

Rilke y Cernuda: fuente y afinidad

ISABEL PARAÍSO DE LEAL

Desde el nacimiento de la historia literaria —según Aguiar e Silva, en el siglo XIX¹ y según nuestra convicción personal, que sigue a R. Wellek, H. Juretschke y R. P. Sebold, en el siglo XVIII²— uno de los grandes filones de estudios, sobre todo en la rama de la historia literaria llamada «literatura comparada», ha sido el de las «fuentes» de los diversos autores. Este tipo de estudios conoce un amplio desprestigio en la crítica literaria del siglo XX³,

¹ Vitor Manuel AGUIAR E SILVA, *Teoría de la Literatura*. Madrid, Gredos, 1975, cap. XI.

² René WELLEK, *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, t. I, Madrid, Gredos, 1959. Dice este autor de Herder (1744-1803): «Es (...) en muchos aspectos, el primer historiador moderno de la literatura que ha tenido clara conciencia de los ideales de la historia literaria universal, ha esbozado sus métodos y descrito su desarrollo en bosquejos que ya no son simple acumulación de rebuscas arqueológicas, como tendían a serlo las obras de Warton y Tiraboschi, o la *Histoire littéraire de la France*. Herder, en verdad, planteó muchísimos problemas de historia literaria y señaló qué debía hacerse y a qué cuestiones había que contestarse». Por su parte, Goethe (1749-1832) y Schiller (1759-1805) plantean importantes problemas de periodización literaria y de géneros, que los románticos —especialmente los hermanos Schlegel, Jean-Paul y más tarde Hegel— reelaboran y codifican, pasando a circular por el resto de Europa.

Russel P. SEBOLD en su artículo «Análisis estadístico de las ideas poéticas de Luzán: sus orígenes y naturaleza» (*El rapto de la mente*. Poética y poesía dieciochescas. Madrid, Prensa española, 1970, pp. 57-97) dice en la nota 13: «Hans Juretschke ha señalado que 'los primeros elementos de una historia de la literatura española están en la *Poética* de Luzán, sobre todo en la segunda edición', y también hace notar que casi todos los resúmenes de la historia literaria española, hasta el de Quintana inclusive, derivan del de Luzán (*Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*. Madrid, 1951, pp. 240-241)».

La razón para esta disparidad de criterios sobre el origen de la historia literaria nos parece ser el presupuesto cultural del que parten uno u otros autores: Aguiar e Silva tiene en mente la cultura franco-lusitana, mientras Wellek se refiere a la alemana y Sebold y Juretschke a la española.

³ Casi todos los grandes movimientos críticos estructuralistas de nuestro siglo —el formalismo ruso, el «New Criticism», la «nouvelle critique» formal francesa— coinciden en considerar el producto literario como singular e irreductible a explicaciones externas al mismo (biográficas, sociológicas, históricas, etc.), puesto que los datos externos nunca pueden solucionar el problema del *valor poético* (o el de la «literariedad», en terminología de Jakobson) de la obra concreta.

El desprestigio de la peor «crítica de fuentes» puede observarse en estas palabras de Fernando Lázaro Carreter: «Ha habido (...) un comparatismo de carácter fortuito y de tónica reivindicatoria, normalmente destinado a probar la influencia de tal o cual escritor propio sobre tales o cuales escritores extranjeros; con ello se deseaba probar también su superioridad. (...) Pero las llamadas al orden para convertir las [a estas actividades] en algo más que balances de cuentas, de saldos con su debe y haber (...) parecen

desprestigio al que se anticiparon, como suele suceder, los escritores post-románticos y algunos románticos: el deseo de aislar la obra literaria de eslabones anteriores se plasma en la valoración de la *originalidad* (frente a la valoración humanista y clasicista del *modelo* literario).

Estudio aislado del producto literario frente al estudio encadenado; estudio sincrónico frente al diacrónico; estructuralismo frente a historicismo. Ambos tipos de enfoques (que se polarizan en ciertos sectores en la oposición «crítica literaria/historia literaria») ⁴ nos parecen personalmente fructíferos y en modo alguno excluyentes sino complementarios: la «pancronía» —usando el término de Wartburg— literaria nos parece la posición más realista y abarcante ⁵.

Creemos también que la lucha dialéctica mantenida por los defensores de ambos enfoques ha supuesto un enriquecimiento para el estudio de la literatura: los estudiosos inmanentistas o estructuralistas han aportado nuevos métodos e interpretaciones, y los estudiosos historicistas han flexibilizado sus presupuestos.

Un ejemplo de esto último lo tenemos precisamente en la concepción de las «fuentes» e «influencias», concepto operatorio de importancia capital en el estudio histórico y en el estudio comparado de la literatura. Concepto

ir dando su fruto, y es hoy patente una orientación de la «literatura comparada» (...), la cual abandona en sus formas más responsables todo prurito 'chauviniste', para centrarse en indagaciones que avuden a conocer mejor la naturaleza de la literatura y de los escritores, desde su peculiar perspectiva inter-nacional». («Sobre el género literario». En *Estudios de Poética*. Madrid, Taurus, 1976, p. 113.)

O bien en estas otras de Oscar Tacca: «Y, de hecho, para muchos comparatistas, la literatura comparada es una ciencia histórica que excluye los juicios de valor», dice Robert Escarpit. Este es sin duda el motivo de su declinación, y de su paulatino desplazamiento por otros estudios de intención estética. La simple constatación de influencias, préstamos e identidad de fuentes —operada con el mismo rigor y eficacia en obras de segundo como de primer orden— mediatiza los fines». (*La historia literaria*. Madrid, Gredos, 1968, p. 62.)

⁴ Es famoso en este sentido el nacimiento de la «nouvelle critique» estructural, formalista o semiológica francesa. Esta escuela se codifica a raíz de la publicación de *Sur Racine* de Roland Barthes (Paris, Seuil, 1963): este libro recibe, por su arbitrariedad, el ataque frontal de un especialista de Racine, Raymond PICARD, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture?* (Paris, J.-J. Pauvert, 1965), ataque al que responde BARTHES con *Critique et Vérité* (Paris, Seuil, 1966). Quedan así enfrentados dos sectores intelectuales franceses: el universitario, defensor de la crítica basada en la historia literaria objetiva y erudita, y el parauniversitario o de escritores, defensor de una crítica literaria impresionista, necesariamente subjetiva, de «escritura sobre la escritura».

⁵ Esta posición parece secundada incluso por aquellos críticos que, en sus años de polémica y juventud, defendieron más a ultranza el estudio rigurosamente estructural y no histórico de un texto. Así Jurij TYNIANOV en «De l'évolution littéraire», 1927. (En *Théorie de la littérature*. Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov. Paris, Seuil, 1965, pp. 120-136; trad. cast. Buenos Aires, Ediciones Signos, 1970, pp. 89-101). En este importante trabajo concilia Tynianov diacronía y sincronía estudiando la evolución literaria como *sustitución de sistemas*. Igual vuelta a la consideración histórica se aprecia en las últimas obras de algunos «nuevos críticos» franceses, por ejemplo *Théories du symbole* de Tzvetan TODOROV (Paris, Seuil, 1977) o *Mymologiques* de Gérard GENETTE (Paris, Seuil, 1978).

sobre el que los grandes historiadores de la literatura han escrito páginas aún vivas. Por no citar más que a uno de estos autores, Gustave Lanson, diremos que este erudito distingue entre «fuente» e «influencia». «Fuente» es un hecho, literario o extraliterario, oral o escrito, que ha servido de inspiración a un escritor, mientras «influencia» es la forma de sensibilidad que un autor imprime sobre otro sin que podamos detectar estrictamente una igualdad de palabras o temas⁶. Por tanto «influencia» equivale a confluencia espiritual mientras «fuente» equivale a apoyo concreto. Sin embargo ambos conceptos no son excluyentes: una obra puede ser al mismo tiempo «fuente» e «influencia» respecto a otra, si ésta toma no sólo espíritu sino también letra de la primera.

Por su parte Marius-François Guyard matiza más aún, distinguiendo entre «fuente», «influencia» y «ambiente», y entendiendo por «ambiente» los elementos comunes a un grupo o época: religión, nacionalidad, profesión, sensibilidad social, etc.⁷.

Estando los conceptos de «fuente» e «influencia» muy próximos, resulta comprensible que a menudo sean utilizados ambos términos como sinónimos; sin embargo suele preferirse el de «influencia» para los préstamos más difusos y amplios y el de «fuente» para los más directos y concretos.

Decíamos antes que en la historia literaria actual los estudios de «fuentes» están generalmente desprestigiados, tal vez por el uso excesivo que se ha hecho de ellos a finales del siglo XIX y principios del XX. Sin embargo, siguen siendo insoslayables en historia literaria. Pensemos, por ejemplo, en la relación del humanismo y renacimiento con los autores grecolatinos; en la relación del «mester de clerecía» o la lírica cortesana con respecto a Francia o Provenza respectivamente; en la huella de la comedia española sobre el teatro francés del siglo XVII; en la influencia italiana sobre nuestro renacimiento; etc. Y lo mismo podríamos decir de la literatura moderna⁸.

⁶ «La véritable influence est celle que l'on saisit dans une littérature quand ni la tradition antérieure ni l'originalité individuelle n'y rendent raison d'une modification soudaine, et que seule l'introduction d'une parcelle d'âme ou de goût étrangers peut faire comprendre la tendance ou la forme constatée. A vrai dire, c'est moins dans le choix de sujets que dans la manifestation d'un esprit que consiste la véritable influence: elle se marque moins par la matérialité des emprunts que par la pénétration des génies: il y a des couleurs ou des tours de pensée qui la démontrent là où nul fait ne la signale».

(En el artículo «Études sur les rapports de la littérature française et de la littérature espagnole au XVII^e siècle (1600-1660)», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, VIII, 1901, pp. 6-47. Reproducido parcialmente bajo la rúbrica «Sur la notion d'influence», en G. LANSON, *Essais de méthode de critique et d'histoire littéraire*, rassemblés et présentés par Henri Peyre. Paris, Hachette, 1965, pp. 95-96.)

⁷ *La littérature comparée*. Paris, Presses Universitaires de France, 4^e éd. 1965, chapitre VI.

⁸ En palabras del mismo Lanson: «nous faisons de Shakespeare ou de Byron, de Schiller ou d'Ibsen, selon les temps, ce que Montaigne faisait de Plutarque et de Sénèque».

En palabras de Vítor Manuel Aguiar e Silva: «El escritor forma y madura siempre su arte en contacto con otros escritores, pasados o contemporáneos; se alimenta siempre de una tradición literaria, incluso cuando innueva y provoca rupturas en esa tradición. El escritor adánicamente exento de influencias es un mito y una monstruosidad»⁹.

Decíamos también que la historia literaria actual ha ganado en flexibilidad en nuestro siglo. Así, sin negar el concepto de «fuente» o «influencia», encontramos generalizada una reinterpretación de la misma en un sentido positivo. «L'imitation est un moyen de s'affranchir», había dicho Lanson¹⁰. Pasando por encima del prejuicio neorromántico de que toda imitación literaria es «plagio» y de que la originalidad absoluta es el principal valor literario, hoy día se interpreta el estudio de fuentes como un medio para comprender no sólo cómo trabaja un escritor, sus gustos y afinidades, sino también incluso su originalidad, su manera de reestructurar personalmente un préstamo. En palabras de M.-F. Guyard: «Loin de diminuer l'originalité, sources et influences aident à la définir. Si Maurois est tourné vers l'Angleterre et Montherland vers l'Espagne, c'est en vertu d'affinités profondes»¹¹.

Si un autor reitera, consciente o inconscientemente, algo ya expresado por otro, es porque esa «otra voz» ha exteriorizado total o parcialmente su propio sentir. Como decía Juan Ramón Jiménez:

«¿Cómo una voz de fuera
llega a ser nuestra voz
y hace decir sus cosas
a nuestro corazón?»¹².

El escritor puede sumar su voz a la de otro escritor anterior como homenaje y signo voluntario de filiación, por ejemplo a Bécquer o a Góngora los poetas del grupo del 27: «Donde habite el olvido», «Huésped de las nieblas», «Pisando la dudosa luz del día», etc. O bien puede, apoyándose en otra voz previa, caminar en su misma dirección para ir más lejos, autointerpretarse mejor mediante la apoyatura imitativa.

Nous ne cherchons pas leur sens, mais le nôtre, et nous disons d'après eux 'pour d'autant mieux nous dire'. («La fonction des influences étrangères dans le développement de la littérature française», *Revue des Deux Mondes*, XXXVII, 1917, pp. 801-806. En *Essais de méthode...*, pp. 89-96).

⁹ Op. cit., p. 387.

¹⁰ Ibid., p. 92.

¹¹ *La littérature comparée*, p. 81.

¹² *Estío*, poema 31. En *Libros de Poesía*. Madrid, Aguilar, 1959, p. 114. Un ejemplo de exteriorización parcial de los propios sentires del poeta por otra voz, es el que hemos estudiado en nuestro trabajo: «Lugones, con y contra Kipling (Análisis estilístico de 'El Dorador')». *Cahiers de Poétique* (Université de Paris X), n.º 8, 1980, pp. 89-115.

Este último caso nos parece que puede ejemplificarse mediante una «convergencia» que hemos encontrado entre dos poemas, uno en verso y otro en prosa, de Rainer Maria Rilke y Luis Cernuda, respectivamente.

He aquí el texto de Rilke:

DER PANTHER

Im Jardin des Plantes, Paris.

Sein Blick ist vom Verübergehn der Stäbe
so müd geworden, daß er nichts mehr hält.
Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe
und hinter tausend Stäben keine Welt.

Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte,
der sich im allerkleinsten Kreise dreht,
ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte,
in der betäubt ein großer Wille steht.

Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille
sich lautlos auf—. Dann geht ein Bild hinein,
geht durch der Glieder angespannte Stille—
und hört im Herzen auf zu sein¹³.

De este poema han llegado a nuestras manos dos traducciones: la reiterada de José María Valverde¹⁴, que denominaremos A, y la de Jaime Ferrero Alemparte¹⁵, que denominaremos B. He aquí ambas:

Traducción A:

LA PANTERA

París, Jardin des Plantes.

«Cansada del pasar de los barrotes,
su mirada ya no retiene nada.
Es igual que si hubiera mil barrotes,
y detrás de ellos no quedara mundo.

¹³ R. M. RILKE, *Obras*. Edición y traducción de José María Valverde. Barcelona, Plaza-Janés, 1967. Pronto aparecerá, en esta misma editorial, una selección de unos sesenta poemas de Rilke realizada por el mismo traductor.

¹⁴ Además de haber traducido este poema para Plaza-Janés en 1967, J. M. Valverde lo había traducido antes en: R. M. RILKE, *Cincuenta poesías*. Madrid, Agora, 1957, p. 42. Ambas traducciones son idénticas.

¹⁵ En R. M. RILKE, *Antología poética*. Madrid, Espasa-Calpe, 1968, p. 70.

Su blando andar de fuertes pasos ágiles,
 en círculos más cortos cada vez,
 es danza de una fuerza en torno a un centro
 donde, aturdido, se alza un gran deseo.

Sólo, a veces, se apartan las cortinas
 de la pupila, sin ruido: una imagen
 cruza la tensa calma de sus miembros
 y allá en su corazón deja de ser».

Traducción B:

LA PANTERA

En el *Jardin des Plantes*, París.

«Su vista está cansada del desfile
 de las rejas, y ya nada retiene.
 Las rejas se le hacen innumerables
 y el mundo se le acaba tras las rejas.

Blando andar de flexibles fuertes pasos,
 y girar en el más pequeño círculo
 como danza de fuerza por un centro,
 en que su voluntad se halla aturdida.

Sólo a veces se alza mudo el telón
 de las pupilas. Luego entra una imagen,
 va por la tensa calma de sus miembros
 y se extingue al llegar al corazón».

Sobre la cronología de este poema, sabemos que data de 1903 o quizás de 1902, y pertenece al libro *Nuevos Poemas* (1903-1907). Como indica el subtítulo, fue escrito en París. Inicia un ciclo de poemas sobre animales, como un pequeño «bestiario» que abarcará hasta la *Segunda parte de los Nuevos Poemas* (1907-1908).

En cuanto al poema de Cernuda, pertenece a *Ocnos*:

PANTERA

«Su esbelta negrura aterciopelada, que semeja no tener otro peso
 sino el suficiente para oponerse al aire con resistencia autónoma, va y

viene monótonamente tras de los hierros, ante quienes seducidos por tal hermosura maléfica allá se detienen a contemplarla. La fuerza material se sutiliza ahí en gracia dominadora, y la voluntad construye, como en el bailarín, un equilibrio corporal perfecto, ordenando cada músculo exacta y aladamente, según la pauta matemática y musical que informa sus movimientos.

No, ni basalto ni granito podrían figurarla, y sí sólo un pedazo de noche. Aérea y ligera lo mismo que la noche, vasta y tenebrosa lo mismo que el todo de donde algún cataclismo la precipitó sobre la tierra, esa negrura está iluminada por la luz glauca de los ojos, a los que asoma a veces el afán de rasgar y de triturar, idea única entre la masa mental de su aburrimiento. ¿Qué poeta o qué demonio odió tanto y tan bien la vulgaridad humana circundante?

Y cuando aquel relámpago se apaga, atenta entonces a otra realidad que los sentidos no vislumbran, su mirada queda indiferente ante la exterior fantasmagoría ofensiva. Aherrojada así, su potencia destructora se refugia más allá de la apariencia, y esa apariencia que sus ojos no ven, o no quieren ver, inmediata aunque inaccesible a la zarpa, el pensamiento animal la destruye ahora sin sangre, mejor y más enteramente»¹⁶.

Si *Ocnos* es, como dice Agustín Delgado, una reconstrucción o «invención» que Cernuda hace de su niñez hace tiempo ida¹⁷, y si la poesía de Cernuda —también por tanto este libro de poemas en prosa— debe interpretarse, según Octavio Paz, como «biografía espiritual» y como «una exploración de sí mismo; una orgullosa afirmación no desprovista de humildad, al fin de cuentas, de su irreductible diferencia»¹⁸, tenemos que insertar «Pantera» dentro de esa reconstrucción biográfica poetizada¹⁹, y no leer el texto como si fuera una simple descripción de una pantera enjaulada.

Comparando los dos poemas entre sí, encontramos una convergencia de Cernuda con Rilke. Las semejanzas entre ambos poemas son las siguientes:

1. El título.
2. La contemplación simpatética del animal enjaulado.
3. La división tripartita de ambos poemas, en gradación temática ascendente.

¹⁶ Londres, Dolphin Books, 1942. La edición manejada ha sido la de Barcelona, Barral Editores, 1975, p. 74 (*Prosa completa*).

¹⁷ Agustín DELGADO, *La poética de Luis Cernuda*. Madrid, Editora Nacional, 1975, p. 18.

¹⁸ Octavio PAZ, «La palabra edificante». *Papeles de Son Armadans*, CIII, oct. 1964, pp. 41-82. Recogido luego en *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, 1965, pp. 165-202.

¹⁹ También Derek HARRIS en su «Nota preliminar» al libro *Luis Cernuda*, volumen colectivo (Madrid, Taurus, Serie El escritor y la crítica, 1977), habla de que la poesía de Cernuda, y especialmente *La realidad y el deseo*, es una «autobiografía poética».

4. La presentación, en la primera parte de ambos poemas, del monótono caminar del animal tras los hierros de la jaula.

Las semejanzas son, a su vez, tan notables y aleccionadoras como las diferencias:

1. En Rilke el público no está presente; en Cernuda el *público* es el antagonista de la pantera.

2. Cernuda enfatiza en el primer párrafo la *hermosura* de la pantera, mientras Rilke no alude a ella en esa parte: sólo habla del tedio del animal —aburrimiento— y de su autosuficiencia.

3. Cernuda en el segundo párrafo pone de relieve el «gran deseo» que en el poema de Rilke hace girar a la pantera, y lo interpreta como «*afán de rasgar y triturar*».

4. Rilke en la tercera estrofa nos presenta el motivo del alzar los ojos a la pantera, cruzar la imagen por sus miembros y extinguirse en su corazón. Cernuda aborda el motivo de los ojos de la pantera en el párrafo segundo, mientras en esta tercera parte culminante nos presenta la capacidad destructora *ideal* de la pantera. Cernuda, pues, actualiza idealísticamente la potencial agresividad de la pantera de Rilke.

Sin querer entrar en un análisis estilístico más profundo de ambos poemas, señalaremos sólo cómo el material poético se distribuye de manera diferente en ambos poemas, añadiendo el de Cernuda nuevas notas que giran básicamente sobre dos ejes: la belleza del animal y su agresividad frente al público.

«La pantera» fue el primer poema que Rilke compuso del libro *Nuevos Poemas*. Fue escrito en París en 1903, o tal vez a finales de 1902. Apareció publicado por primera vez en septiembre de 1903. Dentro del conjunto de la poesía de Rilke, los *Nuevos Poemas* (*Neue Gedichte*, 1907) se sitúan al final de su etapa de aprendizaje, casi a las puertas de su obra más personal²⁰: ya superada la etapa musical y melancólica de *Lieben und Lieder* (1894) o

²⁰ J. FERRERO ALEMPARTE sitúa este libro en la segunda de las cuatro partes en que considera dividida la obra de Rilke. Véase «Paisaje y poesía en la obra de Rainer Maria Rilke», pp. 9-24 de la citada *Antología poética* de Rilke. En cambio Otto F. BOLLNOW (*Rilke. Poeta del hombre*, Madrid, Taurus, 1963) distingue solamente dos épocas en Rilke: todo lo anterior al *Malte Laurids Brigge* constituye la primera época, y lo posterior más esta obra la segunda, puesto que el *Malte* «logra romper con el mundo inauténtico de últimos de siglo. Rilke se recobra a sí mismo» (p. 15). (Esta obra, cuyo título completo es *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, publicada en 1910 pero comenzada en 1904, ha sido traducida al español por J. M. Valverde en: *Obras*, Plaza-Janés, Barcelona, 1967).

Georg RIED, en cambio, piensa que los *Neue Gedichte* junto con el *Buch der Bilder* constituyen la segunda época de Rilke, dentro de las tres en que divide su producción. Esta segunda época, dice Ried, despliega su «segunda experiencia básica: El sentimiento de profundo ser de todas las cosas (...) En vez de la mística de Dios se crea una mística

Larenopfer (1896), de corte romántico; después del famoso *Libro de las Horas* (*Stundenbuch*), 1899-1903, aparecido en 1905; del *Libro de las Imágenes* (*Buch der Bilder*), 1898-1902, y de las *Geschichte vom lieben Gott* (1904). Inmediatamente después vienen ya los *Nuevos Poemas* (*Neue Gedichte*), 1903-1907, aparecidos en diciembre de 1907, y la *Segunda parte de los Nuevos Poemas* (*Der Neuen Gedichte anderer Teil*), 1907-1908.

Posteriormente, entre otras obras menores que no citaremos por no alargar este trabajo, Rilke produce sus libros culminantes: las *Elegías duinesas* (*Duineser Elegien*), 1923, y los *Sonetos a Orfeo* (*Sonette an Orpheus*), 1923²¹.

Según J. Ferrero, las *Nuevas Poesías* (los *Nuevos Poemas*) pertenecen a una etapa «de disciplina y aprendizaje riguroso, ejercitado en la contemplación paciente de las cosas. Esta actitud culminará en las *Nuevas Poesías* con la invención del poema-cosa. Es la época media en la cual Rilke, influido por Rodin y Cézanne, creará esos hermosos poemas plásticos, rotundos, dotados de la individualidad inmarcitable de un cuadro o de una escultura»²².

También José María Valverde nos habla de la «nueva objetividad» que Rilke aporta a la literatura²³, y Otto Bollnow dedica a este tema el capítulo III de su libro, «El artista y las cosas»²⁴.

Por nuestra parte, preguntaríamos a los especialistas de Rilke hasta qué punto pudo influir sobre el poema «La pantera», escrito en su primera estancia en París, no solamente la pintura o la escultura (Rodin, Cézanne) sino también la *literatura* contemporánea francesa «consagrada»: los parnasianos, que operan el cambio del romanticismo al realismo, y con sus teorías del «arte por el arte» (Gautier) y la búsqueda de la *belleza plástica*, exterior, exótica, abren el camino a los simbolistas, contemporáneos de Rilke y más afines a la sensibilidad profunda de éste. Lo decimos porque, independientemente de que la fuente de inspiración de «La pantera» sea en efecto un hecho de vida en Rilke, como dice el subtítulo del poema («Jardin des Plantes, Paris»), este mismo tema de la fiera enjaulada aparece también en Leconte

de las Cosas». En la primera época su gran experiencia fue el viaje a Rusia, su encuentro con Tolstoi y el replanteamiento religioso de su vida. Y en la tercera época (*Sonetos a Orfeo*, *Elegías duinesas*) se centra el poeta en su propio interior, desde el cual abraza a Dios y a las cosas. (*Wessen und Werden der Deutschen Dichtung. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. München, Verlag M. Lurz, 1958, 12. Auflage, pp. 218-221.)

²¹ Traducción castellana de Blas Matamoro. Venezuela, *Árbol de Juego*, n.º 86, 1975.

²² Op. cit., pp. 19-20.

²³ A fuerza de extremar la vieja subjetividad romántica, Rilke «se sitúa en un terreno de peculiar objetividad: no es el mundo personal vivido y pisado por el poeta como hombre, ni tampoco es sólo un bello objeto inventado, creado como de la nada, y que permanece al margen de la vida, (...) destellando su inútil luz ultraterrena. Es un mundo hecho con la materia misma de la vida, pero que no puede copiarla ni explicarla. El poema rilkeano, de manera hasta él inédita, quiere iluminar la vida, pero sin interpretarla ni hallar un sentido», dice Valverde en el «Epílogo» al volumen *Cincuenta poesías de R. M. Rilke*, p. 125.

²⁴ Op. cit., pp. 149-226.

de Lisle —esta vez en forma de *león* enjaulado, no pantera—, y de aquí parece haberlo tomado, envolviéndolo en ironía, Leopoldo Lugones²⁵. Los parnasianos buscan también, a su manera, la objetividad poética, la descripción plástica, el no compromiso sentimental. Y «La pantera» de Rilke es también, aunque en tono menor y más desnudo, un poema objetivo, disciplinado y contemplativo: Una huída del romanticismo anterior.

Frente a él, «Pantera» de Cernuda se produce —o se publica al menos— en un momento de plenitud poética (1942), después de haber encontrado el poeta, en *Donde habite el olvido* —1934—, su voz ya directa, elegantísima, melancólicamente serena, que le caracterizará hasta el final de su vida. Por otra parte Cernuda no pretende nunca la objetividad ni se detiene en la contemplación de los animales (de ahí lo llamativo que resulta este solitario poema en *Ocnos*), sino la transmisión de su sentimiento del mundo, bien directamente, bien a través de un «correlato objetivo» (T. S. Eliot): un objeto que vehicule la percepción del poeta y provoque en el lector una percepción semejante²⁶.

«Pantera», pues, es un «arabesco», como diría Goethe. Un cuadro minuciosa y artísticamente elaborado, rezumante de subjetividad. Los amantes de la poesía cernudiana encontrarán en este poema un conglomerado de «leitmotivs» del poeta sevillano:

1. Seducción de la «hermosura maléfica».
2. Contemplación morosa y amorosa de esa belleza.
3. Percepción del ser bello —ángel o demonio, aquí pantera— como cuerpo ingravido o en tensión ascensional: «su esbelta negrura aterciopelada, que semeja no tener otro peso»... «La fuerza material se sutaliza ahí en gracia dominadora»... «como el bailarín»... «aladamente»... «Aérea y ligera lo mismo que la noche».
4. Percepción del ser bello como destructor: «hermosura maléfica»...

²⁵ «León cautivo», en *Los crepúsculos del jardín*. Cfr. *Obras Poéticas Completas*, Madrid, Aguilar, 3.ª ed., 1.ª reimp., 1974, p. 178. La relación entre el «león cautivo» de Lugones y el de Leconte de Lisle aparece simplemente apuntada en el artículo de Robert M. SCARI, «Los crepúsculos del jardín, de Leopoldo Lugones», *Revista Iberoamericana*, enero-junio 1964, vol. XXX, pp. 105-121.

²⁶ Es curioso comprobar cómo, por debajo de la divergencia entre Cernuda y Rilke, asoma la convergencia. Si en Cernuda la aparición de animales es infrecuente, también lo es, aunque menos, en Rilke. Según O. F. Bollnow lo esencial en Rilke es el recogimiento hacia el interior del hombre, por eso «el animal y la planta permanecen extraños para él. Cuando en los *Nuevos Poemas*, sobre todo, aparece el animal, se trata del animal exhibido detrás de las rejas de su jaula en el jardín zoológico, y de ningún modo el animal en consonancia natural con su medio circundante». Lo mismo que las flores, siempre en macetas o floreros. «Y si más tarde el poeta pone en parangón el animal con el hombre, en este caso el animal no es más que un motivo para formular una pregunta que en realidad va dirigida al hombre. O cuando, más tarde también, se identifica con la anémona o la rosa, es porque esas flores se han convertido ya para él en un símbolo de la vida humana» (op. cit., p. 19). Nótese que este proceso de simbolización no está aún presente en «Der Panther», pero sí en «Pantera» de Cernuda.

«gracia dominadora»... «vasta y tenebrosa lo mismo que el todo de donde algún cataclismo la precipitó sobre la tierra»... «a los ojos asoma (...) el afán de rasgar y triturar»... «¿Qué poeta o qué demonio odió tanto y tan bien?... [la mirada es] «relámpago»... «su potencia destructora se refugia (...) y esa apariencia (...) inmediata aunque inaccesible a la zarpa, el pensamiento animal la destruye mejor y más enteramente».

El «correlato objetivo», la pantera, es un equivalente simbólico del poeta y de su demonio interior (véase «La gloria del poeta»²⁷, «Noche del hombre y su demonio»²⁸, etc.): la frase que finaliza el párrafo segundo explicita bien la equivalencia, la simbiosis: «¿Qué poeta o qué demonio odió tanto y tan bien la vulgaridad humana circundante?».

Por otra parte, esta frase aporta otro elemento clave de la cosmovisión cernudiana: su aristocratismo espiritual, su dolorida sensibilidad ante el contacto con los hombres (la «vulgaridad humana circundante», «la exterior fantasmagoría ofensiva»). En palabras suyas: «No conozco a los hombres. Años llevo / De buscarles y huírles sin remedio»²⁹. Y en palabras de Pedro Salinas: «Por dentro [Cernuda es] cristal. Porque es el más Licenciado Vidriera de todos, el que más aparta la gente de sí, por temor de que le rompan algo, el más extraño»³⁰. Poeta descontento, rebelde, disconforme: eterno solitario.

Ligado probablemente a esta dificultad para el contacto humano —la «distancia» de Cernuda, que subrayan todos los críticos del poeta³¹—, está el «aburrimento», tanto en la pantera del poema como en la obra de Cernuda. En la pantera: «va y viene monótonamente tras los hierros»... «única idea entre la masa mental de su aburrimento»... «indiferente ante la exterior fantasmagoría». Y en Cernuda las palabras «indolencia», «aburrimento», «tedio», «hastío» aparecen con mucha frecuencia, por ejemplo en los poemas: «Desengaño indolente», «Vidrio de agua en mano del hastío», «La desierta belleza sin oriente» y «El indolente», por citar pocos. Y la crítica lo ha detectado: «Luis Cernuda, en su palabra vegetal indolente» se titula significativamente el bello estudio que Luis Felipe Vivanco le dedica³².

²⁷ *Invocaciones (La realidad y el deseo*, México, F. C. E., 1.ª reimp. de la 4.ª ed., 1970, pp. 113-115.

²⁸ *Como quien espera el alba*, *ibid.*, pp. 221-225.

²⁹ «A un poeta futuro», *Como quien espera el alba*, p. 200.

³⁰ P. SALINAS, «Nueve o diez poetas», *Ensayos de Literatura Hispánica*, Madrid, 1958, p. 373.

³¹ Entre otros: A. DELGADO, p. 173; José Antonio MUÑOZ ROJAS, «Recuerdo de Luis Cernuda» (en *Luis Cernuda*, op. cit., p. 18); Juan GIL-ALBERT, «Encuentro con Cernuda» (*Memorable*, Barcelona, 1975, pp. 186-194; recogido parcialmente en el citado volumen colectivo *Luis Cernuda*, pp. 20-24; y Emilia de ZULUETA, «Luis Cernuda», cap. V de *Cinco poetas españoles* (Madrid, Gredos, 1971, p. 410). Cerramos aquí la enumeración bibliográfica, que sería tan extensa casi como la bibliografía cernudiana.

³² En *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957, pp. 239-338.

Finalmente, tenemos que subrayar el *pensamiento idealista* del tercer párrafo. La capacidad de actuar «más allá de la apariencia», de destruir no con la zarpa sino con el pensamiento, «sin sangre, mejor y más enteramente»; este platonismo-kantianismo es algo poco frecuente en la poesía española y en cambio característico del romanticismo alemán.

Cernuda pudo ver posiciones cercanas —y ser inconscientemente influido por ellas— en la tradición petrarquista española (Garcilaso, Herrera) y, más modernamente, en Juan Ramón Jiménez (*Estío*, 1915) —el cual a su vez bebe en Garcilaso y en fuentes germánicas e inglesas—, y sobre todo en Pedro Salinas. Sin embargo, personalmente nos inclinamos a creer que, sobre este humus previo, el factor desencadenante del pensamiento idealista de Cernuda fue la lectura de los poetas románticos alemanes (Hölderlin) y sobre todo de los ingleses —los cuales, a su vez, están muy influidos por el romanticismo alemán a través de Coleridge—. Estas lecturas, hechas por Cernuda mayoritariamente en sus años de Gran Bretaña (Surrey, Glasgow, Cambridge y Londres, 1938-1947), cristalizan en el hermoso libro *Pensamiento poético en la lírica inglesa (siglo XIX)*, publicado mucho más tarde³³.

La escritura de *Ocnos* coincide además, según A. Delgado (p. 48), con la afición que se despierta en Cernuda desde 1940 por los libros testimoniales y de correspondencia alemanes en torno a Goethe: las *Conversaciones con Goethe* de Eckermann y la correspondencia entre Goethe y Schiller. Eco de lo cual puede muy bien ser el mismo título de *Ocnos*, tomado de un personaje del gran escritor alemán, y la cita de este autor que abre el libro explicando su título y apuntando hacia la identidad simbólica: «Ocnos = poeta = Cernuda»; «asno = público»; y «coronas de laurel = poemas».

El idealismo alemán-inglés saturó en esta época de su vida el espíritu de Cernuda, ya romántico por naturaleza, como todos sus críticos han señalado comenzando por Pedro Salinas.

* * *

Queda en el aire una pregunta capital: ¿Es cierto que Cernuda conoció el poema de Rilke, o bien tomó el tema de su propia experiencia?

Es conocida la dificultad para deslindar la «fuente» y la «influencia» literaria de las *coincidencias* verbales o temáticas que pueden producirse entre autores espiritualmente afines. Sin embargo, teniendo en cuenta las convergencias estructurales antes señaladas entre ambos poemas, y considerando

³³ México, Imprenta Universitaria, 1958. Pudieron también reforzar, aunque secundariamente, las posiciones idealistas de Cernuda, sus trabajos «Tres poetas clásicos», de 1941 —un año antes de la aparición de *Ocnos*—, y «Tres poetas metafísicos» [Jorge Manrique, Francisco de Aldana y el autor de la «Epístola moral a Fabio»] (1946), en *Poesía y literatura*, I (1960), op. cit., pp. 746-776. Véase también: Carlos Ruiz Silva, *Arte, amor y otras soledades en Luis Cernuda*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1979, p. 58

también que «Pantera» aparece en *Ocnos* aisladamente, sin formar parte de un conjunto —justificada solamente su presencia por la carga simbólica subjetiva del animal—, creemos que Cernuda *sí conoció el poema de Rilke*, pero en vez de traducirlo, como había hecho con los de Hölderlin, lo retuvo, prosificó y reelaboró muy subjetivamente, incluyéndolo en *Ocnos* no ya como recuerdo literario sino como parte integrante de su biografía espiritual.

Elisabeth Müller, en un libro ya clásico sobre Cernuda (*Die Dichtung Luis Cernudas*. Paris-Génève, Minard-Droz, 1962), que en su tiempo no pude leer por desconocer el alemán y que sólo leo ahora, después de tener este trabajo casi ultimado, habla en la página 31 de que Cernuda conoció la obra de Goethe y de Rilke, del cual en 1959 escribe y habla («Con Luis Cernuda en su exilio», entrevista, *Indice*, abril-mayo 1959), considerando a Rilke «uno de los mayores poetas de la primera mitad de nuestro siglo» («einen der größten Dichter der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts»). Y en esta misma página, en la nota 57, afirma taxativamente: «Auch *Ocnos* läßt darauf schließen, denn das Gedicht 'Pantera' ist weitgehend eine Umschreibung des bekannten Gedichtes von Rilke, 'Der Panther'. (También *Ocnos* sugiere esto [el conocimiento de Rilke por Cernuda], pues el poema 'Pantera' es en gran parte una transcripción del conocido poema de Rilke 'Der Panther'.)

A pesar de congratularme por haber coincidido con E. Müller en detectar la posible «fuente» del poema cernudiano, no puedo por menos de objetar a las palabras de esta autora que «Pantera» no es una simple «transcripción» («Umschreibung») del poema de Rilke. «Pantera» es mucho más que la transcripción —todo lo «weitgehend» que se quiera— y también más que un «homenaje» no explícito a Rilke: es la manifestación del yo profundo de Cernuda —las «divergencias» que mencionábamos antes—, sobre la base de una apoyatura previa —las «convergencias» analizadas—. Precisamente reducir el poema de Cernuda a transcripción del de Rilke supone volver al concepto de «fuente» como «balance de cuentas, de saldos con su debe y su haber», como decía F. Lázaro, y perder el sentido más exacto de la «fuente»: afinidad de sensibilidades sin merma de personalidad.

Como decía con justeza Menéndez Pidal (*De Cervantes y de Lope de Vega*, 1920): «El estudio de las fuentes literarias de un autor, que es siempre capital para comprender la cultura humana como un conjunto del que el poeta forma parte, no ha de servir, cuando se trata de una obra superior, para ver lo que ésta copia y descontarlo de la originalidad; eso puede sólo hacerlo quien no comprende lo que verdaderamente constituye la invención artística. El examen de las fuentes ha de servir precisamente para lo contrario, para ver cómo el pensamiento del poeta se eleva por encima de sus fuentes, cómo se emancipa de ellas, las valoriza y las supera».

Volviendo a la posible «fuente» de Cernuda, debemos también preguntarnos cuándo pudo el poeta sevillano conocer «La pantera» de Rilke. ¿Hacia 1935, en su época de exploración de la poesía alemana con la ayuda de Hans Gebser? ¿O poco después, en su exilio británico (1938-1947)? Brindamos esta pregunta a los especialistas de Cernuda. Por nuestra parte, creemos improbable el influjo de Rilke sobre Cernuda antes de 1928-29, fechas de su estancia en Toulouse, y tampoco en estos años, pues aunque Valéry admiró mucho a Rilke (muerto en 1926), los intereses literarios de Cernuda no iban ya entonces hacia Valéry y la poesía pura, sino hacia los surrealistas. Cernuda pudo tal vez conocer la obra de Rilke durante su estancia en Francia, pero sólo pudo *coincidir* espiritualmente con el poeta checo, recibir su «influencia», después de redescubrir a Bécquer y encontrarse con Hölderlin, accediendo así a una poesía más clara, más «objetiva» y más directamente romántica³⁴.

Como colofón de este trabajo sólo nos queda poner de relieve lo que, en nuestra opinión, unía a Rilke y a Cernuda —independientemente ya del poema que hemos examinado—. En ambos el *hombre* es el centro de sus poéticas; en ambos encontramos un intermitente pero profundo anhelo de abrirse a la divinidad, a lo infinito³⁵; ambos se nutren poéticamente del ro-

³⁴ En el importante trabajo de Octavio Paz encontramos refuerzos para nuestra interpretación: «El surrealismo es una tradición. Con ese instinto crítico que distingue a los grandes poetas, Cernuda remonta la corriente: Mallarmé, Baudelaire, Nerval. Aunque siempre fue fiel a estos tres poetas, no se detuvo en ellos. Fue a la fuente, al origen de la poesía moderna de Occidente: al romanticismo alemán. Uno de los temas de Cernuda es el del poeta frente al mundo hostil o indiferente de los hombres. Presente desde sus primeros poemas, a partir de *Invocaciones* se despliega con intensidad cada vez más sombría. La figura de Hölderlin y las de sus criaturas son su modelo; pronto esas imágenes se transforman en otra, encantadora y terrible: la del demonio. No un demonio cristiano, repulsivo o aterrador, sino pagano, casi un muchacho: es su doble. Su presencia será constante en su obra (...) Al lado del diablo, la compañía de los poetas muertos. La lectura de Hölderlin y la de Jean-Paul y Novalis, la de Blake y Coleridge, son algo más que un descubrimiento: un reconocimiento. (...) Son su verdadera familia y sus dioses secretos (...) Reaparece el tema moral. Pero no será Gide, con su moral psicológica, sino Goethe quien lo guiará en esta nueva etapa (...) En *Ocnos* (...) dice que la belleza es medida. Y así, por un camino que va de la rebelión surrealista al romanticismo alemán e inglés y de éstos a los grandes mitos de Occidente, Luis Cernuda recobra su doble herencia de poeta y español: la tradición europea, el saber y el sabor del mediodía mediterráneo». (Art. cit. Reimpreso en *Luis Cernuda*, ed. de Derek Harris, p. 114.)

³⁵ Se ha hablado mucho de la incredulidad de Cernuda y de su anticristianismo. Incluso un escritor tan lúcido como Octavio Paz llega a decir: «Sería difícil encontrar, en lengua española, un escritor menos cristiano» (p. 150); «ateísmo religioso» (p. 156); «Cierto, a veces aparece Dios: es el ser con el que habla Cernuda cuando no habla con nadie y que se desvanece silenciosamente como una nube momentánea. Se diría una encarnación de la nada - y a ella vuelve» (p. 156).

A estas palabras podemos asentir sólo en parte. Es cierto que hay una época en la vida de Cernuda en la cual la agresividad hacia la religión cristiana es marcada (su primera etapa —poesía pura, surrealismo, clasicismo romántico—) culminando en *Invocaciones* (1934-35) donde leemos, por ejemplo, estos versos tras los que nos parece oír a Nietzsche: «Jóvenes sátiros / Que vivís en la selva, labios risueños ante el exangüe dios cristiano, / a quien el comerciante adora para mejor cobrar su mercancía» («Dans ma

manticismo (Cernuda algo tarde, tras sus etapas de poesía pura y de surrea-

péniche», p. 117). Sin embargo esta posición no nos parece ni la definitiva ni siquiera la más característica de Cernuda.

Ya Philip SILVER (*Et in Arcadia ego*, a study of the poetry of Luis Cernuda. London, Tamesis Books, 1965; trad. esp. *Luis Cernuda, el poeta en su leyenda*. Madrid, Alfaguara, 1972) considera que el tema unificador de Cernuda es la búsqueda de eternidad.

Por nuestra parte encontramos acá y allá, a lo largo de *La realidad y el deseo*, la religiosidad en cuanto humilde aspiración del poeta a comunicar con Dios. Por citar sólo algunos poemas, señalaremos «La visita de Dios» (*Las nubes*, 1937-1940), donde leemos: «Pero a ti, Dios, ¿con qué te aplacaremos? / *Mi sed eras tú, tú fuiste mi amor perdido*, / Mi casa rota, mi vida trabajada, y la casa y la vida / De tantos hombres como yo a la deriva / En el naufragio de un país. (...) / No golpees airado mi cuerpo con tu rayo; / *Si el amor no eres tú, ¿quién lo será en tu mundo?* / Compadécete al fin, escucha este murmullo / Que ascendiendo llega como una ola / Al pie de tu divina indiferencia. / Mira las tristes piedras que llevamos: / (...) La hermosura, la verdad, la justicia, cuyo afán imposible / Tú solo eras capaz de infundir en nosotros».

A través de estas palabras, que hemos subrayado nosotros, podemos ver la enorme aspiración de Cernuda hacia la divinidad. Y sobre el carácter pagano, panteísta o cristiano de este «Dios», nos informan suficientemente otros poemas del mismo libro *Las nubes*: En primer lugar, el largo poema dramático en 5 partes, «La adoración de los Magos», donde Cernuda se desdobra en los tres reyes (Melchor, el israelita intelectual que busca la verdad y por ella a Dios; Gaspar, el sensual que vive para el placer, y Baltasar, el mediocre ambicioso) y estos personajes nos presentan en la parte III («Palinodia de la esperanza divina») su desencanto por haber hallado solamente a un niño con «una vida como la nuestra humana», por lo cual «ninguno / De nosotros su fe viva mantuvo»; la parte IV, «Sobre el tiempo pasado», relata la misma historia pero desde el ángulo de un viejo pastor que vio a los magos; y la parte V, «Epitafio», nos narra el final —los reyes no creyeron en la verdad, al hallarla—, la muerte de todos ellos y «Su sino, más feliz que el de los dioses / Sempiternos, arriba».

Por otra parte, en el mismo libro encontramos el poema «Lázaro» que, como el anterior, revela una profunda reflexión sobre temas evangélicos. El poeta narra los hechos desde la perspectiva de Lázaro, identificado con él y, a diferencia de los magos, siendo fiel al amor y a la llamada de Cristo.

De todos estos poemas deducimos la enorme inquietud religiosa *cristiana* del Cernuda de esta época, y su ambigua respuesta. (Nunca su incredulidad ni tampoco su hostilidad). Intelectual y afectivamente, siente Cernuda ahora la llamada de Cristo, pero su conciencia de *culpa* fatídica, motivada por la plena asunción de su homosexualidad, le impide la adhesión.

En este tira y afloja religioso debió de vivir el poeta muchos años, como nos testimonian poemas de su última época (por ejemplo «Hablando a Manona», de *Desolación de la Quimera* (1956-1962), donde el poeta se muestra creyente, y sobre todo «El amante espera», del grupo «Poemas para un cuerpo» (*Con las horas contadas*, 1950-1956). Este último es un emocionante poema donde Cernuda ruega al Dios cristiano y compasivo («Señor») que le devuelva a su amante perdido, aunque «conozco que es pecado, / Ocasión de pecar lo que te pido, / Y aún no guardo silencio, / Ni me resigno al fin a la renuncia».

En cuanto a la religiosidad de Rilke, ésta ha hecho correr mucha más tinta que la de Cernuda. La causa principal de ello es que el *Libro de las Horas* (*Stundenbuch*) es un libro religioso, y fue él quien le dio a Rilke primeramente la fama. Sobre este libro se han emitido los juicios más contradictorios: Fritz MARTINI en su *Historia de la literatura alemana* (Barcelona, Labor, 1964, p. 492) dice: «El *Stundenbuch* (1899-1903) es el testimonio de un fervoroso anhelo de la divinidad, que presente a Dios, ilimitadamente, en toda criatura y todo acontecimiento. (...) Se orientó hacia la ética cristiana, hacia los insignificantes, los desgraciados, los que sufren». Otto F. BOLLNOW, pp. 15 y 47, se muestra en cambio bastante hostil a esta obra: «el *Libro de las Horas*, en el cual esta mística [panteísta romántica] de la vida de época juvenil ha encontrado su expresión más clara. Junto a la tendencia juguetera de la forma externa, la cual en cuestión tan esencial parece ya demasiado sospechosa, toda esta ficción de un mundo monacal se halla socavada al mismo tiempo por una profunda insinceridad. (...) Este mundo optimista y

lismo, y Rilke en sus comienzos)³⁶; y ambos escriben una poesía reflexiva.

El «eco» de Rilke en Cernuda está avalado por una profunda afinidad espiritual entre ambos —lo cual no merma ni la originalidad ni el talento del sevillano—. El mismo Cernuda nos dejó un caluroso testimonio de su gratitud hacia Rilke en su libro *Poesía y literatura, I*: «Rilke: 1. Versos inéditos de Rilke; 2. Las Cartas de R. M. R. y la princesa Marie von Thurn und Taxis», donde en llamada en pie de página ofrece el siguiente homenaje al poeta de Praga: «Esta breve estancia de Rilke en Sevilla, la coincidencia física mía con el poeta *cuyo nombre y obra yo no conocería hasta años más tarde*, respirando el mismo aire que él entonces, tal vez, ¿por qué no?, cruzándome con él desconocido por la calle, me causa siempre que la considero no poca emoción; porque *la obra de Rilke había de constituir para quien esto escribe una de esas filiaciones entrañables, uno de esos estímulos profundos*, que nos son tanto más queridos y necesarios cuanto más extraño y hostil se nos vuelve el mundo en torno»³⁷.

La «fuente» y la «influencia» se nos revelan, una vez más y en este caso incluso por boca del propio poeta, como impulso positivo y enraizamiento anímico conjunto dentro del amplio y diverso mundo de la literatura.

engañoso tenía que derrumbarse», etc. Y por su parte Georg RIED piensa que Rilke se alejó tempranamente de la religión católica debido a la exagerada religiosidad de su educación, pero más tarde, en sus viajes a Rusia (1899 y 1900) reconecta con la religión, y expresión de esa profunda experiencia que, aunque modificada, no le abandonaría ya más, es el *Stundenbuch*. De hecho, para Ried, la contribución de Rilke a la literatura alemana ha sido un nuevo temor hacia Dios, hacia el Ser de las cosas cósmicas y hacia los secretos de la existencia humana.

³⁶ De hecho, en las historias de la literatura alemana se suele incluir a Rilke, junto con Hugo von Hoffmannsthal y con Stephen George, dentro del «neorromanticismo».

³⁷ Subrayados nuestros.

