

Tradición y experiencia mítica en Cernuda: *La Adoración de los Magos*

IGNACIO GARCÍA AGUILAR
Universidad de Córdoba

RESUMEN: La traducción y asimilación de autores como Hölderlin, Éluard o T.S. Eliot, entre otros, y la relación con la tradición precedente, son fundamentales para entender la obra cernudiana. En este sentido, *La adoración de los Magos* es una reinterpretación del mito del Nacimiento y la Redención, desde la óptica del poeta postmoderno que proporciona datos muy reveladores para comprender la profunda significación de *La realidad y el deseo*, así como la concepción estética, poética e ideológica de Luis Cernuda.

ABSTRACT: The translation and close reading of authors like Hölderlin, Éluard or T.S. Eliot, among other, together with the links with previous tradition, are crucial for understanding Cernuda's work. In this sense, *La adoración de los Magos* is a reinterpretation of the myth of Birth and Redention, from the standpoint of a postmodernist poet who provides revealing data that help grasp the profound meaning of *La realidad y el deseo*, and no less so Cernuda's aesthetic, poetic and ideological main assumptions.

PALABRAS CLAVE: Cernuda. Eliot. Adoración de los magos. La realidad y el deseo. Mito.

KEY WORDS: Cernuda. Eliot. Adoración de los magos. La realidad y el deseo. Myth.



Quizá porque *Lázaro*¹ era una de sus composiciones predilectas² o quizá porque el Nobel Octavio Paz destacó su falta de apego hacia el cristianismo³, *La adoración de los magos* se nos antoja como una de las composiciones que por sí solas pueden, si no explicar totalmente, al menos, dar claves fundamentales sobre la concepción ideológica, poética y estética de Cernuda.

¹ *Las nubes*, obra publicada en 1943 y compuesta, según las notas tomadas por Carlos-Peregrín Otero, entre 1937-40. En adelante, señalaremos únicamente la fecha de composición de los distintos poemarios, pues consideramos este dato más interesante para comprender la evolución ideológica y estética del poeta que la fecha de publicación de los mismos.

² “*Lázaro*, una de mis composiciones preferidas, quiso expresar aquella sorpresa desencantada, como si, tras de morir, volviese otra vez a la vida”, *Historial de un libro* (1958) (citamos por Luis Cernuda, *Prosa I. Obra completa Vol. II*, edición de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1994, pág. 646).

³ “Sería difícil encontrar en lengua española, un autor menos cristiano”, “La palabra edificante”, *Cuadrivio*, Barcelona, Seix Barral, 1991, pág. 129.

El título de la obra predispone al lector para viajar hacia uno de los pilares básicos del pensamiento occidental, y al mismo tiempo indica un viaje retrospectivo de recuperación, relectura e interpretación textual.

La utilización de textos pertenecientes a la tradición literaria universal es frecuente en Cernuda. Este dato es importante desde el momento en que sigue uno de los presupuestos básicos formulados por Eliot⁴ en lo referente a la utilización de textos anteriores por parte del poeta⁵. Los teóricos de la traducción consideran posible transferir la información objetiva de una lengua a otra, esto es, la *traducción cognitiva*. En el caso de la literatura en general y de la poesía en particular esta traducción se hace mucho más complicada, debido a la plurisignificación de los recursos verbales, sintácticos y métricos y a la tradición inmediata que éstos evocan. Cernuda traduce, al margen de las motivaciones profesionales⁶, por un marcado placer de indagación poética. Relee y adapta los textos, tal y como demuestra en su traducción de *Troilus and Cressida*⁷; en el poema de Yeats *A coat*, donde elimina elementos para recortar el verso y hacerlo más eufónico y melódico para nuestro idioma⁸; o en la traducción (casi antología) de Hölderlin, a la que nos referiremos más adelante.

Cernuda, al traducir, introduce su estilo en los textos y los hace prácticamente suyos; al mismo tiempo, sus traducciones influyen en los recursos expresivos utilizados por el poeta. Se establece así una relación dialógica entre los textos y el poeta conducente a la maduración de ambos. Es Cernuda un traductor, pero no en el sentido convencional; es un traductor que reelabora y crea una intertextualidad culturalista a lo largo de su obra. La pervivencia de los textos anteriores en la obra cernudiana se hace posible por la modificación que hace de ellos el oficio del poeta⁹.

⁴ Así lo afirma Edward M. Wilson, *Entre las jarchas y Cernuda. Constantes y variables en la poesía española*, Barcelona, Ariel, 1977, pág. 319.

⁵ "Los poetas en agraz imitan; los maduros roban; los malos estropean aquello de que se apropian, y los buenos lo convierten en algo mejor o, al menos, diferente", (T.S.Eliot, *The sacred wood. Essays on poetry and criticism*, Londres, 1920, pág. 144; apud Wilson. op.cit. pág. 319).

⁶ Hacia 1930 tradujo, por encargo editorial, las obras en prosa: Ramón Fernández, *Molière* (Madrid, La Nave, 1932), Prosper Mérimée, *Teatro de Clara Gazul y La familia de Carvajal* (Madrid, Espasa-Calpe, Col. Universal, 3 tomos, 1933), Bernardino de Saint-Pierre, *Pablo y Virginia* (Madrid, Espasa-Calpe, Col. Universal, 1933) y René Benjamín, *Balzac* (Madrid, La Nave, 1934). Asimismo tradujo, durante la Guerra Civil, la obra *Ubu Roi*, de Alfred Jarry, por encargo de María Teresa León.

⁷ Sobre esta traducción se puede consultar a J. López Quintana, "Cernuda traductor de Shakespeare: la traducción de *Troilus and Cressida*", en *Traducir poesía. Luis Cernuda traductor*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería, 1998, pp. 131-147.

⁸ Los versos "covered [with embroideries / out] of old mythologies" son traducidos en uno: "cubierta de mitos viejos".

⁹ En este sentido el propio poeta manifiesta la necesidad de conjugar tradición y reelaboración: "Es necesario que el poeta, haciendo suya la tradición, vivificándola en él mismo, la modifique según la experiencia que le depara su propio existir, en el cual entra la novedad, y así se combinan ambos elementos" (Luis Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1975, pág. 11).

Encontraremos entonces, además de las traducciones deliberadas y directas, multitud de “adaptaciones”, tanto de autores españoles como foráneos. Así, dentro del poemario en el que se inserta la *Adoración* existe una más que manifiesta relación entre *Lamento y esperanza*¹⁰ y *Le voyage*¹¹, de Baudelaire; o entre *Noche de luna*¹² y la *Canción a las ruinas de Itálica*¹³, donde se vale de la misma imagen, pero amplía el contenido incluyendo una visión sobre la vida: la muerte de toda la humanidad-pasada, presente y futura; o entre el primer verso de *La visita de Dios*¹⁴: “Pasada se halla ahora la mitad de mi vida”, y el original de Dante¹⁵, que inicia la búsqueda de la belleza y nuevas formas de expresión, así como la superación de los modelos anteriores.

La traducción e interpretación de obras y autores alcanzan una dimensión superior en lo referente a la asimilación de movimientos literarios. A finales de los años veinte, estando como lector en Toulouse, comienza la redacción de *Un río, un amor*, a partir de sus lecturas de Paul Éluard¹⁶. El Surrealismo le supone, en principio, una liberación expresiva y espiritual. No tarda en abandonar este movimiento, pero existe una tentativa de encarnación de la poesía dentro del ámbito de la vida real, en composiciones de tinte surrealista como: *Quisiera estar solo en el sur*¹⁷, *Sombras blancas*¹⁸ o *Durango, Daytona*,

¹⁰ “Soñábamos algunos cuando niños / En una vasta hora de ocio solitario / Bajo la lámpara, ante las estampas de un libro, / con la revolución. Y vimos su ala fúlgida / Plegar como una mies los cuerpos poderosos”.

¹¹ “Pour l’enfant, amoureux de cartes et d’estampes, / L’univers est égal à son vaste appétit. / Ah! Que le monde est grand à la clarté des lampes! / Aux yeux de souvenir que le monde est petit!”.

¹² “Cuántas claras ruinas, / con jaramago apenas adornadas, / como fuertes castillos un día los ha visto, / Piedras más elocuentes que los siglos, / antes holladas por el peso leve / De esbeltos cazadores un neblí sobre el puño”. (vv. 48-53) (*Las nubes*).

¹³ “Este despedazado anfiteatro / impío honor de los dioses, cuya afrenta / publica el amarillo jaramago, / ya traducido a trágico teatro, / ¡oh fábula del tiempo! representa / cuánta fue su grandeza, y es su estrago”. (vv. 18-23).

¹⁴ *Las nubes*, 1937-1940.

¹⁵ “Nel mezzo del cammín di nostra vita”.

¹⁶ *L’amour, la poésie*, que tradujo al español. (J.M. Capote Benot, *El Surrealismo en la poesía de Luis Cernuda*, Universidad de Sevilla, 1976, pp. 64-65).

¹⁷ El título del disco de jazz *I want to be alone in the South* le pareció tan lírico como para componer una poesía. El jazz debió ser muy importante, al menos, en este período de la vida de Cernuda, a tenor de lo que le escribe a Higinio Capote en carta remitida el 12.XI.1928 desde Toulouse:

Mi querido Higinio:

crepúsculo, niebla, sherry y jazz. ¿No

es todo un programa? Y mi tristeza un poco byroniana.

Desengañado, desengañado...

Te escribiré y te abraza, Luis.

(“Epistolario de Cernuda a Higinio Capote (1928-1932)”, J.M. Capote Benot, op. cit. pp. 255-281).

¹⁸ Título inspirado en la película de Robert Flahert, primer film sonoro que Cernuda vio en París, realizada en 1928.

*Carne de mar*¹⁹... Abandonará las “maneras” y “tics” surrealistas, pero la verdadera significación de este movimiento de vanguardia, movimiento de liberación no tanto de la forma como de la conciencia, le acompañará a lo largo de su obra.

Octavio Paz afirma que Cernuda descubrió el espíritu moderno a través del Surrealismo²⁰. Ciertamente, el movimiento iniciado por Breton ha sido quizá el último gran sacudimiento espiritual de Occidente, pero Cernuda va más allá de esta tradición e incluso más allá de la poesía en lengua inglesa, Cernuda va el origen de la poesía moderna de Occidente: al romanticismo alemán.

En 1935 publica su traducción de Hölderlin en *Cruz y raya*. Es éste un momento crucial y de cambio, tanto en el plano poético como en el vital, íntimamente relacionados en el poeta. El abandono del Surrealismo formal, unido a su aceptación individual impulsada por Gide, configuran un espíritu artístico que evoluciona hacia una etapa más reflexiva, en la que podríamos situar la *Adoración*.

En toda la etapa anterior al inicio de su “madurez” (*Las nubes*), el poeta esboza en una gradación ascendente su concepción existencial del mundo, que va desde el tema clásico del sueño, en *VI*²¹ y *XXI*²², hasta su propia negación como individuo en *En medio de la multitud*²³, pasando por composiciones en que estos elementos llegan a coexistir: *Habitación de al lado*²⁴.

En esta situación emprende Cernuda la “traducción” de la poesía de Hölderlin. No emplea métodos objetivos o criterios filológicos a la hora de trasvasar el texto alemán al cauce de la lengua castellana²⁵. Deja bien claro que su selección es estrictamente personal y subjetiva²⁶. Las poesías que traduce, o

¹⁹ Todos estos poemas se construyen sobre ubicaciones geográficas reales, mayoritariamente estadounidenses.

²⁰ Op. cit. pp. 120-122.

²¹ “¿De qué nos sirvió el verano, / oh ruiseñor de la nieve / Si solo un mundo tan breve / Ciñe al soñador en vano?” (*Primeras poesías*, 1924-1927).

²² “Cuán vanamente atónita / Resucita de nuevo / La soledad. ¿soñar? / soñaremos que sueño”. (*Primeras poesías*, 1924-1927).

²³ “Me pesaba la vida como un remordimiento; quise arrojarla de mí. Mas me era imposible; porque estaba muerto y andaba entre los muertos” (*Los placeres prohibidos*, 1931).

²⁴ “A través de una noche en pleno día / Vagamente he conocido a la muerte / [...] ¿Por qué soñando, al deslizarse con miedo, / ese miedo imprevisto estremece al durmiente?” (*Un río, un amor*, 1929).

²⁵ Neil McLaren (“Cernuda como traductor de Friedrich Hölderlin (1770-1843)”. *Traducir poesía. Luis Cernuda, traductor*, Universidad de Almería, 1998, pp. 109-116) señala la dificultad acentual, morfológica, léxica y rítmica que supone traducir al español la poesía de Hölderlin, caracterizada por la búsqueda deliberada de modelos de origen griego, entre los que destaca el gusto del poeta alemán por la oda alcáica.

²⁶ “Los siguientes poemas, no mejores dentro de una obra toda ella mejor, sino preferidos con ocasión de una lectura sobre otros asimismo mejores, pertenecen a diferentes fases vitales de este poeta”. (F. Hölderlin, *Poemas*, Introducción y versión de Cernuda (en colaboración con Hans Gebser). Prólogo de Jenaro Talens, Madrid, Visor, 1974, pág. 20).

mejor, reescribe, se pueden agrupar en torno a dos ejes comunes y análogos entre sí.

Podríamos hablar de un primer eje temático caracterizado por una poesía mitológica-teológica, en la que el mito juega un papel básico en la equiparación del hombre con la divinidad. Así, la primera composición que traduce Cernuda es *Canción al destino de Hiperión*²⁷.

Recordemos que el mismo Hölderlin escribió *Hyperion Oder der Eremit in Griechenland* (publicada en dos partes, en 1797 y 1799 respectivamente, aunque creada en diversas etapas entre los 22 y 29 años), obra conocida por Cernuda, en la que se plantea, a partir de la figura de Hiperión, un “idealismo reunificador”²⁸ de las posturas, por un lado, de los pensadores alemanes más apegados al modelo filosófico-religioso de la Ilustración (Lessing, Schiller, Wolf, Kant, Fichte); y por otro, la de quienes rechazaron en una línea más romántica todo sistema y se lanzaron de lleno al Panteísmo (Goethe, Herder, Heinse). Aúna Hölderlin dos tendencias y crea un modelo filosófico-religioso especialmente sugestivo. Plantea un dios no separado y lejano en una esfera supramundana. Frente al dios cristiano, cuya única relación con el mundo parece ser la de haberlo creado en el inicio, la divinidad de Hölderlin invade todo el cosmos y su forma sensible más evidente es precisamente la naturaleza (no creada) bajo todas sus formas. Hölderlin, al contrario que Cernuda, no se aparta totalmente del cristianismo; así, en su última poesía vuelven a aparecer referencias cristianas y se observa cada vez un afán mayor por conciliar la figura de Cristo, entendido como semidiós, junto a Hércules y Dionisos. Hiperión es el vehículo del idealismo reunificador de Hölderlin, que se lleva a cabo en tres fases. En un primer momento se produce la “disolución de las disonancias”²⁹, donde se concilia lo separado. La nostalgia del hombre por volver a unirse con el Uno-*Todo*³⁰, por perderse en el Absoluto, por regresar al seno de la naturaleza de la que salió. Es el viaje del héroe que encuentra la Armonía entendida como *concordia oppositorum*. Para la conclusión de este objetivo ha de recorrerse la “vía excéntrica”³¹, que se entiende como el proceso de culminación hasta el final del viaje: “los días poéticos”³². En esta última etapa se nos presenta un poeta como sacerdote de la naturaleza, poeta entendido en su sentido etimológico³³ de “creador”, “hacedor de algo”.

²⁷ *Hyperions schicksalslied*.

²⁸ Esta idea y las nociones inmediatamente posteriores referentes a la ideología de Hölderlin están tomadas de: H. Cortés Gabaudan, *Claves para una lectura de "Hiperión"*. *Filosofía, política, ética y estética en Hölderlin*. Madrid, Hiperión, 1996, pp. 35-124.

²⁹ “Die Auflösung der Dissonanzen”.

³⁰ “Ein und Alles”.

³¹ “Die exzentrische Bahn”.

³² “Die dichterischen Tage”.

³³ Ποιητής.

En la traducción de 1935, dentro de esta línea mitológica-teológica, podríamos hablar de *A las parcas*³⁴, donde encontramos versos (“[...] por una vez / habré vivido como un dios y más no hace falta”³⁵) que parecen perfilar al Cernuda de la etapa madura que ya en la *Adoración*³⁶ y más tarde en *Las edades*³⁷ diluirá las barreras entre lo humano y lo divino. En íntima relación con *Canción al destino de Hiperión* está *Los titanes*³⁸, no sólo porque Hiperión fuera uno de ellos, hijo de Urano y de Gea, sino porque volvemos a encontrar versos muy sugerentes que nos hablan del Cernuda posterior a esta traducción: “No Atañe lo divino a quienes no lo sean [...]”³⁹. Verso éste, prácticamente idéntico al que en *Aplausos de los hombres*⁴⁰ traduce Cernuda como “en lo divino creen / únicamente aquellos que lo son”⁴¹. Una significación mitológica algo más solapada, existe, en nuestra opinión, en *Fantasia del atardecer*⁴² y *Tierra nativa*⁴³, donde se aludiría al mito hesiódico de las Edades: el paraíso perdido⁴⁴.

Hemos aludido en estas líneas a ese eje mitológico-teológico, pero existe otro de raíz marcadamente panteísta. Curiosamente, no traduce las poesías dionisiacas de Hölderlin como: *A nuestros grandes poetas*⁴⁵, *Como cuando en día de fiesta*⁴⁶, *El dios del vino*⁴⁷ o *El único*⁴⁸. Traduce entonces poesías relacionadas con la naturaleza: *El verano*⁴⁹, *El otoño*⁵⁰, y los dos textos de *La primavera*⁵¹ y *El invierno*⁵². No creemos que estas poesías, más parecidas a *Leaves of grass* de Whitmann que a las composiciones del poeta sevillano, influyeran de manera decisiva en la producción cernudiana.

Lo que, en nuestra opinión, supone la asimilación de Hölderlin es que transmite a Cernuda el mito clásico, pero no leído desde la perspectiva romántica, sino desde la del poeta moderno. Toda la obra de Cernuda es un intento de

³⁴ *An die Parzen.*

³⁵ “[...]einmal / Lebt ich, wie Götter, und mehr bedarfs nicht”.

³⁶ “Esperamos un dios [...] / Hallamos una vida como la nuestra humana”.

³⁷ “Ambos, el dios y el hombre, iguales / Ante el ultraje igual del azar y del tiempo [...]” (*Vivir sin estar viviendo*, 1944-1949).

³⁸ *Die Titanen.*

³⁹ “Göttliches trifft unteilnehmende nicht”.

⁴⁰ *Menschenbeifall.*

⁴¹ “An das Göttliche glauben / Die allein, die es selber sind”.

⁴² *Abendphantasie.*

⁴³ *Gebürtigerden.*

⁴⁴ César Real Ramos alude a la importancia del “paraíso perdido” dentro de la obra cernudiana en *Luis Cernuda y la Generación del 27*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1983, pp. 45-48.

⁴⁵ *An unsre großen Dichter.*

⁴⁶ *Wie wenn am Feiertage.*

⁴⁷ *Der Weingott.*

⁴⁸ *Der Einzige.*

⁴⁹ *Der Sommer.*

⁵⁰ *Der Herbst.*

⁵¹ *Der Frubling.*

⁵² *Der Winter.*

autobiografía espiritual, pero esto choca con el mundo poético. La culminación de esta biografía pasará por la transmisión de las anécdotas en poemas, sólo si los hechos dejan de ser historia y se vuelven acciones notables, esto es, mito. El mito contado como narración, al margen de las implicaciones antropológicas, mezcla argumento ideal y fábula verdadera; el poeta se sirve de leyendas para contar hechos reales y narrar éstos como fábulas. Desde esta perspectiva, *La realidad y el deseo* cuenta el mito del poeta moderno en busca de su verdad⁵³. Su verdad se polariza en torno a la dicotomía deseo/realidad. La crítica interpreta esto como el fruto de la soledad vital y anímica que origina un insaciable deseo permanentemente insatisfecho de unión con lo bello, lo armónico, lo puro: un inagotable deseo de amor universal que choca siempre con la realidad. Aceptando esta interpretación habría que concluir que muchas de las composiciones cernudianas como *Atardecer en la catedral*⁵⁴, *La familia*⁵⁵, *Noche del hombre y su demonio*⁵⁶, *Las ruinas*⁵⁷, *Las edades*⁵⁸, *La acera*⁵⁹, *El amante divaga*⁶⁰..., no son suyas.

Efectivamente, existe un deseo de base estética y espiritual que choca contra la realidad del poeta, pero al margen de éste, existe un deseo mucho más claro, a nuestro parecer. Un deseo casi inherente a la naturaleza humana, un deseo que en la formulación cernudiana recuerda mucho a Unamuno. Se trata de la vuelta a la seguridad del útero materno que tanto obsesionaba a Dalí, la vuelta al Paraíso en el que la muerte no era problemática: el deseo de perdurar⁶¹.

Desde esta perspectiva consideramos que debe entenderse la problemática entre realidad y deseo. El poeta descubre la significación del mito entendido como sistema ideológico, como categorización de la realidad, de una realidad multiforme y cambiante que el hombre desea aprehender. Lo fútil del mundo se ordena a partir de un principio unificador: la idea de Dios. Esto hace, sin embargo, que la convencionalidad perpetúe un concepto abstracto que garantiza la realidad metafísica en detrimento de la material. Cuando el poeta descubre el carácter social de esta idea se produce el choque con la realidad. Su

⁵³ "Alguno, después de leer todo lo anterior, tal vez me considere un «inadaptado», lo cual sé que constituye uno de los inconvenientes mayores para el individuo en sociedad y al considerarme así no dejaría de tener, probablemente, alguna razón. Yo no me hice, y sólo he tratado, como todo hombre, de hallar mi verdad, la mía, que no será mejor ni peor que la de otro, sino sólo diferente", *Historial de un libro* (1958) (citamos por Luis Cernuda, *Prosa I. Obra completa Vól. II*, ed. cit. pág. 659).

⁵⁴ *Las nubes*, 1937-1940.

⁵⁵ *Como quien espera el alba*, 1941-1944.

⁵⁶ *Como quien espera el alba*, 1941-1944.

⁵⁷ *Como quien espera el alba*, 1941-1944.

⁵⁸ *Vivir sin estar viviendo*, 1944-1949.

⁵⁹ *Variaciones sobre tema mexicano*, 1949-1950.

⁶⁰ *Poemas para un cuerpo*, 1951-1957.

⁶¹ Este deseo acompañará al poeta, como él mismo cuenta, durante toda su vida: "Desde niño, tan lejos como vaya mi recuerdo, he buscado siempre lo que no cambia, he deseado la eternidad", *Escrito en el agua*, *Ocnos*, 1940-1963.

única forma de vivir estará en la vida de sus letras, en su obra. La estética, lo armónico, la belleza, el amor, son medio, no fin.

Acceptando esto como válido, *La adoración de los magos* es un punto de inflexión entre el “poeta juvenil” que plantea su concepción del mundo y el “poeta maduro” que propugna la creación de realidades metafísicas como asidero al vacío existencial. Se plantea, asimismo, la necesidad de un poeta erigido en dios que cree desde el amor y la palabra para perdurar en la memoria mediante sus obras.

* * * * *

El título de la composición está tomado del evangelio de San Mateo⁶². No hay, sin embargo, una relación de fidelidad textual, como veremos. Existen raíces profundas, pero la floración fundamental e inmediata de influencias hay que buscarla en autores más cercanos.

La *Adoración* constituye el inicio de la búsqueda de Dios. El hombre tiene una especial concepción del mundo que le hace buscar formas artificiales y convencionales de justificación existencial. La importancia de la composición radica en la lectura que hace del mito cristiano. El alumbramiento de Jesús sigue el esquema clásico del nacimiento del héroe. Este esquema se inicia con un oráculo⁶³ que amenaza el poder constituido. El rey adopta una actitud contraria⁶⁴ al nacimiento, que se manifiesta mediante un intento de evitar que éste se consuma o, en el caso de que se produzca el parto, la posterior deposición y burla⁶⁵. El nacido es criado por pastores⁶⁶ o en un ambiente ajeno al poder. En el mundo antiguo, el pastor es símbolo del rey, del nuevo rey que será educado en un ambiente natural. Se forja así una “ley nueva”, la del rey en contacto con el pueblo, como el pastor con las ovejas⁶⁷. En este espacio casi edénico se produce la maduración⁶⁸ del joven y la salida hacia el poder, que concluye con el enfrentamiento⁶⁹ y la posterior victoria⁷⁰. Cernuda cuestiona desde el inicio del poema este discurso; así, por ejemplo, los magos de Cernuda no son presentados

⁶² 2, 1-12.

⁶³ Mateo 2, 1-6 / Lucas 1, 26-38

⁶⁴ Mateo 2, 7-8

⁶⁵ Mateo 2, 12-23.

⁶⁶ Mateo 2, 11 / Marcos 1, 9-13 / Lucas 2, 8-18 / Juan 2, 1-12.

⁶⁷ San Juan, el evangelista más cristocéntrico, plantea esto perfectamente en *El buen pastor y sus ovejas* (10, 1-39).

⁶⁸ Mateo 4, 1-11; 4, 23-25; 5, 17-20 / Marcos 1, 35-39; 3, 13-19; 6, 14-16 / Lucas 2, 22-50; 6, 12-16 / Juan 7, 25-30.

⁶⁹ Mateo 12, 22-45; 16, 1-4; 26, 57-68; 27, 1-2; 27, 11-56 / Marcos 7, 1-23; 8, 11-13; 14, 53-65; 15, 1-41 / Lucas 11, 14-25; 11, 29-32; 11, 37-53; 22, 47-52; 22, 63-71; 23, 1-56 / Juan 18, 1-39; 19, 1-22; 19, 28-37.

⁷⁰ Mateo 28, 1-10; 28, 16-20 / Marcos 1-20 / Lucas 24, 1-12; 24, 36-53 / Juan 19, 23-24; 20, 1-29.

como mundo que adora, sino como buscadores de una verdad⁷¹ de la que en principio dudan y que, sin embargo, desean. Cuando lleguen hasta ella se sentirán defraudados. La desilusión llevará a los reyes a desear un modelo de vida en el que no tiene cabida la idea de dios⁷².

El inicio de la *Adoración* se llama *Vigilia*. Hay que retroceder hasta el *Antiguo Testamento* para encontrar la primeras referencias a la vigilia, que aparecen ligadas a acciones bélicas, y aluden tanto al sometimiento de Madián por Gedeón⁷³ como a la victoria de Saúl sobre Najas y los ammonitas⁷⁴. En ambos casos tienen una significación temporal; concretamente, indica las tres partes o vigilias en que los hebreos dividían la noche. Los romanos en cuatro, pero esto no tendrá mayor importancia, porque el concepto va adquiriendo connotaciones simbólicas a partir del *Nuevo Testamento*, y así, por ejemplo, en la cuarta vigilia de la noche camina Jesús sobre las aguas⁷⁵. Definitivamente configurado como un discurso alegórico cargado de simbolismo aparece tanto en la identificación entre vigilia y segunda venida que hace Mateo⁷⁶ como en la exhortación de la vigilia que hace Lucas⁷⁷.

En esta vigilia hay dos voces poéticas distintas, encarnadas por Melchor y Demonio. El mago encarna el desánimo provocado a raíz del tiempo⁷⁸ que lleva esperando la “profética Estrella”. Cernuda juega aquí con la tradición mesiánica⁷⁹; no modifica la imagen, pero altera el discurso. El viaje hacia Dios está frustrado desde el inicio debido a la falta de fe, pues la duda sobre la existencia divina se resuelve, de manera falaz, a través de la propia existencia humana⁸⁰. La separación tajante entre los planos del hombre y la divinidad se va diluyendo progresivamente; la figura del héroe/Jesús, enlace entre estos planos por cuanto posee atribuciones de ambas naturalezas, decrece hasta estancarse en lo terreno.

Mucho se ha hablado sobre la relación entre Cernuda y los existencialistas ingleses, Eliot sobre todo. Cernuda no busca en ellos teorías metafísicas, pues ya las tenía (en nuestra opinión), sino una conciencia estética. Una de las obras cumbres de Eliot es, sin duda, *Murder in the cathedral* (1934).

⁷¹ “Esperamos un dios, cuya presencia / Radiante e imperiosa, cuya vista es la gracia. / Y cuya privación idéntica a la noche / Del amante celoso sin la amada / Hallamos una vida como la nuestra humana” (vv. 141-145).

⁷² “Y quisimos ser hombres sin adorar a dios alguno” (v. 160).

⁷³ Jueces 7, 15-19.

⁷⁴ 1º Libro de Samuel 11, 1-11.

⁷⁵ Mateo 14, 22-25.

⁷⁶ Marcos 13, 24-37.

⁷⁷ Lucas 12, 29-38.

⁷⁸ “[...], mi cansancio. / Todo lo cansa el tiempo. [...]” (vv. 3-4).

⁷⁹ Malaquías 3, 1-6.

⁸⁰ “[...]: si yo vivo, / Bien puede un Dios vivir sobre nosotros. / Mas nunca nos consuela un pensamiento. / Sino la gracia muda de las cosas” (vv. 21-24).

El conflicto entre Becket y el rey por cuestiones relativas a la libertad de elección entre fidelidad regia y fidelidad divina acaba con la muerte del primero. El arzobispo aparece configurado como un mártir que deja su impronta en el coro, como un “Jesús” que muere para que sus mujeres no estén marcadas con el estigma de la desesperanza, sino por un amor a Dios entendido como Todo⁸¹. Aparece en el texto una justificación de la existencia divina⁸² idéntica a la que expone Melchor. Sin embargo, contextualizadas, son totalmente antagónicas. Eliot culmina la obra con un manifiesto panteísta cuando Becket, de alguna manera, ha subido al cielo de la memoria; por el contrario, Cernuda esboza esta justificación dubitativa como una idea que se deshace cuando roza la realidad: la pobreza y “humanidad” del “niño dios”⁸³.

Es muy importante la aparición del segundo sujeto poético: Demonio. No tiene ninguna incidencia en Melchor, dado que forma parte de un mecanismo de conceptualización de la realidad a través de oposiciones. La existencia de Dios es necesaria por cuanto hay un elemento negativo: Demonio. No se trata de un simple maniqueísmo, como deja claro más adelante en *Noche del hombre y su demonio*⁸⁴, donde vuelve a aparecer el mismo elemento.

Los reyes, segunda parte, se inicia en un camino. Es éste el espacio por antonomasia propicio para la construcción y la aventura. A pesar de ser magos, sabios íntimamente relacionados con el mundo de lo sobrenatural y la Astrología, aparecen caracterizados como “pastores nómadas”⁸⁵. La figura del pastor es fundamental para comprender lo que significa el cambio de fidelidad a un señor natural en armonía con la tierra y la naturaleza, alejado de los excesos. La imagen del pastor está, pues, relacionada con los testigos de las apariciones. Los tres reyes de esta segunda parte no son sino tres partes distintas y complementarias de la interioridad de un único personaje. Melchor es la religiosidad idealista, la vida siempre expectante⁸⁶; Gaspar, el hedonismo⁸⁷; Baltasar no es otra cosa que el escepticismo⁸⁸. Los tres monólogos entrecruzados que forman esta segunda parte

⁸¹ “Even in us the voices of seasons, the snuffle of winter, the song of spring, the drove of summer, the voices of beasts and of birds, praise Thee” (T.S. Eliot, *Murder in the cathedral*, London, Faber and faber, 1967, pág. 71).

⁸² “Those who deny Thee could not deny if Thou didst not exist, and their denial is never complet, for if were so, thes would not exist” (op. cit. pág. 70).

⁸³ “Hallamos una vida como la nuestra humana,” (v. 145).

⁸⁴ “D. No sólo forja el hombre a imagen propia / Su Dios, aún más se le asemeja su demonio [...] Necesita apostar su vida en algo, / Algo de que alza un idolo, aunque con barro sea, / Y antes que confesar su engaño quiere muerte” (*Como quien espera al alba*, 1941-1944).

⁸⁵ (v. 63).

⁸⁶ “Adonde brilla desnuda la verdad nada se necesita” (v. 98).

⁸⁷ “Si el beso y si la rosa codicio, indiferente hacia los dioses todos, / Es porque beso y rosa pasan. Son más dulces los efimeros gozos” (vv. 101-102).

⁸⁸ “[...] la verdad es sueño, menos que sueño, humo” (v. 74).

son como una representación de la lucha interna del protagonista antes de decidirse a buscar en la Historia la comprobación de su fe imposible.

La tercera parte, *Palinodia de la esperanza divina*, núcleo central del poema, muestra el viaje hasta Belén y la posterior decepción al no encontrar más que un hombre en brazos de su madre. En medio del camino inhóspito, el acercamiento a la “verdad” disemina de manera progresiva elementos simbólicos relacionados con la Eucaristía y el pacto hombre-dios. Así, con las alusiones al vino se pasa desde la esperanza y deseo de divinidad⁸⁹ hasta el preludio de la más absoluta desesperanza: no habrá con qué calmar la sed de eternidad⁹⁰. El vino aparece aquí como un elemento significativo del pacto, formulado en estos términos a partir del Nuevo Testamento⁹¹. Curiosamente, como en el caso de la *vigilia*, se produce un cambio de significado que lo aleja del eje simbólico de la desmesura y el exceso con que aparece tanto en la tradición griega⁹² como en la del Antiguo Testamento⁹³.

Desde el título se anticipa el planteamiento de esta parte central: los magos deben retractarse y reconocer el yerro que supone haber mantenido la esperanza en la existencia de un dios.

El tiempo determina el fin de una etapa creativa. La esperanza puede mantenerse en las dos primeras partes por el enmascaramiento de la realidad que proporciona la noche. Melchor recrea la figura de un poeta que cuestiona las bases de su existencia en un ambiente difuso⁹⁴. Esto no puede dejar de recordarnos a la obra que iniciará la novela moderna. Sin embargo, en el caso de Don Quijote no se manifiesta la duda⁹⁵, y cuando ésta surge se niega a verificar la verdad, amparado en el terreno ambiguo de la noche⁹⁶. Don Quijote es prudente como para no poner a prueba la realidad; el poeta posmoderno, que ha depurado influencias surrealistas, intenta plegar realidad y literatura. El afán de Melchor por observar la verdad⁹⁷ le llevará al fin de la noche, del sueño y por ende de la fe. Cuando amanece, la estrella se detiene y verán con claridad⁹⁸ lo que anunciaba la profecía.

⁸⁹ “Mas tengo sed. Lágrimas de la viña, / Frescas al labio con frescor ardiente,” (vv. 36-37).

⁹⁰ “Padeíamos hambre, gran fatiga. / Al lado de la choza hallamos una viña / Donde un racimo quedaba todavía, / Seco, que ni los pájaros lo habían / Querido. Nosotros lo tomamos: / De polvo y agrio vino el paladar teñía” (vv. 119-124).

⁹¹ Mateo 26, 17-29 / Marcos 14, 12-25 / Lucas 22, 7-23 / Juan 15, 1-17.

⁹² Centauros, Sánape, Folo, Tritón, Estáfílo, Marón, Párteno, Ulises, Polifemo, entre otros.

⁹³ Génesis 9, 20-28; 27, 25.

⁹⁴ “La soledad. La noche.” (v. 1).

⁹⁵ “Yo sé quien soy –respondió don Quijote-, y sé que puedo ser, no solo los que he dicho, sino todos los Doce Pares de Francia, y aun los nueve de la Fama [...]” (*Don Quijote*, I, Cap. 5).

⁹⁶ Así, por ejemplo, se niega a ver a Dulcinea tras haber esperado a que anocheciera para entrar en El Toboso (*Don Quijote II*, Cap. 9).

⁹⁷ “Mas nunca nos consueta un pensamiento, / Sino la gracia muda de las cosas” (vv. 23-24).

⁹⁸ “Vimos la estrella hacia lo alto / Que estaba inmóvil, pálida como el agua / En la irrupción del día, una respuesta dando / Con su brillo tardío de milagro / Sobre la choza [...]” (vv. 128-132).

El choque que se produce entre las expectativas de los reyes⁹⁹ y la dura realidad vista a la luz del día¹⁰⁰ es en nuestra opinión la verdadera significación del choque realidad/deseo, al margen de las implicaciones estéticas. La solución al problema pasa no sólo por la aceptación de la realidad física sino por la plena exaltación de la misma, así, en una actitud casi dionisiaca (con todas las connotaciones clásicas y nietzscheanas con que debe entenderse el término) los magos vuelven a su mundo¹⁰¹ de hombres a vivir como lo que son¹⁰².

El protagonista de la cuarta parte, *Sobre el tiempo pasado*, es ahora un viejo pastor cuyos recuerdos de juventud se remontan a muchos años atrás, cuando unos extraños monarcas orientales vinieron a ver un niño nacido en un pesebre. Los reyes ya han muerto víctimas de su contemplación¹⁰³. El viejo pastor, símbolo de una humanidad apartada de lo social no conoce a dios¹⁰⁴, nada sabe ni ha sabido de la existencia divina

Es muy significativa la simbología de las marcas temporales del poema. Desde la contemplación de los magos el punto de vista se desplaza hasta un viejo pastor alejado de la acción por muchos años de distancia. Entendemos la distancia como "máscara", pero no en el sentido en que lo expresa Talens cuando plantea el problema cernudiano sobre *Et in Arcadia ego*¹⁰⁵ (verso final, por cierto, de *Luna llena en Semana Santa*¹⁰⁶) siguiendo, como él mismo afirma, los planteamientos de Mircea Eliade¹⁰⁷. Eliade entiende el clásico *regressus ad uterum* como un intento de recuperar lo que él llama "tiempo sagrado"¹⁰⁸. Desde esta perspectiva distingue entre el hombre "no religioso"¹⁰⁹ y el "religioso"¹¹⁰. El hombre religioso será aquél que no desea vivir en el presente histórico y, por ello, intenta

⁹⁹ "Esperamos un dios [...]" (v. 141).

¹⁰⁰ "Hallamos una vida como la nuestra humana," (v. 145).

¹⁰¹ "El mundo pobre fue, enfermo oscuro. / Añoramos nuestra corte pomposa, las luchas y las guerras, / O las salas templadas, los baños, la sedosa / Carne propicia de cuerpos aún no adultos, / O el reposo del tiempo en el jardín nocturno" (vv. 156-159).

¹⁰² "Y quisimos ser hombres sin adorar a dios alguno" (v. 160).

¹⁰³ "Uno muerto al regreso, de su tierra distante; / Otro, perdido el trono, esclavo fue, o mendigo; / Otro a solas viviendo, presa de la tristeza" (vv. 202-204).

¹⁰⁴ "Yo apenas vi a los hombres; jamás he visto dioses" (v. 206).

¹⁰⁵ "[...] el protagonista es ese mismo anciano del dibujo de Beardsley, si bien su acicalamiento no es sino disfraz, la frialdad y el distanciamiento una máscara". (J. Talens, *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda*, Barcelona, Anagrama, 1975, pág. 16).

¹⁰⁶ "Que a la doble distancia / generoso hoy te vuelve, / en leyenda a tu origen / *Et in Arcadia ego*" (vv. 25-28) (*Desolación de la quimera*, 1956-1962).

¹⁰⁷ Op. cit. pp. 298-310.

¹⁰⁸ *Lo sagrado y lo profano*, ed. de L. Gil, Madrid, Guadarrama, 1973, pág. 63.

¹⁰⁹ "Para el hombre no-religioso, el Tiempo no puede presentar ni ruptura ni «misterio»: constituye la más profunda dimensión existencial del hombre, está ligado a su propia existencia, pues tiene un comienzo y un fin, que es la muerte, el aniquilamiento de la existencia". (op. cit. pág. 65).

¹¹⁰ Para el hombre religioso, al contrario, la duración temporal profana es susceptible de ser «detenida» periódicamente por la inserción, mediante ritos, de un Tiempo sagrado, no-histórico (en el sentido que no pertenece al presente histórico). (op. cit. pág. 65).

incorporarse a un tiempo sagrado. Creemos que la “máscara” podría estar más vinculada a las ideas de Eco sobre los distintos niveles de inclusión y la obra literaria como hecho cosmológico. Desde esta perspectiva, Cernuda no plantea su inclusión en un discurso anterior como forma de incorporación a un tiempo sagrado, sino la destrucción de éste desde la perspectiva de los personajes literarios. El hecho de que sea un pastor quien relate los acontecimientos cuestiona el discurso neotestamentario desde el momento en que la negación de la divinidad la hace uno de los pocos testigos directos que según San Lucas¹¹¹, único evangelista que alude a los pastores, fueron a adorar al niño y pudieron coincidir con los magos. Curiosamente, el único evangelista que menciona a los magos¹¹², San Mateo, no dice nada de la adoración de los pastores. Desde un punto de vista literario, Lucas, médico, culto y conocedor del griego, es un narrador mucho más fiable que Mateo, publicano, y por tanto, pecador.

Eliot se convierte al catolicismo en 1927; el viaje espiritual que supone esta conversión se expresa perfectamente en *Ash-Wednesday* (1930), donde se produce una evolución que va desde el ateísmo de *I*¹¹³ hasta la duda matizada de *V*¹¹⁴. Sin embargo, su creencia nunca será una mera aceptación de los dogmas¹¹⁵. Íntimamente relacionados con el sentido de la vida se manifiestan en Eliot las propiedades destructivas del tiempo. Hay un poema de éste que guarda enormes similitudes con el pastor de Cernuda: *Gerontion*¹¹⁶. Gerontion es un hombre viejo que ha perdido sus facultades activas, que mira al pasado y sólo ve caos. Es una figura de muerte en vida, expectante desde el inicio¹¹⁷. Como el “pastor ignorante”, está solo, es viejo¹¹⁸ y recuerda el pasado¹¹⁹. La diferencia fundamental radica en la concepción de la vida y el tiempo, asociada a la Historia. Cernuda lee la ruptura del nacimiento como creación humana, mientras que Eliot la lee como acción divina. En este sentido, hay un cambio de concepción temporal en Eliot, así, si Gerontion sucumbe al tiempo, en *The Hollow men* (1925) parece vislumbrarse una ciclicidad cuando menos esperanzadora. Finalmente, en *Ash-Wednesday* aparece el tiempo mortal con un significado y propósito bien definido: redención. En *Choruses from The Rock* (1934), se alude

¹¹¹ Lucas 2, 15-20.

¹¹² Mateo 2, 1-13.

¹¹³ “Because I do not hope to turn again / Because I do not hope / Because I do not hope to turn / [...]” (vv. 1-3).

¹¹⁴ “Although I do not hope to turn again / Although I do not hope / Although I do not hope to turn [...] And let my cry come unto Thee” (vv. 1-3 / 36).

¹¹⁵ “Eliot’s Christianity was never so secure as a list of dogma to which he passively subscribed” (A. Swarbrick, *Selected poems of T.S. Eliot*. Hong Kong, Macmillan Education, 1988, pág. 12).

¹¹⁶ *Poems*, 1920.

¹¹⁷ “Here I am, an old man in a dry month, / Being read to by a boy, waiting for rain” (vv. 1-2).

¹¹⁸ “[...] I am an old man” (v. 14).

¹¹⁹ “I was neither at the hot gates / Nor fought in the warm rain / Nor knee deep in the salt marsh, heaving a cutlass” (vv. 3-5).

a la relación necesaria entre hombre y Dios, en términos opuestos a los formulados por Cernuda¹²⁰. Más adelante se configura y solidifica definitivamente este discurso como concepción plena de la relación entre dios, hombre y tiempo¹²¹. Eliot considera fundamental el momento en que Dios toma forma humana y salva a la humanidad del tiempo revelándole la posibilidad de lo eterno.

El final de esta parte sintetiza y aclara toda la problemática planteada. Cernuda cuestiona y niega el punto de referencia narrativo¹²² a la vez que indica el final del día¹²³: acaba con el discurso bíblico. Talens interpreta el verso final como una apelación a la naturaleza¹²⁴; nosotros consideramos que el fin del discurso clásico coincide con el fin de una etapa. Todo el poema se ha configurado entre momentos crepusculares y difusos. Tras ver la realidad desesperanzadora a la luz del día, después de haberla imaginado en el crepúsculo, sólo se puede esperar un nuevo crepúsculo en el que iniciar un nuevo discurso.

Este nuevo discurso deberá edificarse sobre la tumba del anterior. Así, la brevísimas última parte lleva un título significativo: *Epitafio*. La verdad¹²⁵ encontrada por los magos es la verdad de lo humano íntimamente ligada a los procesos de construcción literaria, de ahí su decepción al no saber sustituir la idea de Dios por la idea del Hombre. Por esta razón su destino es más feliz que el de los dioses, puesto que la muerte es la única solución al ansia de eternidad, o de Dios, que viene a ser lo mismo. Aparte de que, en tanto hombres, siguen existiendo como materia, mientras que los dioses, cuya sola posibilidad de existencia estribaba en su creación por el hombre, muerto éste, la pierden irremediablemente¹²⁶. Esta idea se desarrolla más ampliamente en *Apología pro vita sua*¹²⁷. Los reyes han caído en el olvido de la materia, los dioses en el vacío total de la nada.

* * * * *

¹²⁰ "And when these were man, in their various ways, they struggled in torment towards GOD / Blindly and vainly, for man is a rain thing, and man without GOD is a seed upon the wind [...]" (vv. 2-3) (*Section VII*).

¹²¹ "Then came, at a predetermined moment, a moment in time and of time, / A moment not out of time, but in time, in what we call history: transecting, bisecting the world of time, a moment in time but not like a moment of time, / A moment in time but time was made through that moment: for without the meaning there is no time, and that moment of time gave the meaning" (vv. 18-20) (*Section VII*).

¹²² "¿Cómo ha de ver los dioses un pastor ignorante?" (v. 207).

¹²³ "Mira el sol desangrado que se pone a lo lejos." (v. 208).

¹²⁴ "Con este verso la naturaleza, única realidad tangible del hombre, ha sustituido toda especulación en torno a la divinidad" (op. cit. pág. 105).

¹²⁵ "Buscaron la verdad, pero al hallarla / no creyeron en ella" (vv. 211-212).

¹²⁶ "[...] No compadezcas / Su sino, más feliz que el de los dioses / Sempiternos, arriba." (vv. 213-215).

¹²⁷ "Para morir el hombre de Dios no necesita, / Más Dios para vivir necesita del hombre." (*Como quien espera al alba*, 1941-1944) (vv. 93-94).

La búsqueda de dios, motivo común en el hombre y en la literatura, que subyace a la *Adoración* proviene directamente de la influencia unamuniana. El afán del filósofo bilbaíno por perdurar, ya fuera en las letras, en la memoria o en los hijos, era bien conocido por Cernuda¹²⁸. Creemos que la incidencia de Unamuno en Cernuda fue fundamental, como canalizador de Nietzsche y, probablemente, también de Kierkegaard, al que Cernuda leería en Cambridge¹²⁹.

El existencialismo de Kierkegaard, que surge como negación del idealismo hegeliano, estuvo influenciado por un cristianismo impregnado de influencias luteranas. Aludimos anteriormente¹³⁰ a la búsqueda de la verdad individual de Cernuda, concepción idéntica a la que desde 1835 mantenía el filósofo danés¹³¹. Entiende éste la creencia como una especie de refugio vacío¹³², idea que gravita en Cernuda, aunque con una formulación más nietzscheana-unamuniana. Esta concepción de creencia como refugio aparece fundamentalmente en obras como *San Manuel Bueno, mártir*, *La agonía del Cristianismo* o *Del sentimiento trágico de la vida*.

Nos parece clara la influencia de Nietzsche en Cernuda, a pesar de las reservas de Sobejano¹³³, y por supuesto en Unamuno, aun teniendo en cuenta su propia opinión sobre el filósofo alemán¹³⁴. En cualquier caso, lo que no se puede negar es que Unamuno conocía tanto a Kierkegaard como a Nietzsche. En el fondo, las posturas de Unamuno y Nietzsche no son, en nuestra opinión, irreconciliables. Es verdad que el alemán sustituye a Cristo por el "superhombre", mientras que el afecto que éste inspiraba en Unamuno le hacen amarlo y

¹²⁸ "Vivo y afanándose lejos de lo que sólo en la actualidad, momento que pasa y no queda, Unamuno esperaba crearse a sí mismo, o al menos crear su mito personal, y ser lo que pasó quedando" (L. Cernuda, *Estudios sobre poesía española*, Madrid, Guadarrama, 1975, pp. 76-77).

¹²⁹ Así lo afirma el propio autor en *Historial de un libro* (1958) (citamos por Luis Cernuda, *Prosa I. Obra completa Vol. II*, ed. cit. pág. 649).

¹³⁰ Nota 53.

¹³¹ "La gran cuestión es hallar una verdad para mí, encontrar la idea por la que quiero vivir y morir" (Kierkegaard, *Journal (Extracto), 1832-1846*, traducción de Ferlor y Gateau, Gallimard, pág. 31, 1941 apud R. Jolivet, *Las doctrinas existencialistas desde Kierkegaard a J.-P. Sartre*, Gredos, Madrid, 1976, pág. 38).

¹³² "[...] el cristianismo al que se le ha quitado el terror no es más que un cristianismo de fantasía" (*Post-scriptum aux Miettes philosophiques*, trad. P. Petit, Gallimard, 1941, apud Jolivet op. cit. pág. 45).

¹³³ "[...] no fueron los poetas -Salinas, Guillén, Lorca, Ateixandre, Cernuda-, sino los prosistas quienes se manifestan más abiertos a la memoria de Federico Nietzsche" (Sobejano, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967, pág. 644).

¹³⁴ "Siempre he creído que Nietzsche fue un hombre dominado por el miedo, por el miedo de morirle del todo, miedo que le hizo arremeter contra el cristianismo, ya que no lograba ser cristiano. Él fue quien dijo que en el fondo sólo ha habido un cristiano, y éste murió en la cruz. Y antes que él, otro hombre que se le parecía en ciertas cosas, pero que, en conjunto, le era muy superior, había escrito que la cristiandad está jugando con el cristianismo. Pero Kierkegaard fue un hombre demasiado sincero para haberse popularizado. Pero todavía puede uno simpatizar con el alma de Nietzsche, aun abominando de sus enseñanzas, [...]" (*Contra esto y aquello*, 1912).

respetarlo, pero con esto el filósofo vasco erige a Cristo en el “primer superhombre” de la historia. Esta idea se plasma en el soneto *A Nietzsche*¹³⁵ (1910) y por supuesto en *El Cristo de Velázquez*¹³⁶ (1920).

Cernuda toma de Unamuno su afán por perdurar, pero sólo en lo que a obras se refiere, así por ejemplo en *A un poeta futuro*¹³⁷. Por otro lado, recoge la duda que se planteaba en *San Manuel Bueno, mártir* sobre la posibilidad de un Jesús que creara el fenómeno divino para aliviar el peso de la vida. La diferencia fundamental entre ambos es que lo que en Unamuno se plantea como duda y deseo de fe (paradoja del ateo que quiere creer¹³⁸), en Cernuda se convierte en certeza. Unamuno entiende la religiosidad como *agonía* en el sentido etimológico¹³⁹ del término: como continua lucha interna¹⁴⁰. Cernuda no concede el beneficio del agnosticismo y considera que es el hombre el que crea a la divinidad, y no al contrario. Esta creación está íntimamente ligada a los fenómenos del lenguaje y la conceptualización de la realidad. Nos parece clara la idea de “verdad” nietzscheana¹⁴¹ y “agonía” unamuniana en composiciones como

¹³⁵ “Al no poder ser Cristo maldijiste / de Cristo, el sobrehombre en arquetipo, / hambre de eternidad fue todo el hipo / de tu pobre alma hasta la muerte triste. / A tu aquejado corazón le diste / la vuelta eterna, así queriendo el cipo / de ultratumba romper, oh nuevo Edipo, / víctima de la Esfinge a que creíste / vencer. Sintióndote por dentro esclavo, / dominación cantaste y fue lamento / lo que risa sonó de león bravo; / luchaste con el hado turbulento / querer durar para morir al cabo / libre de la razón, nuestro tormento” (*Rosario de sonetos líricos*, 1911).

¹³⁶ “[...] desde entonces / por Ti nos vivifica esa tu muerte. / por Ti la muerte se ha hecho nuestra madre, / por Ti la muerte es el amparo dulce / que azucara amargores de la vida” (vv. 20-24).

¹³⁷ “Nunca han de comprender que si mi lengua / cantó un día, fue amor quien la inspiraba. / Yo no podré decirte cuánto llevo luchando / Para que mi palabra no se muera / Silenciosa conmigo, y vaya como un eco / A ti, como tormenta que ha pasado [...] / Y entonces en ti mismo mis sueños y deseos / Tendrán razón al fin, y habré vivido” (vv. 52-57/93-34) (*Como quien espera al alba*, 1941-1944).

¹³⁸ “Oye mi ruego Tú, Dios que no existes, / y en tu nada recoge estas mis quejas / [...] Dios no existente, pues si Tú existieras / existiría yo también de veras” (vv. 1-2 / 13-14) (*La oración del ateo*, 1910, *Rosario de sonetos líricos*).

¹³⁹ “Y no quiero cerrar este prólogo sin hacer notar cómo una de las cosas a que debe este librito el halagüeño éxito que ha logrado es a haber restablecido el verdadero sentido, el originario o etimológico de la voz “agonía”, el de lucha [...] Agonía, *ayovía*, quiere decir lucha. Agoniza el que vive luchando, luchando contra la vida misma. Y contra la muerte” (Miguel de Unamuno, *La agonía del Cristianismo*, Buenos Aires, Losada, 1984, pp. 10 y 16).

¹⁴⁰ “El modo de vivir, de luchar, de luchar por la vida y vivir de la lucha, de la fe, es dudar [...] Fe que no duda es fe muerta” (Unamuno op. cit. pág. 22).

¹⁴¹ “[...] el hombre quiere existir, a la vez por necesidad y por aburrimiento, de una forma social y gregaria, necesita un tratado de paz, y conforme a ello, procura que desaparezca de su mundo al menos el más brutal *bellum omnium contra omnes*. Este tratado de paz, sin embargo, conlleva algo que tiene aspecto de ser el primer paso en la consecución de ese enigmático impulso hacia la verdad. Porque en ese momento se fija lo que desde entonces debe ser “verdad” [...] El hombre sólo quiere la verdad en análogo sentido limitado. Desea las consecuencias agradables de la verdad, aquellas que conservan la vida; es indiferente al conocimiento puro y carente de consecuencias, y está hostilmente predispuesto contras las verdades que puedan ser perjudiciales y destructivas” (*Sobre la verdad y mentira en sentido extramoral*, citamos por F. Nietzsche, *Antología*, ed. de J.B. Linares Chover, Barcelona, Península, 1988, pp. 42-43).

*Atardecer en la catedral*¹⁴², *La familia*¹⁴³, *Noche del hombre y su demonio*¹⁴⁴, entre otras.

La *Adoración de los magos*, al igual que la identidad poética de Cernuda, se construye a partir de elementos diversos. De Hölderlin “relee” Cernuda el mito. Creemos que esta relectura conlleva de manera indirecta la asimilación de las teorías sobre el mito postuladas por autores como Laffitu¹⁴⁵ y Vico¹⁴⁶, germen de lo que será la mitología de F. Creuzer¹⁴⁷, K. O. Müller¹⁴⁸ o Bachofen/Grote¹⁴⁹, entre otros. Y al margen de las implicaciones antropológicas lo reelabora en su sentido simbólico. El mito también aparece con esta formulación simbólica en los poetas anglófonos que tanto influyeron en el autor de *La realidad y el deseo*. Recordemos, por ejemplo, el caso de *Leda and the Swan*, de Yeats¹⁵⁰, reconocido admirador de Nietzsche¹⁵¹, donde a partir del mito se esboza toda una teoría circular de la historia dividida en ciclos de dos mil años, relacionando el paralelismo Leda-Zeus con la relación Dios-Virgen María. Ambos discursos representan el inicio de una nueva era, el primero da lugar a la Grecia homérica y

¹⁴² “Sintiendo la presencia de un poder misterioso / Que el consuelo creara para el hombre, / Sombra divina hablando en el silencio.” (vv. 55-58) (*Las nubes*, 1937-1940).

¹⁴³ “Te atendieron con leche y con abrigo; / Después, cuando crecío tu cuerpo a par del alma, / con dios y con moral te proveyeron” (vv. 42-44) (*Como quien espera al alba*, 1941-1944).

¹⁴⁴ “¡I. Me hieres en el centro más profundo, / Pues conoces que el hombre no tolera / Estar vivo sin más: como en un juego trágico / Necesita apostar su vida en algo, / Algo de que alza un ídolo, aunque con barro sea. / Y antes que confesar su engaño quiere muerte” (vv. 59-64) (*Como quien espera al alba*, 1941-1944).

¹⁴⁵ Plantea la importancia del mito en el desarrollo del salvaje como forma de conocimiento. Lo importante es la aceptación de un sistema ideológico ajeno a lo puramente empírico y racional como forma alternativa de cognición.

¹⁴⁶ Afirma que el mito es producto de la imaginación y permite conocer toda una serie de ideas de carácter metafísico y religioso.

¹⁴⁷ Combina hipótesis históricas con teorías acerca del comportamiento humano. Cree que la humanidad utilizaba primitivamente un lenguaje simbólico para captar lo más profundo del sentimiento humano, vía de comunicación con la divinidad. Con el tiempo sólo unos privilegiados serán capaces de realizar este rito: los sacerdotes. El sacerdote, según Creuzer, inventa una serie de metáforas y alegorías porque el pueblo no entiende los razonamientos teológicos. Se pasa casi del “sacerdote embaucador de la Ilustración” al “buen clérigo”. En cualquier caso, lo importante es la idea de creación convencional que subyace a las conceptualizaciones de la realidad a través del mito.

¹⁴⁸ Interpreta el mito en función del contexto histórico en el que se gesta y lo explica con relación a los acontecimientos acaecidos en ese momento histórico. No lo relaciona con procesos mentales, pero a partir de este momento se piensa que la significación del mito tiene que ver con el momento en que aparece. De alguna manera el mito “toca” realidad con Müller.

¹⁴⁹ Ambos consideran el mito como un fenómeno cultural. Bachofen apunta que es necesario estudiar el mito atendiendo al momento de gestación, pero teniendo en cuenta que ese contexto estará expresado como un sistema ideológico. Grote estudia el mito sólo en la etapa más primitiva de la historia griega, buscándole su propia lógica interna, sin tratar de reducirlo a alegorías o símbolos, como un sistema de mitos interrelacionados. Posible precursor del “mitema” propugnado por el estructuralista Lévy-Strauss.

¹⁵⁰ E. Malins. *A preface to Yeats*. Hong Kong, Longman, pp. 89-93.

¹⁵¹ Op.cit. pp. 61-62.

el segundo, al cristianismo. La búsqueda de dios está relacionada con una pérdida, que O. Paz entiende como “muerte”¹⁵² y que configura una percepción mítica del fenómeno religioso. Desde la perspectiva del mito, como sistema de ideas y como discurso literario, en tanto creación, Cernuda opta por elevarse a la categoría de creador. Así, una vez que ha entendido el fenómeno divino como convencionalidad atávica, creará desde la palabra como medio de superación poética y forma de perdurar.

El poeta asimila una tradición literaria que viene desde los textos bíblicos y cuestiona el discurso, no sólo en lo que a contenido se refiere, sino también en cuanto a la validez de los procesos a través de los cuales se configura dicho discurso y se eleva a la categoría divina. El viaje que realizan los reyes, mezcla de “disolución de las disonancias”¹⁵³ y “vía excéntrica”¹⁵⁴, lleva a los magos hasta un estado desesperanzador, donde no existe dios. En este espacio literario tiene cabida el poeta entendido como “sacerdote”.

El pensamiento de Cernuda está íntimamente relacionado con el mito, por un lado, y con Kierkegaard, Nietzsche y Unamuno, por otro. Es posible que, como afirma Sobejano y ya señalamos con anterioridad, Cernuda no recibiera gran influencia de Nietzsche, aunque lo dudamos. Estamos convencidos de que existe influencia de Unamuno, y que éste, aun a pesar de su aparente rechazo hacia el pensador alemán, plantea un sistema filosófico que, salvo matices o conceptos aparentemente divergentes, es análogo en esencia. La relación con Unamuno se demuestra en todas las composiciones ya aludidas, además de otras no mencionadas, como *Lázaro*¹⁵⁵ o *Viviendo sueños*¹⁵⁶.

Utiliza la poesía inglesa para la construcción formal, entendida no sólo como verso y técnica del “monólogo dramático”¹⁵⁷, sino también como imágenes. Aunque el “primer Eliot” (anterior a 1927) podría haberle influido ideológicamente por la cercanía de alguno de sus planteamientos, creemos que no lo hace. Lo que interesa a Cernuda de este autor, igual que ocurre con el resto de anglófonos, es la estética que emplea. Cernuda toma el verso inglés porque su sonoridad le parece más cercana a la prosa, soporte más adecuado quizá para establecer las teorías y formulaciones que expresa en su poesía. Más allá del

¹⁵² “La conciencia poética de Occidente ha vivido la muerte de Dios como si fuera un mito. Mejor dicho, esa muerte ha sido verdaderamente un mito y no un mero episodio en la historia de las ideas religiosas de nuestra sociedad” (O. Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974, pp. 76-77).

¹⁵³ “Die Auflösung der Dissonanzen”.

¹⁵⁴ “Die exzentrische Bahn”.

¹⁵⁵ “Así pedía en silencio, como se pide / A Dios, porque su nombre, / Más vasto que los templos, los mares, las estrellas, / Cabe en el desconuelo del hombre que está solo, / Fuerza para llevar la vida nuevamente” (vv. 103-107) (*Las nubes*, 1937-1940).

¹⁵⁶ “Lo raro es que al mismo tiempo / Conozco que tú no existes / Fuera de mi pensamiento” (vv. 22-24) (*Poemas para un cuerpo*, 1951-1957).

¹⁵⁷ Sobre esta idea, R. Langbaum, *La poesía de la experiencia*, edición de Julián Jiménez Heffernan. Granada, Comares, 1996, pp. 151-196.

verso, Cernuda toma imágenes que recrea de acuerdo con la significación que le interesa. De hecho, el *Auto* está construido sobre la imagen que constituye el poema *Journey of the Magi*¹⁵⁸.

Este poema se edifica sobre la misma idea del viaje que se realiza en una naturaleza hostil. Si los magos de Cernuda van por el desierto¹⁵⁹, los magos de Eliot caminan por entre la nieve del frío invierno¹⁶⁰, *locus eremus* en uno y otro. Este camino es espacio de construcción interior para el conocimiento de la verdad que esperan. Cuando los magos de Cernuda ven la realidad divina su desilusión les hace querer volver hasta su punto de partida material¹⁶¹; los magos del poeta inglés también recuerdan sus reinos y posesiones cuando se sienten hastiados por el viaje¹⁶². Conforme se aproximan a la contemplación, entran en juego los mismos mecanismos simbólicos de señalización temporal por medio de los que se pasará desde la máscara que supone la noche¹⁶³ hasta el amanecer en que se ve al niño¹⁶⁴. Es éste otro elemento que cuestiona o destruye el discurso clásico, por cuanto Mateo sitúa la acción de los magos durante la noche, elemento de contraste fundamental, por otra parte, para que pueda vislumbrarse una estrella profética. Los magos de Eliot también dudan¹⁶⁵ e, incluso, se encontrarán con el mismo elemento de la vid¹⁶⁶ y el vino¹⁶⁷ que explicamos con anterioridad. Asimismo, contribuye al cuestionamiento del discurso el alejamiento temporal del narrador con respecto a lo narrado, que en Cernuda aparecía en la figura del "pastor ignorante", elaborado a su vez a partir de la imagen de *Gerontion*. Finalmente, se produce la fatídica contemplación que conduce a la desesperanza¹⁶⁸ y el final del viaje¹⁶⁹.

¹⁵⁸ *Ariel Poems*, 1927.

¹⁵⁹ "Era aquel que cruzábamos, camino / Abandonado entre arenales" (vv. 109-110).

¹⁶⁰ "A cold coming we had of it, / Just the worst time of the year / For a journey, and such a long journey: / The ways deep of winter" (vv. 1-4).

¹⁶¹ "Añoramos nuestra corte pomposa, las luchas y las guerras, / o las salas templadas, los baños, la sedosa / Carne propicia de cuerpos aún no adultos, / O el reposo del tiempo en el jardín nocturno, (vv. 156-159).

¹⁶² "There were times we regretted / The summer palaces on slopes, the terraces, / And the silken girls bringing sherbet" (vv. 7-9).

¹⁶³ "At the end we preferred to travel all night, (v. 16) / "La soledad. La noche. La terraza" (v. 1).

¹⁶⁴ "Then at dawn we came down to a temperate valley," (v.20) / "Vimos la estrella [...] En la irrupción del día [...] (vv.128 y 130).

¹⁶⁵ "With the voices singing in our ears, saying / That this was all folly" (vv. 18-19). / Melchor. "Bien puede un Dios vivir sobre nosotros" (v. 21) Baltasar. "Con tu verdad pudiera, si la hallamos, alzar un gran imperio" (v. 107). Gaspar. "Tal vez esa verdad, como una primavera, abra rojos deseos" (v. 108).

¹⁶⁶ "Then we came to a tavern with wine-leaves over the dintel, (v. 25) / "Al lado de la choza hallamos una viña" (v. 120).

¹⁶⁷ "And feet kicking the empty wine-skins" (v. 27) / "De polvo y agrio vino el paladar teñía" (v. 124).

¹⁶⁸ "This: were we led all that way for / Birth or Death? There was a Birth, certainly, / We had evidence and no doubt, I had seen birth and death, / But had thought they were different, this Birth was / Hard and bitter agony for us, like Death, our Death". (vv. 34-38) / "Esperamos un dios, una

Cernuda traduce reelaborando, no sólo a Hölderlin¹⁷⁰ o Éluard¹⁷¹, sino también a Gebser¹⁷², Wordsworth¹⁷³, Blake¹⁷⁴, Keats¹⁷⁵, Yeats¹⁷⁶, Marvell¹⁷⁷, Browning¹⁷⁸ o Nerval¹⁷⁹, entre otros. Fusiona ideología, estética y discurso. Es un viajero de la literatura y el pensamiento, que al igual que los *magos* busca una verdad individual cuyo conocimiento le lleva al choque vital entre realidad y deseo, paraíso y expulsión. Aquí se inicia su autobiografía espiritual, que elevada a mito empieza y termina de escribirse con cada lectura:

*Y entonces en ti mismo mis sueños y deseos
Tendrán razón al fin, y habré vivido.*

presencia / Radiante e imperiosa. [...] hallamos una vida como la nuestra humana. [...] sometida al destino de las almas / Cosecha que la muerte ha de segarla" (vv. 141-142 / 145 / 148-149).

¹⁶⁹ "We returned to our places, these kingdoms. / But no longer at ease here, in the old dispensation. / With an alien people clutching their gods. / I should be glad of another death (vv. 39-42) / "Y quisimos ser hombres sin adorar a dios alguno." [...] "Uno muerto al regreso, de su tierra distante; / Otro perdido el trono, esclavo fue, o mendigo; / Otro a solas viviendo, presa de la tristeza" (v. 160 / 202-204).

¹⁷⁰ *Poemas. Sófocles y Hasío de vida.*

¹⁷¹ *El amor, la poesía.*

¹⁷² *La rosa.*

¹⁷³ *El roble de Guernica y Cólera de un español altanero.*

¹⁷⁴ *El niño negro.*

¹⁷⁵ *Oda al otoño.*

¹⁷⁶ *Ephemera y Bizancio.*

¹⁷⁷ *La definición de amor.*

¹⁷⁸ *Una tocata de Galuppi.*

¹⁷⁹ *Abril y Cristo en el Monte Olivete.*