

# LA LLAMADA DEL HERALDO: *LOHENGRIN* Y KAVAFIS\*

Ernest Marcos Hierro  
Universidad de Barcelona  
[emarcos@ub.edu](mailto:emarcos@ub.edu)

## RESUMEN

El objeto de este texto es el análisis de los dos poemas inéditos («Lohengrin» y «La sospecha») de Konstandinos P. Kavafis dedicados a la ópera *Lohengrin* de Richard Wagner, escritos en 1898. Como en otros poemas de su etapa formativa, por ejemplo, «Segunda Odisea» y «El rey Claudio», Kavafis ofrece en estos textos una versión trasgresora del argumento de la ópera original: en el primer poema, Lohengrin no acude a socorrer a Elsa y, en el segundo, el campeón es derrotado por su enemigo Telramund. Al contrario que Elsa, la figura protagonista de los poemas de Kavafis es, por tanto, culpable del crimen de que se le acusa y no merece la salvación que sus sueños le prometían. Estos poemas conectan con textos de la obra posterior de Kavafis en los que se reivindica su condición marginal.

PALABRAS CLAVE: Konstandinos P. Kavafis, Richard Wagner, *Lohengrin*, recepción literaria.

## ABSTRACT

«The call of the herald: *Lohengrin* and Kavafis». The aim of this paper is to analyse two unedited poems of Konstandinos P. Kavafis («Lohengrin» and «The suspicion») which are dedicated to the opera *Lohengrin* by Richard Wagner and were written about 1898. Like other poems of his formative years such as «Second Odyssey» and «King Claudius», Kavafis offers in these two poems a transgressive version of the plot of the opera: in the first poem Lohengrin doesn't come to save Elsa and, in the second one, he is defeated by his enemy Telramund. Unlike Elsa, the protagonist of the poems is guilty of the crime of which he is accused and he doesn't deserve the salvation which his dreams promised him. These poems connect with other texts dated in the poet's maturity in which he claims his marginal status.

KEY WORDS: Konstandinos P. Kavafis, Richard Wagner, Lohengrin, literary reception.

Entre los poemas de Konstandinos Kavafis (1863-1933) que permanecieron inéditos hasta su edición por Georgios P. Savvidis en 1968<sup>1</sup>, hay dos dedicados a la ópera romántica *Lohengrin* de Richard Wagner (1813-1883), estrenada en el Grossherzogliches Theater de Weimar el 28 de agosto de 1850. El primero —veintiún versos de ritmo yámbico y, en su mayoría, de trece sílabas— lleva por título el nombre del héroe de la pieza, «Λοεγκρίν», y reproduce, tal como veremos después, una escena del primer acto de la obra<sup>2</sup>. El segundo —tan solo una decena de

versos, casi todos ellos dodecasílabos— se titula «La sospecha» («Η ΥΠΟΨΪΑ») y alude, de un modo más indirecto que el anterior, a la conclusión del mismo acto primero<sup>3</sup>. Ambos textos constituyen un caso excepcional en la poética kavafiana, puesto que, exceptuando las colecciones de fuentes epigráficas y literarias o los tratados históricos, son escasas las referencias del alejandrino a obras de autores posteriores a la caída de Constantinopla. La mayoría, además, de estas alusiones están localizadas en poemas escritos, como estos, durante los años de formación de Kavafis, en la última década del siglo XIX y la primera del XX, cuando el joven aprendiz de poeta todavía manifestaba con claridad y complacencia sus gustos y sus influencias literarias.

Entre 1891 y 1899, en efecto, Kavafis deja testimonio en sus ensayos literarios del interés que le despiertan, por ejemplo, el célebre soneto de Charles Baudelaire (1821-1867) «Correspondances», del cual ofrece una traducción inscrita en un poema propio de estirpe simbolista<sup>4</sup>, o versos famosos de autores del mismo movimiento y de gran prestigio y difusión en esta época, como el francés René F. A. Sully Prudhomme<sup>5</sup> (1839-1907) y los belgas Georges Rodenbach<sup>6</sup> (1855-1898) y Maurice Maeterlinck<sup>7</sup> (1862-1949). Junto a estos contemporáneos, el alejandrino evoca también a un ilustre predecesor romántico, John Keats (1795-1821), mediante la fórmula imprecisa «un poeta»<sup>8</sup>, y encabeza otro poema con citas de dos reconocidos prosistas, el americano Ralph W. Emerson (1803-1882) y el francés Alexandre Dumas (hijo)

---

\* Este trabajo está dedicado a la querida memoria de Isabel García Gálvez, que tuvo la gentileza de invitarme a conocer la Universidad de La Laguna en Tenerife. Se inscribe en el marco del Proyecto de Investigación FFI2013-44339P. Presenté una primera versión del mismo en octubre de 2013 en el V Congreso de Neohelenistas de Iberoamérica: Mundo neogriego y Europa: contactos, diálogos culturales, que tuvo lugar en Valencia. Posteriormente apareció el artículo de Terradas, 2014, que analiza los elementos propios del sistema «jurídico vindicatorio» presentes en la escena de la ordalía del *Lobengrin* wagneriano y en los poemas de Kavafis. Remito a su lectura para una visión antropológica del trasfondo cultural del episodio.

<sup>1</sup> Savvidis, 1968: 103-107.

<sup>2</sup> Savvidis, 1993: 70-71 (comentario e información bibliográfica en 167-168).

<sup>3</sup> Savvidis, 1993: 72 (comentario e información bibliográfica en 169).

<sup>4</sup> «Αλληλουχία κατά τον Βωδελάρου», escrito hacia agosto de 1891 y publicado por Savvidis, 1993: 27-28.

<sup>5</sup> «Nous n'osons plus chanter les roses», datado en torno a abril de 1892 y publicado por Savvidis, 1993: 30.

<sup>6</sup> Dos poemas aluden a Rodenbach. El primero, «Στο σπίτι της ψυχής», está datado hacia septiembre de 1894 (Savvidis, 1993: 54. Las notas del filólogo editor se encuentran en las páginas 157-158 del mismo volumen). El segundo, «La jeunesse blanche», escrito apenas unos meses después, probablemente en enero de 1895, puede leerse en Savvidis, 1993: 57 (comentario e información bibliográfica en página 159).

<sup>7</sup> «Σύγχυσις», datado hacia marzo de 1896, editado por Savvidis, 1993: 60 (notas en páginas 160-161).

<sup>8</sup> «Δυνατά», datado hacia febrero de 1897, editado por Savvidis, 1993: 67 (notas en página 165).

(1824-1895)<sup>9</sup>. En este contexto de emulación literaria han recibido una atención especial por parte de la crítica otros dos textos inéditos en los que la figura de referencia es el eminente poeta victoriano Alfred, Lord Tennyson (1809-1892). Se trata, en primer lugar, de una traducción de fragmentos del monólogo dramático *Ulysses* (1842), datada por Savvidis hacia 1894<sup>10</sup>, y de un poema propio escrito bajo la influencia conjunta de Homero, Dante y Tennyson, la célebre «Segunda Odisea»<sup>11</sup>, que nos permite enlazar con nuestro objeto de estudio.

En efecto, al mismo tiempo que experimenta con las traducciones y versiones propias de poetas contemporáneos, el joven Kavafis aborda también la empresa de reescribir textos importantes de la tradición cultural occidental con una voluntad evidente de sorprender e, incluso, escandalizar al lector con variantes casi heréticas de sus argumentos. Así, en el poema que nos ocupa, Odiseo, como en Dante y en Tennyson, abandona Ítaca, hastiado del amor de su esposa, de su hijo y de sus súbditos, para reencontrar en la aventura marina la felicidad del viajero errante. En el canto XXVI del Infierno de la *Divina Comedia* y en el monólogo dramático del poeta británico, es Ulises quien expone directamente las razones de su comportamiento. En el poema de Kavafis, sin embargo, tal como ocurrirá más adelante en su producción madura, la voz del poeta narra e interpreta al mismo tiempo el acontecimiento desde una posición sutilmente distante, cargada de ironía. No es el anhelo positivo de nuevas peripecias ni la inquietud vital o el temor de la vejez lo que mueve principalmente a su héroe, sino el hastío que le provocan la paz y los afectos de los que goza en demasía. Por ello, cuando se embarca, «su corazón aventurero, vacío de amor, se regocija fríamente»<sup>12</sup>. Es un lugar común comparar este poema con la prolija epopeya de Nikos Kazantzakis, la *Odisea* de los 33.333 hexámetros, pero hay un abismo entre el titán nitzscheano del poeta cretense, siempre ávido de nuevas y devastadoras experiencias emocionales, y el anciano sentimentalmente inválido del alejandrino. El Ulises de Kavafis supone en sí mismo una severa corrección del Odiseo homérico, algo que no pasa desapercibido a sus desconcertados lectores.

Todavía resulta más subversiva la lectura del *Hamlet* de Shakespeare que nos propone el poema «El rey Claudio», en 91 endecasílabos, uno de los más largos de toda su obra, escrito, según Savvidis, en julio de 1899<sup>13</sup>. Nuevamente el poeta recurre a su voz narradora más distanciada e irónica para reescribir el argumento de la tragedia isabelina desde el punto de vista de los súbditos daneses del rey Claudio, el tío

---

<sup>9</sup> «Η Επέμβασις των Θεών», datado hacia mayo de 1899, editado por Savvidis, 1993: 74 (notas en páginas 169-170).

<sup>10</sup> Savvidis, 1993: 126 (notas en página 193).

<sup>11</sup> Savvidis, 1993: 48-49 (notas en página 154-155).

<sup>12</sup> Savvidis, 1993: 49: «Καὶ ἡ τυχοδιώκτις του καρδιά / ηἰὸφραῖνετο ψυχρῶς, κεινὴ ἀγάπης.».

<sup>13</sup> Savvidis, 1993: 75-78 (notas en la página 170).

y padrastro del príncipe Hamlet. En este texto poco leído y comentado entre los lectores hispanos, pero muy interesante, Kavafis defiende la inocencia, la integridad y el buen sentido del calumniado soberano y culpa a la locura de Hamlet de la desgracia de Dinamarca, desposeída violentamente de su justo rey Claudio y entregada al astuto Fortinbrás. Integrando en su discurso los comentarios y la interpretación de los hechos de los daneses más humildes, Kavafis desmonta la compleja estructura dramática de la obra de Shakespeare, refutando una a una todas las caracterizaciones de los personajes en las que se basa: la sanidad intelectual de Hamlet, la maldad intrínseca de Claudio, la honrada fidelidad de Horacio, la vileza cómplice de Polonio e, incluso, la existencia misma del fantasma paterno. También suprime en su relato todo rastro de la importante presencia femenina en la tragedia original. No se menciona, por tanto, ni a la reina Gertrudis ni a Ofelia. Como en tantos otros poemas de su futura producción<sup>14</sup>, ocupa toda la atención del lector el trágico destino de un monarca abatido injustamente por sus enemigos. Aquí, sin embargo, la víctima compadecida es uno de los malvados más arquetípicos de la tradición literaria occidental, el más vil de los hermanos y cuñados, el peor tío. Se trata, pues, de un ataque insólito a un monumento cultural, el *Hamlet* shakesperiano, desde una perspectiva inusual y deliberadamente provocativa, con el objeto de impulsar en el lector una corriente de simpatía hacia el presunto culpable de la tragedia. Desde esta misma perspectiva trasgresora se debe, a mi entender, abordar la lectura de los dos poemas sobre el *Lohengrin* wagneriano.

En su estudio sobre la presencia de la problemática religiosa en la obra de Kavafis, Diana Haas situó la escritura de estos poemas en la primavera de 1898, localizó entre los libros del poeta una traducción italiana del libreto de *Lohengrin* y nombró las posibles fuentes literarias de su inspiración<sup>15</sup>. Se trata del famoso ensayo de Charles Baudelaire (1821-1867) sobre el estreno parisino del *Tannhäuser* de Wagner, publicado en el volumen *L'Art romantique*<sup>16</sup>, y de otros textos de escritores franceses de estirpe wagneriana como Édouard Schuré (1841-1929), Auguste Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889), Joséphin Péladan (1858-1918) y Jules Laforgue (1860-1887). En el contexto de su investigación, Haas interpreta ambos poemas como muestras de la dramatización kavafiana del conflicto entre mito y racionalidad y los relaciona, por tanto, con otros textos que caracterizan a las divinidades como testigos mudos e impotentes de las desdichas que afligen a los seres humanos<sup>17</sup>. Por su parte, en su edición de los poemas ocultos de 1993, Iorgos P. Savvidis, además de clarificar su esquema métrico, refiere que el propio Kavafis los ponía en relación con

<sup>14</sup> Cf., por ejemplo, entre los poemas canónicos, «Demetrio Soter» o «El dios abandona a Antonio».

<sup>15</sup> Haas, 1996: 400-405.

<sup>16</sup> Baudelaire, 1885: 207-266.

<sup>17</sup> Por ejemplo, «Plegaria» y «Los caballos de Aquiles».

otros textos suyos como «Muros» y «Las ventanas», porque todos ellos venían a representar un «consuelo contra la desgracia»<sup>18</sup>. Yo matizaría, sin embargo, que se trata de un consuelo paradójico.

En estos poemas, en efecto, Kavafis levanta acta de la horrible realidad, constata que las vías de salvación son solo aparentes y pide o, más bien, exhorta al lector para que, en un giro muy típico suyo, extraiga, precisamente de esta conciencia de la inutilidad de los esfuerzos que realiza, la fuerza serena necesaria para seguir viviendo con dignidad un destino desesperanzado<sup>19</sup>. En este punto, no obstante, me detengo y no sigo con la comparación con los otros poemas de este género tan bien representado en la obra kavafiana. Acogiéndome a los casos paralelos de las reescrituras de Shakespeare y Tennyson, prefiero mostrar la profunda originalidad de la interpretación que el gran alejandrino nos ofrece de la ópera wagneriana, muy alejada de las lecturas convencionales de la obra. Cabe recordar aquí que la recepción de las óperas wagnerianas está casi siempre determinada por la voluntad del propio compositor. Wagner era un artista que sabía hacer plenamente explícitas sus intenciones y que dominaba, además, a la perfección el arte de imponerlas a sus lectores y espectadores, ya fuera por la fuerza misma de sus textos y de su música o mediante sus famosas y frecuentes declaraciones explicativas.

En *Lohengrin*, Wagner, como en todas sus obras, dramatiza con su poderío habitual el conflicto entre sexos, que él percibe como eterno, recurrente y estructurador de la realidad tanto terrenal, en el sentido de social, como espiritual, puesto que a través de su superación, por la vía casi siempre del auto-sacrificio amoroso, se alcanza una especie de salvación para-cristiana del alma, revestida así con ropajes paganos griegos y nórdicos. En esta ópera en concreto se enfrentan dos parejas de amantes perfectamente antitéticas, cuyo conflicto está determinado por la necesidad de resolver dos enigmas. El primero de ellos es la razón de la desaparición del joven duque de Brabante, hermano de Elsa, y su paradero actual. El segundo es la identidad de Lohengrin, el esposo de la joven, que permanece oculta por la prohibición de preguntar por su nombre y por su lugar de origen. De un lado, tenemos la pareja antagonista, cuya existencia como tal precede al inicio de la acción de la ópera. La constituyen Ortrud, una mujer-demonio, pagana y bruja, perfectamente malvada, y un hombre débil y poco inteligente, Friedrich de Telramund, que actúa como un instrumento en manos de su esposa. Ambos consideran culpable de la desaparición del joven duque a la hermana de este, Elsa, la protagonista femenina de la trama, y la acusan de haberlo asesinado ante el monarca alemán Enrique el Pajarero con la intención evidente de apoderarse del Ducado de Brabante. La bella heroína es completamente inocente, pero su debilidad de carácter, su falta de discernimiento

---

<sup>18</sup> Savvidis (1993: 167) cita la edición de Πεζά, 239-240.

<sup>19</sup> Por citar un único ejemplo, cf: «La ciudad».

y la curiosidad innata, según Wagner, del género femenino la convierten en víctima fácil de las maniobras arteras de Ortrud. Su esposo Lohengrin, el protagonista surgido milagrosamente de la nada con la única compañía de su “querido” cisne, salva, al principio, a Elsa de la acusación mediante la ordalía a la que alude en sus poemas el poeta alejandrino<sup>20</sup>. Sin embargo, resulta, finalmente, vencido por la insistencia de la joven, que le exige la revelación del enigma de su nombre, desconocido hasta entonces por las personas del drama, y de su lugar de origen, localizado en el mítico santuario del Grial en Montsalvat<sup>21</sup>. El castigo de la revelación es la separación de los amantes esposos, únicamente suavizada por la feliz resolución del primer enigma. El último favor de Lohengrin, en efecto, es el retorno del joven duque, a quien Ortrud había convertido con sus hechizos en el cisne acompañante del caballero<sup>22</sup>. Así, a pesar de su derrota conyugal, antes de partir, Lohengrin vence y destruye a los enemigos de Elsa, en primer lugar, a Telramund, que sucumbe bajo su espada en una innoble emboscada<sup>23</sup>, y, finalmente y sobre todo, a Ortrud, denunciada ante todos como la urdidora del primer enigma. El héroe masculino, víctima de la curiosidad excesiva y celosa de su ingenua esposa, ha perdido la felicidad cotidiana de que disfrutaba, pero ha logrado, como consuelo, derrotar la no menos arquetípica maldad femenina de la bruja.

Si abordamos ahora los poemas de Kavafis, vemos, para empezar, que el conflicto entre sexos está, por supuesto, completamente ausente de ellos. El poeta alejandrino, como es bien sabido, se muestra siempre indiferente a la especificidad de la naturaleza femenina, un misterio que no parece interesarle en absoluto. Su personaje protagonista, equiparable, en razón de la trama de referencia, con Elsa, de manera muy explícita en el primer poema, pero también en el segundo, no se caracteriza por ningún rasgo femenino tópico como los que hemos descrito para ambas protagonistas de la ópera. Es la figura universal y, por tanto, asexuada, de la víctima de una acusación, fundamentada, como aclara el segundo poema, en una sospecha motivada por la mala intención y la enemistad. Responde, por tanto, únicamente a la caracterización del personaje de Elsa en el primer acto de la ópera. La atención de Kavafis se concentra, pues, en la primera parte de la trama, aquella en la que, como hemos visto, se plantea el enigma de la desaparición del joven duque de Brabante, se desvela la inocencia de su hermana mediante la victoria de Lohengrin en la ordalía y se deja en suspenso la resolución de las preguntas «quién ha sido el responsable» y «dónde está el muchacho» hasta el final de la obra. Casi todos los espectadores del *Lohengrin* wagneriano olvidamos de inmediato estas preguntas. A fin de cuentas, a

<sup>20</sup> *Lohengrin*, Acto I, Escena III: Wagner, 1978: 274-280.

<sup>21</sup> *Lohengrin*, Acto III, Escena III: Wagner, 1978: 303-306.

<sup>22</sup> *Lohengrin*, Acto III, Escena III: Wagner, 1978: 309-310.

<sup>23</sup> *Lohengrin*, Acto III, Escena II: Wagner, 1978: 302-303.

diferencia de los personajes del drama, nosotros sabemos que Ortrud ha tenido algo que ver en ello y confiamos en que Lohengrin encontrará un modo de recuperar a su cuñado. Por ello, seducidos por el romanticismo de la situación, nos sumergimos con deleite en la peripecia amorosa en torno al segundo enigma, la identidad del misterioso caballero de cisne. Kavafis, por el contrario, se concentra, muy significativamente, en la cuestión de la inocencia o culpabilidad de Elsa y la aborda, como en los casos tratados anteriormente, de una manera muy subversiva, enfrentando la trama idealizadora de la ópera con la cruda realidad.

En el primer poema, el heraldo llama a Lohengrin por tres veces y él se presenta, aunque la voz narradora nos recuerda que eso no sucede siempre en nuestra vida real. En el segundo, el caballero también acude, pero es derrotado en la liza por Telramund. Como en el caso de «El rey Claudio», pues, ambos textos suponen una reescritura radical de la ficción wagneriana, que la corrige y la desautoriza totalmente, puesto que aborta su desarrollo en el primer acto. En efecto, sin la ordalía en la que el caballero del cisne vence al enemigo felón no existe ocasión para el conflicto amoroso entre Lohengrin y Elsa. De este modo, Kavafis destruye la posibilidad misma de la existencia de una historia de amor condenada de antemano al fracaso. Aunque la conclusión en ambos casos sea la misma, son distintas las vías por las que se llega a ella en cada texto. En la primera parte del poema «Lohengrín», Kavafis parafrasea hasta el verso 16 la escena del primer acto de la ópera, en la que se dramatiza la espera del salvador de Elsa. Comparten la esperanza angustiada de la joven el rey Enrique, el heraldo y el pueblo, convencidos aparentemente todos ellos de su inocencia, hasta que aparece una forma blanca en el horizonte, el cisne, que trae al campeón. En los últimos 8 versos, sin embargo, en un ejercicio de demostración evidente de sus intenciones, un rasgo no demasiado frecuente, a pesar de las apariencias, en la obra kavafiana, el poeta fuerza, en primer lugar, mediante el apóstrofe «ah, nuestra desgracia», la identificación del lector con Elsa, la víctima sometida a una presión intolerable. A continuación, rebaja, tal como señala Diana Haas, el grado de implicación del rey en su padecimiento, subrayando su escasa confianza en los milagros (χωρίς πολλῆν ἐλπίδα), y, por último, enfatiza la persistencia increíble de la esperanza, capaz de mantenerse «incólume» (ἀπαράβατη) en las peores circunstancias, cuando nadie acude ni acudirá a socorrernos. No resulta extraña, pues, la relación que establece Haas entre este poema y la célebre «Súplica», la estampa de la madre que implora a la Virgen el retorno de su hijo marinero. Si «Lohengrín», aunque desautoriza como ficción la trama wagneriana, mantiene, por lo menos, incólume el carácter de sus protagonistas, «La sospecha», en cambio, resulta un poema todavía más trasgresor puesto que atenta, como «El rey Claudio», contra la base sobre la que se edifica la misma ópera: la asunción de la inocencia de Elsa.

En efecto, si nos atenemos a la lógica de la ordalía tal como era entendida en la edad media y está representada en el *Lohengrin* wagneriano, la derrota del caballero del cisne en el último verso del poema solo puede significar una cosa: que Elsa no era víctima de una «acusación injusta», como creíamos todos, sino que, muy al contrario, es la culpable de la desaparición y probable muerte de su hermano. Toda la pantomima desusada de los primeros versos —las desautorizaciones en primera persona del plural del acusador, todas las esperanzas despectadas por las llamadas



del heraldo y la gloriosa llegada de Lohengrin con los signos de su poder salvador (el cisne, la supuesta espada mágica y el santo Grial) enumerados con un tono irónico— resulta desautorizada de un plumazo por el inapelable veredicto divino de la victoria de Telramund. Diana Haas presenta esta conclusión como un ejemplo cruel de la victoria del mal sobre el bien. Yo, sin embargo, prefiero interpretarla en la línea de otros muchos poemas de Kavafis que dramatizan la asunción libre y decidida de su condición marginal contra la opinión de la gente común<sup>24</sup>. No me parece descabellado intuir en estos textos la huella del conflicto con la propia sexualidad todavía no expuesto en estos primeros años en los términos orgullosos y desafiantes de su producción posterior. De este modo, leídos conjuntamente, ambos poemas colocan, en el lugar de una víctima femenina inocente, una figura universal, con la que poeta y lector se identifican, que es calumniada por una culpa imprecisa, pero que todo apunta que responde a una circunstancia real. En el primer poema, como la Elsa wagneriana, este personaje espera inútilmente un campeón que no puede llegarle, porque ni merece realmente su socorro, ni está a su alcance lograrlo, mientras que en el segundo constata con amargura que, en el caso improbable de que el guerrero llegase, saldría igualmente derrotado, porque la mancha secreta de la acusación real le acarrearía la desgracia. La llamada del heraldo se revela, pues, como un gesto retórico inútil y desesperado, semejante a los esfuerzos de los troyanos y a las vanas ilusiones de quienes creen posible abandonar la ciudad en la que están condenados a vivir hasta su muerte<sup>25</sup>.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDELAIRE, CH. (1885): *Oeuvres complètes. L'Art romantiques*, Calmann Lévy, París.
- HAAS, D. (1996): *Le problème religieux dans l'œuvre de Cavafy. Les années de formation (1882-1905)*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, París.
- SAVVIDIS, G. P. (1968): *Ανέκδοτα Ποιήματα 1882-1923*, Ikaros, Atenas.
- (1993): *Κρυμμένα Ποιήματα 1877-1923*, Ikaros, Atenas.
- TERRADAS, I. (2014): «Lohengrin: De l'impecable judici en el drama wagnerià a la sospita en dos poemes de Kavafis», en MARTÍ, M. A., TAULÉ M. (coord.), *Homenatge a Sebastià Serrano*, Edicions i Publicacions UB, Barcelona, pp. 269-285.
- WAGNER, R. (1978): *Die Musikdramen*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Munich.

<sup>24</sup> Cf. entre los poemas canónicos, por ejemplo, «Fui» y, entre los ocultos, «Y en sus lechos me recliné y me acosté».

<sup>25</sup> Cf. «Troyanos» y «La ciudad».