritmo / en la danza como en sus vidas siguen / el ritmo de las estaciones vivas...» (Eliot, 1987, 101). Pero también es cierto que la traducción no puede reflejar lo que el lector del texto inglés asocia con la expresión «keeping time» en relación con el tema del eterno retorno: no sólo mantener el compás sino también «mantener el *tiempo*» (énfasis mío).

10. La lluvia como elemento regenerador y purificador es una constante en la poesía de Eliot. Ya en 1920 el tema aparece en «Gerontion»:

Here I am, an old man in a dry month,
Being read to by a boy, waiting for rain.

Y más adelante, en el mismo poema (vv. 21-23), Eliot recurre a la imagen de la primavera y sus frutos:

In depraved May, dogwood and chesnut, flowering judas
To be eaten, to be divided, to be drunk
Among whispers;

Los ritos asociados a la fertilidad serán posteriormnente claves en *The Waste Land*.

regeneración cíclica. Es lo que ocurre en el siguiente pasaje (parte III, vv.12-18):

At the first turning of the third stair
 Was a slotted window bellied like the fig's fruit
 And beyond the hawthorn blossom and a pasture
 [scene
 The broadbacked figure drest in blue and green
 Enchanted the maytime with an antique flute.
 Blown hair is sweet, brown hair over the mouth blown,
 Lilac and brown hair.....

En un comentario que me parece atractivo, Nancy K. Gish sugiere que Eliot acude en los versos anteriores al mito de la primavera (recuérdese la historia de Perséfone ya citada), «a time of physical rebirth. Sweet music, scent of lilacs, spring colours (...) Each image suggests fertility and the natural cycle of generation» (Gish, 78-79). Citando a su vez a Frazer, el autor de *The Golden Bough*, Gish (en cita que, pese a su extensión prefiero reproducir) señala que «the fig was supposed by East Africans to fertilise women and this was no doubt assumed also by the Romans. An annual ceremony in Greece and Asia Minor celebrated a sacred marriage between fig trees to make them blossom, and Greeks beat human scapegoats personating male and female fig trees on the genitals with fig branches to stimulate generative powers. The hawthorn appears in English legend associated with May Day (...) Flute music was considered exciting by the Greeks, and the Death of Adonis (part of a yearly fertility ritual) was mourned to the wailing of a flute...» (Gish, 79)¹¹. No deja

11. Para Paul Murray no existe duda de que «this ancient theme of death and rebirth [is] also (...) the underlying theme in Eliot's final Quartet (...) and his earlier mystical poem *Marina*» (Murray, 220); un tema que Murray, siguiendo la tesis de Colin Still sobre Shakespeare, relaciona curiosamente con los ritos de Eleusis, en los que «the Wisdom (or the lost Word) for which the aspirant goes in search was represented by the *mythical Persephone*» (énfasis mío). Cfr. Murray, 219-220. El libro de Colin Still citado en esas páginas es *Shakespeare's Mystery Play: A Study of the Tempest*, London, 1921.

de ser significativo el que se acuda sobre todo a la cultura clásica para rastrear los orígenes de estas imágenes en la poesía de Eliot¹². Con estas y otras alusiones a ceremonias y ritos relacionados con la fertilidad Eliot parece señalar claramente que «the process of spiritual rebirth is natural in the same sense that the rebirth of nature in spring is natural, but as a direct work of God, it is also supernatural...» (Bergsten, 186). La naturaleza vuelve de este modo a verse como una hierofanía, como un símbolo del modo de actuar y de la presencia de Dios.

La presencia femenina en *Piedra de sol* es un elemento fundamental para el desarrollo y la comprensión del poema. El cuerpo de la mujer («voy por tu cuerpo como por el mundo / (...) voy por tu talle como por un río, / voy por tu cuerpo como por un bosque,») se convierte en metáfora de un viaje sin principio ni fin, metáfora, en definitiva, del eterno retorno («camino a tientas por los

12. Me parece asimismo muy interesante el comentario que Staffan Bergsten hace de los tres últimos versos del cuarto movimiento de «Burnt Norton». He aquí los versos:

After the kinsfisher's wing
Has answered light to light, and is silent, the light is still
At the still point of the turning world.

Según Bergsten, «Eliot perhaps also alludes to the story of the kingfisher as told by Ovid -a story which, like so many others of the *Metamorphoses*, involves a kind of rebirth» (Bergsten, 186). Aunque quizá sea rizar el rizo demasiado, la asociación que Bergsten hace es sugerente a la luz del interés de Eliot por el eterno retorno. El mito narrado por Ovidio (*Metamorfosis*, XI) cuenta la historia de Esaco, hijo de Príamo y Alexíroe y hermanastro de Héctor. Esaco, que odia la vida de la ciudad, vive apartado en los montes y campos. Enamorado de la ninfa Hesperie, un día que la ve a la orilla de su padre, el río Cebrén, la persigue. En su huida, Hesperie es mordida por una serpiente y muere. Esaco, enloquecido, se arroja al mar, pero Tetis, esposa de Océano, se compadece de él y lo cubre de plumas que amortiguan su caída. Dotado de alas, Esaco emprende el vuelo y enfurecido vuelve a lanzarse al mar, en busca de la muerte que no consigue. Por culpa de su amor presenta un aspecto desmejorado, sus patas y su cuello son largos y tiene la cabeza alejada del cuerpo. Su deseo es el mar y su nombre, puesto que llega a sumergirse, somorgujo («kingfisher» en inglés).

corredores / del tiempo y subo y bajo sus peldaños / y sus paredes palpo y no me muevo, / vuelvo adonde empecé (...)). Las referencias a Melusina, Laura, Isabel, etc.¹³ «no remiten a una mujer concreta (...), forman parte de una mitología antiquísima que concibe el mundo en torno (objetos, formas, colores, luz, cielo, pájaros y seres vivos, la fuerza de la vida) como una presencia femenina, como la diosa madre, o la Magna Mater» (Borello, 423). Se trata, de nuevo, de una imagen relacionada con la fertilidad y la naturaleza, «con una presencia femenina (...) que da origen al mundo y lo sostiene y lo alimenta...» (Borello, 423) y finalmente lo regenera. No es extraño por tanto que esa mujer-símbolo aparezca en el poema como «señora de la flauta y del relámpago / (...) señora de semillas que son días»¹⁴.

En dos hermosos poemas de *Los conjurados*, Borges acude a la imagen de las nubes como los elementos de la naturaleza que mejor reflejan, por su propia condición, el paso del tiempo y a la vez su permanencia, el eterno retorno. Las nubes se transforman así en símbolos de la mutabilidad constante de todo lo que nos rodea pero que, sin embargo, siempre está presente:

No habrá una sola cosa que no sea
una nube. Lo son las catedrales
de vasta piedra y bíblicos cristales
que el tiempo allanará. Lo es la Odisea,

13. Parece lógico que Octavio Paz incluya dos veces, entre esos nombres de mujer, Perséfone, símbolo femenino del mito del retorno cíclico y de la regeneración periódica.

14. La nota final a *Piedra de sol* (ver nota 6) vuelve a ser interesante, al plantearse la simbología del planeta Venus en la génesis del poema. Según Paz, «asociado a la Luna, a la humedad, al agua, a la vegetación naciente, a la muerte y resurrección de la naturaleza, para los antiguos mediterráneos el planeta Venus era un nudo de imágenes y fuerzas ambivalentes: Istar, la Dama del Sol, la Piedra Cónica (...), Afrodita, la cuádruple Venus de Cicerón, la doble diosa de Pausanias, etc.». En efecto, Venus (Afrodita) no sólo era la diosa del amor, sino también de la regeneración, la procreación y la vida universal.

que cambia como el mar. Algo hay distinto
cada vez que la abrimos. El reflejo
de tu cara ya es otro en el espejo
y el día es un dudoso laberinto.
Somos los que se van. La numerosa
nube que se deshace en el poniente
es nuestra imagen. Incesantemente
la rosa se convierte en otra rosa.
Eres nube, eres mar, eres olvido.
Eres también aquello que has perdido.¹⁵

La metáfora heraclitiana del río que, siendo siempre el mismo, está en constante cambio coincide en los tres poetas. En Borges es casi un lugar común. Sirvan como ejemplo dos estrofas de «Arte poética» (Borges, 1986, 42-43):

Mirar el río hecho de tiempo y agua
y recordar que el tiempo es otro río,
saber que nos perdemos como el río
y que los rostros pasan como el agua.
.....
También es como el río interminable
que pasa y queda y es cristal de un mismo
Heráclito inconstante, que es el mismo
y es otro, como el río interminable.¹⁶

Imágenes muy similares encontramos en un poema que Octavio Paz titula precisamente «El río» (Paz, 1988, 324-327); la obsesión del poeta es detener ese río, que es el tiempo y atrapar lo permanente y eterno, el instante:

15. En el otro poema, «Nubes II», vuelve Borges a insistir en la misma imagen: «...Esa nube de una tarde / en su palabra resplandece y arde/ y la seguimos viendo todavía». En «Burnt Norton» IV (v. 128) la nube, al ocultar el sol, es el símbolo que nos advierte del paso del tiempo y de su incesante círculo: «the black cloud carries the sun away».

16. Los ejemplos son abundantes: «Somos el tiempo. Somos la famosa / parábola de Heráclito el Oscuro» (Borges, 1985, 27); «El río, el primer río. El hombre, el primer hombre» (Borges, 1986, 17); «Está bien que se mida con la dura / sombra que una columna en el estío / arroja o con el agua de aquel río / en que Heráclito vio nuestra locura» (Borges, 1986, 22-24).

.....detener al
instante,
un solo instante, sentado a la orilla del tiempo, borrar
mi imagen del río que habla dormido y no dice nada
y me lleva consigo,
sentado a la orilla detener al río, abrir el instante, pene-
trar por sus salas atónitas hasta su centro de agua...

Famoso es asimismo el comienzo de «The Dry Salvages», el tercero de los cuartetos de Eliot, para quien el río es «a strong brown god — sullen, untamed and intractable», un dios al que los hombres no prestan atención pero que, sin embargo, es nuestro guardián, nuestro destino, siempre «waiting, watching and waiting». Como para Borges y Paz, el río nos lleva con él porque somos parte suya y porque él es parte de nosotros («The river is within us...»). En todos los casos el río simboliza un tiempo mítico que se nos escapa, diferente al tiempo profano en que vive el hombre, un tiempo «older than the time of chronometers, older / Than the time counted by anxious worried women».

El fluir constante del tiempo sería un sinsentido eterno si no existiera en el fondo un principio inmutable que es precisamente el que hace posible la unidad dentro de la multiplicidad, la permanencia dentro del cambio. Se trata, en definitiva, del *logos* de Heráclito, la razón ordenadora del mundo. La unión de los contrarios, en constante conflagración, es posible gracias a la armonía que el *logos* es capaz de imponer. La influencia del pensamiento heraclítico en T. S. Eliot no plantea ninguna duda, pues es el propio poeta el que encabeza los *Four Quartets* con dos citas del filósofo griego. Las nociones de la lucha y la unión de los contrarios y del *logos* están presentes en Eliot, aunque es preciso matizar que estas ideas asumen, sobre todo en *Four Quartets*, un punto de vista eminentemente cristiano. Para Eliot, como para Heráclito, el fuego se convierte en una suerte de «divinidad» que tiene el poder de crearlo y destruirlo todo, de aniquilar y regenerar al mismo tiempo. La del fuego es una de las imágenes mas recurrentes en su poesía: «We only live, only suspire /

Consumed by either fire or fire.» («Little Gidding», IV, vv. 212-213)¹⁷; y como en Heráclito, también en Eliot la unión de los contrarios es un símbolo de eternidad y permanencia dentro del incesante devenir del tiempo:

Lady of silences
Calm and distressed
Torn and most whole
Rose of memory
Rose of forgetfulness
Exhausted and life-giving
.....
End of the endless
Journey to no end
Conclusion of all that
Is inconclusible
Speech without word and
Word of no speech.¹⁸

(Ash-Wednesday, II)

Mediante esta serie de oxímora, de unión de contrarios, «[the bones] sing her [the Lady's] praise, attributing to her the mystery of eternity seen by Dante in Beatrice's eyes: the unification of opposites (...) They see opposites united as an intimation of eternity...» (Gish, 75)¹⁹. Esos raros

17. Se deba o no a Heráclito, la imagen del fuego creador y destructor aparece también en *Piedra de sol*:

...son llamas
los ojos y son llamas los que miran,
llama la oreja y el sonido llama,
brasa los labios y tizón la lengua,
el tacto y lo que toca, el pensamiento
y lo pensado, llama el que lo piensa,
todo se quema, el universo es llama,
arde la misma nada que no es nada
sino un pensar en llamas, al fin humo.

18. Sobre esa presencia femenina que domina *Piedra de sol* dice Paz: «vida y muerte / pactan en ti, señora de la noche, ... / cuerpo del mundo, casa de la muerte».

19. Citando a H. Flanders Dunbar, Gish comenta asimismo que «the unification of opposites is accomplished only in eternity. Man in this world, though granted glimpses of eternity, must live under conditions of time...» (Gish, 75).

momentos de eternidad, «The point of intersection of the timeless / With time» («The Dry Salvages», V, vv. 201-202), en los que se supera el tiempo histórico y se accede a la esfera de lo mítico y permanente son sólo posibles gracias a la acción del *logos* heraclitiano, que en Eliot, desde una perspectiva cristiana, asume la identidad del Verbo («the Word»):

If the last word is lost, if the spent word is spent
If the unheard, unspoken
Word is unspoken, unheard;
Still is the unspoken word, the Word unheard,
The Word without a word, the Word within
The world and for the world;
And the light shone in darkness and
Against the Word the unstilled world still whirled
About the centre of the silent Word.

(Ash-Wednesday, V)

Como afirma Bergsten de manera tajante, «there is a clear distinction in Eliot's speculation between the words of men, subject to the instability and transience of time, and the Word of God, which originates in the timeless dimension...» (Bergsten, 188)²⁰.

La red de semejanzas entre Paz, Borges y Eliot puede seguir ampliándose, pero ello escaparía ya al propósito de este trabajo. De todos modos, sí quiero hacer notar algunas

20. Aunque yo lo aplico al pasaje de *Ash-Wednesday* citado, Bergsten hace este comentario acerca de unos versos al comienzo de *The Rock* que son también muy evidentes respecto al tema:

The endless cycle of idea and action,
Endless invention, endless experiment,
Brings knowledge of motion, but not stillness;
Knowledge of speech, but not of silence;
Knowledge of words, and ignorance of the Word.

Por supuesto, la presencia de Heráclito en la obra de Eliot merece un rastreo mayor que la simple muestra que aquí se ofrece, entre otras cosas porque creo que esa influencia no se limita sólo a *Four Quartets*, sino también a otros poemas y al teatro. En todo caso, cfr. Merrel D. Clubb, Jr., «The Heraclitean Element in Eliot's *Four Quartets*» *Philological Quarterly*, vol. XL, nº 1, January 1961, 19-33.

coincidencias más. No deja de ser interesante que tanto Eliot como Paz demuestren interés por Gérard de Nerval (1808-1855), autor francés al que se considera precedente de los simbolistas. A su soneto «El Desdichado» recurre Eliot en *The Waste Land* (v.429); *Piedra de sol* está encabezado por una estrofa de otro soneto suyo, «Arthémis», que desarrolla, y no por casualidad, el tema del eterno retorno:

La treizième revient... c'est encore la première;
et c'est toujours la seule — ou c'est le seul moment;
car es-tu reine, ô toi, la première ou dernière?
es-tu roi, toi le seul ou le dernier amant?²¹

Hay, en fin, en la poesía de Paz y Eliot, imágenes, ideas, versos, etc. cuya similitud puede ser solo coincidencia pero que hay que señalar. Me llama especialmente la atención la clara semejanza entre lo que Eliot afirma al comienzo de «Burnt Norton» («If all time is eternally present / All time is *unredeemable*») y los siguientes versos de *Piedra de sol*: «no pasa nada, sólo un parpadeo / del sol, un movimiento apenas, nada, / *no hay redención*, no vuelve atrás el tiempo,» (énfasis mío).

A pesar del interés común por el tema del tiempo, sería injusto no resaltar que también hay diferencias. Ya he señalado que en Eliot la perspectiva cristiana me parece esencial, mientras que no lo veo así en Paz y Borges. Asimismo, en esa concepción cíclica del tiempo, «las cosas que vuelven en Borges y en Paz son muy distintas. Para Paz ese tiempo que vuelve, que renace de sus cenizas y alcanza eternidad es solamente una parte del tiempo. Para Borges la historia se repite en ciertos gestos, ciertas circunstancias. Borges no diferencia entre momentos muy valiosos (que salvan el todo, como el amor en Paz) y los otros instantes. Los ciclos espiralados de Borges corresponden a ciertos gestos definitivos, que se reiteran en muy

21. Según Rodolfo A. Borello, «El Desdichado» es un poema que también ha influido en Paz. Para un comentario de la semejanzas entre Nerval y Paz, cfr. Borello, 433-436.

distintos actores circunstanciales a través de la historia. Los sufrimientos, las muertes, tienen especial importancia para el argentino (...). Para Paz no significan nada, no alteran en nada el tiempo y su impiadoso e incesante olvido...» (Borello, 419).

En todo caso, lo que he querido resaltar en estas páginas es la vigencia que concepciones tan primitivas como la del retorno cíclico siguen teniendo hoy, miles de años después, en unas sociedades modernas y dominadas supuestamente por la racionalidad y la ciencia; y cómo, a pesar de que el mito en cuestión tiene orígenes muy diversos, es la cultura clásica la que mejor lo ha hecho llegar a poetas tan representativos de nuestra época como Eliot, Paz y Borges. En el caso concreto del escritor argentino, como indica el epígrafe del comienzo, la presencia de la mitología y de la cultura clásica es determinante. Se puede afirmar que el mundo poético y narrativo de Borges se sustenta en buena parte en soportes clásicos: no sólo la presencia de Heráclito; también el mito del minotauro y el laberinto, la metáfora constante del «soñador soñado» (los famosos sonetos del tablero de ajedrez como representación de la vida), que es una recreación del mito platónico de la caverna y de la repetición de los arquetipos, etc. Todo es tan evidente que el propio Borges no puede sino afirmar que «cercado estoy por la mitología. Nada puedo».

BIBLIOGRAFÍA

- Bergsten, Staffan (1960) *Time and Eternity. A Study on Structure and Symbolism of T. S. Eliot's «Four Quartets»* Stockholm: Svenska Bokförlaget
- Borello, Rodolfo A. (1979) «Relectura de Piedra de sol» *Cuadernos Hispanoamericanos* 343-346: 417-436
- Borges, Jorge Luis (1985) *Los conjurados* Madrid: Alianza Editorial
- Borges, J. L. (1986) *Antología poética 1923-1977* Madrid: Alianza Editorial
- Eliade, Mircea (1984) *El mito del eterno retorno* Madrid: Alianza Editorial
- Eliot, T. S. (1969) *The Complete Poems and Plays* London: Faber & Faber
- Eliot, T. S. (1987) *Cuatro cuartetos* Edición bilingüe de Esteban Pujals Gesalí Madrid: Cátedra
- Gish, Nancy K. (1981) *Time in the Poetry of T. S. Eliot* New Jersey: Barnes & Noble Books
- Knapp Hay, Eloise (1983) *T. S. Eliot's Negative Way* Harvard University Press
- Martín Sabas (1979) «El presente es perpetuo» *Cuadernos Hispanoamericanos* 343-346: 240-253
- Murray, Paul (1991) *T. S. Eliot and Mysticism* New York: St Martin's Press
- Paz, Octavio (1988) *Libertad bajo palabra* Madrid: Cátedra

Inversión de los mitos en el micro-relato hispanoamericano contemporáneo

Francisca Noguerol Jiménez

Un buen cuento, como un buen amor, nos da la
ilusión de que es inagotable (Eraclio Zepeda)

En la literatura hispanoamericana existe una modalidad genérica que ha experimentado un gran auge en los últimos años, especialmente a partir de la década de los sesenta. Se trata del micro-relato, texto breve que no supera las cuatrocientas palabras y que carece de acción, personajes delineados y clímax narrativo. Las siguientes páginas abordarán la revitalización de los mitos en este corpus textual, que recurre con frecuencia a los personajes de la mitología grecolatina para ofrecer versiones insólitas y originales de las leyendas clásicas. En nuestro análisis se expondrán las bases sobre las que se asienta el fenómeno de actualización de los mitos, que ejemplificaremos a través de los textos de diferentes narradores hispanoamericanos¹.

1. El fenómeno de la revisión de los mitos no se circunscribe a las letras hispanoamericanas. Así, por ejemplo, se ofrece un buen comentario del mito de Perseo en la literatura norteamericana en el artículo de Joe y Sher Weixlmann (1979) «Barth and Barthelme Recycle the Perseus Myth: A Study in Literary Ecology» *Modern Fiction Studies* 2 (XXV): 191-208.

En 1955 Mircea Eliade destacaba la importancia del pensamiento simbólico:

El pensar simbólico (...) es consustancial al ser humano: precede al lenguaje y a la razón discursiva. El símbolo revela ciertos aspectos de la realidad -los más profundos- que se niegan a cualquier otro medio de conocimiento. Imágenes, símbolos, mitos, no son creaciones irresponsables de la psique; responden a una necesidad y llenan una función: dejar al desnudo las modalidades más secretas del ser. Por consiguiente, su estudio permitirá un mejor conocimiento del hombre (Eliade: 19)

El autor de micro-relatos recurre a los mitos para evocar, con gran economía verbal, una red de ideas que forman parte del imaginario colectivo universal. Estas formas elípticas, que comunican fundamentalmente a través de la connotación, «desacralizan» las historias refrendadas por la tradición. Así se explica que las piezas del argentino Marco Denevi reciban el título de «falsificaciones»:

Narrador al fin, sabe que los personajes y situaciones con los que se maneja en las «falsificaciones» no son otra cosa que una versión probable -y siempre arbitraria- de una «realidad» imaginada alguna vez por un autor. No son más que arquetipos sacralizados por el tiempo. Porque eso significa la palabra «arque-tipo», «modelo originario», «tipo primitivo». Por eso él, con similares derechos a los que ostentó el autor primero, vuelve a contar las cosas en versiones igualmente probables (Merlo: 16).

El propio Denevi explica el título como un intento de preconizar la relatividad de los conceptos:

Yo diría que ese título está cargado de malicia, y la intención sólo era demostrar que lo que llamamos historia, y aún la historia inventada, que es la literatura, no es más que una probabilidad elegida entre muchas. Lo que sabemos de la historia no es más que una de las caras de un poliedro, elegida por un historiador (...). Querer mostrar que todo lo que llamamos verdad

es verdad, no es sino una de las posibilidades de la verdad. Siempre puede haber otras, tan legítimas como la anterior (Denevi 1989: 3).

Los autores de micro-relatos aplican su imaginación a lo que es patrimonio de la cultura universal. Juegan con la motivación del mito para ofrecer explicaciones inusuales del mismo. Como señala el argentino Enrique Anderson Imbert «en el acto de aprovechar antiguas ficciones siento la alegría de pellizcar una masa tradicional y conseguir, con un nuevo movimiento del espíritu, una figura sorprendente» (Anderson 1989: 257)².

«El sí de las niñas» de Marco Denevi constituye un buen ejemplo de las múltiples lecturas que se generan a partir de una leyenda. En esta nueva interpretación de la historia del Minotauro, Ariadna desea al monstruo encerrado en el laberinto, ya que ha oído que «viola doncellas que hay que ofrecerle a diario para satisfacer su portentosa lujuria, y después las doncellas mueren de placer. Ariadna está pálida y tiene los ojos perdidos» (Denevi 1984: 38). Este hecho suscita las interrogantes del texto:

¿Ariadna provee a Teseo de un hilo para que, luego de matar al Minotauro, encuentre la salida al laberinto?
¿O se lo da para que sea el Minotauro quien, después de liquidar a Teseo, pueda salir de su prisión? Las dos hipótesis no se contradicen (Denevi 1984: 38).

El desenlace provoca la pérdida de libertad interpretativa. Desde el momento en que Teseo sale del laberinto sólo se admitirá la versión «oficial»:

2. Jorge Campos realiza un comentario sobre este autor aplicable al resto de micro-relatos: «Cuando se opera sobre el mito, como cuando se opera sobre el personaje histórico mitificado,... se cuenta ya con una cristalización de situaciones y una orientación de conductas. Sobre ambas cosas suele intervenir Anderson Imbert dando un quiebro a la línea de reacciones o licuando de nuevo para cristalizar en forma distinta el conjunto» (Campos: 199).

Es Teseo quien aparece. Entonces Ariadna se casa con Teseo. Desde entonces ya no nos estará permitido defender una de aquellas dos hipótesis. ¿Cuál de las dos? Jamás lo sabremos y Ariadna, que es una mujer honesta, tampoco lo sabe (Denevi 1984: 39).³

Algunos micro-relatos incluyen distintas explicaciones de un mito, como ocurre en la reflexión de Anderson Imbert sobre la metamorfosis de Io:

ZEUS

Conversación sobre Io.

Tiresias: Zeus vio a Io paseándose a orillas del río, la acosó y, cuando ella se metió en un bosquecillo, la sedujo. Después, para que no descubrieran su amorío, transformó a Io en una hermosa vaca blanca.

Penteo: No. Io siguió siendo una hermosa muchacha. Por envidia, las gentes la maltrataron y, para insultarla, inventaron la leyenda de que era una vaca cualquiera.

Erictonio: Al contrario, Io siempre fue una vaca. ¡Zeus no se quedaba en chiquitas! Pero las gentes, por respeto a Zeus, imaginaron que cuando la poseyó fue porque tenía formas de muchacha.

Evémero: De Io no sé, pero para mí que Zeus fue un hombre (Anderson 1989: 442).⁴

La revisión de los mitos se practica siguiendo criterios muy diferentes. En ocasiones las leyendas se entremezclan

3. Encontramos otra interpretación de este mito en el cuento de Jorge Luis Borges «La casa de Asterión» y el diálogo de Julio Cortázar *Los Reyes*, obras publicadas en 1944 que ofrecen versiones en la línea de las que acabamos de transcribir.

4. Las interpretaciones de los diferentes personajes concuerdan con sus características específicas. Tiresias defiende la teoría de la metamorfosis de Io (él pasó siete años transformado en mujer), Erictonio se muestra realista, Penteo, idealista y Evémero, de acuerdo con la doctrina que recibió su nombre, postula que Zeus fue en realidad un hombre.

y confluyen en un mismo texto. El mexicano Juan José Arreola juega con las figuras de Adán (bíblica) y con la de Prometeo (mitológica) para hacerlas converger en un personaje que representa al hombre de todas las épocas, víctima del egoísmo femenino:

PROMETEO A SU BUITRE PREDILECTA

Más arriba, a la izquierda, tengo algo muy dulce para tí (Ella se obstinó en el hígado y no supo el corazón de Prometeo) (Arreola: 144).

Además de la alusión al mito de Prometeo y el buitre que le devora eternamente las entrañas, el texto evoca la escena en que Dios le quita una costilla a Adán para crear a Eva. Por otra parte, resucita el viejo pensamiento misógino de que la mujer no sabe apreciar los valores de su «Pigmalión» masculino.

En «Ícaro», de Anderson Imbert, Dédalo interpreta erróneamente la muerte de su hijo, ya que acepta la explicación tradicional de que cayó porque se le derretieron las alas. Según la nueva versión Ícaro se precipita al océano voluntariamente, pues con ello, siguiendo el acertijo de la Esfinge, espera iniciar una nueva etapa de su vida:

Dédalo no comprendió nunca a su hijo, el imaginativo Ícaro. No lo comprendía al verlo imitar los movimientos de animales terrestres. Tampoco lo comprendía cuando, volando juntos -cada quien con su par de alas bien sujetas a los hombros- el muchacho lanzaba chillidos de pájaro. Mucho menos lo comprendió -¡creyó que se caía porque el sol había derretido la cera de las plumas!- cuando Ícaro, cansado ya de jugar a pájaro, se desprendió de sus alas y, alegremente, se precipitó de cabeza al mar para renovar su juego y ahora ser pez (Anderson 1989: 317).

En ocasiones el núcleo del relato gira en torno a la sorpresa final. La narración se estructura de acuerdo con el desenlace inesperado, de modo que la primera palabra ya preconiza la última. Así ocurre en la nueva versión de la historia de Medea:

COMO PERDER AL MARIDO

Para que Jasón no la abandonase, Medea andaba cargada de amuletos, preparaba filtros mágicos, suplícaba, invocaba, maldecía, lanzaba anatemas, modelaba figuritas de cera y les clavaba alfileres, organizaba ritos de maleficio, toda clase de hechicerías, obligaba a su marido a beber pociones contra la infidelidad. Jasón se le escapó tras una muchacha, Glaucea, sólo porque Glaucea, cuando él (tanto como para pasar el rato) le propuso acostarse juntos, contestó: «Con una condición. Que después no nos veamos más» (Denevi 1984: 174).

Otras veces el mito se actualiza a través de un punto de vista inusual y novedoso. En «Traducción femenina de Homero», *La Iliada* y *La Odisea* se presentan desde la perspectiva de Penélope y Andrómaca, personajes que, en su calidad de esposas de héroes, han ocupado tradicionalmente un rol secundario en la leyenda:

TRADUCCIÓN FEMENINA DE HOMERO

Toda la Odisea, con sus viajes, sus naufragios, sus sirenas, sus hierbas mágicas, sus animales míticos, sus palacios misteriosos, sus aventuras y sus desastres es, para Penélope, una inútil y tediosa demora en sus amores con Ulises. Mientras tanto Andrómaca refunfuña: «Que el viejo Homero cuente la historia a su manera. Yo daré mi versión. Yo, que la he vivido. Yo, una pobre mujer desdichada. Primero, recuerdo, fue la prohibición de salir de la ciudad. Después tuve que pulir escudos, coser sandalias, fabricar flechas hasta que las manos se me llagaron. Después, vendar heridas que sangraban y supuraban y enterrar a los muertos. Después escasearon los víveres y nos alimentábamos de ratas y raíces. Después perdí a mi marido y a mis hijos. Después el ejército invadió la ciudad y abusó de mí y de mis hijas. Por fin el vencedor me hizo su esclava» (Denevi 1984: 281).

La mujer, sujeto pasivo en tantos mitos, cambia su papel en relatos donde adquiere un insólito protagonismo. Así ocurre en la historia de Eneas y Dido:

DIVORCIO DE LOS AMANTES

-Ana: ¿No estabas deseando que Eneas se fuese?
¿No te sentías harta de él? Y ahora que ha decidido
abandonarte lloras, te lamentas, lo amenazas con tu
suicidio.

-Dido: Que se vaya. Pero no sin cargos de
conciencia (Denevi 1984: 56).

Anderson Imbert ofrece otro ejemplo de una refinada
venganza femenina al revisar la historia de Teseo y Ariadna:

HÉROES

Teseo, que acaba de matar al Minotauro, se
disponía a salir del laberinto siguiendo el hilo que
había desovillado, cuando oyó pasos y se volvió. Era
Ariadna, que venía por el corredor reovillando su hilo.

-Querido -le dijo Ariadna simulando que no estaba
enterada del amorío con la otra, simulando que no
advertía el desesperado gesto de «Y ahora, ¿qué?» de
Teseo-, aquí tienes el hilo ovilladito todo otra vez
(Anderson 1989: 274).

El guatemalteco Augusto Monterroso retoma el mito de
Pigmalión jugando con las expresiones hechas y las frases
coloquiales, poco adecuadas para tratar la materia legen-
daria. En «Pigmalión» leemos que el escultor «se dedicaba
a construir estatuas tan perfectas que sólo les faltaba hablar»
(Monterroso: 55). El cliché lingüístico se desautomatiza
cuando escribe que «como quien no quiere la cosa, sin
ordenárselo ni nada, las hacía hablar» (Monterroso: 55). Las
estatuas representan la degradación de Galatea. Chillonas,
parlanchinas y desagradecidas, sienten una aspiración de
volar que se opone a sus limitados recursos: «En ocasiones
realizaban un verdadero esfuerzo, se ponían rojas, y
lograban elevarse dos o tres centímetros, altura que, por
supuesto, las mareaba, pues no estaban hechas para ella»
(Monterroso: 56). La vulgarización del mito se completa en
las líneas que concluyen el relato: «A veces el poeta se

cansaba, les daba una patada en el culo, y ellas caían en forma de pequeños trozos de mármol» (Monterroso: 57).

Las mejores (re)versiones de las leyendas clásicas suelen basarse en la paradoja. Así se explica que Orfeo vuelva voluntariamente la cabeza al acompañar a Eurídice en su salida de los Infiernos:

ORFEO Y EURÍDICE

Orfeo recordó lo que los reyes de la Muerte le habían prevenido: «Podrás llevarte, resucitada, a Eurídice; vete, y Eurídice te seguirá; pero cuando salgas de este subterráneo reino de sombras no debes mirar hacia atrás; si lo haces, perderás para siempre a Eurídice».

Entonces Orfeo, comprendiendo que de nada le serviría porque él, por naturaleza, no estaba hecho para amar a ninguna mujer, tornó la cabeza y por encima del hombro miró a Eurídice.

Desde el fondo del infierno oyó, como en un lejano eco, la voz de la dos veces muerta Eurídice. Y ese «adiós» de mujer sonó con todo el desprecio de una terrible acusación (Anderson 1989: 308).

Algunos autores imaginan en sus textos cómo sería la vida de los seres mitológicos en los tiempos modernos, para satirizar el prosaísmo de nuestra época. El «Zoológico fantástico» del mexicano René Avilés Fabila ofrece uno de los mejores ejemplos de este hecho, pues se encuentra repleto de criaturas extraordinarias que languidecen ante el menosprecio de los visitantes. En sus páginas las familias hieren a la Hydra de nueve cabezas arrojándole caramelos, y la Esfinge de Tebas «formula adivinanzas... que los niños resuelven fácilmente, entre risas y burlas, cuando van a visitarla a su morada, durante el fin de semana» (Avilés: 11-12). El proceso de desmitificación culmina en el micro-relato «De dragones»:

Sin fuego en las fauces parecen mansas bestias. La literatura no utiliza sus servicios y entonces les resta

observar de reojo a sus observadores y vivir de pasadas glorias... Sólo recuerdos de villano olvidado. Ah, si alguna potencia -de esas muy belicosas- sustituyera tanques, blindados y lanzallamas por dragones, el prestigio de estos cobraría auge nuevamente. Incluso la poesía volvería a la guerra, al campo de batalla: otra vez a disputar por motivos románticos y no por razones mezquinas, políticas o económicas (Avilés: 25).

A través de estas criaturas Avilés advierte de la vacuidad de una existencia desprovista de imaginación. En «Zoológico fantástico» la realidad ha llegado a ser tan brutal que reemplaza la función de los antiguos monstruos, relegándolos a la condición de especies en extinción. Los animales extraordinarios, tanto como las maravillas, podrían perderse para siempre. El Zoo ficticio de Avilés significa el último refugio de la poesía en un mundo donde el hombre ha perdido la capacidad de disfrutar. En «Los sátiros», pieza que abre esta sección y que por su posición se encuentra destacada entre las demás, se sugiere que la represión de la Humanidad data del momento en que el Cristianismo triunfó sobre las ideas paganas. Los sátiros son descritos como seres felices y despreocupados, gozadores de todos los placeres:

...Pulsan las liras y de las flautas nacen como arabescos notas armoniosas...

Parece que no extrañan la libertad; mejor aún: se diría que nunca la conocieron. Su constante bacanal produce envidias en cuantos la contemplan (particularmente solterones y beatas). Se ha dado el caso de entusiastas que, mirando los juegos eróticos, permanecen frente a la jaula durante semanas, cada vez más tristes por no estar en ellas languidecen y ahí mismo mueren...

Aunque los guardias que rodean la jaula permanecen rígidos, inmóviles, tienen la misión de impedir que el público acepte invitaciones de los sátiros... Vean ustedes el letrero... *Estrictamente prohibido participar en la juerga y emborracharse con los residentes de esta jaula* (Avilés: 9).

Puesto que rehúsan reconocer la ley y el orden, los sátiros permanecen «libres», fieles a su naturaleza, aunque se encuentren prisioneros en las jaulas del zoo. En contraposición, el hombre goza de la libertad física pero está atrapado por su código social. Avilés utiliza la terminología del sacrificio para caracterizar la vida estática de los seres «civilizados» («tristes», «languidecen», «rígidos», «inmóviles», «impedir», «prohibido»), palabras que se oponen al hedonismo de los sátiros⁵.

En estas nuevas lecturas de los mitos el humor ocupa un papel fundamental, ya que despoja a la historia de solemnidad y contribuye al distanciamiento del lector. A veces se prolonga la leyenda con un elemento innovador, como ocurre en un micro-relato de Denevi sobre los trabajos de Hércules:

EL TRABAJO Nº 13 DE HÉRCULES

Según el apócrifo Apolodoro de la *Biblioteca* «Hércules se hospedó durante cincuenta días en casa de un tal Tespio, quien era padre de cincuenta hijas a todas las cuales, una por una, fue poniendo en el lecho del héroe porque quería que este le diese nietos que heredasen su fuerza. Hércules, creyendo que eran siempre la misma, las amó a todas». El pormenor que Apolodoro ignora o pasa por alto es que las cincuenta hijas de Tespio eran vírgenes. Hércules, corto de entendederas como todos los forzudos, siempre creyó que el más arduo de sus trabajos había sido desflorar a la única hija de Tespio (Denevi 1984: 60).

5. La exposición de Avilés puede ponerse en relación con las ideas de Mircea Eliade sobre la degradación de los mitos: «La desacralización ininterrumpida del hombre moderno ha alterado el contenido de su vida espiritual, pero no ha roto las matrices de su imaginación: un inmenso residuo mitológico perdura en zonas mal controladas (...). Estas imágenes degradadas ofrecen un punto de partida posible para la renovación espiritual del hombre moderno» (Eliade: 18).

El efecto humorístico se alcanza a través de la vulgarización de la historia en «Cuatro mitos con vueltas» de Anderson Imbert. Cuando Proteo, fatigado de su trabajo en *La Odisea*, pide a Menelao que lo deje en paz, este le reclama nuevos prodigios: «Me desilusionas -le dice-. Me habían contado que sabías metamorfosearte en león, en viento, en pájaro, en llama, en fuente, en árbol, en polvo, en trueno, en pulga. Pero metamorfosearte en foca, como todas estas, ¡hum!, qué poca imaginación» (Anderson 1969: 78). En la historia de Auleso la comicidad se basa en el juego de palabras, pues leemos que el joven comienza a volverse árbol desde la **yema** del dedo meñique, donde le brota «una hojita verde y veloz» (Anderson 1969: 82).

Denevi se revela como un ingenioso artífice del lenguaje en unos textos donde juega con la tradición. La siguiente «falsificación» adquiere pleno sentido a través del título:

EL HOMBRE, ANIMAL LUJURIOSO

Al menor descuido de Circe, los amantes se le transformaban en cerdos (Denevi 1984: 175).

En «Vindicación de Fedra» reflexiona sobre el amor de madre a través de la figura de la madrastra de Hipólito, produciendo una «vuelta de tuerca» del mito:

VINDICACIÓN DE FEDRA

Un hijo a quien pueda amar sin incurrir en incesto es una tentación a la que ninguna mujer se resiste (Denevi 1984: 313).

A veces el micro-relato se revela como un fragmento lírico, adquiriendo las calidades del poema en prosa. Así ocurre en las siguientes piezas de Denevi, basadas en la idea de que el amor embellece al enamorado:

POLIFEMO & CIA

En todas las historias de amor que conocemos figura un personaje que, porque es feo, no es amado.

Ignoramos una historia anterior en la que ese mismo personaje, porque no fue amado, se volvió feo (Denevi 1984: 86).

METAMORFOSIS

Leda iba a desposarse con Marsias, un sátiro. Pero en las vísperas de la boda Zeus la sedujo. Desde entonces Marsias la buscó por todas partes para matarla y vengar así la afrenta. No la encontró, dicen. Sin embargo se cruzó con ella varias veces sin reconocerla porque ahora Leda ya no estaba enamorada de un sátiro sino de un dios (Denevi 1984: 140).

Una vez analizados los procedimientos de reversión de los mitos tradicionales, pasamos a comentar cómo se manifiestan en una leyenda específica. Para ello hemos escogido el mito de las sirenas, que ha gozado de especial aceptación entre los autores de micro-relatos.

Encontramos una primera inversión de la historia de las sirenas y Ulises en un texto del mexicano Julio Torri, situado a medio camino entre el poema en prosa y el micro-relato:

A CIRCE

¡Circe, diosa venerable! He seguido puntualmente tus avisos. Mas no me hice amarrar al mástil cuando divisamos la isla de las sirenas, porque iba resuelto a perderme. En medio del mar silencioso estaba la pradera fatal. Parecía un cargamento de violetas errante por las aguas.

¡Circe, noble diosa de los hermosos cabellos! Mi destino es cruel. Como iba resuelto a perderme, las sirenas no cantaron para mí (Torri: 81).⁶

6. El texto apareció por primera vez en la revista mexicana *El Nacional*, el 18 de enero de 1919. Torri fue un adelantado a su época, y su obra constituye un punto de referencia imprescindible para algunos micro-relatistas hispanoamericanos. Edmundo Valadés comenta las continuaciones de que fue objeto el poema: «*A Circe* suscita una secuencia dedicada a Ulises, que tramarán, en un contrapunto de juguetonas versiones, el español Agustí Bartra y los mexicanos Salvador Elizondo y Marco Antonio Campos, entre otros más aquí y en países sudamericanos» (Valadés: 195).

Monterroso ofrece una nueva interpretación del mito en «La sirena inconforme», donde el tema clásico se convierte en motivo de ironía. Ante la astucia de Ulises, que pidió ser amarrado al mástil del barco para no dejarse tentar por el canto de las sirenas, estas «pronto se dieron cuenta de que era poco lo que podían hacer, de que el aburridor y astuto Ulises había empleado una vez más su ingenio, y con cierto alivio se resignaron a dejarlo pasar» (Monterroso: 87). Sin embargo, una sirena inconforme no cede en su empeño de seducir al héroe, con tan mala suerte que, como antes le ocurriera a la hechicera Circe o a la ninfa Calipso, es engañada y abandonada por este. De ese modo se produce la reversión del mito, pues Ulises, descrito en el texto de Monterroso como un galán de pacotilla, cambia su papel de víctima por el de «burlador»:

Al regreso del héroe, cuando sus compañeras, alleccionadas por la experiencia, ni siquiera tratan de repetir sus vanas insinuaciones, sumisa, con la voz apagada, y persuadida de la inutilidad de su intento, sigue cantando.

Por su parte, más seguro de sí mismo, como quien había viajado tanto, esta vez Ulises se detuvo, desembarcó, le estrechó la mano, escuchó el canto solitario durante un tiempo según él más o menos discreto, y cuando lo consideró oportuno la poseyó ingeniosamente; poco después, de acuerdo con su costumbre, huyó (Monterroso: 87).

El texto concluye con una original prolongación del mito:

De esta unión nació el fabuloso Hygrós, o sea «el Húmedo» en nuestro seco español, posteriormente proclamado patrón de las vírgenes solitarias, las pálidas prostitutas que las compañías navieras contratan para entretener a los pasajeros tímidos que en las noches deambulan por las cubiertas de sus vastos trasatlánticos, los pobres, los ricos, y otras causas perdidas (Monterroso: 87-88).

Denevi ofrece una nueva lectura de la leyenda en un micro-relato narrado desde el punto de vista de las Sirenas:

SILENCIO DE SIRENAS

Cuando las Sirenas vieron pasar el barco de Ulises y advirtieron que aquellos hombres se habían taponado las orejas para no oírlas cantar (¡a ellas, las mujeres más hermosas y seductoras!) sonrieron desdeñosamente y se dijeron: ¿Qué clase de hombres son estos que se resisten voluntariamente a las Sirenas? Permanecieron, pues, calladas, y los dejaron ir en medio de un silencio que era el peor de los insultos (Denevi 1984: 129).

El mexicano Salvador Elizondo incluyó en *El grafógrafo* una reelaboración del poema de Torri «A Circe». En el texto, titulado «Aviso», las sirenas desilusionan a Ulises: «Sabedlo, navegantes: el canto de las sirenas es estúpido y monótono... Su carne huele a pescado» (Elizondo: 76). Frente a esta vulgarización del ser legendario, el guatemalteco René Leiva denuncia la degradación de nuestra sociedad en una pieza en que la sirena es víctima de una violación:

LA SIRENA VIOLADA

A pesar de eso que llaman pesquisas, y de no contar con testigos ni sospechosos, a las autoridades del puerto no les cabe duda de que la sirena ha sido violada. Devuelta al mar lo más pronto posible, un convencional silencio ha ido cubriendo el suceso. Los humildes pescadores saben, sin embargo, que el culpable repetirá su vileza. Un día de estos aparecerá otra sirena en la playa, atravesado el pecho con arpón y el anzuelo en la boca (Leiva: 71).⁷

7. Esta visión pesimista de nuestra época, tan cercana a la de Avilés en su «Zoológico fantástico», se repite en el libro del peruano José Durand titulado significativamente *Ocaso de sirenas, esplendor de manatíes*.

La amargura de la reflexión de Leiva contrasta con el lirismo de un texto de Denevi muy cercano al poema en prosa:

PESCA DE SIRENAS

Hundir el barco hasta el fondo del mar, si es preciso, hasta que la quilla repose sobre la negra arena del fondo, en medio de la oscuridad y el silencio. Se corre el riesgo de que el navío no vuelva más a flote. Pero si vuelve, en su arboladura, enredadas en las jarcias, habrá sirenas (Denevi 1984: 273).

A lo largo de la presente reflexión hemos apreciado que la reversión de los mitos constituye un elemento temático fundamental en la modalidad del micro-relato. La convergencia y prolongación de los mitos, la sorpresa final, el punto de vista novedoso, el empleo de la paradoja, el humor y las notas líricas definen unos textos de gran originalidad, en los que se denuncia el prosaísmo del mundo contemporáneo frente a la fantasía e imaginación que generaron las historias míticas. Los autores de micro-relatos revisan y actualizan las antiguas leyendas, por lo que se erigen con pleno derecho como creadores de «nuevas mitologías».

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson Imbert, Enrique (1969) *La sandía y otros cuentos* Buenos Aires: Losada
- Anderson Imbert, Enrique (1989) *En el telar del tiempo* Buenos Aires: Corregidor
- Arreola, Juan José (1985) *Confabulario personal* Barcelona: Planeta
- Avilés Fabila, René (1969) *Alegorías* México: Instituto Nacional de la Juventud Mexicana
- Campos, Jorge (1973) «El mundo sobrenatural de Anderson Imbert» en Giacomani, Helmy (ed.) *Homenaje a Enrique Anderson Imbert* Madrid: Anaya
- Denevi, Marco (1989) «Entrevista» *Puro cuento* 19: 3-5
- Eliade, Mircea (1989) *Imágenes y símbolos* Madrid: Taurus
- Elizondo, Salvador (1972) *El grafógrafo* México: Joaquín Mortiz
- Leiva, René (1983) *Metavías* Guatemala: Tipografía Nacional
- Merlo, Juan Carlos (1984) *Prólogo a Falsificaciones* Buenos Aires: Corregidor
- Monterroso, Augusto (1983) *La Oveja Negra (y demás fábulas)* Barcelona: Seix Barral
- Torri, Julio (1989) «A Circe» *Tierra adentro* 46: 81.
- Valadés, Edmundo (1990) «Ronda por el cuento brevísimo», en Pavón, Alfredo (ed.) *Paquete: cuento (la ficción en México)* México, Universidad Autónoma de Tlaxcala: 191-198.

La mitología en la obra poética de Ana Rossetti y Juan Cobos Wilkins (Conversaciones con los autores)

Mercedes Cobos

Con estas conversaciones sobre la presencia de la mitología en la obra poética de Ana Rossetti y Juan Cobos Wilkins he querido suplir la ausencia en este estudio de conjunto sobre las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX de poetas de los últimos años del siglo, de la poesía más actual.

A la elección de Ana Rossetti me movió la importante presencia de la mitología clásica en su obra poética. A la de Juan Cobos Wilkins -mi hermano, tanto como la presencia de la mitología clásica en su obra poética, no tan destacada como en la de Ana Rossetti, sus interesantes declaraciones sobre la importancia de la mitología en su poesía y en la poesía en general, recogidas en algunos escritos¹.

En cuanto a la elección de la modalidad de conversaciones, quisiera aclarar brevemente que en verdad el presente trabajo está a caballo entre el estudio y la conversación propiamente dicha, pues en él no sólo se

1. Vid. Cobos Wilkins, Juan (1985) «Del poema intercambiable» *La Luna* 18: 76 y (1986) «Pasión y Armonía (más adentro en la espesura)» *Mis tradiciones (Poéticas y poetas andalucas)* Córdoba :Ediciones La Posada colecc. «Violeta»: 71-76.

pide al autor que aclare diversos aspectos de la presencia de la mitología en su obra poética, así como información que no es posible obtener de los propios textos y que ayuda igualmente al lector a comprenderlos, sino también me permito ofrecer algún análisis o interpretación propios sobre la significación o el uso retórico de la mitología en determinados textos y algunas conclusiones sobre la presencia de la mitología en la obra poética de estos autores -sin pretender un análisis exhaustivo de las referencias mitológicas, dadas las reducidas dimensiones de este capítulo- que a su vez sometemos al examen del propio autor. Creo que con ello se enriquece la conversación y se proporciona al lector una guía de lectura adicional a la que le propone el propio autor para que pueda sacar sus propias conclusiones.

CONVERSACIÓN CON ANA ROSSETTI.

Ana Rossetti, nacida en San Fernando (Cádiz), publicó su primer libro de poemas, *Los devaneos de Erato* (Valencia, Prometeo), en 1980, poemario con el que ese mismo año había obtenido el premio «Gules». Después vendrían otros libros y otros premios. Entre ellos, los siguientes libros de poemas y textos poéticos : *Dióscuros* (Málaga, Jarazmín, 1982), *Indicios vehementes* (Madrid, Hiperión, 1985), *Devocionario* (Madrid, Visor, 1986), premio «Rey Juan Carlos I» 1985, la antología *Yesterday* (Madrid, Torremozas, 1988), *Quinteto* (Madrid, colecc. «Suelos de Poesía», núm. 8, 1989), *Apuntes de ciudades* (Málaga, colecc. «Plaza de la Marina», núm. 24, 1990) e *Imago passionis* (San Fernando, Fundación Municipal de Cultura, 1990).

-En tu primer libro de poemas la mitología clásica tiene una importante presencia que se hace notar desde el mismo título, *Los devaneos de Erato*. Presencia que, con excepción de la sección «Otros poemas» -que se publica por primera vez en el libro que lleva por título *Indicios vehementes*, que da cabida a tus primeras obras publicadas, *Los devaneos de Erato* y *Dióscuros*, ya por entonces agotados, junto a otros trabajos inéditos titulados «Indicios

vehementes», «*Sturm und drang*» y el mencionado «Otros poemas», cuya inclusión entre «Los devaneos de Erato» y «Dióscuros» y cuya falta de título específico parecen indicar su continuidad con respecto a *Los devaneos de Erato*. ¿No pertenecen a la misma época?— se atenúa en obras posteriores hasta casi desaparecer, aunque aún encontramos una huella en tu último trabajo, *Apuntes de ciudades*.

—«Otros poemas» pertenece, desde luego, al mismo ciclo que **Los devaneos...**, pero, unos porque no los localicé en el momento de la organización del poemario y otros porque no les encontré un lugar adecuado que no me desequilibrase el conjunto, quedaron fuera. La referencia a la mitología grecorromana es muy evidente en este primer libro que se formó como tal muy a posteriori. Estos versos escritos a destinatarios inmediatos reflejan también una mitología propia que compartíamos en la que se entremezclan Gilles de Rais, Lindsay Kemp reclamando la cabeza del Bautista, Lou Andreas y el protagonista de **La máscara de Apolo**. Nada de esto es un alardeo libresco o culturalista, sino claves familiares perfectamente reconocibles para aquellos a quienes los poemas estaban destinados y, sobre todo, un lenguaje que íbamos descubriendo a la par de ese mundo que nos intentábamos explicar.

—Cuando presentaste el poemario *Los devaneos de Erato* al premio «Gules» debías estar convencida de que estos poemas trascendían la anécdota que los motivó y que la interpretación tradicional de las referencias mitológicas, la única posible para el lector que no podía participar de la complicidad entre la autora, tú, y los amigos a quienes estaban destinados los poemas ni conocer esas claves familiares para su particular interpretación, podía ser válida para una lectura de los poemas menos anecdótica y más universal. ¿No fue necesaria ninguna modificación de los poemas en este sentido?

—Naturalmente, cuando el interlocutor del poema se convierte en un amigo anónimo y desconocido ciertas complicidades dejan de tener sentido, pero como no son meras contraseñas arbitrarias, sino que están articuladas

en torno a unos mitos que además de íntimos son también universales, el mensaje puede trascender más fácilmente.

-En *Los devaneos de Erato* también se da el aprovechamiento de las posibilidades que ofrecía la mitología bíblica para el discurso erótico, que adquirirá gran importancia en *Devocionario*, pero que aparece ya en poemas de este primer libro como «El gladiolo blanco de mi primera comunión se vuelve púrpura»², «Advertencias de abuela a Carlota y a Ana»³ y «Cuando mi hermana y yo, solteras, queríamos ser virtuosas y santas»⁴, en los que, como en algunos poemas de *Devocionario*, el mundo de la infancia aparece indisolublemente unido al mundo religioso y más exactamente al ritual católico tridentino -como tú has precisado⁵-, y también -cosa que no siempre sucede en *Devocionario*- al mundo erótico, por lo que parecen más próximos a este libro que al primero, aunque en ellos la mitología clásica -que prácticamente desaparece en *Devocionario*, en el que encontramos una única referencia⁶, precisamente en un poema de evocación de la infancia que lleva por título «Del prestigio del Demonio»⁷- convive aún

2. Vid. *Indicios vehementes*, op. cit., 25.

3. Vid. *ibid.*, 30-31.

4. Vid. *ibid.*, 50-51.

5. Cfr. Nuñez, Antonio (1986) «Encuentro con Ana Rossetti» *Insula* 474: 12.

6. Se trata de una referencia al episodio de la partida de Aquiles a la guerra contra Troya según la versión transmitida por los poetas posteriores a Homero, especialmente por los trágicos. Según éstos, el astuto Ulises u Odiseo desenmascara al joven Aquiles que, vestido de doncella, se oculta en la corte de Licomedes. Ulises, conocedor de que Troya no podía tomarse sin la intervención de Aquiles, logra averiguar su paradero y, disfrazándose de mercader, se presenta en la corte de Licomedes ofreciendo a las mujeres sus mercancías, entre las que había cuidado de mezclar una espada, por la que inmediatamente se decidió Aquiles, mientras las verdaderas mujeres elegían las joyas, lo que bastó para que Ulises le identificara, persuadiéndole a que le siguiera a la guerra contra Troya (Vid. *Devocionario*, 37).

7. Vid. *Devocionario*, 37.

con la bíblica. ¿Cuáles fueron los motivos de esta evolución?, si es que estás de acuerdo con los términos en los que la he planteado.

*-Si las alusiones al mundo pagano se suprimen en **Devocionario**, a excepción del episodio de Aquiles que en su día no detecté -con lo que te puedes dar idea de la promiscuidad de mi imaginaria-, es por un intento de unidad de lenguaje y de símbolos. Por eso, aunque el primer poema que escribí para **Devocionario** fuera «Turris eburnea»⁸, en cuanto empezaron a surgir los demás comprendí que debía descartarlo y no aparece sino en **Yesterday**, seis años más tarde. El mundo de **Los devaneos**... es el de mi adolescencia, mis amigos y mi casa y el de **Devocionario**, el de mi infancia, el de mi colegio y el de mi misal y para reproducirlos se requieren lenguajes distintos porque son también distintos los referentes. Por eso, aun cuando en otros casos pudieran rastrearse en mis escritos vestigios de mitos clásicos, como, por ejemplo, en «El durmiente»⁹, que hace referencia a la primavera (y que por otro lado puede ser la descripción de un Cristo yacente), creo que explícitamente ya no vuelvo a nombrarlos. Pero no es abandonar el mito, sino escribir sobre emociones y experiencias ajenas a aquellas a las que ya adjudiqué sus palabras y sus dioses, por lo que hay que encontrar otra manera de referirse al mito para expresarlo entre otros códigos y situarlo en otros ámbitos.*

-Probablemente uno de los poemas más representativos de la convivencia entre la mitología clásica y la bíblica, con predominio ya claro de esta última -junto al ya citado «Del prestigio del Demonio»-, sea «Cuando mi hermana y yo, solteras, queríamos ser virtuosas y santas»¹⁰, donde, además de la referencia a Adán, encontramos la referencia a la serpiente, al manzano y a la manzana, la fruta prohibida,

8. Vid. «5 Advocaciones» *Yesterday*, op. cit., 44.

9. Vid. «Indicios vehementes» *Indicios vehementes*, op. cit., 87-88.

10. Vid. «Los devaneos de Erato» *Indicios vehementes*, op. cit., 50-51.

origen del pecado, símbolos cristianos de la tentación, y a la azucena, símbolo de la pureza, junto a la del heliotropo, símbolo clásico del «amor eterno». Resulta curioso observar cómo en este último caso sientes la necesidad de hacer un inciso para explicar dicha simbología¹¹, menos popular que la del manzano, que no se observa en otros casos, como en el poema «Mi jardín de los suplicios», en el que la imagen «evasivo laurel»¹² podría entrañar alguna dificultad para un lector no familiarizado con la mitología clásica, si bien es cierto que la historia de Dafne es más conocida que la de Leucótoe.

*-Cuando descubrí a San Juan de la Cruz, que fue una experiencia me atrevería a decir que deslumbrante, eso de «dejando mi cuidado/ entre las azucenas olvidado»¹³ me causó una indescriptible turbación, como si tuviese la certeza de que algo irreparable sucedía, algo que se quedaría entre las azucenas sin que pudiese ser recuperado jamás. Esta lira precisamente la leí en **Cuando los grandes santos eran niños**¹⁴, que me regaló mi madre cuando yo tenía ocho años y ninguna educación sexual, con lo que se demuestra que la poesía no necesita ser discernida con la razón porque es un «indicio vehemente». Las azucenas, según la mitología cristiana son símbolo de pureza y la serpiente de pecado, como bien señalas. Enroscar, al cabo de los años, entre las apacibles azucenas de San Juan alguna que otra serpiente peligrosa, según parece, ha sido, por muy antiguo que quede Freud, asociar finalmente aquella inquietud infantil con un barrunto de sexualidad*

11. Y cuando al jardín, contigo, descendíamos,
evitábamos en lo posible los manzanos.
Incluso ante el olor del heliotropo enrojecíamos;
Sabido es que esa flor amor eterno explica. (vv. 1-4)

12. Vid. «Otros poemas» *Indicios vehementes*, op. cit., 57, v. 15.

13. Como es bien sabido, estos versos pertenecen al final de la composición conocida como *Noche oscura del alma*.

14. Vid. Moya, Luis (1956) Barcelona: Editorial Cervantes colecc. Olimpo, 95.

no identificada, operación en la que, hasta ahora, no había caído en la cuenta. Por tanto, la serpiente queda aquí no como símbolo de pecado, sino de ESE pecado.

-He de admitir que el análisis que yo había hecho del v. 18 de este poema -«¡Cuántas serpientes enroscadas en los macizos de azucenas!»- difiere del que tú acabas de hacer. Digo esto e incluso expondré cuál había sido mi análisis e interpretación porque creo que puede servir como ejemplo de la utilidad de la modalidad de conversaciones que he elegido para este trabajo. En este verso yo creí ver una paráfrasis del adagio latino «*Latet anguis in herba*»¹⁵. Ignoraba si se trataba de una paráfrasis directa del adagio latino o si más bien este te había llegado a través de su formulación española, pero en cualquier caso creía muy acertada su utilización en el contexto del poema, en el que entendía que adquiriría una significación especial. La serpiente escondida entre la hierba o las flores aparecía ya, por ejemplo, en la *Egloga tercera* de Garcilaso (vv.131-132) o en el *Orfeo* de Juan de Jáuregui (I, vv. 131-132) al tratar de la muerte de Eurídice, en la que ambos siguen a Virgilio (*Georg.* 4, 458-459), así como en un soneto de Bartolomé Leonardo de Argensola del que se conservan distintas versiones, una de las cuales lleva el siguiente epígrafe: «A un mancebo y una doncella nobles, que se habían criado juntos desde niños hasta edad mayor, en que podía tener peligro su comunicación y compañía»¹⁶. En la alusión que se hace a dicho adagio en la *Soledad segunda* (vv. 743-747) la serpiente, en este caso una víbora, se oculta no ya en las flores, sino en una flor concreta, la azucena, la misma que aparece en tu verso. Pero en mi opinión el motivo de tu elección y el de Góngora eran bien distintos:

15. Sobre este adagio puede verse Alonso, Dámaso (1978) «Estudios y ensayos Góngorinos» *Obras completas (Góngora y el gongorismo)* Madrid: Gredos, V: 29 y 30 n. 21 y 328-329.

16. Vid. Leonardo de Argensola, Lupercio y Bartolomé (1951) *Rimas* Zaragoza: C.S.I.C., II: 223-224.

él la elige como paradigma de blancura; tú, según creía, como símbolo cristiano de la pureza. Puesto que dentro de la mitología cristiana la serpiente representa la tentación, la interpretación de tu verso como paráfrasis del adagio latino, que sería más o menos '¡Cuántos peligros se esconden en lo aparentemente inofensivo!', se hacía más precisa si teníamos en cuenta esos símbolos: '¡Cuántas tentaciones se esconden en lo aparentemente puro!'. Pero, además, si el adagio latino y sus paráfrasis españolas estaban ya formuladas de una forma gráfica, en tu verso las flores se concretaban en «macizos de azucenas» y la elección del término «enroscadas» tampoco era, a mi manera de ver, gratuita, pues venía a aumentar dicho grafismo. Tal era mi análisis de este verso. En todo caso, no deja de parecerme curioso que esas asociaciones de las que hablas hayan cristalizado en un verso tan próximo a las formulaciones españolas del adagio latino.

-Lo cierto es que ya por aquellas fechas en que leí por primera vez a San Juan tenía conocimiento de la fábula de Orfeo y Eurídice, pero para nada relacioné una cosa con la otra. Muchísimo después descubrí a Garcilaso -seguro que fue antes que a Góngora- y el encuentro de la muerte entre las flores está allí expresado con mayor dramatismo que en la historia que yo conocía por vía oral y en la que toda la tensión residía en la salida de los Infiernos sin mirar atrás. Con ello no estoy invalidando tu interpretación, sino intentando recorrer los procesos de las informaciones que yo haya podido tener y cómo se han ido codificando e interrelacionando hasta cristalizar en el verso en cuestión. Por otra parte, el tema de la tentación agazapada entre la inocencia es muy atrayente para mí y también lo he tratado en prosa.

-Otro poema de *Los devaneos de Erato* que parece anunciar otra serie de poemas de *Devocionario*, los dedicados a los mártires Lorenzo, Esteban y Tomás¹⁷, es

17. Vid. *Op. cit.*, 25, 26 y 27.

el dedicado «A Sebastián, virgen»¹⁸, aunque es precisamente la intervención de un personaje mitológico en la escena del martirio, Eros, «el arquero divino», que aparece como el asaeteador del mártir, lo que lo diferencia de aquellos. Y es que *Los devaneos de Erato* no sólo nos ofrecen la convivencia de personajes de la historia o la mitología pagana y cristiana, sino incluso la metamorfosis de unos en otros. En el poema «Anónimo que no tuve más remedio que olvidar en la furgoneta de un pianista»¹⁹, «los ángeles del desconchado cielo», es decir, los ángeles pintados en el desconchado techo, se metamorfosean en una legión de Cupidos que «dejaron caer sus saetas unánimes». Curiosa resulta también la doble alusión de los versos «y tres diosas/ quieren morder contigo la manzana», del poema «Paris»²⁰, en la que se funden dos relatos mitológicos, uno pagano, el llamado «Juicio de Paris», y otro cristiano, del que ya hemos hablado. Háblanos de esta fusión de la mitología cristiana y pagana.

-Yo entiendo la religión, fundamentalmente, no como unas normas morales, sino como una estructura mental, una cosmovisión y un factor determinante en la conformación de la sociedad y del inconsciente colectivo. Una religión puede ser aniquilada y sustituida por otra, pero el orden simbólico es difícilmente suplantable. Yo me valgo de los mitos, simplemente, para tener acceso a esos símbolos que hacen que las cosas sean por lo que significan. Es curioso que Ifigenia sea canjeada en el ara sacrificial por una cierva e Isaac por un carnero; es curioso que a Santa Teresa un joven alado la transverbere con un dardo que la inflama de amor; que una manzana siembre la discordia en el Olimpo primero y entre los hombres después; y que se le dé el nombre de manzana a la fruta del árbol de la ciencia del Bien y del Mal que trae la discordia entre el género humano y su creador, cuando la Biblia no explica

18. Vid. ed. cit., 38.

19. Vid. ed. cit., 33.

20. Vid. ed. cit., 19, vv. 8-9.

la clase de fruta que es. Aparte de que el mundo prodigioso de los mitos, ya fueran cristianos, grecorromanos o caballerescos, haya sido mi primer contacto con el reino de la poesía, en mis posteriores indagaciones por bagioografías y, sobre todo, iconografías me he ido convenciendo de que todo lo que se inserta en lo que llamamos cultura occidental está interrelacionado íntimamente y sus símbolos son intercambiables. Así, te puedo decir que los arcángeles bíblicos se prefiguran en el cielo como planetas; en la tierra, como metales; en el tiempo, como días de la semana; y, como dioses, en la mitología grecolatina. Según eso, Apolo, San Miguel, el sol, el oro y el domingo participan de la misma sustancia y dará igual que hable de cualquiera de ellos, pues estaré significando luz, fuego, fuerza, belleza y centro.

-Ciñéndonos a la mitología clásica -que constituye el verdadero objeto de nuestra conversación-, aunque ésta no parece tener cabida en tu obra como tema en sí, es decir, no hay en ella un tratamiento narrativo o descriptivo de ningún mito, en definitiva, lo que llamamos poema mitológico, sí sirve de base a algunas figuras retóricas, como la perífrasis «el licor de Venus»²¹, la imagen «evasivo laurel» -a la que ya nos hemos referido²²- o «Gorgona seductora»²³, que surge de la comparación de los rizos de una cabellera con las serpientes que coronaban las cabezas de las gorgonas, comparación que resultaría impensable dentro de los cánones clásicos de belleza femenina. En el poema «Con motivo de un cojín a *petit point*» se establece una comparación con Narciso: «Cual narciso bebías de tí mismo / en el espejo (...)»²⁴. En él el tema de Narciso está latente en el primer verso, en el que los narcisos aparecen

21. Vid. «Los devaneos de Erato» *Indicios vehementes*, op. cit., 37, v. 28.

22. Vid. *supra* pag. 181.

23. Vid. «Los devaneos de Erato» *Indicios vehementes*, op. cit., 41, v. 12.

24. Vid. *ibid.*, 21, vv. 9-10.

ya como motivo del bordado de la narradora, y se hace explícito en los últimos versos a partir de dicha comparación. Curiosamente en la edición de *Los devaneos de Erato* que se recoge en la cuarta edición de *Indicios vehementes* aparece una errata en el último verso de este poema que desvirtúa el sentido del mismo: la penúltima palabra del último verso «Violentamente te amo más que tú me amas»²⁵, que debía ser «te» aparece como «me». En el ejemplar que yo poseo -que debo a tu generosidad- la errata aparece corregida de tu propia mano. Estoy segura de que coincidirás conmigo en que esta errata no es una errata sin importancia, pues quien no tenga la suerte de contar con un ejemplar corregido de tu mano sólo podrá advertirla si conoce bien este mito. De hecho, creo que es consecuencia de su desconocimiento, a pesar de ser uno de los que más se han divulgado.

-El mito de Narciso, que es el del amor que se basta a sí mismo -lo cual es basta una contradicción- y el significado del narciso flor, que es «contemplación de la belleza», aunque a veces ni siquiera los mencione, afloran en varios de mis poemas: en Los devaneos de Erato aparecen claramente en «Con motivo de un cojín a petit point»²⁶, pero también en «Escarceos de Lou Andreas Salomé a espaldas de Nietzsche, claro» en la parte dedicada al Bien²⁷. En ambos la voz del poema retrata a la belleza narcisista desde fuera. En el poema «Nueve» de Dióscuros²⁸, la voz del poema se ofrece como un espejo inmutable que no acuse el deterioro de la belleza en su reflejado. En «Invitatorio», de Indicios vehementes²⁹ se desconfía de la fidelidad del espejo y se invita a romperlo. En «Just call the angel of the

25. Vid. *ibid.* 21.

26. Vid. *supra* págs. 8-9.

27. Vid. ed. cit., 44-45.

28. Vid. *Indicios vehementes*, op. cit., 76.

29. Vid. 94-95.

*morning», de **Devocionario**³⁰, se repite la historia del cojín a petit point, pero en la segunda parte del poema la contemplación se sustituye por la acción. También en **Devocionario**, en el «Quinto» de «Misterios de pasión»³¹, la voz es de nuevo espejo que decide qué es lo que quiere reflejar.*

CONVERSACIÓN CON JUAN COBOS WILKINS.

Juan Cobos Wilkins, nacido en Minas de Riotinto (Huelva), publicó su primer libro de poemas, *El jardín mojado*, en 1981 (Sevilla, Dendrónoma). Desde entonces ha publicado los siguientes libros y textos poéticos: *Escrito en Irene* (Córdoba, colecc. «Cuadernos de Albenda», 1985), *Sol* (Riotinto, colecc. «Pliegos de Mineral», 1985), *Barroco ama a Gótico* (Ed. de Angel Caffarena, Málaga, Librería Anticuaria El Guadalhorce, colecc. «Cuadernos de David», núm. 11, 1986), *Luchino Visconti pasea por Riotinto* (Granada, Meridional Impresores, colecc. «Las Ediciones de Olont», 1988), *Espejo de príncipes rebeldes* (Málaga, Diputación Provincial de Málaga, colecc. «Puerta del Mar», núm XXXVI, 198), *Balcón de Infierno* (Huelva, Patronato del Quinto Centenario, 1990), *Diario de un poeta tarteso* (Huelva, Diputación Provincial de Huelva, colecc. «Juan Ramón Jiménez», 1990), *La imaginación pervertida* (ConDados de Niebla, núms. 9 y 10 (1990), separata), *El suicidio como una de las Bellas Artes* (Málaga, colecc. «Plaza de la Marina», núm. 33, 1990) y la antología a la que da título uno de sus anteriores trabajos, *La imaginación pervertida (1981-1991)* (Barcelona, Icaria, 1992).

-Muchas y muy diversas son las definiciones de «mito» o «mitología» que se han dado a lo largo de la Historia. Pero aunque los estudiosos no parecen ponerse de acuerdo a la hora de fijar sus rasgos definitorios, todos parecen

30. Vid. 46-47.

31. Vid. 67-68.

coincidir en que los mitos son colectivos, es decir, son compartidos por una comunidad de individuos en la cual surgen. Sin embargo, tú has llamado la atención sobre la necesidad de que el poeta cuente con una «íntima y particular mitología» que dé señas de identidad a sus obras para que no se conviertan en lo que has llamado «poema intercambiable» -idea en la que has vuelto a insistir al hablar de tu poética³²-. El poema intercambiable que surge cuando no existe, y lo que es más grave; ni siquiera se busca, la voz, no el rumor, la voz. Porque tampoco late detrás un mundo inconfundible que sostenga, que empuje y aliente, como esqueleto, la carne sonora del poema. Si no hemos creado en los años vividos un territorio propio y lo hemos ido habitando con nuestra más íntima y particular mitología, si no hemos cultivado y defendido y mimado y, si ha sido preciso, arrasado y ardido en él por él, si no fue así nuestro crecimiento bifurcado en días y creación, entonces la finca que pisamos nunca llevará nuestro nombre y actuaremos como jornaleros de un campo poético ajeno» (Cobos Wilkins, 1985, 1: 76). ¿A qué te refieres exactamente cuando hablas de una mitología íntima y personal, quizás a la interpretación personal de la significación tradicional de mitos colectivos -no exclusivamente grecolatinos- y a la preferencia personal por un número determinado de ellos que conformen el particular universo mítico del autor e incluso a la creacción de nuevos mitos?

-A ambas posibilidades: pero más que a una u otra indistintamente, a una y a otra, a las dos. La elección y asunción de la primera (interpretación personal de la significación tradicional del mito) no conlleva en modo alguno la exclusión de la creación de mitos originales, personales, propios. Pero incluso más aun: no sólo pueden convivir ambas posibilidades, cada una en el coto de sus límites creativos, sino que, ayuntadas, se fecundan mutua-

32. Vid. «Pasión y Armonía (más adentro en la espesura)», *Mis tradiciones (Poéticas y poetas andaluces)*, op. cit., 72.

mente y se enriquecen y nutren. Así los significados cobran nuevas perspectivas sugerentes. Se amplía y multiplica el horizonte. Como un catalejos -o mejor: periscopio, porque «mira», yo diría «siente», desde el fondo- que a la par fuese caleidoscopio. Y luego, lo mirado y visto, lo sentido, retorna como un bumerang sobre nosotros mismos para volver de nuevo a salir, a emerger, a proyectar la visión de su ojo compuesto, como el de las abejas. Abonados ya nosotros con lo aprendido, aprehendido. Y lo proyectado igualmente enriquecido con nuestra posterior incorporación. El proceso, de vasos comunicantes, se multiplica y repite: espejos frente a espejos trizados.

-En todo caso, para que haya una comunicación plena con el lector el autor deberá darle en el mismo texto una clave segura para interpretar esa mitología personal que, una vez conocida identificará al autor, pero que el autor desconoce en un principio. ¿No podría llegar a resultar molesto para el autor el hecho de verse obligado a dar dichas claves una y otra vez en sus obras sucesivas?, pues no puede contar con que todos los lectores conozcan su obra anterior.

-Cada libro mío tiene, independientemente de los anteriores o posteriores, sus claves intrínsecas, es autónomo. Si bien en mi obra, que guarda toda un sentido concatenado y unificador, esa autonomía es, digamos, «confederada». Puede, por tanto, y desde luego, comprenderse el libro «libre». Mejor se asimilará «encadenado» a sus eslabones creativos anteriores y posteriores.

-Supongo que, aunque es poco probable, no es imposible que con los años pueda ir cambiando la mitología personal de un determinado autor, si no en su totalidad, al menos en parte, y abandone viejos mitos incorporando otros nuevos.

-A partir de cierto punto de vida y creación, la mitología personal está ya prácticamente granada y raramente, si no es por un fatídico -en etimología griega- y misterioso deslumbramiento que gesta un alumbramiento (me recuerda esto la Anunciación y Concepción) se produce la

incorporación de mitos nuevos que entrañen con pasión similar a las primeras seducciones. Pero sí, los mitos iniciales e iniciáticos van, con nosotros, creciendo, mudando -sólo la piel-, evolucionando -sin modificar la pura esencia turbadora- y adquiriendo polisemia. Así, puede variar su significado e interpretación de un libro a otro, aunque -repito-, sin anular su núcleo primigenio, emanante e inmanente. Las raíces inquietantes se hunden más a la vez que los frutos se multiplican. Por decirlo con recurrencia clásica: cambia el color del pétalo, la rosa, no.

-Ciñéndonos a la presencia en tu obra de la mitología clásica -que es el verdadero objeto de esta conversación- me parece especialmente interesante el segundo de estos dos versos del poema «Entrad» de *El jardín mojado*: «Tan mágica la vida.../ que baja por el agua como un barco de Ulises y papel»³³. En él encontramos un nombre propio, «Ulises», que, naturalmente precedido de la preposición «de», funciona como complemento del nombre «barco», indicando una cualidad de éste. Se trata, cualquiera que sea la cualidad a la que sustituye, de una sorprendente metonimia. Toda tu obra evidencia un particular tratamiento del lenguaje a todos los niveles -morfológico, sintáctico y semántico- que parece buscar una mayor expresividad o, al menos, acorde con tus necesidades personales. En este caso concreto ¿cómo debemos interpretar la expresión «de Ulises» y por qué has querido expresarlo de esta manera?

*-«Un barco de Ulises y papel» era para mí, de una parte, la aventura. Pero la aventura más allá de lo posible humano, es decir: el viaje heroico, el viaje iniciático, el viaje mágico, el viaje mítico, el viaje legendario: la **Odisea**. Y, de otro, al ser de «papel», adquiriría a su vez un doble y paralelo significado: el que advierte de la fragilidad y el que remite a la acción de escribir, a la misma escritura.*

-Tu obra presenta algún otro caso en que la mitología clásica sirve de base a una figura retórica, generalmente bastante original: alguna comparación, como «Como escalar

33. Vid. 5, vv. 47-48.

el seno único de una amazona», del texto «Cerro de las tres águilas»³⁴, o alguna imagen, como «Ojo vacío del cíclope», del texto «Mina»³⁵. Algo más abundantes son las alusiones a algunos mitos o a sus aspectos o episodios más significativos, como al suicidio de Ajax, tras serle entregadas a Ulises las armas de Aquiles que justamente pretendía para sí³⁶; a Ganímedes, el copero del Olimpo³⁷, o al tan conocido de Narciso y Eco³⁸. Creo que merecen destacarse las alusiones al origen marino de Venus, la diosa nacida de las olas o de la espuma: «la piel negrísima del toro, brillante, sudorosa, adherida a la espalda de Irene, como dos mares cóncavo y convexo que se rozan, estrellan, y ahí, a la caricia, nace no Venus, no el Amor, la llaga con nieve, la soledad» (Cobos Wilkins, 1985, 2: 23), y a los contrapuestos efectos que producían los dos tipos de flechas que certeramente disparaba Cupido, las de oro, que encendían la pasión en los corazones, y las de plomo, que los helaban provocando la antipatía: «La inteligencia encuentra esa tortura de seducir con su eco de plomo» (Cobos Wilkins, 1990, 2: 37). Probablemente no todos los mitos de los que te sirves de forma retórica forman necesariamente parte de tu mitología íntima y personal, pero en algunos casos las repetidas referencias y alusiones a alguno de ellos parecen indicar que se trata de mitos muy arraigados y que no sólo son parte integrante, sino parte importante de ella. Tal vez uno de los casos más significativo sea el de un personaje que no pertenece a la mitología clásica, sino bíblica. Me refiero a la esposa de Lot, que, desoyendo la advertencia del ángel que les había avisado para que huyeran ante la inminente destrucción de Sodoma por castigo divino, volvió la vista atrás y fue

34. Vid. *Diario de un poeta tarteso*, op. cit., 15.

35. Vid. *ibid.* 53.

36. Vid. *El jardín mojado*, op. cit., 26, vv.11-14.

37. Vid. *Escito en Irene*, op. cit., 33.

38. Vid. *ibid.*, 11 y *Diario de un poeta tarteso*, op. cit., 55.

convertida en estatua de sal. La primera alusión a esta historia aparece ya en tu primer libro publicado, *El jardín mojado*³⁹; más tarde, en el texto «Irene religiosa», del libro *Escrito en Irene*, publicado en 1985, la utilizas para una comparación⁴⁰; y en 1987 vuelves a servirse de ella al hablar de tu poética⁴¹. Más clara aun es tu preferencia por otros personajes míticos que aparecen en tu obra no de forma retórica, sino como protagonistas, como puede ser Luzbel, al que has dedicado todo un libro, *Espejo de príncipes rebeldes*, o Peter Pan -y su sombra-, personaje que pertenece a lo que podríamos llamar la mitología de los cuentos infantiles -muchos de cuyos personajes también parecen formar parte de tu mitología personal-, al que dedicas un poema, «Peter Pan yacente», en *El jardín mojado*⁴² y que aparece de nuevo en el texto «Crepusculación», de *Escrito en Irene*⁴³, y en tu última obra, *La imaginación pervertida*⁴⁴. Pero volviendo a la mitología grecolatina, ¿cuál es el mito clásico por el que sientes mayor atracción?

-De la mitología infantil mis favoritos son Peter Pan, Campanita, la Bella Durmiente, la madrastra de Blancanieves. De la bíblica, Luzbel. Y de la grecolatina, el mito de Eco. Y con precisión, el pasaje en el que Eco, privada de su voz propia, obligada a repetir el final de lo dicho por otros, aprovecha esta condena y utiliza las últimas palabras -extraídas de frases de desprecio- pronunciadas por Narciso para con ellas declarararle su amor y después, ya finalmente, para despedirse de él, mientras el eco de su amor resuena por valles y montañas.

39. Vid. 29, v. 10.

40. Vid. 22.

41. Vid. «Pasión y armonía (más adentro en la espesura)», *Mis tradiciones (Poética y poetas andaluces)*, op. cit., 74.

42. Vid. 18.

43. Vid. 6.

44. Vid. 171 y 181.

*Me gustaría dejar constancia también de la importancia que tiene en mi obra lo que podríamos llamar «mitología geográfica». Lugares que han alcanzado en mi creación literaria una recreación mágica y trascendida, íntima y muy personal, hasta convertirse en emblemáticos. No es difícil rastrearlos y encontrarlos en mis libros. Sirva como ejemplo la sombra que el río y la laguna Estigia proyectan sobre las aguas muertas, sin peces, y rojas del río Tinto. Los antiguos situaron en estas tierras la entrada al Hades, de ahí mi Balcón de Infierno. Y los bancos de la mina a cielo abierto de Corta Atalaya⁴⁵ siempre son para mí los círculos de la **Divina Comedia** de Dante (véase mi **Luchino Visconti pasea por Riotinto** y **Diario de un poeta tarteso**).*

-En tu obra el mundo de la luz y el de la obscuridad parecen jugar un papel importante y encerrar un simbolismo no necesariamente convencional. En este sentido me parece especialmente significativa la figura de Edipo tal como aparece en *Escrito en Irene*⁴⁶ y *Sol*⁴⁷, libro este último capital en este aspecto.

*-En mis libros la luz y la visión, la obscuridad y la ceguera y sus derivaciones y variantes: sombra, resplandor, penumbra, niebla, tiniebla, transparencia, alumbrar, deslumbrar, reflejo...están presentes con gran intensidad simbólica. Todo un libro, **Espejo de príncipes rebeldes**, dedicado al ángel de la luz, «lucero hijo de la aurora» (Isaías) que pasa a ser espíritu de tinieblas. Y, por supuesto, **Sol**. En los otros libros también se pueden rastrear huellas bifurcadas y hasta bífidas de resplandor/ oscuridad. De ahí, evidentemente, se desprende, como ya apunté, visión/ ceguera. Algunos personajes que explícita o implícitamente aparecen o se insinúan en mis libros tienen relación con lo expuesto: Homero es ciego; El cíclope Polifemo fue cegado*

45. «Corta Atalaya», nombre dado a uno de los filones en explotación de las minas de Riotinto.

46. Vid. 10.

47. Vid. 73 y 77.

por Ulises; los ángeles de Sodoma ciegan a la multitud; Edipo se ciega a sí mismo; Sara queda convertida en estatua de sal por mirar lo prohibido; Narciso cumple su destino al verse reflejado; y Luzbel el suyo al contemplar su soberbia belleza; Peter Pan pierde su sombra; cierra los ojos la Bella Durmiente; la madrastra de Blancanieves consulta su espejo...Quede este apunte como hilo de Ariadna -ya que estamos mitológicos- al que seguir. Y sí, ciertamente debe tenerse en cuenta que no siempre ni necesariamente oscuridad y luz son contrarios ni enemigos. Ni una representa lo positivo, el bien, y otra representa lo negativo, el mal.

-La mayoría de las alusiones y referencias a la mitología clásica que he citado hasta aquí, así como algunas otras que también pueden hallarse en tu obra, como, por ejemplo, al famoso Caballo de Troya⁴⁸, a Yocasta⁴⁹ o Edipo⁵⁰ apuntan a tres grandes obras de la literatura grecolatina, la *Odisea*, la *Iliada* y las *Metamorfosis*, así como a la de algunas tragedias de Sófocles, como *Ajax* o *Edipo Rey*. Parece que nuestra literatura áura, en la que la mitología tiene tan importante presencia, no ha ejercido apenas influencia en la formación de tu mitología personal. Probablemente porque tu idea del papel que la mitología debe jugar en la poesía dista mucho de la de nuestros poetas áureos. Pero quizás también porque buena parte de tu mitología personal debió empezar a formarse muy pronto, antes de que te familiarizaras con los clásicos españoles, cuando tus lecturas eran aún los cuentos infantiles y después algunos clásicos grecolatinos y la Historia Sagrada, aunque naturalmente hayas vuelto sobre ellos más tarde. Al menos así parece ser como la figura de Luzbel -que para tí tiene una especial significación- entró a formar parte de tu particular universo mítico, según tú mismo refieres en la introducción al libro que le has

48. Vid. *El jardín mojado*, op. cit., 14, v. 1.

49. Vid. *Sol*, op. cit., 75.

50. Vid. *supra* pág. 191

dedicado: «Por entonces yo no había leído a Milton -a Rilke sí- no conocía el poema anglosajón «Génesis B» (...). También fueron posteriores a la concepción del libro mis lecturas sobre la angeología en la literatura rabínica y sefardí y la de otros ensayos y estudios que tenían como centro de interés a los ángeles. Así, mi acercamiento al tema era pura intuición y, aún más pura, fascinación. Surgida esta desde los mismos días escolares, cuando ya la historia del ángel rebelde que pasa de la luz a la tiniebla, ángel caído, despertó en mí un (tan irracional entonces como posteriormente significativo y definidor) sentimiento de admiración y simpatía -verdadera complicidad- muy diferente al que supongo pretendía conseguir el severo educador» (Cobos Wilkins, 1989: 10).

-Ciertamente no fue la lectura de nuestros grandes poetas del Siglo de Oro la que me despertó curiosidad por la mitología grecolatina. Antes de leer a Góngora, por ejemplo, había leído y releído con fruición a Homero, Esquilo, Sófocles, Eurípides, Ovidio, Virgilio, Platón...Mi conocimiento, pues, fue bebido en la fuente misma y regó un terreno perfectamente abonado para arraigar, mi sensibilidad se amoldaba con gusto a ese mundo fascinante de fantasía con carga de profundidad simbólica, honda y bella, que engarzaba turbadoramente con el inconsciente de una visión del mundo y una cosmogonía que, al tiempo que ordenaba el caos, introducía la capacidad de sorpresa, de lo mágico, de lo inesperado, un perverso equilibrio entre libertad y destino, mantenido con la pértiga funambulista y sensual de la imaginación creadora y lúcida y rebelde. Además yo estudié griego y latín y traduje directamente, fue en Instituciones Griegas y Latinas, en su historia y literatura, en donde conseguía sobresalientes. Su estudio no me era fatigoso, nada fatigoso, muy al contrario, me proporcionaba la oportunidad de conocer a contemporáneos en emoción. Y casi paralelamente a esas lecturas habían estado las de los cuentos infantiles y las de la Historia Sagrada y la del Apocalipsis. Por tanto, en el espacio que repasamos, ese puede considerarse como el triángulo gene-

*rador de mitos, completado, por supuesto, con las aportaciones de una cosecha propia para, más adentro en la espesura*⁵¹, *llegar al claro del bosque en el que Imaginación, Emoción, Misterio, lo que verdaderamente me interesa en la creación, con Lucidez se resuelve en lo que amo en creación verdadera:*
Pasión y Armonía.

51. Recuérdese el v. 176 del llamado *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz: «entremos más adentro en la espesura».

Este libro
se acabó de editar
el 27 de julio de 1994,
festividad de San Pantaleón,
Huelva

