



Literatura, pasión sagrada.
Homenaje al profesor Antonio García Berrio
Felipe González Alcázar, Fernando Ángel Moreno Serrano,
Juan Felipe Villar Dégano (eds.)

LITERATURA, PASIÓN SAGRADA
HOMENAJE AL PROFESOR ANTONIO GARCÍA BERRIO

Felipe González Alcázar, Fernando Ángel Moreno Serrano,
Juan Felipe Villar Dégano (eds.)

DEPARTAMENTO DE LENGUA ESPAÑOLA,
TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA
FACULTAD DE FILOLOGÍA UCM
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Todos los derechos reservados. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización expresa de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Todos los libros publicados por Editorial Complutense a partir de enero de 2007 han superado el proceso de evaluación experta.

© Felipe González Alcázar, Fernando Ángel Moreno Serrano
y Juan Felipe Villar Dégano de la edición y cada autor de sus textos

© Editorial Complutense, S. A.
Donoso Cortés, 63 - 4.ª planta. 28015 Madrid
Tels.: 91 394 64 60/1. Fax: 91 394 64 58
ecsa@rect.ucm.es
www.editorialcomplutense.com

Primera edición: abril de 2013

ISBN: 978-84-9938-147-3

Depósito legal: M-12613-2013

Imagen de cubierta: Antonio García Berrio

Imprime: Safekat

Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

Impreso en España - *Printed in Spain*

UNIVERSALIDAD Y SINGULARIDAD:
ANÁLISIS COMPARADO DE LOS POEMAS
«EN LA ASCENSIÓN», DE FRAY LUIS DE LEÓN,
Y «HYPERIONS SCHICKSALS LIED»,
DE FRIEDRICH HÖLDERLIN

ALFONSO MARTÍN JIMÉNEZ
Universidad de Valladolid

En este trabajo se pretende evidenciar la utilidad para la Literatura comparada de los conceptos de *universalidad* y *singularidad*, entendidos por Antonio García Berrio como los pilares en los que se sustenta el valor estético de las obras literarias. A juicio de García Berrio (1994: 617), «el fundamento del valor poético consiste en que participa de las propiedades de *generalidad* y de *universalidad*, desde la *individualidad* original de las obras logradas». Desde este punto de vista, en los textos literarios se refleja artísticamente una serie de constantes antropológicas, comunes al autor y al lector y a través de las cuales ambos se identifican. Si las obras literarias consiguen conmover al lector es debido, en última instancia, a que éste se siente inmediatamente identificado con lo que lee, y los artificios expresivos no bastan por sí mismos para explicar la esencialidad de lo artístico. Antes al contrario, los recursos expresivos no serían más que recubrimientos de universales estéticos, de manera que la calidad de las obras literarias dependería de una adecuada combinación entre la plasmación de universales antropológicos y el uso de recursos expresivos adecuados para vehicularlos. El carácter a la vez *universal* y *singular* de los textos literarios propiciaría que éstos fueran capaces de decirnos algo sobre nosotros mismos de una manera atractiva u original, haciéndonos experimentar la sensación de que se nos habla sobre algo que nos es propio y aportando a la vez una nueva visión sobre el asunto.

Para fundamentar la validez de los conceptos de *universalidad* y *singularidad*, García Berrio recurre a los estímulos de la Poética de lo imaginario (cf. García Berrio, 1994: 482-519), desarrollada por autores como Gaston Bachelard (1975), Gilbert Durand (1993, 1994, 1996, 2005) o Jean Burgos (1982). Tras los primeros in-

tentos de Bachelard de clasificar las imágenes, Durand pretendió establecer una clasificación más sistematizada y coherente de los productos de la imaginación. Para ello, trató de explicar el simbolismo imaginario por la vía de la antropología, proponiendo el análisis de un *trayecto antropológico* que va desde el entorno material y social (la cultura) hasta los gestos pulsionales de naturaleza psicológica (comunes a todos los hombres). El símbolo, a su juicio, es el producto de las pulsiones biopsíquicas al entrar en contacto con un determinado medio cultural. Durand toma de la reflexología de Vladimir Bechterev (1933) la noción de *gestos dominantes*: en el recién nacido se observan una serie de gestos o *reflejos dominantes* que, cuando son estimulados, ordenan o inhiben todos los demás reflejos: el reflejo dominante de *posición*, que se manifiesta cuando se alza verticalmente el cuerpo del niño, que se centra en percibir la verticalidad y la horizontalidad de forma privilegiada, y el reflejo dominante de *nutrición* o de *digestión*, que se manifiesta por los reflejos de succión de la teta materna, de forma que todas las reacciones extrañas a dicho reflejo se encuentran retardadas o inhibidas en el momento de la alimentación. Y a ellos habría que sumar un tercer reflejo dominante, el *sexual*, relacionado con el ritmo, pues el mismo acto sexual tiene una naturaleza rítmica. Estos reflejos dominantes primarios determinan las representaciones mentales, dando lugar a una serie de *Régimenes de la imaginación*: el reflejo de *posición* origina el *Régimen Diurno*, mientras que el reflejo de *digestión* y el *sexual* dan lugar al *Régimen Nocturno*, dividido en una *dominante digestiva* y en una *dominante cíclica* (cf. Durand 2005: 60-61). Cada uno de estos regímenes está constituido por una serie de arquetipos universales, los cuales, al entrar en contacto con las distintas culturas, dan lugar a los diferentes símbolos. Durand establece una clasificación de los símbolos que podría sintetizarse así:

RÉGIMEN DIURNO

A) LOS ROSTROS DEL TIEMPO:

- *Símbolos teriomorfos*: caballo, toro, fauces, lobo, perro, león, tigre, jaguar, ogro.
- *Símbolos nictomorfos*: tinieblas, negrura, ciego, agua hostil, dragón, lágrimas, cabellera, sangre menstrual, luna, mujer fatal, araña, pulpo, lazo.
- *Símbolos catamorfos*: caída, carne (digestiva, sexual).

B) EL CETRO Y LA ESPADA:

- *Símbolos ascensionales*: montaña sagrada, piedras erguidas, ala, ángel, flecha, gigantización, cetro, soberanía (militar, jurídica y religiosa), cielo, paternidad, espada, cráneo, cola, cornamenta, caza, prácticas cinegéticas y guerreras.

— *Símbolos espectaculares*: luz, sol naciente, oriente, corona solar, tonsura, ojo, palabra-mantra, videncia.

— *Símbolos diairéticos*: héroe armado, armas cortantes, herramientas aratorias, armas percutientes, ritos de purificación (escisión, circuncisión...), agua limpia, fuego, aire.

RÉGIMEN NOCTURNO

A) DOMINANTE DIGESTIVA (LA COPA):

— *Símbolos de la inversión*: descenso, deglución, vaguedad e inefabilidad, reduplicación y encajonamientos, gulliverización, pez, noche tranquila, colores, melodía, feminidad positiva, maternidad, mar, tierra.

— *Símbolos de la intimidad*: continentes y contenidos, ritos de enterramiento, sueño, cuna y sepulcro, momia, caverna, casa, bosque sagrado, centro, morada sobre el agua (arca, barca...), coche, alimento, leche materna, miel, vino, oro, excremento.

B) DOMINANTE SEXUAL (EL DENARIO Y LA RUEDA):

— *Símbolos cíclicos*: año, calendario, luna cíclica, divinidades plurales (díadas o tríadas), andrógino, eterno retorno, agricultura, tumba vegetal, hijo, doble paternidad, ceremonias iniciáticas, sacrificios, prácticas orgiásticas, bestiario cíclico (caracol, oso, insectos, crustáceos, batracios, reptiles —serpiente—), tejido e hilado, círculo, swastika.

— *Símbolos del progreso*: utensilios de progreso, cruz, encendedor, sexualidad, danzas y cantos rítmicos, árbol.

Estos símbolos, además, constituyen intentos inconscientes de responder a la angustia que provoca el paso del tiempo y a la consciencia de la muerte. El Régimen Diurno consta de dos partes antitéticas, denominadas por Durand «Los rostros del tiempo» y «El cetro y la espada». Los símbolos de «Los rostros del tiempo» sustituyen al propio tiempo, e incluyen los símbolos *teriomorfos*, los *nictomorfos* y los *cata-morfos*. Mediante los símbolos *teriomorfos*, relacionados con el temor ante el cambio y el movimiento, el tiempo adopta el rostro de animales que —como el propio tiempo— son veloces o potencialmente devoradores. Los símbolos *nictomorfos* se asocian a los cambios de la luna, que constituyen el primer símbolo del devenir, y sustituyen el tiempo por la noche oscura y tenebrosa, en la que surgen animales peligrosos o mujeres fatales (que se asocian a los ciclos de la luna a través del ciclo menstrual); también el agua heraclitea que corre o las lágrimas se convierten en símbolo del tiempo.

Y los símbolos *catamorfos* remplazan el tiempo por la caída y el daño que produce, así como por los pecados de la carne inducidos por la mujer fatal. Todos estos símbolos tienen un valor negativo, pero no tanto como el propio tiempo, lo que constituye una primera forma imaginaria de sustraerse a su terrible poder. Pero además, la sustitución del tiempo por determinados símbolos permite a la imaginación crear otra serie de símbolos positivos que combaten el carácter negativo de los primeros. Así, en el mismo *Régimen Diurno* se incluye el apartado denominado «El cetro y la espada», constituido por agrupaciones de símbolos valorados positivamente y capaces de combatir la nocividad de los anteriores: los símbolos *ascensionales*, los *espectaculares* y los *diaréticos*. Los símbolos *ascensionales* se asocian al reflejo postural, a la elevación, a la soberanía y a la paternidad, y combaten los efectos negativos de los símbolos *catamorfos*; los símbolos *espectaculares* se relacionan con la visión y la luminosidad solar, y contrarrestan la oscuridad *nictomorfa*, y los símbolos *diaréticos*, ligados a los héroes guerreros armados y a la purificación, se oponen a los símbolos *teriomorfos*. Así, cuando el héroe *diarético* mata al terrible dragón *teriomorfo*, la imaginación consigue vencer simbólicamente al tiempo.

En la *dominante digestiva* del *Régimen Nocturno*, los símbolos de la *inversión* invierten los valores negativos de la simbología de «Los rostros del tiempo»: el animal terrible ya no devora, sino que se produce una simple deglución, de forma que el ser tragado sale vivo, como Jonás, del vientre del monstruo; la oscuridad se eufemiza en una noche tranquila y agradable, en la que tienen lugar las experiencias místicas o amorosas; la mujer fatal da paso a la mujer valorada positivamente, tanto en sí misma como por su maternidad, y la terrible caída se convierte en un plácido descenso. Además, la dominante digestiva incorpora otra serie de símbolos de la *intimidad*, que valoran positivamente los recipientes alimenticios y la protección materna.

Y en la *dominante sexual* del *Régimen Nocturno*, los símbolos *cíclicos*, asociados al carácter cíclico de la luna y a las cosechas estacionales, transforman el tiempo lineal en un tiempo circular: de igual forma que la luna «muere» y luego «resucita», la simbología cíclica insiste en que todo lo que muere vuelve a nacer (si un año culmina, vendrá otro después; aunque un hombre muera, su hijo continuará su estirpe en la tierra...). Y los símbolos del *progreso*, relacionados con los utensilios rítmicos que hacen progresar al hombre y con la sexualidad, valoran lo que el paso del tiempo trae de positivo (madurez, experiencia, riquezas...), ignorando lo que tiene de negativo.

Consideramos que esta clasificación de Durand puede ser de gran utilidad para la Literatura comparada. Aunque esta disciplina ha producido una metodología propia para realizar sus análisis, también puede hacer uso de las aportaciones me-

todológicas de otras escuelas (Schmelling 1984: 20-30), y la aplicación analítica de la clasificación de los símbolos de Durand permite llevar a cabo un fructífero análisis de los rasgos universales y singulares de los textos literarios que se comparan.

Para ejemplificar esta convicción, vamos a realizar un breve análisis de dos poemas escritos por autores tan distantes y culturalmente tan diferentes como el español Fray Luis de León (1527-1591) y el alemán Friedrich Hölderlin (1770-1843). El primero de ellos se titula «En la ascensión»:

¡Y dejas, Pastor santo,
tu grey en este valle hondo, oscuro,
con soledad y llanto!
Y tú, rompiendo el puro
aire, ¿te vas al inmortal seguro?
Los antes bien hadados
y los agora tristes y afligidos,
a tus pechos criados,
de Ti desposeídos,
¿a dó convertirán ya sus sentidos?
¿Qué mirarán los ojos
qué vieron de tu rostro la hermosura,
que no les sea enojos?
Quien oyó tu dulzura,
¿qué no tendrá por sordo y desventura?
Aqueste mar turbado
¿quién le pondrá ya freno? ¿quién concierto
al viento fiero airado?
Estando tú encubierto,
¿qué norte guiará la nave al puerto?
¡Ay!, nube, envidiosa
aun de este breve gozo, ¿qué te aquejas?
¿Dó vuelas presurosa?
¡Cuán rica tú te alejas!
¡Cuán pobres y cuán ciegos, ay, nos dejas!

(León 1976: 57-58)

El poema de Friedrich Hölderlin escogido se titula «Hyperions Schicksalslied» (traducido al español como «Canto al destino de Hiperión»):

Ihr wandelt droben im Licht
Auf weichem Boden, selige Geneien!
Glänzende Götterlüfte
Rühren euch leicht,
Wie die Finger der Künstlerin
Heilige Saiten.

Schicksallo, wie der schalfende
Säugling, atmen die Himmlischen;
Keusch bewahrt
In bescheidener Knospe,
Blühet ewig
Ihnen der Geist,
Und die seligen Augen
Blicken in stiller
Ewiger Klarheit.

Doch uns ist gegeben,
Auf keiner Stätte zu ruhn,
Es schwinde, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahrlang ins Ungewisse hinab.

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

Sin destino, tal dormido niño,
alientan los sagrados seres;
púdicamente oculto
en modesta corola,
florece eternamente
para ellos el espíritu;
con pupila beatih
miran en la tranquila
claridad inmortal.

Mas no es dado a nosotros
tregua en paraje alguno;
desaparecen, caen
los hombres resignados
ciegamente, de hora
en hora, como agua
de una peña arrojada
a otra peña, a través de los años
en lo incierto, hacia abajo.

(Hölderlin 1985; 22-2)

Ambos poemas tienen en común que confrontan la situación de los hombres con la de la divinidad, si bien el poema de Fray Luis de León hace referencia a Jesucristo y el de Hölderlin a los dioses paganos (y, concretamente, a Hiperión, uno de los Titanes, cuyo nombre significa «el que va por encima [de la Tierra]» [Grimal 1993: 270]). Los títulos de ambos poemas, por lo tanto, relacionan la divinidad con las alturas, y sus contenidos confrontan la situación elevada de la divinidad con la de los hombres, que permanecen en la tierra o caen míseramente. No deja de ser llamativo que en el poema de Fray Luis, para ensalzar a Jesucristo, se describa negativamente la situación de desamparo en la que quedan los cristianos tras su ascensión, cuando ésta constituye uno de los pilares de la fe cristiana, que la valora positivamente. Pero esa aparente contradicción puede tener su origen en el impulso imaginario que da origen al poema, el cual pretende remarcar la lejanía simbólica entre la situación divina y la humana, relacionándolas respectivamente con la elevación y la caída. De hecho, ese mismo impulso se observa en el poema de Hölderlin. En efecto, desde el punto de vista de la Poética de lo imaginario, la estructura global de los dos poemas resulta muy similar, ya que en ambos se contraponen la simbología *ascensional* (perteneciente a «El cetro y la espada», parte positiva del Régimen Diurno) a la simbología de la caída *catamorfa* (correspondiente a «Los rostros del tiempo», parte negativa del Régimen Diurno). Asimismo, y como ya advirtiera el propio Durand, es frecuente que los tres grandes grupos de símbolos de «Los rostros del tiempo» (*teriomorfos*, *nictomorfos* y *catamorfos*), por un lado, y de «El cetro y la espada» (*ascensionales*, *espectaculares* y *diaréticos*), por otro, establezcan relaciones de proximidad, que se pueden observar en ambos poemas: así, aunque el impulso original relaciona la elevación *ascensional* con la divinidad, ésta aparece también revestida, como enseguida veremos, de símbolos *espectaculares* y *diaréticos*, mientras que la situación humana no solo se relaciona con la caída *catamorfa*, sino también con la simbología *teriomorfa* y *nictomorfa*, de forma que la contraposición simbólica se extiende hasta abarcar todos los grupos de símbolos de «El cetro y la espada», que se enfrentan a todos los de «Los rostros del tiempo». Ambos poemas, por lo tanto, ofrecen una respuesta similar al devenir, sustituyendo el tiempo por símbolos negativos de «Los rostros del tiempo», los cuales son combatidos por los símbolos positivos de «El cetro y la espada». En cada estrofa del poema de Fray Luis se refleja esa contraposición, mientras que el poema de Hölderlin está estructurado de otra manera: en sus dos primeras estrofas se describe la situación de los dioses, y en la tercera la de los hombres. El hecho de que la simbología positiva esté circunscrita a la situación de los dioses, y de que los hombres permanezcan en una situación negativa de desamparo, sirve a la vez para exaltar la condición divina y para lamentar la

humana. Asimismo, en ambos poemas se aprecian algunos símbolos de la *intimidad* pertenecientes al Régimen Nocturno, los cuales se asocian en ambos casos, como veremos, a la divinidad, de forma que ésta no solo está revestida de los atributos positivos diurnos, sino también de algunos nocturnos.

Pasamos a comentar los símbolos más llamativos de cada texto. En la primera estrofa del poema de Fray Luis de León, Jesucristo es denominado «Pastor santo», de manera que se le presenta como un *soberano* (simbología *ascensional*) de la grey cristiana, la cual, tras la ascensión de Jesucristo, queda abandonada en un «valle hondo, oscuro», expresión que aúna la simbología *catamorfa* de la *caída* y la *nictomorfa* de la *oscuridad*. Asimismo, los cristianos quedan en soledad «y llanto», lo que se relaciona con las *lágrimas nictomorfas*. Y frente al desamparo de los hombres, Jesucristo asciende a los cielos rompiendo «el puro aire», expresión que menciona directamente la *purificación diáirética* y uno de sus símbolos principales, el *aire* (que es además el elemento mismo en el que se produce la ascensión). Por fin, Jesucristo se establece en el «inmortal seguro», símbolo esta vez del Régimen Nocturno relacionado con la simbología de la *intimidad* protegida, en la que los dioses pueden situarse al abrigo del tiempo.

En la segunda estrofa se insiste en la tristeza de los afligidos cristianos, lo que refrenda el *llanto nictomorfo* de la estrofa anterior. Los cristianos se presentan ahora, en una curiosa y original imagen, como hijos amamantados por Jesucristo y abandonados después por él: «a tus pechos criados / de Ti desposeídos». Jesucristo, antes *soberano ascensional* y paterno de la grey cristiana, se convierte ahora en una especie de *madre protectora*, lo que se relaciona con la simbología de la inversión del Régimen Nocturno. Pero llama sobre todo la atención que el poeta recurra, para mostrar su sensación de desamparo, a la imagen del destete materno, que Durand asocia directamente a la simbología *teriomorfa*. Ya en el niño de pecho, según Durand, se produce un esquema repulsivo hacia el cambio y el movimiento: desde los primeros instantes de la vida, el cambio se experimenta como algo doloroso y negativo, ya sea por el dolor del nacimiento, por las manipulaciones de la comadrona o de la madre, o por el propio destete. El cambio y el movimiento se asocian al paso del tiempo (y de ahí que los veloces animales *teriomorfos*, representantes del cambio y del movimiento, se conviertan en símbolos del devenir). Por ello, la imagen relacionada con el destete que emplea Fray Luis para sugerir el desamparo puede arraigar inmediatamente en el lector, al cual, por otra parte, le resulta chocante que se atribuya ahora a Jesucristo una inesperada naturaleza maternal, aunando afortunadamente rasgos universales y originales.

En la tercera estrofa, los ojos de los cristianos quedan *ciegos* o incapacitados para observar a Jesucristo, lo que se relaciona con la simbología *nictomorfa* de la oscuri-

dad, que se contrapone a la hermosura del rostro *ascensional* de Jesucristo (pues es parte de su *cabeza*) y a la dulzura de su *palabra* (símbolo *espectacular*). En la cuarta estrofa, el desamparo se expresa a través de la imagen tradicional del naufragio, que aún a la *agua hostil* del «mar turbado» *nictomorfo*, las *tinieblas nictomorfas* («Estando tú encubierto») y el peligro de hundimiento *catamorfo*. Jesucristo aparece implícitamente como el faro *espectacular* capaz de guiar la nave al puerto, siendo además el único capaz de combatir el «viento fiero airado» *teriomorfo*¹, poniéndolo «concierto», es decir, *invirtiendo el ruido teriomorfo* en *melodía* (símbolo nocturno de la *intimidad*). Y en la quinta y última estrofa, fray Luis recurre a la imagen de una «nube» que eleva a Jesucristo en *vuelo* presuroso hacia los cielos, lo que se relaciona claramente con la simbología *ascensional* propia de la divinidad, opuesta a la *ceguera nictomorfa* («¡...cuán ciegos, ay, nos dejás!») en la que quedan los humanos.

El poema, en definitiva, se estructura en torno a una clara contraposición: la simbología negativa de «Los rostros del tiempo» (que incluye símbolos *teriomorfos*, *nictomorfos* y *catomorfos*) se relaciona con la situación de penuria y desamparo en que quedan los hombres, y a ella se opone la simbología positiva de «El cetro y la espada», ligada al carácter *ascensional*, *espectacular* y *diarético* de Jesucristo, al cual se le atribuyen además algunos rasgos propios del Régimen Nocturno, como la protección maternal característica de la simbología de la *inversión*, o el hecho de quedar instalado en un refugio atemporal propio de la simbología de la *intimidad*.

En el poema de Friedrich Hölderlin se observa una contraposición similar: los dioses paganos se relacionan con la simbología de «El cetro y la Espada», mientras que los hombres se asocian a los símbolos de «Los rostros del tiempo». En la primera estrofa, los dioses se sitúan «allá arriba, en la luz», pisan la ligereza aérea de un «leve suelo» y se denominan «genios celestiales», expresiones que aún a la simbología *ascensional* de las alturas celestes y la *espectacular* de la luz solar. Curiosa y afortunadamente, la expresión «luminosos aires divinos» del tercer verso conlleva la triple simbología de «El cetro y la espada», pues integra la *luz espectacular*, el purificador *aire diarético* y el carácter divino de la *soberanía* religiosa *ascensional*, la cual se refrenda en el carácter sagrado de las cuerdas musicales. La segunda estrofa combina la simbología de «El cetro y la espada» con otros símbolos propios del Régimen Nocturno: los dioses sagrados son comparados a un «dormido niño», lo que

1. Los peligros que conllevan las inclemencias climáticas y los ruidos desagradables que producen —como el sonido del viento o de los truenos— también se asocian, según Durand, al comentado esquema de repulsión hacia el cambio de la simbología *teriomorfa* (cf. Durand, 2005: 83). Fray Luis asocia además el viento a la animalidad *teriomorfa* a través del adjetivo «fiero».

se relaciona con el *sueño* (símbolo nocturno de la *intimidad* que supone una eufemización de la muerte), e implícitamente, con la *maternidad* protectora (simbología de la *intimidad*). Contrariamente a los hombres, los dioses no mueren ni tienen destino, y para ellos florece «eternamente» el espíritu «oculto en modesta corola». Esta última expresión se relaciona con la simbología nocturna de los *contenidos* y de la *casa* protectora (simbología de la *intimidad*), por lo que la situación de atemporalidad del espíritu de los dioses se asocia a los espacios protectores nocturnos, que los sitúan al abrigo del paso del tiempo. Si el poema de Fray Luis recurría a una imagen materna de un Jesucristo que «amamantaba» a su prole, ahora la divinidad y su espíritu se comparan, de manera igualmente original, con un niño que duerme protegido por continentes maternos. Pero los dioses tienen además otros rasgos diurnos, como la «pupila beata» (relacionada con la simbología del *ojo espectacular* y con la *soberanía* religiosa *ascensional*) con la que miran la «claridad inmortal», expresión que asocia la *luz espectacular* con la atemporalidad nocturna.

Y en la tercera estrofa, en la que se pasa a describir la situación de los hombres, se produce un marcado cambio de la simbología: frente a la protección espacial de que gozaban los dioses, los hombres (entre los que se incluye explícitamente el propio poeta a través del término «nosotros») no encuentran «tregua en paraje alguno»; antes al contrario, «caen [...] ciegamente», expresión que aúna la *caída catamorfa* y la *ceguera nictomorfa*, lo que nos sitúa directamente en la simbología de «Los rostros del tiempo». De hecho, se hace ahora mención explícita al paso del tiempo que han de sufrir los humanos («de hora en hora»), y el devenir se compara al «agua / de una peña arrojada / a otra peña», expresión afortunada desde un punto de vista imaginario, ya que suma el valor *nictomorfo* del *agua hostil* al de la *caída catamorfa* e incluso al ruido *teriomorfo*. Que estos símbolos representan al propio tiempo se refrenda en la expresión «a través de los años», y el último verso («en lo incierto, hacia abajo») ahonda en el peligro de la *caída* incierta y *catamorfa*, resaltando así que, frente a la situación estática de los dioses, caracterizada por su elevación y su atemporalidad, los hombres están condenados a caer una y otra vez en el abismo del tiempo y de la muerte.

En definitiva, los poemas de Fray Luis de León y de Hölderlin, aun siendo aparentemente muy diferentes e incluyendo imágenes de marcada originalidad, comparten la contraposición entre la simbología de la ascensión, reservada a la divinidad, y la de la caída, asociada al espacio humano, e integran además otros de los símbolos correspondientes a «El cetro y la espada» y a «Los rostros del tiempo», lo que sustenta la naturaleza universal de su construcción imaginaria. En ambos casos, la divinidad se reviste de atributos nocturnos ligados a la protección materna y a la

intimidad, y los dos poemas están enfocados desde el punto de vista de los hombres, que se sitúan en un espacio inferior y lamentan que los dioses, ellos sí, estén en las alturas, gozando de una inmortalidad completamente ajena a la fugacidad de la vida humana. Aun refiriéndose a divinidades diferentes y conteniendo imágenes propias y originales, ambos textos presentan una arquitectura imaginaria muy similar, y la conjunción en ellos de lo universal y de lo singular propicia que los receptores puedan identificarse inconscientemente con sus imágenes simbólicas, lo que sustenta su eficacia comunicativa.

Bibliografía

- BACHELARD, Gaston (1975): *Poética del espacio* (1957). México, Fondo de Cultura Económica, 2.^a ed., 2.^a reimpr.
- BECHTEREV, Vladimir M. (1933), *General Principles of Human Reflexology*. Londres.
- BURGOS, Jean (1982): *Pour une poétique de l'imaginaire*. París, Seuil.
- DURAND, Gilbert (1993): *De la mitocrítica al mitoanálisis*. Barcelona, Anthropos.
- DURAND, Gilbert (1994): *Lo imaginario*. Barcelona, Ediciones del Bronce.
- DURAND, Gilbert (1996): *Introduction à la mythodologie*. París, Albin Michel.
- DURAND, Gilbert (2005): *Las estructuras antropológicas del imaginario* (1960). Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1994): *Teoría de la Literatura (La construcción del significado poético)*. Madrid, Cátedra, 2.^a ed. revisada y ampliada.
- GRIMAL, Pierre (1993): *Diccionario de mitología griega y latina*. Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 6.^o reimpr.
- HÖLDERLIN, Friedrich (1985): *Poemas*, edición bilingüe, introducción y versión de Luis Cernuda. Madrid, Visor.
- LEÓN, Fray Luis de (1976): *Poesías*, ed. de Ángel Custodio Vega, O.S.A.. Madrid, Cupsa.
- SCHMELLING, Manfred (1984): «Literatura general y comparada. Aspectos de una metodología comparatista», en Manfred Schmelling (ed.): *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona-Caracas, Alfa, pp. 5-38.