



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL, LENGUAS MODERNAS,
LÓGICA Y FILOSOFÍA DE LA CIENCIA, TEORÍA DE LA LITERATURA Y
LITERATURA COMPARADA**

ÁREA DE TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA

PROGRAMA DE DOCTORADO

“Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura”

TESIS DOCTORAL

“Luis Cernuda y la Poética del espacio”

Doctorando:

Jae Won Chang

Director:

Dr. Francisco-Javier Rodríguez Pequeño

Madrid, febrero de 2017

Resumen

La presente tesis tiene como objetivo refundamentar su poética de Luis Cernuda desde una perspectiva o una lectura diferente, la de un extranjero oriental.

Lo interesante es que el lenguaje del poeta sevillano y su mundo poético no permanecen tan libres sino muy limitados. A pesar de la limitación, Cernuda tiene gran habilidad de crear un mundo tan rico y fértil *por medios finitos*. Una de las peculiaridades de la poesía de Cernuda radica en la forma de su libro de poemas, *La realidad y el deseo*, puesto que no es un solo libro de poemas convencional sino la reunión total de sus publicaciones anteriores y cada edición tiene, en sentido estricto, una forma diferente de la otra en la medida en que se cambia su totalidad. Me concentro en la poesía como *energeia*(ἐνέργεια) o escritura *in fieri* en *La realidad y el deseo*, diferente de un poema como *ergon*(ἔργον), una obra o escritura concreta, visible y conclusa. Además la poesía de Cernuda se desarrolló y amplió ciertamente como el crecimiento de un árbol, por eso la llamaré *escritura arbórea*. El crecimiento no indica simplemente la expansión y aumento de

volumen o cantidad, sino una unidad orgánica interna. En esta tesis voy a hacer un acercamiento a la unidad cernudiana desde su lenguaje poético o su símbolo estereotipado, incluso repetitivo, hacia la *forma interior* de su mundo literario.

En el centro de esta forma interior se encuentra la obsesión del espacio, variación de la preocupación por su propio *locus* existencial. Así su poesía es una actividad en busca de su propia morada en este mundo hostil a él. Para Luis Cernuda la poesía no es simplemente el conjunto de los poemas ni una forma de escritura sino una forma de la vida, la más sincera y verdadera de ser sí mismo.

Índice

1. Introducción

1.1. Objetivo del estudio.....	p.1
1.2. Breve reflexión sobre cuestiones de método.....	p.4
1.3. Razón de interés por “la esencia” de la poesía de Cernuda.....	p.9
1.4. Matización sobre el uso de las palabras, <i>in-vestig-ar</i> y <i>ex-plic-ar</i> ..	p.14
1.5. <i>Lo no dicho</i> , clave de la escritura cernudiana.....	p.19
1.6. Leer negro y leer blanco.....	p.23
1.7. Síntesis: <i>Lo no dicho</i> como gran generador de imaginación.....	p.30

2. Una aproximación revisionista al poeta

2.1. ¿Por qué leer a Luis Cernuda hoy?:.....	p.35
2.2. <i>San Luis</i> en la época de la pérdida del aura.....	p.51
2.3. Cernuda, poeta <i>diferente</i>	p.75
2.4. Cernuda, poeta <i>fuerte</i>	p.96
2.4.1. Breve bosquejo sobre poeta <i>fuerte</i>	p.96
2.4.2. <i>Agón</i> o lucha literaria: dialéctica de la literatura.....	p.97
2.4.3. <i>Agón</i> entre nuevos lectores provocativos y los críticos reputados para: recepción de la obra de Cernuda.....	p.100
2.5. Cernuda, poeta universal.....	p.121
2.6. Síntesis: la otra voz.....	p.134

3. Observaciones sobre lo simbólico del título cernudiano, *La realidad y el deseo*

3.1. Acerca de la escritura cernudiana.....	p.138
3.2. La unidad de <i>La realidad y el deseo</i>	p.140
3.3. Observaciones sobre el título, como <i>avant-texte</i> del libro, <i>La realidad y el deseo</i>	p.150
3.3.1. Las definiciones habituales de "realidad" y "deseo".....	p.152
3.3.2. Análisis de la interrelación entre realidad y el deseo en la poética cernudiana.....	p.157
3.3.2.1. Aspectos sintáctico-semánticos del título, "La realidad y el deseo": La relación antagónica y afín en <i>La realidad y el deseo</i>	p.161
3.3.2.2. Aspectos sintáctico-semánticos del artículo en el título, "La realidad y el deseo".....	p.170
3.3.3. Aspectos fonéticos del título "La realidad y el deseo".....	p.173
3.3.3.1. Aspectos fonéticos de "La realidad y el deseo".....	p.176
3.3.3.2. Análisis fono-simbólico de [realidad].....	p.178
3.3.3.3. Análisis fono-simbólico de [deseo].....	p.190
3.3.3.4. Análisis fono-simbólico de [la realidad y el deseo].....	p.195

4. Acerca de la repetición en la escritura cernudiana

4.1. La repetición como el crecimiento del árbol.....	p.202
4.2. Repetición en sintagma y repetición en paradigma.....	p.214
4.3. Las características léxicas.....	p.226
4.3.1. Los verbos preferidos.....	p.229
4.3.2. Los sustantivos preferidos.....	p.234
4.3.3. Los adjetivos preferidos.....	p.237

5. Aspectos de los espacios cernudianos

5.1. Topo-análisis.....	p.242
5.2. Espacio del "cielo".....	p.246

·El aire.....	p.246
·La luna llena.....	p.249
·El movimiento de ascensión.....	p.255
5.3. Espacio de la "tierra".....	p.257
·El jardín.....	p.259
·El rincón.....	p.262
·La ventana o el mirador.....	p.269
·La sombra.....	p.273
·El movimiento de caída.....	p.281
5.4. Espacio de Distopía.....	p.285
·Los muros o la puerta cerrada.....	p.287
·La oscuridad completa.....	p.291
·El movimiento centrípeto.....	p.297
5.5. Espacio de Utopía.....	p.303
·El movimiento centrífugo.....	p.310
6. La razón poética: ¿Qué es la poesía?	
6.1. Escritura como búsqueda.....	p.316
6.2. Escritura como contra-discurso.....	p.326
7. Conclusiones.....	p.341
8. Bibliografía.....	p.352

I. Introducción

1.1. Objetivo del estudio

El presente estudio tiene como objetivo in-vestig-ar y ex-plic-ar¹ la esencia de la poesía de Luis Cernuda (1902, Sevilla, - 1963, México D. F.), y refundamentar su poética desde una perspectiva o una lectura diferenciada de un investigador extranjero con el propósito de contribuir a ampliar y ahondar el horizonte de comprensión tanto de la esencia de su escritura poética como la de la poesía en general.

Es sabido que Luis Cernuda es un poeta de la Generación del 27, la cual abre «un nuevo siglo de oro en la poesía española»,² y ejerce gran influencia sobre diversos poetas posteriores, aunque sobre este tema disertaremos más adelante. Octavio Paz, quizá su valedor más reconocido, destaca el aspecto moral de la poesía del autor sevillano. Según el poeta-crítico mexicano,

¹ Para comprender su connotación peculiar empleada en el estudio, véanse las páginas 14-16 de este volumen.

² Luis Cernuda, "La Generación del 25", *Estudios sobre la poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957, luego incorporado en *Obras Completas* (cuya abreviatura será de ahora en adelante OC), Vol. II, Madrid, Siruela, 1994, p.184.

Cernuda es "uno de los poquísimos moralistas que ha dado España."³

Sin embargo esta valoración, por muy acertada que sea, resulta una especie de rompecabezas. Esto se debe a que, como defiende Mallarmé, los poemas no se hacen con ideas sino con palabras, así como su finalidad tampoco radica en el valor moral sino en el uso poético de las palabras. Según Roman Jakobson, lo que hace que un mensaje verbal sea una obra de arte es su "función poética", no "entidades extralingüísticas" como la moral.⁴ Por lo tanto, el verdadero valor de la poesía no estriba en lo ético sino en lo estético, y no es necesario que un poeta sea moralista ni un poema moral.⁵ Entonces, ¿qué significa o cuál es el valor de un *poeta moralista*? y ¿qué relación tiene entre el discurso poético y la moral, en términos tradicionales, la forma y el contenido en las obras de Cernuda? ¿Existe una forma fundamental que abarque ambos elementos?

Realmente, en el fondo, nos estamos ocupando de una serie

³ Octavio Paz, "La palabra edificante", en *Cuadrivio*, Barcelona, Seix Barral, 1991 (1965), p.117

⁴ Roman Jakobson, "Lingüística y poética", en *Lingüística y poética*, Madrid, Cátedra, 1985, p.28.

⁵ Desde la Antigüedad la relación entre lo ético y lo estético en la poesía no ha estado exenta de polémica. Incluso Platón expuso en su momento que "hay antiguas querellas entre la filosofía y la poesía", en otras palabras, entre el discurso razonado y el literario. El filósofo otorgó una gran relevancia socio-cultural a la poesía e insistió en la expulsión de los poetas inmorales de la República con el fin de mantener la sociedad sana. Así se justifica que lo ético no se debe separar de lo estético. No obstante en el siglo XX la crítica literaria tiende a divorciar estos elementos.

de cuestiones elementales:

- ¿Qué valor o validez tiene la poesía de Luis Cernuda para un lector del siglo XXI e incluso para un oriental?

- Si la poesía se define como "la manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra"⁶ o se entiende como el fruto cultural, consciente o inconsciente, de una sociedad y su pueblo, ¿por qué y cómo la poesía de un poeta español de hace un siglo todavía puede maravillar y cautivar a los lectores del presente trascendiendo tiempo y espacio?

- ¿Dónde se encuentra su vitalidad y actualidad?; ¿cuál es la esencia de su poesía y cómo ha de explorarse?

- Y, por último, en línea con la cuestión anterior, ¿qué es la poesía y cuál es su esencia?

A través de estos interrogantes pretendemos descifrar las siguientes incógnitas: el significado actual de los poemas cernudianos y lo fundamental y determinante, en forma o en contenido, de su mundo literario. Pero también intentaremos reconsiderar el propio concepto de poesía a través del análisis de la obra cernudiana.

⁶ *Diccionario de la lengua española de Real Academia Española*, Madrid, Espasa Calpe, 2001(22^a), Tomo II, p.1630, cuya abreviatura será *DRAE* de ahora en adelante.

1.2. Breve reflexión sobre cuestiones de método

Empezaremos por señalar brevemente uno de los modos más habituales de estudiar y acercarse a las obras poéticas. Una de las primeras preguntas es, por lo general, qué significa tal expresión poética, ya que la mayor parte de los poemas se caracterizan por su desvío lingüístico, por su uso poco habitual de las palabras, a lo que el formalista ruso, Víktor Shklovski, denominó *extrañamiento* (*остранение*) o *desautomatización*.

Una vez comprendido el significado lingüístico de la expresión dada, nos interesa saber qué es lo que quiere decir de verdad el autor o la obra, qué sentido o qué valor tiene. A partir de ahí analizamos y valoramos en profundidad lo que nos fascina de ella como lo poético o lo estético. Así, unos estudiosos y críticos examinan, por una parte, el tema, los motivos, los símbolos, o el estilo y las principales técnicas métricas o retóricas del autor o de la obra. Todo lo que se ha denominado el acceso intrínseco; y por otra, la vida y manera de pensar del autor, el contexto socio-cultural y las relaciones que este tiene con su obra, es lo se ha llamado el acceso extrínseco. Tal como apuntan René Wellek y Austin Warren con razón, "el punto de partida natural y sensato en los estudios literarios es la interpretación y el análisis de las obras

literarias mismas".⁷ Es una manera tan habitual en los estudios literarios, que podríamos llamarla *una actitud natural*.⁸

Entre estas maneras tradicionales de leer destacamos ahora de la filología, "el estudio de los textos escritos, a través de los que **se intenta reconstruir** lo más fielmente posible, **el sentido original** de los mismos con el respaldo de la cultura que en ellos subyace."⁹ Muchos estudios literarios tienden a considerar la esencia como el tema, la idea o el estilo como rasgos más destacados del autor o de las obras, es decir, en peculiaridades de la forma o del contenido, lo que podíamos considerar su *esencia filológica*. Como destaco en negrita, esta disciplina aspira a restaurar de la mejor manera posible el sentido original o *intención* del texto tratado.

Cuando el estudio literario se orienta hacia el autor, y la recuperación de su intención evidente se considera como la tarea principal, entonces estamos ante un comentario de texto, el cual interpreta lo dicho a la manera del crítico como un *tra-ducir* del lenguaje del autor al lenguaje del crítico, una especie de crítica *tautológica* marcada por la "*repetición de un mismo*

⁷ Rene Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1974(4ª), p.165.

⁸ Término acuñado por Husserl que indica un comportamiento subjetivo, un modo ordinario y convencional de percibir la realidad circunstante sin reflexión sobre su esencia.

⁹ <https://es.wikipedia.org/wiki/Filología>

pensamiento expresado de distintas maneras."¹⁰ De este modo la esencia se examina en la esfera de lo dicho por el poeta. Ciertamente eso es una actitud natural en el estudio literario.

Sin embargo, como he señalado antes, a mi entender la verdadera esencia no se halla en lo dicho sino en *lo no dicho*. No solamente en lo que ha expresado el autor sino en lo que el texto implica. Por tanto es necesario buscar la esencia no solamente en lo ya dicho y lo pensado, sino en lo impensado o lo todavía no dicho. Entonces ¿cómo extraemos la esencia en cuestión desde lo no dicho de las obras poéticas? Hay, *grosso modo*, dos maneras de comprender la esencia: por intuición o por medio de la investigación científica. La intuición es un conocimiento directo e inmediato, casi revelador, que se manifiesta de modo ejemplar en la frase de Gaston Bachelard: "*La poesía es una metafísica instantánea. Un breve poema, debe ser una visión del universo y revelar el secreto de un alma, del ser y de los objetos al mismo tiempo.*"¹¹

Ahora bien, por muy brillante que sea la intuición, no es un conocimiento científico o *epistémē* (ἐπιστήμη), sino una sabiduría. La investigación científica es, partiendo de la observación de unos fenómenos interesantes y aunque a veces

¹⁰ DRAE, Tomo II, p.1948.

¹¹ Gaston Bachelard, "Instante poético e instante metafísico", en *El derecho a soñar*, México, Fondo Cultural e Económico, 1997, p.226.

triviales y aparentemente no esenciales, una búsqueda y exploración en la que intervienen la inducción, deducción, reducción, la hipótesis y el razonamiento o *dianoia* (*διάνοια*).¹²

En cuanto a *episteme*, el conocimiento científico aspira a entender los principios, modos, causas y necesidades fundamentales y universales, más que a comprender lo particular y lo concreto. En este sentido se diría que entre las muchas actividades de los estudios literarios, el conocimiento científico tiene cierta afinidad con la poética, y la intuición, con la crítica, puesto que la crítica se basa en la interpretación y el juicio axiológico, mientras que la poética, intenta analizar no solamente el modo de construcción de una obra particular sino también el de la construcción de la literatura en general.¹³ El análisis es, ante todo, "*Distinción y separación de las partes de un todo hasta llegar a conocer sus principios o elementos*".¹⁴ Así lo que se hace aparente al analizar obras poéticas es, sobre todo, sus principios y el

¹² Según Aristóteles, la inducción nos introduce en los principios básicos y universales, mientras que la deducción se inicia desde los universales.

¹³ Ludomír Doležel distingue la poética y la crítica de la manera siguiente: "*La crítica (...) es una actividad axiológica, valorativa, que integra o reintegra las obras literarias en el sistema de una cultura. La poética es una actividad cognitiva que agrupa el conocimiento más amplio adquirido por las ciencias humanas y sociales. Para la crítica, la obra literaria es un objeto de evaluación; para la poética, un objeto de conocimiento. Ni que decir tiene que la crítica y la poética literarias están interrelacionadas y, a menudo, entrelazadas.*" Véase *Historia breve de la poética*, Madrid, Síntesis, 1997, p.15.

¹⁴ *DRAE*, Tomo I, p.147.

orden formativo de los discursos, que han sido poco perceptibles.

El objeto fundamental del análisis literario es el lenguaje usado en las obras. Durante mucho tiempo tanto filósofos como filólogos o críticos literarios se han preocupado de la relación del lenguaje o del signo con el mundo. De un modo parece que el lenguaje es un sistema autónomo de signos arbitrarios, pero de otro, sabemos que el lenguaje es el reflejo o referente de la realidad objetiva. Cuando Wittgenstein dice que "*los límites de mi lenguaje son límites de mi mundo*",¹⁵ hace hincapié en la importancia del papel del lenguaje en la formación del mundo de cada uno. Por consiguiente no es nada extraño prestar la mayor atención al análisis lingüístico de las obras poéticas para descubrir el secreto y límite del mundo del poeta.

No obstante, puesto que "*el objeto de la ciencia literaria no es la literatura sino la literariedad*", como señaló Roman Jakobson, el interés por el lenguaje literario, ha de desarrollarse no tanto en la crítica o estilística de las obras particulares sino en la literariedad. Así el análisis lingüístico contribuye, en general, a la aclaración de la esencia de las obras poéticas. Por ello mismo, regresamos a una de mis preguntas fundamentales: ¿Cómo o dónde se encuentra la esencia y de qué modo la extraemos?

La esencia no es, sin embargo, una sustancia *a priori* ni

¹⁵ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Alianza, 1973, p.163.

suprasensible sino que viene determinada por su uso. Es preciso que Wittgenstein señala que "la esencia se expresa en la gramática."¹⁶ En este sentido podemos percibir o descubrir la esencia en problema solamente a través del peculiar uso de palabras o lógicas del autor. Este típico uso sirve de huellas o indicios para in-vestig-ar y reflexionar sobre los límites de su lenguaje, de su escritura poética y su propio mundo, de que abordaremos en el capítulo III y IV.

1.3. Razón del interés por la "esencia" de la poesía de Cernuda

En la trayectoria literaria de Luis Cernuda 1936 es un año significativo ya que publica su opus magnum, *La realidad y el deseo*. Una obra que reúne todos los libros de poemas editados hasta el momento. Federico García Lorca, a modo de homenaje a la primera edición de su recopilación poética completa, lo cataloga como "uno de los mejores libros de la poesía actual de España", cuya "aparición es una efemérides importantísima en la gloria y el paisaje de la literatura española."¹⁷ Y unas décadas más tarde

¹⁶ Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, México, UNAM, 1988, p. 281.

¹⁷ Federico García Lorca, "En homenaje a Luis Cernuda", en *Luis Cernuda*, (ed. por Derek Harris), Madrid, Taurus, 1977, pp.25-26.

Jaime Gil de Biedma, otro poeta importante cernudiano, también se refiere al autor de la siguiente manera: "*Cernuda es hoy por hoy, al menos para mí, el más vivo, el más contemporáneo entre todos los grandes poetas del 27.*"¹⁸ Harold Bloom, un distinguido crítico norteamericano, sostiene que "*si el arte poético tiene sus santos como Dickinson y Paul Celan, entonces Luis Cernuda figura entre ellos.*"¹⁹ La síntesis de estos argumentos deriva en la asociación de Cernuda como un gran poeta, de ahí que no resulta extraño que se hubieran publicado más de un centenar de estudios monográficos acerca de su vida, sus ideas, sus temas, su estilo, su métrica, sus influencias literarias o incluso de la revaloración de su poesía y algunos de ellos dan por aclarada la esencia de su poesía.²⁰

¹⁸ Jaime Gil de Biedma, "El ejemplo de Luis Cernuda", en *Luis Cernuda*, (Editado por Derek Harris), Madrid, Taurus, 1977, p.128.

¹⁹ Harold Bloom, "Lectura del texto de Harold Bloom: «Luis Cernuda»", en *100 años de Luis Cernuda*(ed. de Nuria Martínez de Castilla y James Valender), Madrid, Publicaciones de Residencia de Estudiantes, 2004, p.24.

²⁰ En la actualidad, se encuentran registrados en el catálogo de la Biblioteca Nacional de España un total de 157 libros monográficos sobre la figura de Luis Cernuda. A su vez, la Library of Congress de EEUU reúne 57. Mas al margen de las monografías, existe una amplia gama de estudios sobre el mundo literario cernudiano. Ante tal abundancia de material, es importante que nos cuestionemos el verdadero significado del estudio que pretendemos realizar. De este asunto Antonio Rivero Taravillo escribió de lo siguiente: "¿Otro trabajo más sobre Luis Cernuda? ¿Y una monografía ésta, una colección de aproximaciones complementarias, más que ordenado estudio, al poeta romántico español por excelencia? Pues sí". Con todo, creemos que la preocupación de Rivero Taravillo es compartida por la mayoría de investigadores del presente.

No obstante, pese a la gran cantidad de publicaciones y estudios sobre Luis Cernuda es preciso preguntarse de nuevo la esencia de su obra. Consecuentemente tal y como afirman los filósofos, "cuanto mayor es la obra de un pensador (o de un autor), tanto más rico es en esa obra lo no-pensado"²¹ y "un verdadero análisis...debe encontrar algo que nunca se ha dicho, un lo no dicho inicial." Precisamente aquí se encuentra el gran problema de lo que quiero averiguar en este estudio: otra dimensión u otro aspecto de la esencia que obliga a reflexionar sobre qué es la poesía y cómo es el proceso principal de escribir poemas.

Por lo general en los estudios literarios se tiende a buscar la esencia de una obra en el pensamiento o en el estilo particular del autor, a lo que llamaremos una esencia simple. Empero a mí lo que me llama mayormente la atención en los poemas del poeta sevillano no se halla en lo dicho y lo pensado en sus obras sino en lo no dicho y lo no pensado. Por *lo impensado* o *lo no pensado* entiendo, siguiendo la idea del filósofo alemán, no solamente lo que no fue pensado o expresado por algún lector o crítico, sino también lo que en el fondo hace ex-presar o hace

²¹ Martin Heidegger, *Der Satz vom Grund* (1955-1956), Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1959, pp.123-124, citado en Jonathan Culler, *La poética estructuralista*, Barcelona, Anagrama, 1978, p.11.

salir fuera presionando o bien todo lo que hace pensar y da que pensar al lector cada una de las palabras esenciales del autor. De *lo no pensado* Heidegger alude en otro lugar del siguiente modo:

*...nosotros no buscamos la fuerza (del pensar) en lo ya pensado, sino en un impensado del que lo pensado recibe su espacio esencial. Pero lo ya pensado sólo es la preparación de lo todavía impensado, que en su sobreabundancia, retorna siempre de nuevo.*²²

Entonces *lo no pensado* es, dicho de otro modo, *khôra* (χώρα), matriz o receptáculo que puede concebir, contener y desarrollar los gérmenes poéticos del poeta. Es Platón quien expone la idea de *Khôra* como "*a mobile receptacle of mixing, of contradiction and movement, vital to nature's functioning before the teleological intervention of God, and corresponding to the mother [...].*"²³ Según el filósofo, "*it is neither being nor nonbeing but an interval between in which the "forms" were originally held; "gives space" and has maternal overtones (a*

²² Martin Heidegger, *Identidad y diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1990, p.111.

²³ Julia Kristeva, "Politique de la littérature", *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977, p.57.

womb, matrix).”²⁴

Por todo lo anteriormente expuesto entenderé lo no pensado o lo no dicho por lo virtual o lo potencial. Lo impensado es así porque no tiene límite o forma determinada, como sucede con lo infinito o lo indefinido, algo que los griegos llamaron *apeiron* (ἄπειρον). Lo interesante es que lo pensado da vueltas continuamente sobre lo impensado nutriéndose y retomándolo siempre de nuevo. En este sentido, aunque pueda parecer irónico, lo pensado estriba en lo impensado, como lo finito en lo infinito. Entonces lo impensado es un fundamento de lo pensado, aunque paradójicamente es un fundamento sin fondo, sin límite, que nunca se agota ni se acaba. Esto apenas se percibe de una convencional manera, porque es una esencia compleja, dinámica y fugitiva que revela o por lo menos da que pensar otro aspecto o fundamento de la escritura llamada *poiesis*. Por lo tanto, he de preguntarme por la esencia en cuestión partiendo de concretar mi planteamiento y reconceptualizar de mi uso en particular de las palabras clave en relación con lo impensado, como *in-vestig-ar*, *ex-plic-ar*, *esencia* y *poesía*, de que abordaré más concreto y preciso a lo largo de esta tesis.

²⁴ Ibid.

1.4. Matización sobre el uso de las palabras, in-vestig-ar y ex-plic-ar en el estudio

Lo que nos llama la atención de manera especial en la poesía de Luis Cernuda es, como he señalado antes, su peculiar manera de escribir poemas la que nos da que pensar, tanto, en la esencia de la poesía, como, en otros aspectos de su escritura. Para ello, partiré de lo dicho y lo pensado en sus obras a lo no dicho y lo no pensado; de lo no esencial en la superficie a lo esencial en su núcleo; de unos fenómenos poco llamativos a la esencia en última instancia. Pero, en la práctica, ¿cómo es posible pensar lo no pensado o escuchar lo no dicho de sus obras? O ¿cómo podemos extraer lo no pensado y lo no dicho desde lo pensado y lo dicho? Aquí se encuentra la razón de nuestro énfasis especial en las palabras, "in-vestig-ar" y "ex-plic-ar". Por lo tanto es necesario que comencemos por precisar el particular uso en este estudio hacemos de las palabras clave como in-vestig-ar, ex-plic-ar, esencia y poesía con el objetivo de evitar posibles confusiones.

El verbo "investigar", deriva etimológicamente del latín *vestigium*, que significa tanto *huella del pie del hombre o de los animales en la tierra* como *la planta o suela del pie*. Pero también presenta la connotación de "seguir en pos de una huella"

o "ir en busca de una pista"²⁵ del objeto perseguido. Por su parte, el verbo "explicar", que procede igualmente del latín *explicare* (*ex*: hacia fuera y *plicare*: hacer pliegues) tiene asimismo el matiz de *ex-plicare*, es decir, desplegar o sacar fuera lo plegado, implicado, implícito en el fondo.²⁶ Según anota Gilles Deleuze, "lo que está plegado es lo incluido, lo inherente. Se diría que lo que está plegado sólo es virtual, y sólo existe actualmente en una envoltura, en algo que lo envuelve."²⁷ Entonces la esencia o lo inherente es lo plegado y envuelto de modo virtual, y explicar no es otra cosa sino desplegar lo plegado o lo inmanente hasta llegar a *ex-plic-itar* lo *im-plíc-ito*.

En cierto modo entre *explicar* e *implicar* hay pliegues y sus movimientos de plegar o desplegar correspondientes. En la medida en que la esencia permanece enrollada en pliegues tanto más complicado y difícil es descubrirla, porque la esencia o el

²⁵ Véase *DRAE*, Tomo II, p.2292. y también a J. Corominas y J. A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, Vol. V, 1983, (5ª reimp.), p.795. Para distinguirlo de sentido usual, lo escribiré como *in-vestig-ar*.

²⁶ *DRAE*, Tomo I, pp.1021-1022. Escribiré *ex-pli-car*, en cursiva para hacer hincapié en el matiz de desplegar o sacar fuera lo que está plegado, implicado o implícito en el fondo de las obras. Gilles Deleuze hizo una reflexión filosófica sobre el significado de este vocabulo. Véase a Gilles Deleuze, *El pliegue*, Barcelona, Paidós, 1989.

²⁷ Gilles Deleuze, *El pliegue*, Barcelona, Paidós, 1989, pp.44-45.

fundamento del ser ama esconderse, en palabras de Heráclito, *Φύσις χρύπτεσθαιφιλεῖ*.²⁸ Entonces *ex-plic-ar* puede compararse con el abrir y cerrar de un abanico plegable: al desplegar el abanico aparecen las partes plegadas y no vistas, mientras al plegarlo se ve solamente una parte limitada de su forma total. Esto significa que la esencia está inmanente en el fenómeno, dicho de otra forma, lo no dicho está *im-plic-ado* en lo dicho.

Por lo tanto es necesario sacar fuera lo *implicado* y hacerlo *explícito* para conocer su esencia. Todo lo *im-plic-ado* o *im-plí-cito* no es, sin embargo, la esencia, porque ésta no es un estado estático y concluso de las cosas, sino, en realidad, el principio de producción, cambio y movimiento. Por eso los tres vocablos, *esencia*, *in-vestig-ar* y *ex-plic-ar* son inseparables.

En este trabajo la esencia de la poesía de Cernuda es lo que se pretende *in-vestig-ar* y *ex-pli-car*, porque la esencia en cuestión apenas se manifiesta en la superficie de los textos de modo *explícito*, es decir, directo e inmediato sino se interioriza de modo *implícito* en el fondo de las obras o en todo el proceso de su escritura, dejando unas huellas, que indican el

²⁸ Esta frase suele traducirse como "la naturaleza ama esconderse" pero también puede entenderse como "el fundamento del ser ama ocultarse" porque, según Heidegger, en el mundo presocrático *physis* (*Φύσις*) no tenía la connotación de naturaleza que hoy en día le asociamos, sino que se relacionaba con lo que brota o surge, en otras palabras, con el fundamento del ser.

locus de la esencia.

Hay esencia fácil de aprehender cuando aparece en el primer plano de las obras. Si aparece plenamente en este plano sin ocultar nada y, dicho de otra manera, sin pliegue entre lo visto y lo no visto, a esta clase de esencia le llamaría una esencia aparente o simple. Esta esencia aparente o simple se la conoce intuitivamente y no se necesita ninguna preocupación de un método de *ex-plic*-ar.

Pero en este trabajo lo aparente y lo manifestado en la superficie del texto nos llama menos la atención. Al contrario, nos interesa lo que a primera vista tiene poca importancia, pero conserva en el fondo lo decisivo y determinante. Este tipo de esencia apenas se percibe con evidencia en la superficie de las obras, sino en el segundo plano o en la profundidad.

Esta esencia en el segundo plano no se capta de forma completa, sino solamente de forma parcial, como la punta de un *iceberg*, como la menor parte visible o conocida de un asunto, cuya parte mucho mayor se desconoce;²⁹ o como las piezas de un

²⁹ Louis Althusser definió este modo de pensar habitual como empirista y lo resumió de la siguiente manera. "*La parte inesencial ocupa todo el exterior del objeto, su superficie visible; mientras que la parte esencial ocupa el interior del objeto real, su núcleo invisible. La relación entre lo visible y lo invisible es, pues, idéntica entre lo exterior y lo interior, a la relación entre la escoria y el núcleo. Si la esencia en no es visible inmediatamente, es porque está oculta en sentido estricto, es decir, enteramente cubierta y envuelta por la escoria de lo inesencial.*" Véase Para

mosaico, en el que cada uno de sus trozos tiene poco valor artístico ni una figura definitiva en sí mismo, pero al sumar todos juntos se completa la imagen total que cada pieza no configura. En este sentido a la esencia que se halla en el fondo la llamaré abismal, *implicada e implícita o compleja*.³⁰

La profunda grieta entre lo manifiesto y lo latente, dicho de otra forma, entre el fenómeno y su esencia es el punto de partida de una ciencia, puesto que si coincidieran ellas, como dice Marx, toda ciencia sería superflua. Esta grieta sirve de ventana para entrever lo hondo, la esencia o lo no dicho, que nos hace pensar en la discrepancia. Al percibir lo escindido y atender a lo no dicho, lo no pensado, lo virtual o lo no visto o percibido completamente antes en la poesía de Cernuda tenemos que *in-vestig-ar* sus indicios, *ex-pli-car* lo implicado y *ex-pli-citar* lo implícito.

leer El capital, México, Siglo XXI, 1969, p.42. En este texto Althusser propone una interesante teoría de la lectura que expondré en las siguientes páginas.

³⁰ Es abismal porque una gran parte de ella todavía permanece sumergida e insondable como un iceberg; es implicada e implícita porque se ponen los pliegues hacia adentro y "no expresada que se entiende incluida en lo dicho o hecho" y es compleja porque está doblada, envuelta y enrollada debajo de lo que aparece en la superficie de varias maneras, y así se multiplican sus pliegues (En cuanto a la etimología el adjetivo "complejo" está formado de "con" y "pliegue", por eso la esencia compleja puede decirse como la esencia "con pliegue) en la medida en que discrepa lo incluido de lo incluyente. Véase Manuel Seco, *Diccionario del español actual*, Madrid, Aguilar, 1999, Vol. II, p.2568.

1.5. Lo no dicho, clave de la escritura cernudiana

De algún modo todo lo expuesto anteriormente tiene estrecha relación con la manera de escribir poemas el poeta andaluz, ya que, según dijo Octavio Paz, "la *reticencia* es una de las claves del estilo de Cernuda."³¹ La reticencia se define como "la figura que consiste en dejar incompleta una frase o no acabar de aclarar una especie, dando, sin embargo, a entender el sentido de lo que no se dice, y a veces más de lo que se calla."³² En palabras del poeta mexicano es, en breve, el arte de *decir aquello que se calla*.

A nuestro entender el verdadero valor de esta figura literaria cernudiana no radica en una economía de los medios de expresión sino en una llamada de atención sobre el indicio o síntoma de la grieta, es decir, no coincidencia entre el significante y el significado, lo expresado y el querer-decir, el enunciado y la enunciación, lo que se ve y lo que es, o la figura y el fondo. Todo esto parecerá una paradoja a primera vista decir aquello que se calla, o dicho de otro modo, expresarse con el silencio. ¿Cómo es posible que el silencio hable? Octavio Paz nos sugiere el secreto de leer la poesía de Cernuda del siguiente modo:

³¹ Octavio Paz, *Op. cit.*, p.120.

³² *DRAE*, Tomo II, p.1788.

*...podemos discurrir sin riesgo sobre su obra y hacerla decir lo que nos parece que debería haber dicho: ahí donde él escribió separación, leeremos unión; Dios donde dijo demonio; patria, no tierra inhóspita; alma, no cuerpo.*³³

Es interesante que el poeta mexicano proponga ésta otra manera de leer los poemas de nuestro poeta, de un modo bastante diferente de lo que escribió el propio autor. A unos lectores, esta lectura de Octavio Paz les parecerá equivocada por no ser fiel al texto mismo o lo escrito de Cernuda, pero para otros será una interpretación excelente o quizá impecable porque pretende recobrar la oculta intención de las propias expresiones poéticas.

De cualquier modo, esto nos lleva a preguntar si sería lícito que un lector leyera un texto literario a su manera, aunque ésta fuera contraria a lo que ha dicho o escrito el propio autor; o hasta dónde se le permite a un lector la libertad o el derecho de leer obras literarias, al pie de la letra o a su manera. Es obvio que ningún lector tiene derecho a cambiar arbitrariamente ni siquiera una palabra de la obra de cualquier autor. Pero tampoco una lectura fonema a fonema es la

³³ Octavio Paz, *Op. cit.*, p.115.

única aceptable.

Entonces ¿cuáles son los objetivos y criterios para la interpretación de las obras literarias? Y ¿qué es leer? Estos son dos de los temas polémicos de la teoría literaria contemporánea, sobre los cuales no es mi propósito batallar. Lo importante es que la lectura propuesta por Octavio Paz, a la que denominaría una *lectura invertida*, muestra su versatilidad de leer lo no dicho en lo dicho. Su lectura no es el producto del capricho del lector ni su propia invención improvisada sino, al contrario, el de una lectura muy cuidadosa y delicada que atiende a la hendidura profunda entre el significante y el significado o lo expresado y el querer-expresar de los poemas. Cuando coinciden los dos, su significación o lectura resultará simple, es decir, "sin pliegue". Pero si no, será compleja o "con pliegues".

La discrepancia entre *lo expresado* y el *querer-decir* no se genera por la incapacidad expresiva del poeta sino por la naturaleza de la literatura en sí misma. La noción de esa discrepancia es uno de los rasgos característicos de la crítica literaria del siglo XX. Althusser lo puso de relieve del siguiente modo:

A partir de Freud comenzamos a sospechar lo que

*quiere decir escuchar, por lo tanto, lo que quiere decir hablar (y callarse); comenzamos a sospechar que ese "quiere decir" del hablar y del escuchar descubre, bajo la inocencia de la palabra hablada y escuchada, la profundidad de un segundo discurso, completamente distinto, el discurso del inconsciente.*³⁴

El filósofo francés indica la brecha existente entre lo expresado y lo que hace expresar y ocultar. Nunca es, siguiendo a éste, inocente lo que quiere *decir* escuchar, hablar o callarse, por tanto hay que distinguir dos niveles del discurso: la palabra hablada y escuchada y el discurso del inconsciente. El segundo está sumergido bajo el primero, enrollado y plegado en él, con lo cual es un enunciado *superficial* mientras el otro es lo *profundo* o *inconsciente*. Así que el analista tiene que ocuparse de los textos no como algo *simple* o inocente sino *complejo*, y restituir ese segundo discurso partiendo de la estructura superficial.

Vamos a destacar un asunto más y reconsideraremos el significado de lo no dicho en algunos textos poéticos. La palabra *texto* procede del latín *textus* que significa "tejido", "entramado", "trenzado" y "entrelazado", con lo cual el texto es

³⁴ Louis Althusser, *Op. cit.*, pp.20-21.

visto precisamente como un tejido de signos. En este sentido escribir es tejer, entrelazar los signos lingüísticos y envolver el significante y significado o idea y expresión de varias maneras; A su vez, leer es desenvolver, desplegar y entrelazar estos textos por parte del lector. El pliegue se produce en el momento en que un escritor enrolla varios significados en un significante o varios contenidos en una sola forma estética. Cuántos más pliegues tenga una obra, tanto más multi-ple y compleja será su significación. Mientras un comunicado, un escrito informativo o científico, o una sentencia jurídica ha de expresarse con la mayor simplicidad, "sin pliegues" para evitar posibles confusiones, un texto literario es, por naturaleza, complejo o "con pliegues", lo cual abre nuevos horizontes legibles desde diferentes perspectivas.

Por lo tanto un texto literario puede leerse de distinta manera en la medida en que se *ex-pleja* lo plegado en el texto. Cuando Dante distinguió cuatro niveles en la interpretación en un texto: literal, moral, alegórico y anagógico, ya era consciente en cierto sentido de lo que estamos exponiendo. Escuchemos las propias palabras del autor de *Divina Comedia*:

el sentido de esta obra [La Comedia] no es simple, más bien habría que llamarlo "polisemos", es decir, de

muchos sentidos: pues el primer sentido es el que se obtiene de la letra, otro en cambio el que se obtiene por el significado de la letra. El primero se llama literal, en cambio el segundo alegórico o moral o anagógico.”³⁵

Leer o interpretar un texto literario no es, digo otra vez, seguir, repetir y reproducir literal y mecánicamente lo escrito sino *ex-plic*-ar lo inmanente o virtual en un texto en toda su extensión, lo que nos lleva a la inexistencia de una sólo lectura, lo cual no quiere decir que la posible multiplicidad de lectura tenga que ser incoherente o arbitraria. Por muy personal que sea una lectura, tiene que tener un grado de validez y metodología analítica e interpretativa.

1.6. Leer negro y leer blanco

Volviendo a la interpretación de Octavio Paz, cuando éste lee lo que dice Cernuda con palabras como “separación”, “demonio”, “tierra inhóspita”, relacionando las con “unión”,

³⁵ Alighieri Dante, “Carta X a Can Grande de la Scala”, en *Obras Completas*, Vol. II, Barcelona, Aguilar, 2006, p.601.

"Dios" y "patria" respectivamente, nos parece que esta interpretación es un buen ejemplo de como practicar el *ex-pli-car* de lo plegado y lo incluido en las citadas palabras del poeta, no en el nivel de la semántica superficial sino en el de la profunda. En otras palabras, en el contexto o en lo no dicho. Aunque cada uno de estos signos lingüísticos en sí mismo no tenga registrado el significado descodificado por Paz, su conjunto de circunstancias textuales da un nuevo significado a cada palabra.

En este sentido la lectura *invertida* de Paz es tanto emergente como *pragmática*. Es pragmática porque al leer un texto es necesario considerar los factores extralingüísticos y sus contextos, los cuales condicionan el uso de las palabras;³⁶ y es emergente porque al *ex-pli-car* lo plegado en el texto, es posible ver como surge un nuevo sentido no percibido antes. En cuanto a la lectura pragmática es preciso recordar una expresión inglesa y también española, "leer entre líneas", que incita a considerar el contexto y la oculta intención del autor, más que el significado literal.

Al hilo de esta reflexión pretendemos hacer hincapié en la

³⁶ Según define un diccionario lingüístico, "la pragmática estudia todo aquello que en un enunciado está sujeto a la situación en la que dicho enunciado se emplea y no sólo a la estructura lingüística que presenta la oración." Así la pragmática indaga en especial la *situación de discurso* o el conjunto de circunstancias en medio de las que se desarrolla una enunciación. Véase a Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Madrid, Arrecife, 1998, p.121. y p.698-708.

preposición "entre", porque lo que creo que hay que leer no son las líneas sino lo que hay en medio. ¿Qué se halla en este entre líneas? Lo primero que encontramos es el espacio (blanco), el vacío, el margen, la nada, lo *todavía-no-enunciado*, lo *todavía-no-escrito*, lo que llamaríamos el silencio de la poesía. Leer un texto poético no es, como demuestra bien Octavio Paz, reproducir y repetir mecánicamente lo dicho y lo pensado en la superficie textual sino también leer lo de "entre" o el silencio de las palabras. Dicho de otro modo, desplegar y hacer explícito lo implícito, lo plegado, lo incluido y lo virtual para completar su sentido. Aquí se encuentra el verdadero valor de una lectura activa y recreativa.

El romántico inglés William Blake, dice: "*Both read the Bible day and night. But thou read'st black where I read white.*" (Ambos leemos la Biblia noche y día; pero ellos leen negro donde yo leo blanco). Aquí nos surge una pregunta esencial. ¿Qué es leer blanco o negro? "Negro" es, en sentido estricto, las letras impresas, lo escrito, lo dicho, lo visto, lo pensado y lo manifiesto en el libro, mientras "blanco" es el margen, el espacio no estampado en un texto, en nuestras palabras, lo no dicho, lo no escrito, lo no visto y lo no pensado, a lo que hemos llamado antes el silencio. Este silencio no es el habitual de nuestra vida cotidiana sino el fundante en el sentido de que *lingua fundamentum sancti silenti*, comentada por Goethe. De esta manera peculiar lo dicho estriba en lo no dicho, "negro" en "blanco", donde el segundo término funciona como la matriz del

primero.

Pero, en sentido amplio, leer negro representa una lectura convencional, y leer blanco sería una lectura poca habitual, bien diferenciada y desviada de una rutinaria, más bien, una deconstructiva y subversiva para crear un nuevo horizonte de lo no dicho. Lo decisivo es que además de leer negro es necesario de modo suplementario y complementario leer blanco, es decir, leer el margen, el vacío y el silencio. A esta lectura la denominó Althusser una lectura "sintomática". Según define el filósofo del estructuralismo marxista:

...una lectura que nos atreveremos a llamar "sintomática", en la medida en que descubre lo no descubierto en el texto mismo que lee y lo refiere, en un movimiento, a otro texto, presente por una ausencia necesaria en el primero. Pero lo que distingue esta nueva lectura de la anterior es que en la nueva el segundo texto se articula sobre los lapsus del primero. Lo mismo que en su primera lectura, la segunda lectura de Marx supone la existencia de dos textos y la medida del primero por

*el segundo.*³⁷

Nos llama la atención que el pensador francés suponga la existencia de *otro* texto virtual, es decir, no manifiesto, latente, distinto del texto aparente y actual, y haga el análisis de cómo Marx logra leer lo ilegible en las obras de Adam Smith, partiendo de una problemática visual al comienzo, hasta llegar a una problemática invisible contenida en la paradoja de una respuesta que no corresponde a ninguna pregunta planteada.³⁸ En este sentido leer "blanco" es, en una palabra, Leer lo ilegible

Así que tanto la lectura de Althusser aplicada a *El Capital*, como la de Octavio Paz, aplicada a Cernuda, son, a nuestro modo de ver los claros ejemplos de como "leer blanco", por lo cual muestra bien como un sólo texto, con posilidades emergentes, nos puede permitir percibir en él la parte visible y la parte invisible; lo manifiesto, lo virtual; lo fenoménico, y lo nouménico, que son, en términos de Julia Kristeva, el *feno*-texto y el *geno*-texto, planteamiento que pretendemos exponer en el tercer capítulo en este análisis.

En cierto modo toda lectura es sintomática, no en el sentido patológico sino en el sentido en que revela el secreto o

³⁷ Louis Althusser, *Op. cit.*, p.33.

³⁸ *Ibidem.*

lo inconsciente tanto del autor como del texto. Es frecuente que el texto nos insinúe o de a conocer algo distinto a lo que se dice en él. No importa si el autor lo pretendía o no. Lo sugerente es el hecho de que, como sabemos, el lenguaje revela el punto débil del texto donde no coinciden lo dicho y el querer-decir, donde no llega el control o dominio del autor. Por eso a veces el texto contradice lo que el autor quería decir o quiso ocultar o reprimir o, al contrario, pone en evidencia lo que aún el autor mismo no percibió plenamente. Así que, en todos los sentidos, un texto literario es en sí mismo completo y, al mismo tiempo, incompleto o acabado y, a la vez, inacabado, lo cual explicaré con más detalle en capítulos sucesivos.

Lo sobresaliente es que en la escritura literaria de Cernuda se destaque este fenómeno, lo cual nos da pie para una lectura doble como ha hecho Althusser superando el límite de la lectura convencional o leer negro. Por consiguiente es necesario leer negro y leer blanco al mismo tiempo de modo suplementario, en palabras de Althusser, una lectura *doble*, es decir, la primera lectura y segunda lectura sobre el primer texto y el segundo. El texto no consiste solamente en "negro" ni en "blanco" sino en la combinación de ambos como dos caras de la misma moneda.

Además, en la actualidad, ya no es preceptiva una lectura *sumisa*, es decir, una lectura de lo escrito *al pie de la letra* sino una subversiva, reconstitutiva y recreativa que pueda leer

hasta donde no se manifiesta el simple texto. Un lector o crítico literario no debe contentarse con repetir o retomar lo que ha dicho el propio autor, sino buscar más allá de lo que se dijo y hasta de lo que el poeta pretendía decir pero no llegó a enunciar. Partiendo de lo dicho tiene que reconstruirse lo no dicho que es en lo que se funda el primero. Para ello hay que suponer, mejor dicho, reconstituir un texto latente o subyacente debajo del texto visible y luego hay que leer lo no perceptible a primera vista.

1.7. Síntesis: lo no dicho como gran generador de imaginación

Vamos a resumir todo lo expuesto anteriormente. Si los poemas de Cernuda nos sugieren algo distinto de lo escrito, o si el secreto del estilo de Cernuda es la "reticencia" o el arte de *decir aquello que se calla*, es porque hay una considerable discrepancia o grieta profunda entre lo dicho y lo no dicho o entre un texto manifiesto y otro latente. Entonces una de las tareas del crítico es *in-vestig-ar* y *ex-plic-ar* lo que se dobla y calla en el texto inmanentemente. Esta no coincidencia posibilita otra lectura, la sintomática. En cuanto *síntoma* es indicio revelador de algo en el fondo, una sintomática puede *in-vestig-ar* estos indicios, *ex-plic-ar* y *ex-plic-itar* lo plegado

en el fondo del texto.

Hemos intentado elucidar desde varios puntos de vista lo que representa *lo no dicho* en un texto poético que, en síntesis, sería el *geno-texto*, la cuna de todos los *feno-textos* o manifiestos. En este sentido, es necesario que en nuestro estudio establezcamos una distinción entre el poema y el poesía. En general se suelen emplear los dos vocablos indistintamente, por eso hemos abogado por una clara discriminación.

Mientras el poema indica "obra poética normalmente en verso", el término de poesía no es fácil de definir, aunque suele entenderse como una "manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, en verso o en prosa".³⁹ De este modo, si el poema se refiere a una obra individual o concreta, la poesía va más allá. Aquí se encuentra nuestra razón de preguntar y reflexionar sobre qué es la poesía.

A nuestro modo de ver la poesía no es *ergon*(ἔργον) sino *energeia*(ἐνέργεια), es decir, no es un producto sino todo el proceso o la actividad de producir, por eso no es fácil de percibir y siempre es enigmática. En cuanto a la palabra *poesía* o *poiesis* en griego, que significa fabricar, hacer o producir,

³⁹ DRAE II, p. 1948.

ésta no sólo indica poema o género literario, sino que también se refiere a la actividad creativa, sea la que sea. Por esa razón, la poesía o *poiesis* estaría más cerca de *energeia* que de *ergon*. Mientras que *ergon* es un objeto concreto y visible, *energeia* no lo es. Metafóricamente hablando, *ergon* podría ser comparado con una flor o una fruta, y, por su parte, *energeia* con todo el proceso orgánico necesario para que el germen o brote se convierta en esta fruta o flor.

A raíz de estos argumentos, deducimos por tanto que leer poesía no es lo mismo que leer poemas, al igual que tampoco lo es lo que podemos leer en la primera con lo que podríamos leer en los otros. Por consiguiente, leer una obra individual de Cernuda, o de cualquier otro autor, no equivale necesariamente a leer su poesía, ya que esta no es meramente el conjunto de todos los poemas particulares. Por lo tanto, la poesía cernudiana no indica una categoría o clasificación como género literario sino algo más, tal y como vamos a plantear a lo largo de este estudio. Si entendemos el poema como *ergon* y la poesía como *energeia*, entonces leer el primero puede asociarse a la idea de leer negro y leer la segunda a leer blanco. Leer blanco no es inventar, sino sacar fuera lo que está dentro, inmanente, debajo de lo visible o legible, a que llamaríamos *lo no dicho*. A través de estos razonamientos vamos a aproximarnos a la poesía de Cernuda.

Por otra parte, creemos que la *imaginatividad*, aunque este vocablo no esté registrado en el Diccionario de la Lengua

Española, y *energeia* pueden tener relación. Por imaginación se entiende, normalmente, "facultad del alma que representa las imágenes de las cosas reales o ideales" o "imagen formada por la fantasía",⁴⁰ pero con el concepto de imaginatividad queremos indicar tanto la facultad o capacidad generativa de producir imágenes poéticas como la fuerza reguladora de las mismas.

Dicen que la poesía es el arte de la imaginación o la expresión libre de un sentimiento sincero. No obstante, no secundamos esta visión, ya que consideramos que el lenguaje del poeta sevillano y su mundo poético no permanecen realmente libres y fecundos, sino más bien muy limitados. Con esto queremos decir, por ende, que Cernuda tiene una imaginatividad considerablemente reducida. Sin embargo, a pesar de esta limitación y aunque resulte paradójico, el autor posee la habilidad de crear un mundo y un lenguaje ampliamente rico y fértil.

Esto concuerda con lo que dice Wilhelm Humboldt cuando insiste en que el lenguaje es un sistema infinito por medios finitos; y con Noam Chomsky, cuando éste desarrolla su teoría de la gramática generativa transformacional en base a la premisa humboldtiana de que el hablante hace uso infinito de medios finitos. Como este estudio no se dirige a un análisis lingüístico chomskyano, lo que nos interesa son los límites del lenguaje cernudiano y, a partir de éstos, indagar y arrojar luz

⁴⁰ *DRAE*, Tomo II, p.1250.

sobre los límites de la imaginatividad. Pero también pretendemos destacar otro significado de la escritura cernudiana en relación con la esencia de la poesía. A nuestro modo de ver los elementos espaciales se sitúan en el centro de su imaginatividad, aunque se ha tratado relativamente pocas veces debido a la importancia que se le ha dado a lo temporal en su poesía. Sobre este asunto abordaremos en los capítulos IV y V, y en el siguiente vamos a indicar los motivos de nuestro interés por Cernuda.

II. Una aproximación revisionista al poeta

2.1. ¿Por qué leer a Luis Cernuda hoy?

En el primer tercio del siglo XX la literatura española gozaba uno de sus mejores momentos de su historia. Es lo que suele llamarse *un nuevo siglo de oro en la poesía española* o la *Edad de Plata*.¹ La generación del 27 se sitúa en el centro de Época Bella española, en la cual se destacan Pedro Salinas (1891-1951), Gerardo Diego (1896-1987), Vicente Aleixandre (1898-1984), Jorge Guillén (1893-1984), Federico García Lorca (1898-1936), Dámaso Alonso (1898-1990), Emilio Prados (1899-1962), Rafael Alberti (1902-1999), Luis Cernuda (1902-1963) y Manuel Altolaguirre (1905-1959). En esta extraordinaria constelación de poetas ¿por qué hemos escogido a Cernuda para preguntarnos y a la vez poner de relieve nuestras ideas sobre la esencia de la poesía? ¿Quién es Luis Cernuda? La última pregunta se formula para conocer a Cernuda no como una persona natural sino como un poeta.

En el siglo XIX se creía que "Le style, c'est l'homme", basándose en la idea de que la poesía es la expresión personal

¹ José-Carlos Mainer, *La Edad de Plata (1902-1939)*, Madrid, Cátedra, 1975.

del poeta y en ella se refleja a lo grande su personalidad. Sin embargo, en el principio del siglo XX T.S. Eliot lo contradice e insiste en que la poesía nunca es "*the expression of personality but an escape from personality.*"² A continuación, Eliot dice que mientras más perfecta el artista, más completa será en él la separación entre el hombre que sufre y la mente que crea. Para este poeta-crítico la poesía no es una mera expresión personal sino un *correlato objetivo* para evitar el excesivo subjetivismo o sentimentalismo.

Así empiezan ciertas tentativas de desvincular el autor de su obra, que culmina en la declaración de Roland Barthes, "La muerte del autor". Barthes insiste en que "*la escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda la identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe.*"³ La idea de una liberación de la personalidad del autor resulta no solamente la liberación del autor sino también el nacimiento del lector moderno como *co-autor* de la obra. Por eso en los estudios literarios en la actualidad se ve declinado el interés por el autor.

² T.S. Eliot, "Tradition and the individual talent", en *Selected Essays*, London, Farber and Faber, 1991, p.21

³ Roland Barthes, "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987, pp.65-71.

Sin embargo, Luis Cernuda sería un caso aparte. Su figura no puede asociarse a la idea de la *desaparición del autor* que plantean críticos franceses como Barthes y Foucault porque, como bien señala Octavio Paz, *La realidad y el deseo* es "biografía espiritual"⁴ del propio Cernuda. A. L. Geiste expuso lo siguiente:

Varios críticos han señalado la interpenetración de vida y poesía en Luis Cernuda. Esta fusión romántica (o neo-romántica) de vida y obra ha llevado a Octavio Paz a calificar *La realidad y el deseo* de "biografía espiritual". Normalmente la crítica biográfica es poco aconsejable, pues tiende a reducir la crítica a la expresión directa de las vicisitudes personales del poeta. En el caso de Cernuda, sin embargo, no se trata tanto de que los acontecimientos de la vida del poeta expliquen su poesía, como de una compleja dialéctica de biografía y bibliografía, esa intensa fusión de ética y estética.⁵

⁴ Octavio Paz, "La palabra edificante", p. 117

⁵ A. L. Geiste, "Las declinaciones del deseo: surrealism e ideología en *Un río, un amor* de Luis Cernuda", en *Las Vanguardias: Renovación de los lenguajes poéticos(2)* (eds. por T. Albaladejo, F.J. Blasco, R. de la Fuente, Madrid, Jucar, 1992, p. 169.

En cierto sentido Cernuda es un poeta del alma, más que un poeta de retórica. En este caso la presencia ausente de la presunta *persona* del poeta, aunque sea imaginaria provoca la curiosidad por el poeta. Y, como dicen Wellek y Warren, "solamente estas (las obras mismas) justifican todo nuestro interés por la vida de un autor, por su ambiente social y por todo el proceso de la literatura".⁶ Tal como hemos propuesto en páginas anteriores en lugar de repasar los datos biográficos del escritor sevillano, trataremos de explicar por qué me interesa Luis Cernuda hoy, o qué vigencia tiene su poesía, casi un siglo después de su época. Para aproximarnos a Luis Cernuda como poeta constante en el tiempo, no como hombre histórico, empezaremos por esbozar el ambiente cultural de nuestro tiempo y destacar el punto más diferencial de su ser poeta frente a nuestro modo de ver o hacer la poesía. A nuestro juicio un auténtico poeta nunca vive en el pasado, sino en el presente y el verdadero valor de la poesía no se halla solo en el momento de su producción sino en cada momento.

El ambiente cultural y literario de nuestro tiempo

En el siglo XX y comienzos del XXI, se ha hablado mucho de la *crisis de la literatura, de la poesía, de la literatura del*

⁶ René Wellek y Austin Warren, *Op. cit.*, p.165.

agotamiento, del *fin del arte* y hasta de la *muerte del autor*. Este diagnóstico apocalíptico, basado en la desconfianza e invalidez de los valores de la Modernidad, no es un fenómeno observado exclusivamente en el campo de la literatura o del arte sino en casi todos los campos y las actividades intelectuales.⁷ Por su parte los pensadores de la sospecha, bajo el lema nietzscheano "revaloración de todos los valores", desarrollan su teoría subversiva sobre la *crisis de la razón*, el *final del hombre* y el fin de la historia. Con estas proclamas se cuestionó críticamente nuestro modo de vivir, pensar o representar (*darstellung*) en tiempos modernos, que resultó un cambio considerable tanto en la filosofía y sociología como en el arte y la literatura también. La estética *posmoderna* llegó a ser *anti-estética* en el sentido en que rechaza y aún destruye la estética moderna.

Entre ellos el movimiento de *happening* o acontecimiento es uno de los más interesantes. En la víspera de la época *posmoderna* un heraldo alemán del *Grupo de Viena* se atrevió a declarar que se puede ser poeta "*sin haber jamás escrito o pronunciado ni una palabra*" -sólo por la fuerza del acto

⁷ Materi Calinescu sostiene que la posmodernidad abarca dos campos: el primero es el de la filosofía, en sus múltiples aspectos, como epistemología, historia, filosofía de la ciencia y hermenéutica y el segundo es las corrientes artísticas como el modernismo y las vanguardias. En *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos, 1991, pp.19-25.

poético.⁸ En este grupo de artistas rebeldes Gerhard Rühm produjo la llamada poesía sonora, poesía visual y palabra hablada. Este grupo publicó sus obras polémicas parodiando y montando los formularios, listas comerciales y etiquetas de productos mercantiles, a las que Gerhard Rühm llamó "la poesía reducida a modo de empleo." Llamó mucha la atención este pensamiento estético de que el material lingüístico, desprendido de todo nexo causal y llevado a un estado semánticamente flotante, resultaba capaz de producir, empleando con él medios "mecánicos", unas frases e imágenes de lo más sorprendente."⁹

Así los seguidores del vanguardismo procuraban eliminar todas las barreras del arte y su distancia con la vida en acto. Estas ideas y prácticas *anti-estética* todavía siguen funcionando como la piedra angular de la estética posmoderna. La nueva estética, sea en el arte o en la literatura, reta a todos los valores y conceptos establecidos hasta entonces. Como hemos

⁸ H.C.Artmann, *Acht-puncte-proklamation* (1953), citado en Karl Riha, "La experimentación en el lenguaje y la literatura: Notas sobre la vanguardia literaria" en *Historia de la Literatura*, Vol. VI, Madrid, Akal, 2004, p.633. De hecho en los 60s, un artista alemán Timm Ulrichs llegó a exponerse a sí mismo como *primera obra de arte viva* en la galería, a lo que él denominó el *arte total*. Pero ellos nunca fueron pioneros ni revolucionarios, porque los vanguardistas ya desarrollaban diversas formas de poética como poesía visual, poesía concreta, etc. La única razón de tomar ejemplo de las actividades de los jóvenes alemanes es que en los 1960s ya entra a la época posmodera.

⁹ *Ibidem*, p.630. Entre su estética el carácter flotante de los signos lingüísticos coincide con la idea de Derrida, promotor de la teoría de la posmodernidad, sobre todo, con la idea de la "ausencia del significado trascendental" y el "significante flotante".

visto en el caso del Grupo de Viena la poesía también se enfrenta a una agitación radical y sufre una considerable transformación o trastorno, llámese como se llame. España no fue excepción de esa nueva corriente, a pesar de la cierta tardanza, lo que Julián Jiménez Heffernan comenta de la siguiente manera:

*...mientras Francia, Italia, Inglaterra y Estados Unidos se iban haciendo progresivamente posmodernas, España se quedaba estancada en fórmulas tradicionales y, en ocasiones, premodernas. (...) Con la llegada de la democracia, a fines de los setenta, la poesía española se posmoderniza en registros mestizos: retornos realistas, memorialismo, aboriginalismo, cerebralismo, metapoesía. En la década de los ochenta comienza a declinar ostensiblemente la inercia culturalista. (...) las tendencias más influyentes comportaron una confiscación doméstica de la poesía, una denuncia a la máscara ostentosa y un apetito del disfraz municipal y cotidiano.*¹⁰

Dicen que la poesía española de posguerra resulta empobrecida, tanto en la forma y el lenguaje como en el

¹⁰ Julián Jiménez Heffernan, "Literatura en España (1939-2000)", *Op. cit.*, pp. 426-427 y p.463.

contenido.¹¹ Así pues, desde el final de 1970, con la muerte de Franco, la llamada *posmodernización* llega a ser dominante tanto en la poesía española como en la literatura contemporánea de diversos países.

Hablando de lo posmoderno hoy por hoy prevalece, por lo general, el valor práctico, relativo, técnico o pragmático, y sobre todo una tendencia radical y subversiva de apreciar lo que antes se había estimado poco como el *juego, kitsch, pastiche, pop art, capricho, diferencia, excentricidad, levedad, trivialidad, banalidad, accidentalidad, indeterminabilidad, fragmentariedad, reproductibilidad técnica y pérdida del aura*. Esta situación va acompañada de un grave decaimiento de lo valorado por la estética moderna como *sinceridad, autenticidad, originalidad, identidad, profundidad, seriedad, esencialidad, totalidad y expresión del alma*. Son, *grosso modo*, rasgos distintivos entre la estética moderna y la posmoderna. Ésta es, sin duda, la estética o modo de expresión de la época de la técnica.

Aunque no resulta nada extraño que la poesía de nuestro tiempo sea diferente de la de otras generaciones en todos los sentidos, tampoco se ve sensato valorar que sea bueno o

¹¹ Felipe Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura española XII. Posguerra: introducción y líricos*, Pamplona, Cénlit Ediciones, 2005, p.69.

necesario *posmodernizarse* o sea malo lo premoderno o tradicional, y vice-versa. Respecto al cambio del estilo o moda en el arte o en la literatura estoy totalmente de acuerdo con la opinión de T.S. Eliot de que "*art never improves, but that the material of art is never quite the same.*"¹² Ante un cambio radical el peligro principal no reside en el cambio de sentido sino en el sentido de pérdida. Por consiguiente, aún en la época de la técnica, es necesario preguntarse constantemente qué es la poesía, qué es ser el poeta y para qué los poetas en tiempos de penuria, como expresó Hölderlin. Lo interesante es que el propio Cernuda publicó sus traducciones de las obras poéticas de Hölderlin en 1934, en colaboración con Hans Gebser, poeta y lingüista alemán. Y a través de este trabajo él llegó a interiorizar con éxito la problemática de su precursor germánico, que le sirve de temas fundamentales de su poesía.

·La reproducción técnica de obras de arte y el olvido del ser

Como he expuesto anteriormente, la reproducción técnica de la obra de arte es un fenómeno nuevo y característico de nuestro tiempo. El desarrollo tecnológico posibilita nuevas formas de reproducción masiva de las obras de arte y el cambio del modo de producción altera tanto el de reproducción como el de recepción.

¹² T.S. Eliot, *Op. cit.*, p.16.

Aunque los antiguos reproducían, mejor dicho, copiaban obras de arte, hacia 1900 la obra reproducida por la técnica abrió el camino a un nuevo modo de recepción. Las obras de arte empiezan a perder su valor como objeto de contemplación estética, casi ritual,¹³ y se convierten en un objeto de diversión o pasatiempo.

Entonces la obra reproducida de tal manera no se percibe con admiración y asombro sino con diversión y levedad. Aquí la diversión no significa solamente "acción o efecto de divertir" sino también "dirigir la atención de uno a otro". Sobre este fenómeno, Walter Benjamin escribe: "en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta."¹⁴

Por consiguiente este nuevo fenómeno llega a amenazar la singularidad, originalidad o autenticidad de la obra de arte. Así la pérdida del aura es una señal decisiva del arte en la época de la reproductibilidad técnica, porque no se limita

¹³ Según el *Diccionario de Estética*, la palabra *contemplación* lleva, en su etimología, el sentido religioso, porque dicho vocablo procede del latín *contemplare*, derivado de *templum*, en el sentido de espacio aéreo delimitado por el bastón del augur para la observación de los auspicios. Es la traducción del griego *theōria*(θεωρία) derivado de *theoréo* u observar. Algunos críticos lo asociaban con *theo* (Zeus o Dios) y *oros* (ver), en el sentido de la visión o perspectiva de Dios. Sea como fuere la contemplación implica el sentido religioso de ver desde el templo o en el templo, aquello que está más arriba. *Diccionario Akal de Estética*, dirigido por Etienne Souriau, Madrid, Akal, 1998, p.345. y 1022.

¹⁴ Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1989. p.22

exclusivamente en el arte cinematográfico y plástico. Como un efecto dominó se difundió en otras actividades artísticas. Por consiguiente es un síntoma del modo de expresión en nuestro tiempo.

Theodor W. Adorno expresó, en otro sentido, su profunda lamentación por la poesía actual con la siguiente frase: "No se puede escribir poesía después de Auschwitz". Como los filósofos griegos como Sócrates y Platón criticaban a los retóricos y sofistas, escribir poemas desconectado el problema fundamental del ser humano debe de ser un acto de barbarie, que es un síntoma de nuestro tiempo. De todos modos, pensadores y críticos como Lukács o Heidegger que estiman y añoran el mundo clásico, consideraría este fenómeno como *arte degenerado*, señal del *mundo degradado* o tiempo del olvido del ser.

Entonces, ¿por qué muchos críticos sobresalientes llegaron al acuerdo para diagnosticar el carácter del arte de nuestro tiempo, para bien o para mal? Porque nuestra época es, la época de la técnica, que, por una parte, se orienta hacia ella, pero por otra, está dominada y subordinada completamente por ella. La técnica no significa solamente la habilidad de fabricar utensilios. Un albañil, por ejemplo, tiene su técnica, pero apenas se ocupa de la razón de ser de la albañilería. Lo que él tiene es la habilidad, pero no un conocimiento verdadero por falta de conciencia de la razón de ser, dicho de otro modo, por

el olvido del ser. Es por ello por lo que distingue entre el artista y el artesano, y entre la obra de arte y el artefacto, y entre el filósofo y el sofista.

Para discriminar el conocimiento orientado a la razón de ser de una mera técnica, se usa la palabra *techné* o arte. Los de la Antigüedad tenían ya conciencia de esa diferencia. Aristóteles argumenta en su *Metafísica* lo siguiente:

*Nace el arte cuando de muchas observaciones experimentales surge una noción universal sobre casos semejantes. (...) para la vida práctica, la experiencia no parece ser en nada inferior al arte, sino que incluso tienen más éxito los expertos que los que, sin experiencia, poseen el conocimiento teórico. Y esto se debe a que la experiencia es el conocimiento de las cosas singulares, y el arte, de las universales. (...) los expertos saben el qué, pero no el porqué.*¹⁵

El arte o *techné* es, para los griegos, el hacer algo sabiendo el porqué, las causas y el principio de las cosas. Por eso es necesario atender a la razón de ser. Si no, caerá

¹⁵ Aristóteles, *Metafísica*, Madrid, Espasa Calpe, 2000, pp.36-37.

fácilmente en el olvido del ser. En cuanto a la producción de poemas, se distingue el poeta del retórico. Platón sostiene que la retórica es *una parte de la adulación por no poder decir nada sobre la causa o fundamento de cada una de sus aportaciones*.¹⁶

Lo importante es que la obra de arte es un producto del logos y techné a la vez (*he techne kai ho logos*). Del mismo modo que el zapatero o el cocinero no posee techné sino técnica o habilidad práctica, un retórico y un rapsoda se expresan sin saber el porqué, principio ni fundamento de lo que están diciendo. Gorgias, famoso retórico contemporáneo de Platón opina que *"la retórica no necesita conocer la realidad de las cosas; bástale la persuasión que ella ha inventado"* y, luego, *"buscan lo agradable sin cuidarse de lo mejor"*.¹⁷ Lo que le interesa a Gorgias no es la techné ni la realidad absoluta sino la técnica y la utilidad. Su visión está, en cierto sentido, más cercana a la idea y necesidades de nuestro tiempo pragmático, como se refleja en la noción de la reproducción técnica de las obras del arte. El arte orientado a la tecnicidad es un arte mecanizado, en otro término, un arte sin alma.

Aristóteles, discípulo de Platón dio la contra a esta idea sofista, suponiendo que del arte proceden las cosas cuya forma está en el alma. Para el filósofo lo importante no es la mera

¹⁶ Platón, "Gorgias", en *Obras Completas de Platón*, Madrid, Águilar, 1979, p.369

¹⁷ *Ibidem*, pp.363-364

técnica o habilidad, sino la comprensión del principio y la esencia de las cosas y del ser, con lo cual el verdadero arte o techné posibilita, por medio de éste, manifestar la forma o la esencia de las cosas en el alma. Entonces el arte o techné tiene estrecha relación con el cuidar del alma. La poesía no es un problema de expresión o de retórica, sino el del ser, del conocimiento verdadero y del alma. Por eso el auténtico poeta compone sus versos inquiriendo a la razón del ser y cuidando su alma mientras los retóricos pronuncian permaneciendo en el olvido del ser. Sobre este asunto el propio Cernuda se manifiesta en "El espíritu lírico" (1932) del siguiente modo:

¿Qué es el espíritu lírico? Un poeta, dicen, es un soñador. Quizá... En todo caso no es soñador quien persigue un sueño, sino quien persigue la realidad. La realidad, en cuyo nombre pretenden los demás dirigirnos, no es ciertamente esa vana apariencia creada por ellos mismos para tranquilidad suya, (...) El poeta escribe sus versos cuando no puede hallar otra forma más real a su deseo. Por ello un poema es casi siempre un fantasma, algo que se arrastra lánguidamente en busca de su propia realidad. Ningún sueño vale nada al lado de esta realidad, que se esconde siempre y sólo a veces podemos sorprender. En ella poesía y verdad son una misma cosa. (...) Busca

*la realidad; es decir, la verdad y la poesía. ¿Dónde están? Tal vez sea él mismo la verdad, él mismo la poesía.*¹⁸

En este ensayo publicado en *El Heraldo de Madrid* en 1932, el poeta sevillano mostró su plena conciencia de ser poeta. ¿Qué es el poeta? El poeta no es simplemente una persona que compone bien obras poéticas. Dicho de otra forma, nunca es un *rhyme-maker*, ya que el rimador o versificador es una pequeña categoría de ser-poeta. Por ejemplo, nadie considera como un verso la expresión "I like Ike", un famoso ejemplo lingüístico de Roman Jakobson para explicar la función poética.¹⁹ Por esta razón, las composiciones de un rimador están más cerca de la retórica que de la poesía.

El verdadero poeta es, sobre todo, el buscador de la realidad y su esencia. La realidad cotidiana es la vana apariencia de lo real, no la realidad profunda. Es ésta la que está persiguiendo el poeta. El poeta mira y se dirige a esta realidad escondida y casi inalcanzable; y es por ello por lo que se le considera erróneamente como un soñador. Para el poeta esta realidad consiste en la verdad y la poesía a la vez. La obra del verdadero poeta es, según dice Cernuda:

¹⁸ OC, III, pp.47-48.

¹⁹ Roman Jakobson, "Lingüística y poética" op. cit., p.28.

...resultado del impulso hacia la creación de un orden nuevo por medio de la poesía, gracias a una visión profética (acaso sea ése uno de los sentidos en que puede tomarse la palabra romántico), iniciando experiencias que alguna generación futura pueda estimar dignas de continuación.”²⁰

Esto es a lo que se refiere el espíritu lírico. En este sentido el poeta es, ante todo, la persona que tiene espíritu lírico, más que un rimador o versificador, llámese como se llame. Entonces ¿cuántos poetas tenemos hoy, en la época de la reproducción técnica de la obra? Sin duda, Luis Cernuda es, como señala Derek Harris, un poeta ejemplar, un ejemplo para las generaciones que vendrían después.²¹

²⁰ OC, II, p.285.

²¹ Derek Harris, *La poesía de Luis Cernuda*, Granada, Universidad de Granada, 1992, p.28.

2.2. San Luis en la época de la pérdida del aura

La pérdida del aura es —como ya he dicho—, uno de los rasgos distintivos de las obras de arte de nuestro tiempo, orientados a la técnica y, a la vez, dominados por el materialismo y el pragmatismo. El aura es, en términos generales, la atmósfera o energía misteriosa que cada uno (sobre todo un ser sagrado) irradia como una iluminación característica; por consiguiente, se entiende como la impronta de la originalidad y lo sagrado.

Así, pues, con la pérdida del aura desaparece la singularidad y el misterio. En nuestra época, en cierto sentido, se ha descartado el misterio, con lo cual no es sorprendente oír hablar del *dios escondido* o aun pronunciar libremente que *Dios ha muerto*. Vivimos en un tiempo hijo de la Ilustración, por lo cual la religión es juzgada como idolatría o ignorancia, y el misterio queda estigmatizado como una muestra de falta de inteligencia, según el materialismo pragmático, representante de la razón al servicio de un utilitarismo que arrasa con todo lo que represente ese algo inexplicable que llamamos misterio. Sin embargo, para el poeta sevillano *el misterio es también una característica de lo bello*.²² En *Palabras de antes de una lectura*, Cernuda señala este tema:

²² OC, II, p.754.

*La sociedad moderna, a diferencia de aquellas que la precedieron, ha decidido prescindir del elemento misterioso inseparable de la vida. No pudiendo sondearlo, prefiere aparentar que no cree en su existencia. Pero el poeta no puede proceder así, y debe contar en la vida con esa zona de sombra y de niebla que flota en torno de los cuerpos humanos. Ella constituye el refugio de un poder indefinido y vasto que maneja nuestros destinos.*²³

Como ha referido el propio Cernuda, en nuestro tiempo carente de misterio los poetas ofician de sacerdotes profanos, puesto que, por un lado, la vida misma contiene esa zona de sombra y de niebla, y por otro, la poesía es, en última instancia, el gran misterio de lo inefable. En cierto modo es, según Jean Cohen, *una segunda potencia del lenguaje, un poder de magia y encantamiento*²⁴, y los poetas son, por extensión, **hierofantes** de una inspiración desapercibida.²⁵ El poeta es el

²³ OC, II, p.604.

²⁴ Jean Cohen, *El lenguaje de la poesía: teoría de la poeticidad*, Madrid, Gredos, 1982, p.11.

²⁵ Es la expresión de Shelley la que tradujo el propio Cernuda al castellano de esa manera. Véase a "Percy Bysshe Shelley", en *Pensamiento poético en la lírica inglesa*, en OC, II, p.331. [El énfasis es mío].

mediador de dos mundos opuestos: el sagrado y el vulgar, o el visible y el invisible. El poeta en cuanto hierofante es un vidente que ve lo que generalmente no se ve.

En otro lugar el poeta sevillano, siguiendo la conocida declaración de Rimbaud, anotó que "el poeta es el vidente. Una iluminación (iluminación mística, no unas coloured plates...) le inspira la expresión poética de la realidad subjetiva."²⁶ Lo interesante es que Cernuda nos acerca a la esfera poética a través de sus poetas favoritos, porque las palabras de éstos se identifican con las suyas propias y no es necesario distinguir de quiénes son unas y otras. Cernuda tenía, además, plena conciencia de su fatalidad como poeta y de su tarea sagrada. En el poema *La poesía* dice así:

Para tu siervo el sino le escogiera,

Y absorto y entregado, el niño

¿Qué podía hacer sino seguirte?

El mozo luego, enamorado, conocía

Tu poder sobre él, y lo ha servido

Como a nada en la vida, contra todo.

²⁶ OC, II, p.35.

(...)

Y quiso ser él mismo, no servirte

Más, y vivir para sí, entre los hombres.

Tú le dejaste, como a un niño, a su capricho.

Pero después, pobre sin ti de todo,

A tu voz que llamaba, o al sueño de ella,

Vivo en su servidumbre respondió: "Señora".²⁷

¿Quién es esa *Señora*? Sin duda, es la poesía o las Musas que orientan, presiden y dominan el destino del poeta. Con el uso constante del pronombre *tú*, se siente muy cercana y absoluta a la vez a esa "Señora". El poeta es, a juicio del yo poético o de Cernuda, un ser fatal porque ya ha sido elegido, mejor dicho, predestinado para seguir y servir exclusivamente a la poesía misma o a las Musas. Sin su custodia, él no es nada pero, contradictoriamente, al seguirla, el poeta tiene que ser desdichado inevitablemente. A este tipo de poeta se le llama, por lo general, *poète maudit* o poeta maldito. Su vida se caracteriza, como dice T.S. Eliot, por *un ininterrumpido sacrificio personal*, una constante extinción de la necesidad

²⁷ OC, I, p.463.

personal y un continuo renunciar a lo que él es en pro de algo mucho más trascendente y valioso: la poesía. En "La eternidad" en *Ocnos*, Cernuda también manifiesta su plena conciencia del ser-poeta:

*Poseía cuando niño una ciega fe religiosa. Quería obrar bien, mas no porque esperase un premio o temiese un castigo, sino por instinto de seguir un orden bello establecido por Dios...*²⁸

Como se expresa en este texto, Cernuda se siente atraído por la poesía con una fe ciega casi religiosa. No escribe poemas por la fama o por su propio interés sino exclusivamente por la poesía misma. Es el arte por el arte que no tiene otro propósito excepto la poesía en sí. Pero esta postura extremista le acarrea una enorme catástrofe en su propia vida, aunque la frustración no supone un obstáculo para Cernuda, al contrario, él la considera un martirio en defensa de su propia poesía. La sensación de ser un individuo aislado y fracasado, un mártir, justifica maravillosamente su soledad y asume la apariencia de una misión.

Lo interesante es que sus lectores sienten una gran identificación con la *pasión* literaria de Cernuda, pues el poeta

²⁸ OC, I, p.556.

ha creado un ambiente místico o casi religioso, y convida a sus lectores a imbuirse en su personal catecismo estético llamado poesía, más cercana a la comunión que a la comunicación. La verdad es que hoy por hoy es una moda aproximarse a las obras desde la comunicación literaria, y en algunos poemas de Cernuda se destaca un tono más ritual, como si se participara de una reunión esotérica por medio de las palabras que hacen posible la unión de un alma con otra y su transfiguración, gracias a, en palabras del propio poeta, *su catecismo religioso y estético*.²⁹

Entonces convendría decir que el lector no sólo lee un poema sino que lo experimenta y, aún más, lo vive. Allí se encuentra el otro poder misterioso de algunas obras poéticas de Cernuda. Sería necesario señalar que el título de su sexto libro, influenciado por Hölderlin, es *Invocaciones a las gracias del Mundo* (1935). El verbo *invocar* significa, en términos generales, "Demandar **ayuda** mediante una **súplica** vehemente" o "**Llamar** o dirigirse a un ser **sobrenatural**", y el sustantivo *invocación*, además del sentido de "Acción y efecto de invocar" indica "En ciertos poemas, parte en que el poeta pide **inspiración** a una **deidad** o **musa**".³⁰ No es difícil, en consecuencia, deducir del título el aire sobrenatural o místico predominante en este libro. De hecho en *Invocaciones* Cernuda llama, suplica y aun elogia constantemente lo negativo y reprimido de la existencia humana

²⁹ OC, II, p.285.

³⁰ DRAE, Tomo II, p.1186. [El subrayado es mío].

como la soledad, la tristeza, la pena, el llanto y el dolor. A veces dirige sus palabras a un demonio, su doble. Es justamente en ese momento que el sevillano escribe por primera vez sobre el demonio:

*Alguna vez he percibido en la vida la influencia de un poder demoníaco, o mejor dicho, daimónico, que actúa sobre los hombres.*³¹

Cernuda confesó que ese poder daimónico estaba estrechamente unido a sus creencias poéticas, y ni lo daimónico ni lo poético podían definirse. Y, a continuación, a ese poder daimónico, en palabras de Goethe:

*Lo daimónico es aquello que no puede explicarse por medio de la razón ni del entendimiento... Se manifiesta de la manera más variada a través de toda la naturaleza, en lo invisible como en lo visible. Muchas criaturas son de una índole puramente daimónica" (...).*³²

³¹ OC, II, p.604.

³² *Ibíd*em, p.605.

Citando la explicación del poeta alemán, Cernuda concluyó que "lo daimónico aparece «en la poesía, especialmente en aquella que es inconsciente, ante la cual la razón y el entendimiento son incapaces, y por lo tanto produce efectos que sobrepasan a toda concepción»."³³ Para Cernuda lo daimónico no es el poder satánico o destructivo sino el complementario a la razón como *coincidentia oppositorum*.

*La poesía fija la belleza efímera. Gracias a ella lo sobrenatural y lo humano se unen en bodas espirituales, (...). sólo en la unión de los extremos podemos intuir una armonía superior a los poderes de la comprensión humana. (...) en todo vibra un eco de la poesía, y ella no es sino expresión de esa oscura fuerza daimónica que rige el mundo.*³⁴

Por esta razón describiríamos su poesía como *comuni3n*, y no solamente por los elementos místicos. Pero su alusi3n a lo daim3nico no tiene que entenderse como una referencia al

³³ *Ib3dem*, p.605.

³⁴ *Ib3dem*, pp.604-605.

satanismo pagano sino como una inferencia tangencial de la "otra" voz, una voz interior y misteriosa. Lo interesante es que esto conlleva casi un ritualismo y convierte a su lector en un creyente con gran fe en su poesía, el cual participa en un ritual religioso.³⁵ Veamos unos versos de su "Himno a la tristeza":

¿Quién sino tú cuida sus vidas, les da fuerzas

Para alzar la mirada entre tanta miseria,

En la hermosura perdidos ciegamente?

*¿Quién sino tú, amante y madre eterna?*³⁶

El vocablo 'himno' se define, por lo general, como la *"composición poética en alabanza de Dios, de la Virgen o de los*

³⁵ Mi intención no es resaltar los elementos religiosos o paganos en *La realidad y el deseo*, a pesar de la abundancia de tales referencias, sino la creación del ambiente peculiar y solemne de la comunión poética. De este asunto César Real Ramos apunta con razón que: "Con frecuencia se ha hablado del paganismo en la obra de Cernuda. La aparición en este libro de elementos de la religión católica, y con una finalidad idéntica a la pretendida con la utilización de elementos paganos, como la deificación de seres, la imaginación de seres mitológicos, divinos y fantásticos poblando la naturaleza, etc., nos llevan a la conclusión de que nada religioso habría que considerar en su obra. Todos estos elementos no serían sino decorativos, o mejor, imágenes con que embellecer la realidad que pretende poetizar." César Real Ramos, *Luis Cernuda y la Generación del 27*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1983, p.61.

³⁶ OC, I, p.243.

santos" o "poesía cuyo objeto es exaltar a un gran hombre, celebrar una victoria u otro suceso memorable o expresar júbilo o entusiasmo".³⁷ Por consiguiente, parece razonable que este himno tenga que dedicarse a un héroe, una figura noble o grande, o Dios, mientras que en un sentido tradicional, la soledad o la tristeza no es apta para ser el objeto del himno sino de la elegía. Sin embargo Cernuda deifica a la tristeza diciendo que "¿Quién sino tú, amante y madre eterna?" Un poeta es "Hijo de tu leche sagrada" y la tristeza es "amante y madre eterna", como si la tristeza fuera un ser supremo y divino. Al cantar un himno a la tristeza él puede consolarse a sí mismo, porque ya no se siente tan negativo ni afligido como antes.

En otro poema titulado "Soliloquio del farero", dice el poeta sevillano: "Cómo llenarte, soledad, / Sino contigo misma."³⁸ Lógicamente hablando es una contradicción llenar soledad con ella misma o aún con otra. La soledad es un estado que se considera una inestabilidad ontológica porque el hombre es, por naturaleza, un animal social. No obstante, esta expresión aparentemente irónica nos seduce extrañamente y nos convence. Antes he mencionado que Cernuda dirigió muchos loores a la soledad, a la tristeza o desesperación, lo que causa en sus lectores, irónicamente, gran entusiasmo por su poesía. ¿Quiénes

³⁷ DRAE, Tomo II, p.1109.

³⁸ OC, I, p.223.

son sus lectores? No todos los que leen sus poemas son sus auténticos lectores sino los solitarios, tristes, y desesperados que siente por él simpatía, porque Cernuda es, en palabras de Octavio Paz, un poeta solitario y para los solitarios que se identifican fácilmente con sus palabras muy afligidas, como se escribe en la Biblia: "*Bienaventurados los pobres en espíritu, porque de ellos es el reino de los cielos. Bienaventurados los que lloran, porque ellos recibirán consolación.*" (Mateo, 5:3-4). Así Cernuda nos convoca ante el altar de la poesía y les da la comunión a unos pocos lectores suyos. Lo más importante en la comunión es, en el cristianismo, el sacramento, dado que se cree que durante el sacramento de la eucaristía, se transforma el pan u hostia en el cuerpo de Jesucristo y el vino en la sangre. Así por medio de la comunión el hombre alcanza la unión con Dios, abandonando su yo y liberándose del sufrimiento. Fue Miguel de Unamuno quien dijo que "La sangre de mi espíritu es mi lengua". Entonces en la comunión poética, la lengua será el vino, y la soledad, tristeza o angustia serán la hostia. Escribe así Cernuda:

La soledad poblé de seres a mi imagen

Como un dios aburrido;

Los amé si eran bellos,

Mi compañía les di cuando me amaron,

(...)

*Olvidándome voy en este vago **cuero**,*

***Nutrído** por las hierbas leves*

Y las brillantes frutas de la tierra,

***El pan** y **el vino** alados,*

*En mi nocturno lecho **a solas**.*³⁹

Las palabras de este poema, marcado por la influencia de Hölderlin, podrían asociarse con la atmósfera del sacramento cristiano. En esta obra, por ejemplo, el pan y el vino no tienen ningún matiz cristiano sino helénico en sentido estricto, aunque, al mismo tiempo, ellos en sí mismos son importantes símbolos del sacramento en la cultura occidental. Con esto no intento interpretar el significado de cada palabra del poeta, sino buscar unos vocablos que transmitan el aire solemne y casi religioso de la obra, como una comunión, porque si la lengua del poeta es la sangre de su alma, leerlo y simpatizar con su soledad es participar en esa comunión. Al leer sus obras poéticas el lector se siente muy identificado con el personaje y aliviado de su propia soledad o angustia, como se dice en las Sagradas Escrituras: "Venid a mí todos los que estáis fatigados y agobiados, y yo os haré descansar (...) y hallaréis descanso

³⁹ OC, I, p.243. [La negrita es mía].

para vuestras almas" (Mateo 5:28-29). Lo curioso es que la poesía de Luis Cernuda tiene, más que una retórica, una fuerza misteriosa que invita al lector a participar en su mundo solitario como en un ritual religioso. Harold Bloom, eminente crítico norteamericano, va un paso más y se atreve a llamarle santo:

*Ningún otro poeta del siglo XX y de genio equiparable fue tan solitario como este poeta exiliado. No tenía otra vida que su poesía; si el arte de la poesía tiene santos propios, como Dickinson y Paul Celan, Cernuda es uno de ellos.*⁴⁰

Así le llamaría al poeta sevillano, San Luis, Mártir de la Poesía, ya que, como dice Bloom, no ha tenido otra vida que su poesía, ni otra esperanza que ser poeta. En consecuencia, a veces no es fácil hallar la línea divisoria entre el poema y el poeta, como cinta de Moebio, puesto que Cernuda ya es, de manera extraña, su poesía y viceversa. Octavio Paz también señala que:

su libro fue su verdadera vida y fue construido hora

⁴⁰ Harold Bloom, *Genios: Un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares*, Barcelona, Anagrama, 2012, p.724.

*a hora, como quien levanta una arquitectura. Edificó con tiempo vivo y (...) nos ha dejado, en todos sentidos, una palabra edificante.*⁴¹

La verdad es que su gran deseo ha sido, en todos los sentidos, amar y ser amado. Ser poeta era uno de sus deseos, probablemente el más fuerte y constante. Pero como persona, vivía una vida completamente arruinada, desarraigada y fracasada. Repasaremos cómo se ha frustrado y qué ha consagrado Cernuda. En *Historial de un libro* (1958), su sincera *Biographia Literaria*, no ocultó su situación miserable. Vamos a ver unos pasajes para entrever la condición socioeconómica de su juventud.

*Recibido el nombramiento de lector, al despedirme de Salinas un atardecer, con el frío ya cercano, la estufa y la luz encendidas en su casa, me atacó insidiosamente la sensación de algo que yo no tenía, un hogar, hacia el cual, y hacia lo que representa, siempre he experimentado menos atracción que repulsión.*⁴²

⁴¹ Octavio Paz, *Op. cit.*, p.139.

⁴² OC, II, p.633-634.

En 1929 Cernuda trabajó de lector en la Universidad de Toulouse por mediación de Pedro Salinas, su profesor de literatura cuando hizo la carrera de Derecho en su ciudad natal. Antes de salir, Cernuda visitó la casa de Salinas para despedirse de su profesor, y fue allí donde se dio cuenta más que nunca de lo que le faltaba: el hogar, la familia y el amor. Pero esta miseria continuará. Escribió sobre su peor momento económico cuando escogió el exilio porque estaba en contra del levantamiento militar del general Franco:

*Inglaterra es el país más civilizado que conozco. (...) sin dinero, como de costumbre, sin conocer todavía la lengua, mortificado ante la perfección de la convivencia humana inglesa, después de unos cuantos meses de estancia (...) Fue aquella una de las épocas más miserables de mi vida: sin recursos, como dije, sin trabajo, sólo la compañía y la ayuda de otros amigos y conocidos cuya situación era semejante a la mía, me permitieron esperar y salir adelante.*⁴³

Aunque la pobreza económica era una constante que le acompañaba siempre, el exilio le empeoró las cosas: sin dinero,

⁴³ *Ibidem*, p.644.

sin trabajo, sin conocer el idioma extranjero, sin familia, sin hogar y sin país. Las condiciones de vida de un exiliado no están muy lejos de ser así. Lo que le torturaba no era solamente la penuria económica sino también la ontológica y espiritual al ser extranjero. La Guerra Civil española le privó de lo que había conseguido y ganado hasta aquel momento. Sin embargo, en medio de esa miseria vital él nunca dejó de leer y escribir poemas y nunca olvidaba su condición de poeta, que "le permitieron esperar y salir adelante", como él mismo apuntó. De este modo la poesía fue su *Raison d'être*, su fe, su religión y su fuerza.

*Inexperto, aislado en Sevilla, me sentí confundido. La experiencia me iría indicando luego las causas para aquellos ataques; (...) ya comenzaba a entrever que el trabajo poético era razón principal, si no única, de mi existencia.*⁴⁴

*La poesía, el creerme poeta, ha sido mi fuerza y, aunque me haya equivocado en esa creencia, ya no importa, pues a mi error he debido tantos momentos gozosos.*⁴⁵

⁴⁴ *Ibidem*, pp.629-630.

⁴⁵ *Ibidem*, p.655.

Es cierto que el trabajo poético fue su razón de vida, como lo expresó con respecto a Góngora: "en la poesía encontré siempre, no tan sólo hermosura, sino ánimo/ La fuerza del vivir más libre y más soberbio".⁴⁶ En este poema Cernuda se proyecta sobre la figura de Góngora y se identifica con esa fuerza esencial. Es mucho más importante que la hermosura. Entonces la poesía ya no es una cuestión de expresión sino de vitalidad.

*Ahora, cuando me catalogan ya los hombres
Bajo sus clasificaciones y sus fechas,
Disgusto a unos por frío y a los otros por raro,
(...) Nunca han de comprender que si mi lengua
El mundo cantó un día, fue amor quien la inspiraba.
Yo no podré decirte cuánto llevo luchando
Para que mi palabra no se muera
Silenciosa conmigo, y vaya como un eco
A ti, como tormenta que ha pasado
Y un son vago recuerda por el aire tranquilo.*⁴⁷

Como expresó el propio poeta, él luchaba para que su

⁴⁶ OC, I, p.331.

⁴⁷ OC, I, p.341.

palabra no muriera con él. Cernuda se preocupaba ante la posibilidad de que fuera más olvidada su obra que él mismo. Tuvo que luchar para proteger y conservar su obra más que su propia vida. En consecuencia, para Cernuda la obra era la única indulgencia, o la excusa de su existencia fracasada, por lo tanto su vida frustrada es, en todos los sentidos, el *pretexto* de su obra. Al leer ciertos poemas suyos, resuena y repercute hondamente una voz inexplicable. La vida del autor funciona como un *pretexto* del texto. Así la dicción poética es inseparable del propio autor.

Hay autores polifacéticos y versátiles que pueden lograr éxito sin dificultad en cualquier otro campo, como Francis Bacon, Goethe, Leonardo da Vinci, Lorca y Dalí. Pero algunos autores han sido fatales, como Cervantes y Cernuda. Sobre poeta fatal, Octavio Paz expresó el siguiente comentario:

Un poeta es aquel que tiene conciencia de su fatalidad, quiero decir: aquel que escribe porque no tiene más remedio que hacerlo -y lo sabe. Aquel que es cómplice de su fatalidad -y su juez. (...) Poeta fatal, está condenado a decir y a pensar en lo que dice. Por eso, al menos para mí, sus poemas mejores son lo de esos años (de madurez) en que dicción

*espontánea y pensamiento se funden.*⁴⁸

En cuanto que poeta fatal, en su poesía se ha estrechado la distancia entre la palabra y su ser. El ser se convierte en la palabra y en ella conserva la resonancia de su alma. Los semióticos insisten en que la literatura, incluso la poesía, consiste en los signos y tiene que analizarse desde sus relaciones o los procesos de las significaciones. La obra literaria, una vez que empieza a leerse, ya no es el producto de su autor sino de sus lectores. Sin embargo, en la poesía de Luis Cernuda este tipo de lectura o acercamiento puede resultar muy superficial. Una sincera lectura de sus poemas no es la de los signos lingüísticos sino la de una voz originaria, un abismo misterioso que atrae y absorbe a los lectores irresistiblemente, puesto que en cada signo o cada palabra está disuelta el alma del propio poeta. Lo que tenemos que ver en su obra no es la expresión poética sofisticadamente elaborada, sino entrever el alma, la palabra sangrienta derramada en el altar de la poesía. En el momento en que se unen la obra y su autor, se producen también la resonancia y repercusión entre el autor y el lector. Según la impresionante expresión de Gaston Bachelard, debemos reconocer que *la poesía es un compromiso del alma y la obra debe*

⁴⁸ Octavio Paz, *Op. cit.*, pp.117-119.

*redimir a un alma apasionada.*⁴⁹ La resonancia y la repercusión tienen estrecha vinculación con el compromiso del alma. En "Cuatro poemas a una sombra" sostiene el poeta que:

(...) *Mas **percibes en lo hondo,***

Como presagio, siempre:

"No era en eso oídos

Adonde tu palabra

***Debía resonar,** ni era en esos lugares*

Donde debías hallar el centro de tu alma.⁵⁰

"Sigue por las regiones del aspirar oscuro,

No buscando sosiego a tu deseo (...)"

El verdadero poeta nunca se contenta con un poema cuya retórica agrade y satisfaga solamente al oído por la destreza en el manejo de las palabras, sino explora hasta lo más hondo del alma, donde se comunican el lector y el poeta. Así su palabra

⁴⁹ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965, p.13. [El énfasis es mío].

⁵⁰ OC, I, p.389. [El subrayado es mío].

tiene que resonar y repercutir en el alma y no en el oído de los lectores, porque la verdadera obra no es un poema legible sino un alma invisible. Así se expresó el poeta en "Silla del rey":

*Mi obra no está afuera, sino adentro,
En el alma; y el alma, en los azares
Del bien y el mal, es igual a sí misma:
Ni nace, ni perece. Y esto que yo edifico
No es piedra, sino alma, el fuego inextinguible.*⁵¹

Es cierto que el yo poético de este poema, probablemente un doble del poeta, es un rey envejecido que administra un gran reino. A su edad madura se siente desengañado y confiesa con tono solemne, casi profético, que su verdadera obra "no está afuera sino adentro, en el alma", y a continuación, que lo que él edifica no es el muro de piedra sino el alma, obra viva, como dice Saint-Exupéry: "*On ne voit bien qu'avec le cœur. L'essentiel est invisible pour les yeux.*" Entonces para Cernuda hay dos tipos de obras: una material y visible, otra espiritual e invisible. Como el reino es una obra visible para un rey, el poema es la obra materializada para un poeta. Sin embargo, lo importante es que además de esta obra factible hay otra obra, la

⁵¹ OC, I, p.422.

verdadera, "que está adentro y en el alma" del poeta, que puede ser su propia vida o *su poesía viva todavía no escrita pero escribiéndose en su alma*, a la que llamé anteriormente *lo no dicho*. Esta obra viva no consiste en el poema definitivo sino en "su verdadera vida (...) que fue construido hora a hora, como quien levanta una arquitectura."⁵² En este sentido *La realidad y el deseo* es "la obra viva" que "está adentro, en el alma" del poeta, que no puede verse como una escritura sino *in fieri*, es decir, en el proceso de producirse. En "A un poeta futuro" el sevillano les entrega su palabra a los lectores sinceros:

*Ahora, cuando me catalogan ya los hombres
Bajo sus clasificaciones y sus fechas,
Disgusto a unos por frío y a los otros por raro,
Y en mi temblor humano hallan reminiscencias
Muertas. (...)
Yo no podré decirte cuánto llevo luchando
Para que mi palabra no se muera
Silenciosa conmigo, y vaya como un eco
A ti, como tormenta que ha pasado
Y un son vago recuerda por el aire tranquilo.*

⁵² Octavio Paz, *Op. cit.*, p.137.

(...)

*Yo sé que sentirás mi voz llegarte,
No de la letra vieja, mas del fondo
Vivo en tu entraña, con un afán sin nombre
Que tú dominarás. Escúchame y comprende.
En sus limbos mi alma quizá recuerde algo,
Y entonces en ti mismo mis sueños y deseos
Tendrán razón al fin, y habré vivido.*⁵³

En su período del exilio en la Inglaterra de la Segunda Guerra Mundial, Cernuda compone este poema publicado en *Como quien espera el alba*. Como vimos antes, es uno de los tiempos más oscuros de su vida, llena de tinieblas por el problema económico; como expresa el modismo español: "salir de las llamas y caer en las brasas", su exilio inesperado le dejó en una peor situación. Unos compañeros literarios exiliados juntos en Inglaterra criticaron algunas de sus obras poéticas. Es la soledad agónica del poeta español. Dice Octavio Paz:

Así, la forma más afín a su naturaleza fue el monólogo. Los escribió siempre y aún podría decirse

⁵³ OC, I, pp.341-343.

*que su obra es un largo monólogo.*⁵⁴

*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. (...) Cernuda habla para sí pero de esta manera habla con nosotros. Es un diálogo destinado a provocar indirectamente nuestra respuesta. El instante de la lectura es un ahora en el cual, como en un espejo, el diálogo entre el poeta y su visitante imaginario se desdobra en el del lector con el poeta.*⁵⁵

Recordamos el verso de Unamuno: "La sangre de mi espíritu es mi lengua". Para él, esta vida ignorada y fracasada no lo es todo, por eso lucha para conservar y preservar su poesía aunque muera el poeta. Por lo tanto los lectores sienten escalofrío ante la voz pesada y solemne de un poeta que espera la resurrección y la eternidad, que puede verse como un auto-sacrificio consagrado a la poesía, o dicho de otra forma, el martirio en defensa de la poesía. Aquí se encuentra la razón de llamarle *San Luis*, un santo de la poesía. Así Cernuda pertenece a la genealogía de *poètes maudits* como Hölderlin, Nerval,

⁵⁴ Octavio Paz, *Op. cit.*, p.124.

⁵⁵ *Ibídem*, pp.135-137.

Baudelaire, Rimbaud, sus favoritos. Entonces, ¿por qué es un poeta maldito?, ¿por qué motivo ha sido perseguido? y ¿quién martirizaba al poeta andaluz? Lo veremos en las siguientes páginas.

2.3. Cernuda, poeta diferente

Cuando salió a la luz por primera vez *La realidad y el deseo* en 1936, en el banquete que tuvo lugar el 21 de abril del mismo año para celebrar su publicación, Federico García Lorca elogió el libro y remitió un homenaje al poeta sevillano con estas palabras:

*La aparición del libro La realidad y el deseo es una efemérides importantísima en la gloria y el paisaje de la literatura española.*⁵⁶

Y, a continuación, el poeta granadino lo valoró como "uno

⁵⁶ Federico García Lorca, "En homenaje a Luis Cernuda", en *Luis Cernuda*, (editado por Derek Harris), Madrid, Taurus, 1977, pp.25-26. Este libro se presenta como *Luis Cernuda* de ahora en adelante.

de los mejores libros de la poesía actual de España." Las palabras de Lorca no fueron retórica vacía, ya que, según Altolaguirre, *"aquella lectura fue una sentimental despedida de sus versos. Al día siguiente se fue para Granada, su ciudad natal, de la que no regresó nunca".*⁵⁷ Sin embargo la Guerra Civil que había estallado un par de meses después del banquete, empujó al poeta granadino y al sevillano hacia diferentes destinos irreversibles: Lorca fue fusilado por los falangistas y Cernuda fue camino al exilio y ya nunca regresó a su patria. Así Cernuda fue olvidado en el panorama literario español, mientras el primero se convirtió en un héroe literario a causa de su muerte trágica, casi mítica. Dos décadas después cuando unos jóvenes con talento literario descubrieron la obra de Cernuda, a quien conocían de nombre pero no su poesía, se convirtieron inmediatamente en sus fieles seguidores. Juan Goytisolo resumió bien el cambio de sentido en la poesía española de posguerra del modo siguiente:

En los últimos años, sin embargo, su creciente influencia sobre algunos de los mejores poetas jóvenes (Jaime Gil de Biedma y José Ángel Valente en particular) parece anunciar un cambio en la sensibilidad poética del país, cambio del cual

⁵⁷ Véase al Prólogo de Francisco Brines a *La realidad y el deseo*, Madrid, Alianza, 2002.

*Cernuda sería, en cierto modo, el precursor y responsable.*⁵⁸

Para los jóvenes disidentes de la dictadura de Franco y de la cultura consumida en aquel momento, Cernuda fue el epicentro importante de una gran sacudida sentimental y un cambio literario. Jaime Gil de Biedma fue uno de esos poetas jóvenes cernudianos muy influidos por el sevillano. Según su opinión:

*la presencia de Cernuda empieza a sentirse en la poesía española con una intensidad, con una profundidad como no se había sentido antes, y de la mejor manera: no influye, enseña. Cernuda es hoy por hoy, [...] el más vivo, el más contemporáneo entre todos los grandes poetas del 27.*⁵⁹

Es interesante la expresión, "no influye, enseña." No es la intención del poeta catalán negar o subestimar la influencia de Cernuda sino, al contrario, resaltar su verdadero valor poético y su influencia a una escala mayor, puesto que el enseñar es un acto más activo, directo, intenso y más voluntario que el

⁵⁸ Juan Goytisolo, "Homenaje a Luis Cernuda", en *Luis Cernuda*, p.173.

⁵⁹ Jaime Gil de Biedma, "El ejemplo de Luis Cernuda", en *Luis Cernuda*, p.128.

influir, que es una fuerza o consecuencia indirecta e involuntaria de un objeto o persona sobre otro.⁶⁰ Solamente un maestro con autoridad puede enseñar. Pero esto no significa que su poesía sea pedagógica ni enseñe como un manual de instrucciones cómo componer un poema. Un verdadero maestro no enseña, como argumentaba anteriormente, la mera técnica ni un truco para hacer algo con habilidad, sino su fundamento y esencia. Es cierto que Cernuda es como un guía que ilustra a los jóvenes literatos sobre qué es la poesía y qué es el poeta. En este sentido Cernuda es el poeta de los poetas, y al mismo tiempo, un poeta para los poetas. De hecho, según las encuestas llevadas a cabo por varias revistas, como *Ínsula*, Cernuda se sitúa en la primera fila de los grandes inspiradores de la poesía hispánica, sobre todo hispanoamericana.⁶¹ Inspirador porque infunde e incendia el alma de los lectores, ya que el poeta traspasa los límites de la retórica porque su verdadera retórica no es de palabras sino de alma. Francisco Brines, otro importante poeta cernudiano, escribió el siguiente comentario:

Nadie como Cernuda, en mi experiencia lectora, había

⁶⁰ La palabra *influencia* deriva del latín *influer* y consiste en dos partes: *in* (hacia adentro) y *fluere* (fluir), con lo cual llega a significar "moverse hacia adentro". Dicen que proviene del francés *influence*, que significa "emanación de las estrellas que actúa sobre el carácter y destino de las personas".

⁶¹ Marie-Claire Zimmermann, "Luis Cernuda", en *Historia de la literatura española* (dir. por Jean Canavaggio), Tomo VI, Barcelona, Ariel, 1995, p.234.

*sabido incorporar con tanta verdad y completud al hombre lo que él era en las palabras escritas.*⁶²

No hay duda de que Cernuda es poeta singular que abrió un nuevo horizonte en la poesía española, y al que los poetas posteriores han considerado como "el más vivo", "el más contemporáneo", "el precursor y responsable (del cambio en la sensibilidad poética)" y para muchos "nadie como Cernuda".

Esto no impide que a pesar del gran entusiasmo y de los elogios de sus seguidores, Cernuda en vida fue un poeta considerablemente marginado, mejor dicho, ignorado y poco valorado por el mundo literario español de su momento. De ahí la queja de Harold Bloom:

*Cernuda fue un poeta central del siglo XX y padeció el exilio como ningún otro poeta español lo ha hecho. De hecho muchos poetas y críticos españoles dejaron de considerarlo español.*⁶³

⁶² Francisco Brines, *La unidad y cercanía personal en la poesía de Luis Cernuda*: Discurso de inauguración a la Real Academia Española, Madrid, Editorial Renacimiento, 2006, p.16.

⁶³ Harold Bloom, *Op. cit.*, p.725.

Y en una entrevista de "El Cultural", el suplemento artístico-literario de *El Mundo*, el crítico estadounidense no oculta de nuevo su sentimiento y añade:

*Mi favorito es Cernuda. No sé por qué hay críticos españoles que no le aprecian. Para mí es uno de los dos mejores en lengua española del XX; es el poeta de poetas, increíblemente refinado. Lorca es un gran poeta pero más popular. Yo prefiero leer a Cernuda.*⁶⁴

En un libro, el destacado crítico literario actual escogió y comentó a cien autores importantes de la literatura occidental, entre los que se hallaban solamente tres escritores españoles: Cervantes, Lorca y Cernuda. A pesar del polémico criterio de su juicio, no es difícil imaginar el aprecio de este profesor emérito por la poesía cernudiana y cuánto le decepciona el que Cernuda sea todavía un poeta poco favorito por sus paisanos. Sin embargo, la evaluación de un poeta no es tan simple. Hoy el panorama ha cambiado y con él los críticos y sus apreciaciones indiscutiblemente favorables. Pero había otras razones de las que no dio cuenta el teórico americano. Cernuda fue ignorado y

⁶⁴ Harold Bloom, "Entrevista con Harold Bloom," en el suplemento "El Cultural", de *El Mundo*, 27 de enero de 2012.

aún olvidado como hombre de letras en su país por dos problemas que se perciben leyéndolo y conociendo el contexto histórico-cultural. Uno es de su problema personal y el otro, su problema literario. En esta sección voy a limitarme al primer aspecto y el literario lo abordaré en las siguientes secciones.

A menudo sorprende que en vida y durante mucho tiempo, Cernuda fuera considerado y tratado como *persona non grata* por sus compañeros literarios. Max Aub nunca ocultó sus sentimientos poco favorables a nuestro poeta:

*Luis Cernuda, poeta si los hay, frío y ajeno,
desligado de la vida, displicente, que quisiera
olvidarse de sí, que vive porque no hay más remedio...*

65

El escritor hispano mexicano critica severamente la personalidad del poeta sevillano, hasta añadir que "vive porque no hay más remedio". Para Aub, Cernuda fue más que nada una persona excesivamente pasiva y negativa. No obstante, Max Aub no

⁶⁵ Max Aub, *La poesía española contemporánea*, México, 1954, p.175. Tomado en Derek Harris, *La poesía de Cernuda*, Granada, Universidad de Granada, 1992, p.17. En este libro Derek Harris sintetizó con detalle cómo sus contemporáneos veían al poeta sevillano. Basándome en estos datos voy a repasar en breve uno de los orígenes importantes de su conflicto con sus supuestos perseguidores.

fue el único literato que reprobó a Cernuda. Lo sorprendente es que aun Pedro Salinas, su profesor de la literatura que introdujo a Cernuda en el mundo de la poesía, también hizo alguna mención similar:

*Delicado, pudorosísimo, guardándose su intimidad para él sólo, y para las abejas de su poesía que van y vienen, trajinando allí dentro -sin querer más jardín- haciendo su miel... Por dentro, cristal. Porque es el más licenciado Vidriera de todos, el que más aparta a la gente de sí, por temor de que le rompan algo, el más extraño.*⁶⁶

Así se produjo y difundió la leyenda de Cernuda, la del "Licenciado Vidriera". Es sabido que el Licenciado Vidriera es el símbolo de una "persona excesivamente delicada y tímida",⁶⁷ dotada de una personalidad anormal: por un lado, es sabio e inteligente, pero por otro, es monomaniaco hasta llegar a creer que su cuerpo es de frágil cristal, por lo que no quiere la cercanía de otra persona. Entre varios términos patológicos relacionados con esta figura cervantina, me llama la atención el

⁶⁶ Pedro Salinas, "Nueve o diez poetas", en *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Aguilar, 1958, p.373.

⁶⁷ *DRAE*, Tomo II, p.1255.

autismo o "síntoma que consiste en una restricción importante de la interacción y actividad social."⁶⁸ El autista sufre, en general, mucha dificultad para establecer contacto afectivo e íntimo con las personas y mantener una relación estable, con lo cual tiende a desinteresarse del mundo exterior y a ensimismarse en su interior. El poeta niega con contundencia esta afirmación en sus versos primerizos, como los siguientes:

¿He cerrado la puerta?

El olvido me abre

Sus desnudas estancias

*Grises, blancas, sin aire.*⁶⁹

Sin duda Cernuda detesta la imagen que se le achaca de Licenciado Vidriera o autista. El yo poético en este poema niega en definitiva la sospecha de haber cerrado la puerta a las relaciones humanas. No es él, a su juicio, sino los otros quienes han cerrado la puerta del corazón. De cualquier modo, además de ese comentario de Pedro Salinas, un testimonio de José

⁶⁸ Francisco Cortés Gabuadan, *Diccionario médico-biológico (histórico y etimológico) del helenismo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005, p.67 (Recurso electrónico con PDF). Etimológicamente *auto* deviene del griego *αὐτός*, que significa "lo que actúa por sí mismo o sobre sí mismo".

⁶⁹ OC, I, p.119.

Moreno Villa tuvo mucho que ver con la imagen de Cernuda:

Era entonces un jovencillo fino y tímido, muy atildado y muy triste. Sufría con las cosas materiales y con las de la relación humana. Dicen que lloraba delante de los escaparates de prendas de vestir porque no podía comprarse unas camisas de seda; pero, desde luego, yo le he visto casi llorar por no tener amigos ni nadie que le quisiese.⁷⁰

Casi todos los adjetivos y frases utilizados en el texto de Moreno Villa tienen cierto matiz negativo: "jovencillo", "tímido", "triste", "sufría con las cosas materiales y con las de la relación humana", llorar "delante de los escaparates de prendas de vestir", "no tener amigos" y "nadie que le quisiese". Por muy justa que sea tal descripción, un lector que lea este párrafo no puede evitar sentir alguna predisposición antes de leer o conocer su obra. Si se me permite una defensa, diría que dado que Cernuda fue uno de los más jóvenes de su grupo poético era natural que desde el principio mantuviera una distancia emocional dada la diferencia generacional. Por ejemplo, con Pedro Salinas, su profesor, con Jorge Guillén 10 años mayor que él. Por eso les parecería extraña y casi inmadura alguna

⁷⁰ José Moreno Villa, *Vida en claro: autobiografía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1944, p.146.

conducta de Luis Cernuda. El poeta mismo era consciente de esta dificultad para las relaciones sociales y refirió:

*Inexperto, aislado en Sevilla, me sentí confundido.
La experiencia me iría indicando luego las causas
para aquellos ataques.*⁷¹

Juzgado por los comentarios de sus compañeros o conocidos que coinciden en la descripción del carácter frío, extraño y triste de Cernuda, no es difícil deducir cómo era realmente. Por un lado, era una persona muy tímida, delicada, humilde y débil, pero por otro, muy fuerte y resistente. Esta personalidad le causó constantes conflictos inevitables con sus compañeros, que lo menospreciaban. Así se produjo un círculo vicioso. Este problema Derek Harris lo resume objetivamente en *La poesía de Luis Cernuda*:

*Cernuda, como hombre, tuvo un carácter complicado y difícil, con síntomas de una personalidad neurótica. Sufría de una timidez patológica y de una hipersensibilidad que, en ocasiones, se traducían en una mordacidad punzante. (...) **La personalidad***

⁷¹ OC, II, p.629.

extraña, antipática y esquiva que parece hallar expresión en su poesía es sólo una apariencia ilusoria: (...) El carácter tímido y solitario de Cernuda había llamado la atención aun antes de la publicación de su primer libro de poemas. Su difidencia y la incapacidad de establecer contactos humanos han sido objeto de comentarios por parte de muchos, incluso de algunos que le conocían y le querían bien...⁷²

La reacción de Cernuda fue, en un sentido, hipersensible, y en algunas ocasiones perdía la ecuanimidad y tenía explosiones desmesuradas de rabia. Además de los testimonios de Max Aub y Moreno Villa, hemos visto en páginas anteriores cómo nació la leyenda cernudiana del Licenciado Vidriera.⁷³ Pero la furia del

⁷² Derek Harris, *Op. cit.*, pp.18-28. [El subrayado es mío].

⁷³ Sin embargo, el artículo de Pedro Salinas, al parecer, lleva poca intención de criticar o burlarse de él. Al contrario, podemos entrever incluso un tipo del cariño especial expresado literariamente. Echemos un vistazo al siguiente párrafo de Salinas: "Luis Cernuda. ¡No me lo he perdonado aún! ¡Y ya va para veinticinco años! No le conocí, de primeras. ¡Meses y meses, de octubre a mayo, sentados frente a frente, aula número cuatro, Universidad de Sevilla! ¡Y nada! (...) ¡Cuando a Cernuda hay que llamarle quedo, cuando él no es servidor de nadie, dueño suyo, soltero, cerrero, escotero, por los mundos! (...) Y no le conocí, y se estuvo cerca de un año un profesor – ¡y de Literatura!– delante del poeta más fino, más delicado, más elegante que le nació a Sevilla, después de Bécquer, sin saberlo. Claro es que él entonces apenas escribía y nunca me enseñó un poema suyo. Pero, ¡eso, qué tiene que ver! No me lo he perdonado aún. ¡Me lo habrá perdonado él?". Pedro Salinas, *Op. Cit.*, p.372.

poeta sevillano fue tan enorme que llegó a componer un poema titulado, "Malentendu".

Fue tu primer amigo literario

(¿Amigo? No es la palabra justa), el que primero

Te procuró experiencia en esa inevitable

Falacia de nuestro trato humano:

Ver cómo las palabras, las acciones

Ajenas, son crudamente no entendidas.

(...)

Él escribió de ti eso de "Licenciado Vidriera"

Y aun es de agradecer que superior ineptia no escribiese,

Siéndole tan ajenas las razones

Que te movían. ¿Y te extrañabas

De su desdén a tu amistad inocua,

Favoreciendo en cambio la de otros? Éstos eran los suyos.

(...)

Hizo de ti un fanteche a su medida:

Raro, turbio, inútilmente complicado.⁷⁴

⁷⁴ OC, I, pp.524-525.

En este poema no es difícil reconocer que Cernuda vituperó públicamente a Pedro Salinas, su profesor universitario, por su manera pedante, arrogante, incomprensiva y aun hipocrática. Sin ninguna intención de comprender a Cernuda en toda su amplitud, según sugiere este poema, Salinas hizo de amigo o profesor o superior y quería cambiarle falsamente a su manera. A juicio de Cernuda, Salinas fue uno de los autores principales que le tacharon de *raro, turbio, inútilmente complicado, y, sobre todo, un "Licenciado Vidriera"*. Como una forma de autodefensa el poeta sevillano contraatacó obviamente a Salinas con este poema. Por muy agresivo e insultante que parezca, quizá el propósito de estos versos sería el de defender de modo más activo su dignidad humana más que en replicar a las injustas acusaciones morales de sus adversarios. Lo interesante es que en ese período Cernuda compuso unas obras poéticas similares, por ejemplo, "Otra vez, con sentimiento" o "A sus paisanos". Es cierto que a primera vista el poeta era hipersensible y casi neurótico. Veamos como en "A sus paisanos", último poema de *La realidad y el deseo*.

¿Mi leyenda dije? Tristes cuentos

Inventados de mí por cuatro amigos

(Amigos?), que jamás quisisteis

Ni ocasión buscasteis de ver si acomodaban

*A la persona misma así transpuesta.
Mas vuestra mala fe los ha aceptado.
Hecha está la leyenda, y vosotros, de mí desconocidos,
Respecto al ser que encubre mintiendo doblemente,
Sin otro escrúpulo, a vuestra vez la propaláis.*⁷⁵

Los cuatro amigos indicados serían probablemente, según el estudio de Derek Harris, Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas, Vicente Aleixandre y José Moreno Villa, gigantes de la literatura española del siglo XX.⁷⁶ También no hay que olvidar su enemistad con Dámaso Alonso. En *Otra vez, con sentimiento*, el poeta andaluz dice:

*(...) Mas su rapto retórico
No aclara a nuestro entendimiento
Lo secreto en tu obra, aunque también le llamen
Crítico de la poesía nuestra contemporánea.*

La apropiación de ti, que nada suyo

⁷⁵ OC, I, p.546.

⁷⁶ Derek Harris, *Op. cit.*, p.29.

*Fuiste o quisiste ser mientras vivías,
Es lo que ahí despierta mi extrañeza.
¿Príncipe tú de un sapo? ¿No les basta
A tus compatriotas haberte asesinado?*⁷⁷

No es difícil imaginar a quién se dirigió la crítica del poeta andaluz. A simple vista se puede intuir inmediatamente que se trata de Dámaso Alonso, el autor al que Cernuda está condenando por apropiarse de él y humillarle. Le llamó "rapto retórico" y "príncipe de un sapo" y en otros lugares, "roedor" y aun "gusano". En 1948, Cernuda escribió la "Carta abierta a Dámaso Alonso" para criticarle y rectificar algunas expresiones del académico que pudieran dar una mala impresión de él como "Cernuda, muy joven entonces" y "Cernuda es todavía un muchacho, casi aislado en Sevilla, en ese año de nuestra excursión sevillana, en el que en Málaga aparecerá su Perfil del aire, que tampoco representa su arte maduro".⁷⁸ En esta crítica en forma de

⁷⁷ OC, I, p.511.

⁷⁸ Dámaso Alonso, "Una generación poética (1920-1936)", publicado en la revista *Finisterre*, N° 35 y luego incorporado en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1965. En el texto original del Dámaso Alonso lo que le ofendió al poeta sevillano fue lo siguiente: "Cernuda es todavía un muchacho, casi aislado en Sevilla, en ese año de nuestra excursión sevillana, en el que en Málaga aparecerá su Perfil del aire, que tampoco representa su arte maduro. (...) Ni Cernuda ni Aleixandre son más que promesas en su primer libro; pronto se van a lanzar al verso libre, que también será, finalmente, preferido de Alberti y de Federico." (p.168).

carta, Cernuda reprobó la opinión humillante de su supuesto amigo, diciendo que:

*¿Qué puedo entender por "muy joven" y por "es todavía muchacho"? (...) El reiterado calificativo de joven parece llevar consigo, involuntariamente, una implicación de inexperiencia, y sea cualquiera la opinión que usted tenga de Perfil del aire, yo al menos creo que es obra de uno que sabe, tanto lo que quiere, como lo que no quiere decir. (...)*⁷⁹

Aunque parezca poco injurioso, el comentario de don Dámaso Alonso, le produjo una humillación inaguantable para el poeta de *Perfil del aire*, ya que su primer libro no logró el éxito que esperaba. Este fracaso prematuro le decepcionó tanto, que más de veinte años después todavía seguía ocasionándole daño. El crítico puso el dedo en la llaga. Sin embargo, ¿qué le ofendió, en concreto, en las líneas del poeta académico? ¿Las expresiones como "muy joven", "todavía un muchacho", "aislado en Sevilla", "(tampoco representa) maduro", o "(no) promesas en su primer libro"? Si fuera por estas expresiones, ¿no sería demasiado neurótico el propio Cernuda? No obstante, como he resaltado antes, lo importante no se expresa en lo dicho sino en lo no

⁷⁹ OC, III, pp.198-200.

dicho. El tono de los comentarios le injuriaba más que las palabras mismas. Según el mismo poeta sevillano, "*hubo cosas (...) que pude oír en silencio.*" No estoy seguro de que estas grandes figuras literarias como Salinas, Moreno Villa y Dámaso Alonso hayan inventado una falsa leyenda y hayan difundido una imagen distorsionada del poeta sevillano para burlarse de él y perjudicarlo. Pero el propio Cernuda sospechaba que le picarían constantemente unas moscas detrás de su oreja, por el motivo de ser "diferente". Cernuda fue homosexual y nunca lo ocultó.⁸⁰ Por lo general un homosexual tiene una sensibilidad o *modus vivendi* bien diferente de los heterosexuales. Pero la sociedad española de aquel entonces todavía no lo toleraba. Derek Harris señaló que el ser homosexual causaría el prejuicio de los críticos sobre su poesía:

La homosexualidad es un aspecto del carácter que podría interferir en el juicio de los críticos acerca de su poesía, pero resulta curioso que casi nunca se mencione, a pesar del claro homoerotismo que aparece en los poemas. Quizá la manera en que tantos críticos eluden el homosexualismo de Cernuda revela la desazón que experimentan ante el tópico, desazón que se traduce en poner el énfasis en la parte neurótica de

⁸⁰ La homosexualidad del poeta es la causa principal de su poesía, que la me ocuparé en el último capítulo.

*su personalidad, como si fuera un juicio moral
suprimido del amor contra natura.*⁸¹

Entonces la verdadera causa de su rabia no es su personalidad trastornada, un complejo de inferioridad ni el exceso de celo de Cernuda, sino el ultraje y desdén expresado solapadamente en el mensaje, tanto a la dignidad de su ser como a la de su propia poesía.

*Lo importante no es si yo estaba o no estaba maduro entonces, sino si en mis versos había una floración poética. (...) Hubo cosas, dichas por ciertas gentes y en cierto momento, acerca de mi primer libro, que yo, sincero conmigo mismo y esperanzado en cuanto a mi vocación, pude oír en silencio; pero el silencio ya no es posible, ni justo, cuando aquellas mismas cosas las oigo repetidas por una persona como usted, y al cabo de más de veinte años de tarea, que precisamente se inicia toda con aquel primer libro.*⁸²

Él, consciente de que siempre le hicieron de menos y le

⁸¹ Derek Harris, *Op. cit.*, p.32.

⁸² OC, III, p.199.

trataron con desdén por su carácter y gesto excéntrico o poco sociable debido a su homosexualidad, pretendió separar su ser de su obra con el propósito de salvar ésta. A su juicio, la mala impresión y, en consecuencia, la mala fama de su persona sirvió de, en cierto modo, prejuicio u obstáculo decisivo para que apreciaran poco su poesía. En 1962 Jaime Gil de Biedma señaló este problema:

Así, aunque la poesía de Cernuda sea, generalmente, tenida en muy alta estima, no es demasiado insólito un tipo de prejuicio que parece aplicarse por igual a la obra y al autor: el poeta Cernuda es «frío», o «raro», o «antipático». Es posible que esa peculiaridad, y no sólo la circunstancia de su prolongado exilio, nos explique por qué la poesía de Cernuda no ha tenido nunca, por lo menos hasta ahora, la directa influencia de la de otros grandes poetas de su promoción.

¿Qué clase de frialdad, rareza o antipatía es la que determina en algunos lectores ese simultáneo movimiento de admiración y despego? (...) Nuestra debilidad por la poesía, buena o mala, que es un

*hecho innegable.*⁸³

Por lo tanto para que se lea su obra en sí misma sin prejuicio sobre el autor, él intentaba, en cierto modo, liberarla de esta vinculación con su existencia personal a lo grande. Y acertó en esta estrategia. Cuanto más borra su sombra o su presencia en su obra, paradójicamente tanto más se estima la obra en sí misma. Inmediatamente después del fallecimiento del poeta sevillano, Juan Goytisolo, uno de sus apasionantes lectores, expresó irónicamente "*puesto que Cernuda ha muerto, viva, pues, Cernuda*".⁸⁴

No era casual que ese período de su escritura de autodefensa coincidiera con el tiempo de la revalorización de sus obras tanto en su patria como en los países europeos y americanos. Los nuevos lectores que se apasionaban con su lírica no sabían casi nada de Cernuda, a pesar de su gran interés. Pero los testimonios desfavorables de sus amigos o enemigos podrían ofrecerles, a juicio de Cernuda, una falsa imagen, que acabaría por dañar su verdadero valor poético, y en consecuencia, perder la fama que acababa de ganar y, finalmente, su razón principal de ser. Entonces por muy excesiva que parezca, su reacción era,

⁸³ Jaime Gil de Biedma, *Op. cit.*, p.125.

⁸⁴ Octavio Paz, *Op. cit.*, p.115.

consciente o inconscientemente, una lucha por ser, es decir, por su ser de poeta. En esta parte del estudio solamente traté, de manera general, a Cernuda como poeta diferente en relación con su carácter extraño. A él le gustaba la frase de Heracles: "Carácter es destino." Así su vida y su obra tienen una relación coherente pero compleja. Pero un poeta diferente no significa solamente una personalidad diferente o vida diferente. Lo importante es su valor poético y su contribución, tanto a la literatura hispánica como a la universal. Al respecto, Cernuda es un poeta diferente también. Lo comentaré a continuación.

2.4. Cernuda, un poeta fuerte

2.4.1. Breve bosquejo sobre poeta fuerte

Cernuda es, en cierto sentido y ante todo, uno de esos raros poetas *fuertes* de España y de nuestro siglo a la vez. A simple vista parecerá paradójico el calificativo *fuerte*, puesto que en el apartado anterior ya hemos revisado al detalle su personalidad hipersensible, y en lo dicho los calificativos más usados están lejos del contenido semántico de la palabra 'fuerte': "jovencillo", "fino", "tímido", "atildado", "triste" y "llorar"; "delicado", "pudorosísimo", "íntimo", "extraño",

"apartado", "temor" y "cristal"; "aislado", "inmaduro" e "inexperiencia", etc. Pero estos vocablos describen y destacan su personalidad, no su poesía. Es obvio que cuando decimos "poeta fuerte" no nos referimos a un individuo robusto o violento boxeador. A lo que se refiere poeta fuerte en presente estudio es el que tiene *fuerza y resistencia* en su mundo poético. Fuerza y resistencia son, en cierta medida, dos términos distintos, aunque a veces coincidan. Pero de manera general, en la categoría primera se puede incluir la segunda. De cualquier modo por 'fuerza' entiendo la *energía* (ἐνέργεια) o *dynamis* (δύναμις) de una obra poética, mientras que por 'resistencia' entiendo la confrontación de un poeta con la poesía de otro poeta, incluso con la historia literaria en general. En cuanto a la poesía como comunión, la fuerza o el poder es siempre un elemento esencial: atraer, fusionar y transformar. Entonces el arte puede definirse como la captación de la fuerza. La fuerza tiene que considerarse, por un lado, en relación con la intensidad y, por otro, con la cinética, de la que hablaré posteriormente en este estudio. Ahora pasaré al tema de la resistencia.

2.4.2. Agón o la lucha: dialéctica de la literatura

La historia literaria no es únicamente la cronología de los

hechos literarios. Para comprender y evaluar una obra poética no nos basta una gran lista cronológica o un conocimiento enciclopédico relacionado con una obra o el autor, aunque en determinados momentos se necesite. Lo decisivo no son los conocimientos objetivos sobre la poesía, sino la visión y la vívida experiencia estética o creativa como impulsora del cambio. Es preciso reconocer que la historia literaria nunca es lineal, sucesiva, estática, homogénea, unilateral ni acabada, sino al contrario, intermitente, heterogénea, plural, inconclusa, dinámica y dialéctica, como se refleja bien en la palabra alemana *geschichte* o en la expresión de Benedetto Croce: "toda historia es historia contemporánea." La historia literaria, como cualquier otra, tiene que reescribirse y revalorarse en cada momento presente hasta llegar a inventar su pasado. Ya hace casi un siglo que T.S. Eliot expresó este tipo de ideas en relación a los campos literarios:

No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. I mean this as a principle of aesthetic, not merely historical, criticism. The necessity that he shall conform, that he shall cohere, is not one-sided; what

happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the *whole* existing order must be, if ever so slightly, altered.⁸⁵

Con respecto al criterio y fundamento del valor poético o el de su apreciación puede decirse que no hay nada nuevo bajo el sol pero esto no significa que sea lo mismo siempre. De manera que la historia literaria viene a ser un campo de batalla donde se desarrolla incesantemente *bellum omnium contra omnes* por conseguir la vigencia de un criterio o visión literaria. A este duelo Harold Bloom lo llamó *agón* o lucha literaria entablada entre un poeta nuevo y su predecesor.⁸⁶ Mientras el maestro americano del deconstruccionismo desarrolla su teoría del *agón* desde el punto de vista del conflicto entre un poeta nuevo y su precursor, voy a resaltar, por extensión, otro aspecto

⁸⁵ T.S. Eliot, *Op. cit.*, p.15.

⁸⁶ Carlos Gamarro, *Harold Bloom y el canon literario*, Madrid, Campo de Ideas, 2003, p.121.

complementario de *agón* desde el punto de vista de la recepción de la obra o de su lectura: una estimación desafiante contra otras ya existentes, o dicho de otra manera, una nueva lectura provocativa contra otras ya establecidas. Del mismo modo que Borges afirmó que el poeta crea su antecedente, el lector crea su autor también. Empecemos por este segundo punto en relación con Luis Cernuda.

2.4.3. *Agón* entre los nuevos lectores provocativos y los críticos reputados: la recepción de la obra de Cernuda

Luis Maristany empieza su estudio acerca de la poesía de Luis Cernuda con un anécdota interesante. Según este cernudista, en 1956 en un conocido texto panorámico de literatura, un renombrado crítico español valoró a Luis Cernuda de la siguiente forma: "No participamos en esa poesía, no nos importa." Pero apenas cinco años después, al publicar una nueva edición de su libro, lo eliminó rápidamente e insertó otra *incorrectamente elogiosa*. Y después Luis Maristany dio la explicación pertinente:

¿Qué motivos debieron de inducirle a cambiar radicalmente de opinión en un plazo tan breve? Creo

que fue el interés creciente que la obra de Cernuda despertaba ya entonces entre los jóvenes lectores y poetas españoles. De forma que si el aludido crítico anduvo algo errado en la valoración de aquella, supo al menos recoger la onda del lector, la trayectoria del gusto literario. Porque, en efecto, desde 1958, año en que apareció la edición tercera de *La realidad y el deseo...*⁸⁷

Es un ejemplo simbólico del cambio de opinión del crítico por la influencia de los lectores y del ambiente social. Como diagnosticó Maristany, la publicación del libro de poemas en 1958 despertó un grande interés entre los lectores, que resultó una presión para que el reputado crítico cambiase su opinión a favor del poeta. Lo sorprendente no es tal cambio sino un camaleónico cambio extremo en un corto plazo, que nos hace sospechar y desconfiar de la crítica literaria. Es necesario prestar atención a las corrientes culturales del momento y observar bien sus demandas. Sin embargo, si la expresión "No participamos en esa poesía, no nos importa" puede reducirse a "poeta inútil", ¿cómo es posible cambiar tan bruscamente el veredicto literario para llegar al elogio, aunque este sea nada más que una retórica vacía? ¿Tendrá ese crítico un juicio cabal e imparcial para enjuiciar a los autores? Si no tiene un

⁸⁷ Luis Maristany, "La poesía de Luis Cernuda", en *Luis Cernuda*, p.185.

criterio ni una filosofía bien fundamentada de la poesía, entonces su llamada crítica sería nada más que una técnica automatizada sin sentido, con una habilidad retórica para la adulación, a la que llamé antes retórica vacía. Eso es lo que criticaban contundentemente desde la Antigüedad los auténticos pensadores como Sócrates, Platón y Aristóteles. Lamentablemente aquel reconocido crítico no sería un caso excepcional de retórica vacía. El mundo secularizado está lleno de este tipo de falsos críticos. Es sabido que la palabra 'crítica' proviene del griego *krínein* (κρίνειν) que significa "discernir", "analizar", "separar", "distinguir" o "decidir", de donde proceden la palabra 'crisis' y 'criterio' también. En castellano, en la palabra 'criba' —utensilio de selección rigurosa—, se conserva bien esa forma etimológica. Así la crítica se basa en el acto de enjuiciar y dar una sentencia como un Tribunal en un juicio, lo que para un poeta debutante tiene un poder decisivo, casi absoluto. Si llama la atención de los críticos, probablemente será la nueva promesa del mundo literario, pero si no, a lo mejor no será fácil su futura carrera poética. Pero un juicio temerario como el caso indicado puede perjudicar aún la propia vida del autor. La tendencia a ver a la literatura como una de las instituciones sociales obliga a ponernos en guardia. Entonces una crítica injusta siempre corre el riesgo de degradarse en un medio de violencia institucionalizada y dañar a la institución.

De hecho, Cernuda puede verse como víctima de la llamada crítica impresionista e intuitiva desde *Perfil del aire*, su primer libro de poemas. Derek Harris sintetiza esta situación con claridad:

En 1927 había recibido una poca generosa acogida crítica. A criterio de algunos, el libro resultaba un poco anticuado y con falta de vitalidad emocional: se aceptaba, con condescendencia, como libro de alguien que prometía. El desengaño que esta recepción le causó a un Cernuda ilusionado con su primer libro, se convirtió en rencor agudo frente a la acusación de algunas reseñas (...) el énfasis de los críticos al hacer hincapié en las semejanzas superficiales vino a ser para Cernuda prueba, de entonces y de siempre, de la incompreensión que su poesía podía esperar. La amargura de aquel contratiempo juvenil nunca le abandonó.⁸⁸

Lo que quiero señalar con el texto citado no es solamente el peligro que constituyen un juicio temerario y una crítica irreflexiva y superficial con respecto a la poesía de Cernuda en sí, sino al agón o la lucha literaria entre el poeta nuevo y su precursor, el poeta y los críticos y, por último, el nuevo

⁸⁸ Derek Harris, *Op. cit.*, pp.22-23.

lector y el *viejo* lector. En consecuencia se perfilan tres líneas de batalla en *agón* o la lucha literaria en relación con Luis Cernuda:

1. el efebo o poeta joven y su precursor,
2. el poeta perseguido y el crítico renombrado,
3. un nuevo lector provocativo y otro lector convencional.

Para Bloom, el joven literato recibe la influencia de un precursor y lo reta a un duelo literario, consciente o inconscientemente, a su precursor para superarlo y construir su propio mundo poético. Mientras él mantenga esta lucha, será un poeta fuerte.

*Strong poets are infrequent; (...) Poetic strength comes only from a triumphant wrestling with the greatest of the dead, and from an even more triumphant solipsism. (...) Poetic strength, in this sense, rises only from a particular kind of catastrophe...*⁸⁹

⁸⁹ Harold Bloom, *A map of misreading*, Oxford University Press, New York, London, 1975, p.9.

Aunque Harold Bloom lo explicó en los procesos formativos de la conciencia de un joven, voy a utilizar este término llamativo en sentido más amplio. A mi entender toda lectura es, en cierto modo, una resistencia a las lecturas de los otros. Cuanto más resistencia tenga una lectura en relación con otras, tanto más fuerte, es decir, creativa será su lectura. Apropiarse del estilo de su precursor es el punto de partida para ser un gran poeta. Por eso es inevitable que contiendan con fuerza el efebo y su poeta precursor o crítico influyente. Por consiguiente una lectura de este tipo ya lleva implícita la lucha literaria con triple sentido.

A partir de lo expresado, se puede hacer la siguiente clasificación:

1. la resistencia de un poeta a la influencia de otros poetas más influyentes;
2. la resistencia a las lecturas rutinarias;
3. la resistencia a la violencia institucionalizada o a lo establecido en la literatura.

Volvamos al tema de Cernuda. El caso del crítico indicado por Luis Maristany es un buen ejemplo del segundo tipo de la resistencia literaria entre los nuevos lectores y el reconocido crítico, en otras palabras, entre una nueva lectura provocativa

y otra convencional. Y el conflicto de Cernuda con los críticos influyentes se encuadra en el tercer tipo de la resistencia literaria. Sin embargo, el primer modo de resistencia es mucho más complicado. La verdad es que Harold Bloom explicó agón solamente en la relación del joven con los poetas muertos, por ejemplo, los clásicos, esa relación espiritual del joven sevillano con unos grandes poetas a quienes se debió mucho, como Bécquer, Hölderlin, Blake, Baudelaire. No obstante el poeta fuerte no se contenta con las sombras de sus precursores sino aspira a tener su propia voz y su propio mundo. El crítico norteamericano apunta lo inconsciente del poeta fuerte:

*Poets tend to think of themselves as stars because their deepest desire is to be an influence, rather than to be influenced.*⁹⁰

Como un adolescente que quiere independizarse de sus padres, el poeta fuerte tiene que resistir y aún oponerse a sus precursores para formar su propio mundo poético. Así Cernuda mantuvo constantemente duelos literarios tanto con los grandes poetas como con la tendencia de su época. El propio Cernuda dice:

⁹⁰ Harold Bloom, *Op cit.*, p.12.

Mi disgusto ante los manierismo entonces habituales entre los escritores jóvenes, me libró de caer en no pocos de sus riesgos consiguientes. Hoy sé que el seguir ciegamente las maneras literarias de la época, tanto como la complacencia para consigo mismo, dan pronto ocasión a las primeras arrugas, y que nada como ambas cosas hace vulnerable ante el tiempo a una obra literaria.

"Aquello que te censuren, cultívalo, porque eso eres tú."⁹¹

En este texto se reconoce que el poeta sevillano no temía ir a contracorriente, lo cual le evitó caer en la trampa de seguir ciegamente las modas literarias de su tiempo. Solamente el poeta fuerte se confronta, consciente o inconscientemente, tanto con su tiempo como con sus precursores históricos, y termina por construir su propio mundo y voz inconfundible. En este sentido el poeta fuerte es un intempestivo. Por eso es poco frecuente en nuestro siglo tan orientado al conformismo y el convencionalismo.

Pero a diferencia de la idea de Harold Bloom de agón o la lucha literaria con los poetas muertos, el punto más interesante

⁹¹ OC, II, p.631.

en la de Cernuda se halla en la influencia o huella de otros poetas como Jorge Guillén, que le provocaban al sevillano una enorme humillación, así como el conflicto subsiguiente con los otros literatos. En consecuencia, en toda su trayectoria literaria tenía que luchar contra la angustia de las influencias poéticas. Según propone Harold Bloom, la angustia ante las influencias literaria es uno de los determinantes de un poeta fuerte, dado que ésta es la "reacción del efebo ante la fuerza del precursor. Esa reacción es, siempre, un poema: el poema es la realización de la angustia de las influencias."⁹² En cuanto Cernuda como poeta fuerte, sus obras son también producto de duelos extremadamente penosos. Esta lucha por ser poeta empezó desde su primera etapa, en 1927, cuando publicó con gran ilusión su primer libro, *Perfil del aire*, y unos críticos que lo leyeron superficialmente lo acusaron de ser un imitador de Jorge Guillén, lo que fue repitiéndose a lo largo de su vida, a sus espaldas sin ser cuestionado seriamente. Así el poeta andaluz se convirtió en una víctima de este tipo de crítica irreflexiva e impresionista, a causa de lo cual quiso enterrar su primer libro.⁹³ Leamos dos comentarios sucesivos de los críticos de

⁹² Carlos Gomerri, *Op. cit.*, p.121.

⁹³ En "Historial de un libro" Cernuda confiesa su trauma y resentimiento de aquel momento: "Cuando los versos de *Perfil del Aire* volvieron a publicarse, con algunas supresiones y correcciones, en la edición primera de *La Realidad y el Deseo*, el año 1936, les quité el título original, porque ya para entonces mi antipatía a lo ingenioso en poesía me lo había hecho poco agradable." *OC*, II, p.630.

aquel momento:

*...discípulo de Guillén, discípulo fiel, formado en la admiración y estudio, devoto del maestro... Pero, después de este libro, su más **urgente** trabajo sería el de buscarse con mayor ahínco a sí mismo, el de escuchar **su íntima voz**, para crear con ella **su poesía verdadera.***⁹⁴

*Cernuda ha elegido el verso de Guillén como arquetipo... Pero hay que convenir en que Cernuda no supera, ni siquiera, a su tipo o arquetipo. Se queda en la **buena imitación.***⁹⁵

Aunque la crítica no debe dirigirse, en sentido estricto, a *finding faults* sino al valor inmanente de la obra en potencia, unos críticos llamaron a Cernuda "discípulo de Guillén", "urgente (...) buscar (...) su íntima voz (...) su poesía verdadera", "buena imitación". El pobre joven no sabía resistir la tiranía de los críticos ni tenía ninguna fuerza, sino que se

⁹⁴ Juan Chabás, "Luis Cernuda: Perfil del aire", *La Libertad*, 30 de abril de 1927, tomado de Philip Silver, *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda*, Madrid, Castalia, 1995, p.29. [Las negritas son mías].

⁹⁵ E. Salazar y Chapela, *El Sol*, 18 de mayo de 1927, p.2, tomado en Philip Silver, *Ibidem*.

convirtió en víctima. En *Historial de un libro*, su autobiografía literaria, Cernuda recuerda el ambiente de aquel momento:

Y en abril de 1927, llegó a mis manos el delgado volumen con su título de Perfil del Aire... Poco después cayeron sobre mí, una tras otra, las reseñas acerca de Perfil del Aire: todas atacaban el libro. Pero lo que más me dolió fueron las cortas líneas evasivas con las cuales Salinas me acusó recibo desde Madrid. Las críticas giraban, más o menos, sobre dos puntos: uno, que yo no era «nuevo», o, como algunos decían entonces, con dos términos ridículos que me excuso por repetir ahora, «novimorfo» ni «porvenirista»; el otro era el de imitar a Guillén.

(...)⁹⁶

⁹⁶ OC, II, p.629. Derek Harris hizo un comentario comprensivo, de modo modesto y sutil, sobre la situación que le produjo al poeta un trauma incurable: "El desengaño que esta recepción le causó a un Cernuda ilusionado con su primer libro, se convirtió en rencor agudo frente a la acusación de algunas reseñas de ser un imitador de Jorge Guillén, acusación que se convertiría en tópico en todos los manuales. La presencia de Guillén en estos poemas primerizos es indudable, y sin importancia, pero el énfasis de los críticos al hacer hincapié en las semejanzas superficiales vino a ser para Cernuda prueba, de entonces y de siempre, de la incompreensión que su poesía podía esperar. La amargura de aquel contratiempo juvenil nunca le abandonó." Derek Harris, *Op. cit.*, p.23.

Así su primer poemario fue criticado severamente a causa de la novedad o por la imitación de Guillén. Sin embargo, Cernuda no pudo convencerse de estas críticas y, más tarde, contó que: *"algo en el fondo de mí comenzó a decirme que aquellos ataques no eran justos, que mi libro era otra cosa de lo que aquella gente decía."*⁹⁷ De cualquier modo, por muy simple que parezca, el problema de la influencia u originalidad literaria es un tema complicado. T.S. Eliot, en su ensayo comentado, criticó el mito de la originalidad literaria generalizada en la literatura moderna, de la siguiente forma:

One of the facts that might come to light in this process is our tendency to insist, when we praise a poet, upon those aspects of his work in which he least resembles anyone else. In these aspects or parts of his work we pretend to find what is individual, what is the peculiar essence of the man. We dwell with satisfaction upon the poet's difference from his predecessors, especially his immediate predecessors; (...) No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to

⁹⁷ *Ibidem*, p.630.

*the dead poets and artists.*⁹⁸

Según Eliot advierte, la diferencia entre un poeta y sus predecesores inmediatos, en otras palabras, su originalidad, suele atraer el interés de los críticos, pero el significado de un poeta o de su obra no se determina solamente por esta diferencia en un momento dado sino por su sentido histórico, *no sólo de lo pasado, sino de su presente*. Por lo tanto no se le debe tachar de imitador por la semejanza superficial, como el cuento de Borges, "Pierre Menard, autor del *Quijote*". No obstante, ésta es para un crítico poco reflexivo una prueba contundente de plagio. Así como Manuel Ulacia señala el aspecto creador de la influencia literaria:

Su enojo se debió, seguramente, no sólo al hecho que los críticos no apreciaban toda la riqueza... no entendían el aspecto verdaderamente creador de la asimilación y transformación que hacía Cernuda de modelos poéticos ajenos. (...) todo esto unido a la incapacidad de los críticos de reconocer la lectura de otros poetas que Cernuda había hecho por estas

⁹⁸ T.S. Eliot, *Op. cit.*, p.13-15.

*fechas.*⁹⁹

Más tarde, casi veinte años después, Cernuda refutó rotundamente las críticas de sus contrincantes literarios con respecto a la influencia guilleniana sobre él en un ensayo titulado *El crítico, el amigo y el poeta* (1948):

Pero Cernuda no las conoció así, sino aisladas. Inútil añadirle cómo dudo de que Cernuda, al leer dichas composiciones, pudiera, no ya quedar influido por ellas, sino suponer la importancia que su autor tendría pocos años después.¹⁰⁰

En este ensayo apologético el poeta sevillano rechazó en definitiva la posibilidad de estar influenciado por Guillén e insistió en otra genealogía literaria a la que él perteneció:

Nadie ha mencionado a Mallarmé en relación con los versos primeros de Cernuda. (...) Cierta lectura de

⁹⁹ Manuel Ulacia, *Luis Cernuda: escritura, cuerpo y deseo*, Barcelona, Laia, 1984, pp.17-31.

¹⁰⁰ *OC*, II, p.615.

*Mallarmé no está de más para un crítico, aunque sea español. Pero voy a indicarle algunos pasajes de Mallarmé, conectándolos con otros de Perfil del Aire; tal vez comprenda que la mención de Mallarmé no es un subterfugio mío. (...) Si Guillén y Cernuda se relacionan, acaso sea sólo por su relación respectiva con Mallarmé, indirecta a través de Valéry, en el caso del primero.... Y directa en el caso del segundo.*¹⁰¹

En este ensayo Cernuda, o su doble, propuso que el poeta sevillano nunca había recibido la influencia de Guillén conscientemente, pero si había una semejanza estilística entre los dos poetas, sería probablemente por la presencia de Mallarmé en ambos españoles. Entonces Cernuda debería ser el primogénito español del precursor francés, y Guillén nada más que un primo o un descendente indirecto. En este momento ya no nos importa si Cernuda imitó a Guillén o no, sino cómo funciona la psicología del sevillano y cómo se forma la conciencia del poeta a través de esta negación. De hecho Derek Harris insiste, en su estudio ya indicado, en que la presencia de Guillén en estos poemas primerizos es indudable pero sin importancia.¹⁰² Sin embargo debido a esta influencia parcial y superficial el poeta

¹⁰¹ OC, II, pp.617-619.

¹⁰² Derek Harris, *Op. cit.*, p.23.

sevillano tuvo que sufrir "la letra escarlata" de imitador, y le era inevitable negar y aun matar a su presunto padre que impedía que se independizara de su sombra y valorar su propio mundo poético como el parricidio o el complejo de Edipo en el psicoanálisis. Sobre la negación de ser influenciado, Harold Bloom opinó, desde el punto de vista de lo inconsciente del creador:

*Poet need not look like their fathers, and the anxiety of influence more frequently than not is quite distinct from the anxiety of style.*¹⁰³

Es evidente que la angustia por las influencias poéticas que sentía Cernuda es, paradójicamente, uno de los motores de su mundo poético. De este modo en la conciencia del poeta sevillano se empeña violentamente agón o la lucha literaria con su rival literario. Conviene resaltar que este ensayo de autodefensa también apareció en el mismo año en que publicó la "Carta abierta a Dámaso Alonso", con quien mantiene una relación adversa. Aunque Harold Bloom no incluyó el conflicto del poeta con el crítico, en sentido amplio, sobre todo en el caso de Cernuda esta relación antagónica ha de considerarse como una parte de la angustia de las influencias poéticas, ya que en

¹⁰³ Harold Bloom, *Op. cit.*, p.20.

aquel momento Dámaso Alonso tenía gran importancia en el mundo literario hispánico y por ello Cernuda tenía que resistir a su fuerte poder, sobre todo, por haberle hecho menos. Como he expuesto en el apartado anterior, Dámaso Alonso describió a Cernuda como "todavía un muchacho, casi aislado en Sevilla", "su *Perfil del aire*, que tampoco representa su arte maduro" y "Ni Cernuda ni Aleixandre son más que promesas en su primer libro".¹⁰⁴ Y el poeta sevillano se lo reprochó, como hemos visto antes, diciendo que: "*Lo importante no es si yo estaba o no estaba maduro entonces, sino si en mis versos había una floración poética.*"¹⁰⁵ Así Cernuda enfrenta a un gran crítico para defender y perseverar en su valor poético.

Y encima, durante su exilio la poesía es la fuerza para sobrevivir y superar su miseria de exilio, por eso no pudo aguantar el desprecio y la burla tanto hacia su personalidad como hacia su poesía. En "A sus paisanos", último poema de *La realidad y el deseo*, podemos entrever su resentimiento incurable e incontrolable:

¹⁰⁴ Dámaso Alonso, *Op. cit.*, p.168. Sería conveniente retomar el texto del crítico: "*Cernuda es todavía un muchacho, casi aislado en Sevilla, en ese año de nuestra excursión sevillana, en el que en Málaga aparecerá su Perfil del aire, que tampoco representa su arte maduro. (..) Ni Cernuda ni Aleixandre son más que promesas en su primer libro.*"

¹⁰⁵ OC, III, p.199.

*No me queréis, lo sé, y que os molesta
Cuanto escribo. ¿Os molesta? Os ofende.
¿Culpa mía tal vez o de vosotros?
Porque no es la persona y su leyenda
Lo que ahí, allegados a mí atrás os vuelve.
Mozo, bien mozo era, cuando no había brotado
Leyenda alguna, caísteis sobre un libro
Primerizo lo mismo que su autor: yo, mi primer libro.
Algo os ofende, porque sí, en el hombre y su tarea.¹⁰⁶*

En este poema aparece una clara alusión a *Perfil del Aire*: "un libro primerizo" y "mi primer libro". El poeta se identificó con esta obra, que es sorprendentemente un doble de su ser perseguido. Aquí se ve obviamente la línea de enfrentamiento entre el perseguido y el perseguidor, entre vosotros y yo, entre víctima y victimario, entre el individuo y la sociedad, y entre el inocente y el astuto. El yo poético en este poema se enfrenta a todo lo que le impide su ser de poeta, que es la condición necesaria del poeta fuerte. Así el poeta fuerte resiste tanto a otros poetas como a los críticos que minimizan su floración creadora. Llegado a este punto es necesario ampliar el concepto

¹⁰⁶ OC, I, p.546.

de poeta fuerte hasta el nivel de lectura. Entonces la resistencia literaria es, en efecto, la resistencia de una lectura a otra.

Aunque los críticos imponen arbitraria y unilateralmente su lectura tanto al poeta como a los lectores, como si fuera una verdad absoluta, la lectura es ya, por naturaleza, una resistencia porque no hay un último significado en los textos literarios y, en consecuencia, hay solamente lecturas diferentes. Así la historia literaria refleja los diferentes conflictos dialécticos entre una visión convencional y otra provocativa, entre una *buena lectura* y otra *mala lectura*, entre una lectura rutinaria y otra, no rutinaria. Según Harold Bloom, la llamada buena lectura es buena porque es "*lectura fiel y respetuosa, que por tanto no puede introducir sentidos nuevos en el texto o realizar un poema nuevo u original*", mientras que una mala lectura "*implica realizar alguno de los cocientes revisionistas en la lectura del precursor.*"¹⁰⁷ En el caso de Cernuda entre 1956 y 1962, es decir, en el período en que el crítico indicado por Luis Maristany cambió radicalmente de opinión, también la estimación de Cernuda en España cambió a gran escala. En 1958 Luis Felipe Vivanco escribió con vigor su impresión acerca de la poesía de Cernuda del siguiente modo:

¹⁰⁷ Carlos Gamarro, *Op. cit.*, pp.121-123.

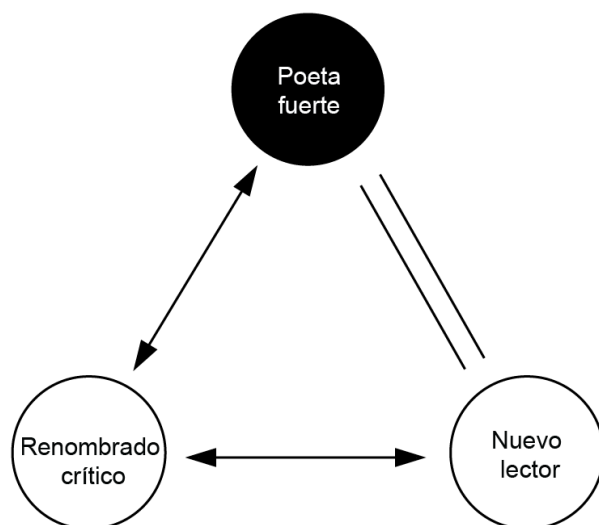
*Su palabra poética es naturalmente y hasta corporalmente triste, indolente, pesimista, y, desde luego, más desengañada y desdeñosa que francamente desesperada... una palabra fría y anti-creadora, quiero decir: palabra de poeta al que no le interesa demasiado crear nada.*¹⁰⁸

Para un poeta o artista, sea quien sea, el calificativo "anti-creadora" sería una de peores estimaciones posibles, porque la producción anti creadora es, dicho con un solo adjetivo, "inútil". Además los calificativos "triste", "indolente", "desengañada" y "desdeñosa" son repertorios habituales de los señalados colegas de Luis Cernuda. La única diferencia es que los primeros se refieren a la persona de Cernuda, mientras Vivanco hace mención de la palabra poética del poeta sevillano. Pero, Francisco Brines vio la "fidelidad a un destino, el cual es conocido por una vigilancia y desvelamiento personal implacables: el resultado de esto es la formulación de una verdad, la suya, a la que se debe; de aquí su sentido de la

¹⁰⁸ Luis Felipe Vivanco, *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957, p.296. A pesar de algunos comentarios ácidos, la crítica de este autor no puede verse solamente como despectiva.

dignidad." ¹⁰⁹ Si Luis Felipe Vivanco es un símbolo de los reputados críticos Francisco Brines es el de los nuevos lectores que vieron otro valor en la poesía de Cernuda. Lo importante no es Cernuda sino el nuevo valor poético. Los jóvenes lectores o poetas lo hallaron en su poesía, pero los renombrados poetas o críticos no lo vieron, porque la lectura de los segundos era relativamente rutinaria como para enfrentarse a un cambio literario. El contacto de los nuevos lectores o poetas jóvenes de la generación del 50 con la poesía de Cernuda es un buen ejemplo de la sinergia en la recepción de la obra de un poeta y la dialéctica de la historia literaria. Pero en el fondo tanto Cernuda como los jóvenes tenían un gran anhelo por una nueva expresión poética y los poetas de la nueva generación encontraron en los versos del poeta exiliado una de las experiencias líricas más hondas, depuradas y coherentes de la poesía española contemporánea. Teniendo en cuenta lo dicho propongo un modelo triangular para explicar la resistencia literaria y el cambio literario. Veamos el triángulo de la resistencia literaria en Cernuda.

¹⁰⁹ Francisco Brines, "Ante unas poesías completas", *La Caña Gris*, núm. 6-8, 1962, p.137.



«la relación triangular entre el poeta fuerte, el crítico y el nuevo lector»

En la contienda de *agón* o la lucha literaria el poeta queda situado en el centro de las polémicas. Y el reputado crítico representa lo establecido, una buena lectura o una convencional, mientras el nuevo lector, como poeta fuerte, aspira a lo novedoso, por ejemplo, otra forma de expresión, un nuevo valor, una nueva lectura. Entonces entre el poeta fuerte y el renombrado crítico se establece una relación antagónica, y entre el poeta y sus nuevos lectores, la resistencia y la colaboración. El reconocido crítico puede ejercer su fuerza y reprimir a los inocentes poetas o ingenuos lectores, cuando ellos no saben resistir. Pero una vez que empieza la resistencia en la que se refleja, en cierta medida, la necesidad de su tiempo, por muy prestigioso que sea el crítico, no puede oprimirlos como antes. Esta es la inercia en la historia literaria. Pero la polémica y

el conflicto con respecto al valor poético sigue desarrollándose, con lo cual ante otro desafío literario el poeta fuerte y sus nuevos lectores pueden caer en cualquier momento en la posición donde se situaba el renombrado crítico. Así se cambia, dinámica y dialécticamente, el criterio o el fundamento de la apreciación literaria, como el valor poético, cuando una lectura se enfrenta a otra. Esto lo hace posible la resistencia literaria del poeta fuerte.

2.5. Cernuda, poeta universal

Como ya se ha dicho y repetido, aunque Luis Cernuda se considera uno de los poetas centrales de la Generación del 27, en vida apenas consiguió la fama ni el éxito mundano que él esperaba. Fue un poeta marginado, casi ignorado. En este sentido es un auténtico *poète maudit*, puesto que Cernuda era y, en cierto sentido, sigue siendo, un poeta diferente. Cuando se describe a un poeta diferente, sería uno de dos casos o ambos: diferente de su persona y vida o diferente de su calidad o valor de la poesía. Ya hemos examinado suficientemente su ser diferente como persona en las partes anteriores. Entonces, ¿cómo se diferencia su poesía de la de otros poetas de su tiempo?

Como hemos repasado antes, para sus compañeros literarios, Cernuda era un tipo "extraño", "frío", "indolente", "negativo",

"inmaduro" e "inútil". Estos calificativos en relación a su personalidad producen un innegable prejuicio a la hora de leer su obra poética. Recordemos el comentario citado de Vivanco: "*Su palabra poética es... una palabra fría y anti-creadora, quiero decir: palabra de poeta al que no le interesa demasiado crear nada.*"¹¹⁰ Otro escritor que le criticaba por imitar de Guillén en 1927, expresó el comentario siguiente:

*... Cernuda podrá ser un día uno de los ejemplos más fehacientes de la decadente impureza a que puede llegar la poesía que se pretende pura y persigue su inefabilidad esencial en la dimensión de su condición humana del poeta.*¹¹¹

Cernuda era para ellos un poeta morboso. Entonces no es nada extraña la afirmación del crítico indicado cuando dice que "no participamos en esa poesía, no nos importa."

Sin embargo, no tardó mucho tiempo para que los nuevos poetas como Gil de Biedma lo valoraran como "el más vivo, el más contemporáneo entre todos los grandes poetas del 27". Entonces, ¿qué es lo que no vieron sus colegas en sus obras poéticas?

¹¹⁰ Luis Felipe Vivanco, *Op. cit.*, p.296.

¹¹¹ Juan Chabás, *Literatura española contemporánea 1898-1950*, La Habana, 1952, p.349, tomado de Derek Harris, *Op. cit.*, p.32.

Suele explicarse por el prejuicio de ellos ante su personalidad extravagante. De este asunto Derek Harris señaló con razón:

*Sufría de una timidez patológica y de una hipersensibilidad que, en ocasiones, se traducía en una mordacidad punzante. No escondía su homosexualidad, con el objeto de desafiar, si bien sobriamente, a la sociedad heterosexual que lo circundaba. La imagen del homosexual neurótico se ve reflejada en la estimación de Cernuda como un poeta amargado y aislado, pero los críticos que lo trataron de semejante manera no podían separar al hombre de la persona creada en la poesía.*¹¹²

Los críticos que habían tenido contacto personal con Cernuda presumían de saber quién era ese poeta y leían sus obras, consciente o inconscientemente, en relación con la vida, personalidad y anécdotas del autor. En aquel tiempo parecía natural que la poesía fuera sólo la expresión de la subjetividad del poeta. Pero esa llamada amistad o conocimiento personal de Cernuda les impidieron, paradójicamente, ver un nuevo valor poético inmanente en su poesía. Lo que veían en su obra, *grosso modo*, no era su poesía sino el reflejo del poeta. Sus colegas

¹¹² Derek Harris, *Op. cit.*, p.18.

leían solamente poemas cernudianos como expresión estética, pero apenas podían intuir la poesía como algo no dicho. No obstante, los jóvenes poetas de los 50 que no sabían casi nada del poeta podían notar aquello que aún los prestigiosos críticos de su tiempo no habían captado: el valor moral o ético. Así que Octavio Paz insiste en que Cernuda es "*uno de los poquísimos moralista que ha dado España*" y a la vez un "*poeta europeo en el sentido en que no son europeos Lorca o Machado, Neruda o Borges.*"¹¹³ En este apartado voy a limitarme al tema de poeta europeo como poeta universal, y lo de poeta moral lo examinaré en otro capítulo. No hay duda de que los españoles son europeos y su literatura lo es también. Pero mientras que la poesía de Lorca o de Machado tiene un profundo color andaluz o castellano, como un reflejo del propio espíritu del pueblo (*Volksgeist*) y de su sentimiento, que puede fácilmente impresionar a cualquier español, la poesía de Cernuda es distinta a la de las corrientes predominantes (*main stream*) de la poesía española en general, a pesar de un cierto eco de Bécquer en su primer período, porque en su poesía confluyen y se disuelven con naturalidad los movimientos más importantes de la literatura europea moderna, como son el simbolismo o el surrealismo francés, el prerromanticismo o romanticismo alemán, y el romanticismo o posromanticismo inglés, además de la herencia hispánica. Apropiándose los, Cernuda crea y desarrolla su propio estilo o

¹¹³ Octavio Paz, *Op. cit.*, pp.116-119.

mundo poético ajeno al de la literatura española hasta aquel momento. Manuel Ulacia expone una idea interesante:

*Cernuda metafóricamente canibaliza la tradición poética europea en sus diferentes expresiones desde el romanticismo hasta los diferentes movimientos de vanguardia.*¹¹⁴

Así la poesía de Cernuda es un híbrido de varios movimientos europeos. Es imprescindible notar la influencia de los poetas ingleses, sobre todo en su período de madurez a partir de 1937, por lo cual Cernuda se califica como el último gran poeta romántico europeo. Carlos Peregrín Otero nos aconseja que no haya que confundir el Romanticismo con el "esproncedismo" y el "zorrillismo":

Más cuidado todavía habrá de ponerse en no confundir el Romanticismo de que aquí se habla con el "esproncedismo", el "zorrillismo", el "modernismo" u otras de tantas tortas románticoides que a falta de pan verdaderamente romántico ha ido cocinando la nuestra literatura. En ningún país ha arraigado tanto

¹¹⁴ Manuel Ulacia, *Op. cit.*, pp.11-12.

*como en España esa noción de un "romanticismo" palabrero y desenfrenado. (...) Romántico en la expresión, romántico en la forma, también es romántico Cernuda en la materia a informar y en el modo de informarla.*¹¹⁵

Por eso no es nada extraño que los lectores españoles sientan una enorme incomodidad o fascinación al leer los poemas de Cernuda,¹¹⁶ Jaime Gil de Biedma señala la siguiente manera:

*la poesía de Cernuda –sobre todo a partir de Las nubes– es una poesía que a la mayor parte de los lectores españoles, por razones de temperamento y también de cultura literaria, no nos entra fácilmente, a la cual –y esto hace honor al poeta– tampoco se pliega fácilmente el idioma español.*¹¹⁷

¹¹⁵ Carlos P. Otero, "Poeta de Europa", en *Luis Cernuda*, pp.131-133. Otero compartió la amistad con Cernuda cuando el poeta impartía clases en la Universidad de California en Los Ángeles y su artículo citado se considera como una de las mejores aproximaciones a la poesía cernudiana junto con el de Octavio Paz y el de Jaime Gil de Biedma.

¹¹⁶ Véase a Jaime Gil de Biedma, "El ejemplo de Luis Cernuda", *La Caña Gris*, núm. 6-8, 1962, pp.112-116, y luego incorporado en *Luis Cernuda*, p.125.

¹¹⁷ Jaime Gil de Biedma, *Op. cit.*, P.127.

Sobre esta heterogeneidad un crítico llamó de modo irónico "Cernuda, poeta "inglés".¹¹⁸ Ciertamente en la poesía cernudiana se destaca la influencia del romanticismo inglés, lo que el propio poeta alude en *Historial de un libro*:

Aprendí mucho de la poesía inglesa, sin cuya lectura y estudio mis versos serían hoy otra cosa (...) Creo que fue Pascal quien escribió, 'no me buscarías si no me hubieses encontrado.' y si yo busqué aquella enseñanza y experiencia de la poesía inglesa fue porque ya la había encontrado, porque para ella estaba predispuesto."¹¹⁹

Las palabras confirman que por muy grande que haya sido la influencia inglesa en su poesía, ésta no es simplemente pasiva y unilateral sino activa y bilateral, como consecuencia de una búsqueda incansable lo que sentía que faltaba en la poesía española. Así el influjo anglosajón enriquece tanto su poesía como la española, y así podemos decir que Cernuda le debe a la poesía inglesa, y al mismo tiempo lo que la literatura hispánica debe a Luis Cernuda, poeta "inglés". Por poeta *inglés* entiendo

¹¹⁸ Gabriel Insausti Herrero-Velarde, *La presencia del romanticismo inglés en el pensamiento poético de Luis Cernuda*, Pamplona, Eunsa, 2000.

¹¹⁹ *OC*, II, 1994, p.645.

un poeta *diferente* en su poesía. Pero no es mi propósito discutir aquí el qué y el cómo de este asunto sino poner de relieve el carácter de nuestro autor como poeta europeo. Carlos P. Otero, como Octavio Paz, se preguntó en un artículo atrevido, "*si habría poetas españoles adecuados para el título de "poeta de Europa", y cuántos poetas de Europa ha producido España y cuántos de ellos corresponderían a la España moderna.*"¹²⁰ Por poeta de Europa él quiere decir aquel que "*rebasa las fronteras carpetovetónicas, excede las exigencias del consumo nacional, y pertenece al "Mercado común" o comunidad cultural llamada literatura europea, como Cavafis, Yeats, Rilke o Eliot.*"¹²¹ Los poemas de un poeta de Europa tienen que dirigirse, a su modo de ver, "*no solamente a madrileños o yagüeses, sino a europeos, a todos los seres humanos; ningún español de primera fila ha asimilado más completa y honradamente aquella parte de la literatura europea excepto Cernuda.*"¹²² Su argumento es tan extremista y provocativo que pueda generar gran polémica. Sin embargo, a pesar de algunos puntos controvertidos, estoy de acuerdo con Ortega cuando señala el aspecto *universal* de la poesía de Cernuda. Fue Goethe quien acuñó la palabra *Weltliteratur* o literatura universal que está por encima de las barreras de razas, idiomas, nacionalidades y culturas, con el

¹²⁰ Carlos P. Otero, *Op. cit.*, p.130.

¹²¹ Carlos P. Otero, *Op. cit.*, pp.129-130.

¹²² Carlos P. Otero, *Op. cit.*, pp.136-137.

valor y atractivo universal. Según este gran autor polifacético:

*...nadie tiene motivos de enorgullecerse por haber hecho un buen poema. (...) Hoy día la literatura nacional ya no quiere decir gran cosa. Ha llegado la época de la literatura universal y cada cual debe poner algo de su parte para que se acelere su advenimiento.*¹²³

A pesar de algunas críticas actuales contra esta idea, estoy de acuerdo con Goethe en cuanto a que la poesía no es simplemente el problema de la técnica de versificación o métrica ni *ars bene dicendi*, sino también de otra dimensión superior y más universal. Sólo los grandes poetas superan el etiquetado nacional y extienden su esfera de existencia más allá de sus límites geográficos y lingüísticos. De este modo autores como Homero, Sófocles, Dante, Milton, Shakespeare, Cervantes y Goethe sobrepasan su ser histórico y se vuelven nuestros contemporáneos, paisanos en el corazón, borrando la distancia física. En cualquier caso, como observó Octavio Paz, la poesía de Cernuda, inconfundible y distinta, forma parte de una tendencia universal que en lengua española se inicia, con cierto retraso, a fines

¹²³ Johann Peter Eckermann, *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida*, Barcelona, Acantilado, 2005, p.185.

del siglo XIX y que aún no ha terminado.¹²⁴

Con respecto al *poeta universal* quiero agregar dos aspectos más: el problema de la traducibilidad y el de la transfiguración. Por lo general se dice que la poesía es lo que se pierde al traducir, como señala Robert Frost; o "poesía = prosa + A + B + C", según la famosa ecuación de Roland Barthes.¹²⁵ Entonces el valor poético o poeticidad debe residir en su propio lenguaje y apenas trasciende el límite del mismo idioma, dado que la poesía es, en el fondo, intraducible tanto a otra lengua como aun a la propia lengua cotidiana. No obstante la poesía de Cernuda no pierde lo más importante de su valor poético a la hora de traducirla a otro idioma porque ya es la prueba viva de la literatura universal más allá de las nacionales. Si no, ¿por qué su poesía apela, conmueve y fascina a un lector extranjero como yo que ha nacido y crecido en un ambiente cultural diferente, además de ser hablante no nativo? Suele decirse que *traduttore, traditore*. Una traducción que es fiel a las expresiones idiomáticas o busca solamente su equivalencia exacta o semejante de una lengua a otra no sería más que una traducción literal o parafrástica o, *grosso modo*, una transliteración, porque lo decisivo en la traducción no es la versión lingüística o un calco semántico sino su viabilidad cultural. Por eso lo que se

¹²⁴ Octavio Paz, *Op. cit.*, p.127.

¹²⁵ Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, Madrid, Siglo XXI, 2006 (1973), p.47.

tiene que tra-ducir, es decir, hacer pasar de un lugar a otro en las obras literarias no son las palabras sino el alma o el sentimiento del yo poético, con lo cual, como dice Walter Benjamin, en la traducción debe manifestarse cierta significación inherente al original. Ahora bien, la traducción es más que una cuestión de la comunicación verbal. Está también la comprensión o empatía. En este sentido Cernuda es el más traducible entre los mejores poetas españoles. Como señala Carlos P. Otero, porque, aunque por fuerza se haya de perder mucho al traducir, más se salvará.¹²⁶ Entonces, ¿qué es lo que sobrevive y perdura en sus obras poéticas a pesar de ciertas modificaciones formales a la hora de traducir? Para esta pregunta convendría la siguiente opinión de Goethe:

*Respeto el ritmo y la rima, que hace que la poesía sea poesía, pero lo realmente profundo y fundamental, lo verdaderamente creador y activo es lo que resta del poema cuando es traducido en prosa. Porque entonces queda el contenido puro y perfecto.*¹²⁷

Al describir a Cernuda como poeta de Europa o de

¹²⁶ Carlos P. Otero, *Op. cit.*, p.136.

¹²⁷ Johann W. von Goethe, de *Poesía y Verdad*, tomado en *Teoría de la Traducción: Antología de textos* (Editado por Dámaso López García), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, p.126.

weltliteratur, es imprescindible señalar otro fenómeno consecutivo: indigenización o inculturación. Por indigenización se entiende el proceso de adaptación o admisión en un país de un valor, cualidad, idea, costumbre o estilo foráneo como si fuera natural o propio de él; y por inculturación, el proceso de integración en otra cultura sin perder lo fundamental. La verdadera vida de una obra literaria no tiene lugar a través de la mano del escritor sino en el alma de sus lectores, con lo cual el lector puede llamarse también, en sentido amplio, coautor de la obra. El lector lleva a cabo una lectura activa y recreativa en todos sentidos. Las grandes obras literarias nunca están acabadas sino siempre están en desarrollo porque cada vez que se ponen en contacto con un nuevo lector con otro horizonte de comprensión, reencarnan de forma distinta a lo largo de su vida inacabada. En este punto el centro de gravedad de la crítica literaria se va desplazando del escritor al lector, sobre todo al lector con un horizonte diferente. Vicente Quirarte, en un breve artículo titulado *Luis Cernuda, mexicano*, propone otra vía para aproximarse a los poemas del poeta español:

No quise titular este trabajo México en Luis Cernuda, ni Luis Cernuda en México, sino Luis Cernuda, mexicano. Me interesa más hablar del Luis Cernuda que a los mexicanos nos pertenece, y agradecer, además de

*su obra, que haya elegido convertirse en uno de nosotros. (...) estamos diciendo a Luis Cernuda que somos los hijos que no tuvo pero tiene. Los hijos mexicanos de Luis Cernuda.*¹²⁸

Es interesante que el crítico mexicano considere al poeta español como su compatriota y no como un extranjero exiliado. Es una visión contraria de la de unos críticos paisanos del poeta. Recordemos el rótulo humorístico, "Cernuda, poeta inglés", por lo cual el crítico español pone énfasis en la *diferencia* o heterogeneidad, mientras el mexicano pone de relieve la *identidad* u homogeneidad con el título "Cernuda, mexicano". Es interesante esta posición invertida entre dos críticos literarios de dos orillas diferentes del mundo, que revela el destino de la poesía de Cernuda porque en este sentido no es únicamente un poeta español o europeo sino un poeta universal, ya que, parafraseando las palabras de Paul Valéry sobre Baudelaire, con Cernuda la poesía española sale de sus fronteras nacionales, se lee en todo el mundo y se impone como la poesía representativa de la modernidad.¹²⁹ En este sentido Cernuda no es

¹²⁸ Vicente Quirarte, "Luis Cernuda, mexicano", *Sábado*, suplemento de *unomásuno*, 23 de marzo de 1991 y luego incorporado en *Luis Cernuda en México* (ed. de James Valender), Madrid, F.C.E., 2002, p. 90.

¹²⁹ Paul Valéry, El texto original francés es como sigue: "Avec Baudelaire, la poésie française sort enfin des frontières de la nation. Elle se fait lire dans le monde; elle s'impose comme la poésie même de la modernité." Véase a

solamente un poeta español ni un europeo sino un poeta transnacional y universal.

2.6. Síntesis: la otra voz

Después de lo dicho, es preciso poner de relieve que Cernuda es, ante todo, un poeta *diferente*. De cualquier modo al referirse a un poeta *diferente* lo que me interesa no es su vida personal sino su voz o escritura poética. La voz *diferente* se percibe en la poesía de Cernuda. Alexander Coleman, en su libro, destacó *Other voices* en la poesía de nuestro poeta.¹³⁰ La voz diferente es, en primer término, otra voz. Pero es necesario reconocer que la otra voz no significa solamente que sea heterogénea, distinta de los demás sino la voz del Otro o la de un ajeno, la de un intruso. La poesía de Cernuda no radica solamente en el valor estético sino en el moral también, por eso es otra voz. Octavio Paz hace hincapié en el valor moral en la poesía cernudiana:

La obra de Cernuda es una exploración de sí mismo;

"Situation de Baudelaire", en *Variété II*, Paris, Éditions Gallimard, 1948, pp.129-133.

¹³⁰ Alexander Coleman, *Other voices: A Study of Late Poetry of Luis Cernuda*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1969.

*una orgullosa afirmación no desprovista de humildad, al fin de cuentas, de su irreductible diferencia. (...) La obra de Cernuda es un camino hacia nosotros mismos. En esto radica su valor moral. Pues aparte de ser un alto poeta —o, más bien: por serlo— Cernuda es uno de los poquísimos moralistas que ha dado España, (...) La poesía de Cernuda es una crítica de nuestros valores y creencias; en ella destrucción y creación son inseparables.*¹³¹

La poesía de Cernuda no es simplemente la expresión del sentimiento sino una crítica. En un ensayo sobre Matthew Arnold Cernuda alude que *"la función de la poesía consiste ante todo en darnos una visión amplia de lo que la vida es en nuestro tiempo, y en cuanto a la técnica poética, si excesiva, resulta inútil o perjudicial, oscureciendo aquella visión con ornamento retóricos."*¹³² La crítica es indispensable para ampliar nuestra visión. En consecuencia su poesía se caracteriza por una crítica social. En la medida en que el poeta critica su sociedad ya caduca, puede anticipar y preparar el advenimiento de la sociedad futura. Aquí se encuentra el valor moral de la poesía de Cernuda.

¹³¹ Octavio Paz, *Op. cit.*, p.116.

¹³² *OC*, II, p.415.

Al leer sus obras me venía siempre a la mente la misma pregunta: ¿Qué es lo que hace que yo sienta una conmoción extraordinaria, siendo además un lector extranjero, que no posee una competencia lingüística ideal como la de los hablantes nativos? Creo que es la voz de la poesía. Para mí poesía no es solamente un género literario, sino una lengua como el español, el inglés o el latín. Aunque es un lenguaje menos usado hoy en día, seguramente es más originario, superior, más universal que otras lenguas vernáculas. Quizá es una lengua próxima a la música o a las artes plásticas. Poesía, en cuanto lengua, tiene su propia gramática y lógica que se halla en los usos particulares del idioma. Al analizar su uso particular descubriremos lo omitido en medio de nuestra lectura rutinaria.

III. Observaciones sobre lo simbólico del título cernudiano, *La realidad y el deseo*

3.1. Acerca de la escritura cernudiana

Muchas veces nuestra época inmersa en la razón y de la Ilustración trae como consecuencia la pérdida del misterio, porque lo irracional es el objeto a superar. La poesía es, sin embargo, un misterio en última instancia, porque conserva insondable lo inefable o inexplicable. La poesía sin misterio no debe ser poesía sino conjunto de palabras sofisticadamente elaboradas. En este sentido la poesía radica en lo no dicho. Sin embargo este "lo no dicho" o lo inefable no es un silencio normal y corriente sino aquél donde se generan las resonancias, repercusiones o correspondencias. La lectura de *La realidad y el deseo* me hace formularme una pregunta fundamental: ¿por qué sentimos algo al leer sus poemas? O ¿por qué su poesía nos conmueve y hace que resuene en nuestra alma? *La realidad y el deseo* es un libro de poemas que guarda ciertos misterios en su escritura, del mismo modo que el propio poeta era una figura misteriosa. A mi entender la poética es una tentativa de investigar y explicar este misterio. Jean Cohen afirma que "la poesía es una segunda potencia del lenguaje, un poder de magia y de encantamiento; la poética tiene como objetivo descubrir sus

secretos.”¹

Al estudiar las obras poéticas, en términos generales, hay una cierta tendencia a delimitar los contenidos y las formas y extraer temas, estilos, técnicas, ideas y datos de la biografía del autor. Pero lo significativo en *La realidad y el deseo* es, a nuestro modo de ver, la poesía más que los propios poemas. La poesía no sea el poema ni un conjunto de ellos aunque, en ocasiones, se confundan. Cabe decir que un poema es, *grosso modo*, una parte concreta, visible y conclusa, mientras que la poesía es invisible, sobre todo, *in fieri*. Los textos de *la realidad y el deseo* nos permiten entrever la poesía. Por esta razón conviene desde el principio la importancia de esta experiencia. A mi juicio podemos entrever y sondear lo inefable solamente por la grieta entre lo dicho y lo no dicho, o el fenómeno y su esencia. Por eso en este estudio pondremos especial atención en ciertos componentes o fenómenos en apariencia triviales y poco llamativos, esos que a muchos lectores les producen poca curiosidad. No obstante nosotros pensamos que son huellas que indican y, finalmente, revelan algo de la esencia. Por ello partiré de algunos de estos rasgos insustanciales o poco llamativo de la forma. En *El alma y las formas* Lukács nos ilustra sobre esta

¹ Jean Cohen, *Op. cit.*, 1982, p.11. En otro libro manifestó que “el poeta no habla como los demás (...). Su lenguaje es anormal, y esta anormalidad es la que le asegura un estilo. La poética es la ciencia del estilo poético” Véase a Jean Cohen, *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1984, p.15.

posibilidad:

*El crítico es aquel que ve el elemento del destino en las formas, aquel cuya vivencia más intensa es el contenido anímico que las formas contiene en indirecto e inconscientemente.*²

Como un dicho latín, *Habenta sua fata libelli*, cada libro tiene su propia fatalidad como lo predestinado, lo inevitable y lo necesario. Tenemos que observar lo necesario en sus obras poéticas, sobre todo, en la forma. Entonces por muy trivial parezca, hay que analizarlo con cuidado para llegar a la forma citada por Lukács.

3.2. La unidad de La realidad y el deseo

Como he comentado en la sección "Cernuda, poeta universal", en su mundo poético confluyen, en el tiempo, la tradición del simbolismo francés, del surrealismo, del romanticismo alemán y la del inglés, además de la hispánica. Lo comenta Octavio Paz con cuidado:

² Georgy Lukács, *El alma y las formas*, Barcelona, Grijalbo, 1975, p.24.

...su creación era semejante al crecimiento de un árbol, por oposición a las construcciones verbales de otros poetas. (...) cada etapa de su obra es una nueva tentativa de expresión y una meditación sobre aquello que expresa. No cesa de avanzar hacia dentro de sí mismo y no cesa de preguntarse si avanza realmente.³

La poesía de Cernuda se desarrolló y amplió ciertamente como el crecimiento de un árbol, por eso la llamaré *escritura arbórea*. El crecimiento no indica simplemente la expansión y aumento de volumen o cantidad, sino una unidad orgánica interna. En este sentido el crecimiento del árbol implica, por un lado, el incremento exterior y, por otro, la unidad orgánica que lo sostiene. En este proceso de crecimiento lo que más nos interesa son los anillos. Es sabido que al crecer una planta perenne produce en su interior anillos de forma concéntrica. Por eso el crecimiento del árbol implica dos sentidos de crecimiento: adentro y afuera. El crecimiento exterior es la evolución de la forma, pero el interior se sabe por los anillos equidistantes alrededor de su propio centro. Pero si en la poesía de Cernuda confluyen diversos y heterogéneos movimientos literarios europeos, ¿habrá un centro definitivo en *La realidad y el deseo*? Si lo hay, ¿cuál debe ser este centro de crecimiento? O ¿cómo es posible

³ Octavio Paz, *Op. cit.*, p.117.

hallar la unidad él? Numerosos estudios tratan de la unidad del mundo poético de nuestro autor. Emilia de Zuleta en *Cinco poetas españoles* argumenta así:

*dentro de su evolución, determinada por la experiencia vital y por las circunstancias exteriores, que se reflejan de modo inmediato en el orden de la conciencia y del sentimiento, la obra de Cernuda refleja una gran unidad. Su núcleo temático ya aparece definido en lo fundamental en Perfil del aire, en 1927. La oscilación del espíritu entre una apariencia incierta y una realidad esquiva; el sentimiento del tiempo con su doble urgencia —el temor, el cambio y el ansia de inmovilizar lo transitorio—, la soledad, la frustración y el hastío, son notas lacerantes bajo una superficie serena y resignada.*⁴

Para Emilia de Zuleta busca esta unidad en Cernuda y considera como *una gran unidad*, el núcleo temático que aparece desde el primer libro del poeta. Igualmente otros críticos están de acuerdo con la idea de una gran unidad cernudiana, a pesar de la gran diversidad estilística debido al el influjo de varios

⁴ Emilia de Zuleta, *Cinco poetas españoles*, Madrid, Gredos, 1971, pp.456-457.

movimientos literarios. Philip Silver habla de *tema unificante*, que analiza en su libro, *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda*:

El tema unificante, lo que da forma sustancial a la poesía de Luis Cernuda y se manifiesta en su obra bajo diversos aspectos, confiriéndole esa unidad que es el marchamo de todo poeta mayor, tiene sus orígenes no en la literatura sino en la vida espiritual del poeta. El "tema" en sí es anterior en el tiempo a cualquiera de sus cristalizaciones en la poesía de Cernuda; (...) la preocupación unificante – la sed de eternidad– trae aparejada la cuestión de la propia mortalidad del poeta...⁵

Para Philip Silver la sed de eternidad, o en otros términos, la agonía de su propia mortalidad, es el tema unificador en las obras de Cernuda. Es posible, entonces este tema sea su mayor preocupación existencial y ontológica. Sin embargo, Martínez Nadal lo analiza desde otro ángulo y hace hincapié en el amor, probablemente simple deseo hedonista:

⁵ Philip Silver, *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda*, Madrid, Castalia, 1995, pp.49-51.

El amor, amor a la juventud, para Cernuda personificada en el adolescente, es columna vertebral, nervio e impulso de toda su obra, de todo su sentir de hombre y de poeta. Unicidad de un amor que soñaba con su «punto de reunión y cita» de realidad, sueño y deseo. En dos ocasiones creyó haberlo encontrado y lo cantó y lloró en dos bellos poemarios.⁶

En este laborioso estudio, Martínez Nadal resalta la importancia del amor: el amor real, amor platónico o garcilasiano en las obras poéticas de Cernuda. A su juicio éste sirve de columna vertebral de su mundo poético.

El estudio de Ruiz Silva sobre el tema de la unidad cernudiana es más comprensivo y más complicado. Ruiz Silva propone tres temáticas existencias, constantes en muchos poetas:

...desde Perfil del aire a Desolación de la quimera, atravesando los mundos interiores de su hontanar poético, esa triple ¿o es una sola? temática cernudiana: la soledad, el amor y la muerte. Los eternos temas cobran nueva vida, nuevo dolor y nuevos

⁶ Rafael Martínez Nadal, *Españoles en la Gran Bretaña: Luis Cernuda: El hombre y sus temas*, Madrid, Hiperion, 1983, p.257.

testimonios a través de la expresión delicada y amarga, tierna y terrible, de una belleza tan sobria como honda, de su verso. Soledad de amor, de la amistad, de la tierra, del trabajo. Soledad del exilio y de ese conglomerado que parece maldito al que llamamos sociedad.⁷

Para Ruiz Silva esta triple temática puede verse como una sola también, ya que son inseparables y necesarias como dos caras de la misma moneda. No sería controvertido decir que el mundo poético de Cernuda consiste en el tema unificador o en tres temáticas. Lo observable es que varios críticos coincidan en la idea de que su poesía tiene un centro definitivo o columna vertebral de temas, lo que da cohesión y consistencia interna a todas sus obras particulares.

A este tema de la unidad voy a hacer un acercamiento a la unidad cernudiana desde otro punto de vista: no de la unidad temática sino de la *forma interior* de su mundo poético. Pero no sería posible separar completamente el contenido y las formas. La verdadera forma es, en última instancia, el verdadero contenido mismo, la forma interior. Según define Antonio García Berrio, "la

⁷ Ruiz Silva, *Arte, amor y otras soledades en Luis Cernuda*, Madrid, La Torre, 1979, p.23.

*forma interior sería el devenir o proceso que modela las correlaciones temáticas.”*⁸

Una de las peculiaridades de la poesía de Cernuda radica, a mi entender, en la forma de su libro de poemas. Es cierto que casi todos los poetas componen sus versos sobre uno o varios temas fundamentales de la vida humana, como la vanidad, la angustia de la muerte, la soledad, el amor y el arte o poesía. Aunque sea su tema principal, ninguno de estos tipos se ve muy singular. Sin embargo en la forma de su libro de poemas se halla uno de los rasgos distintivos interesantes, que distingue el mundo poético cernudiano del de otros poetas, dado que casi todos sus poemarios se han agregado y publicado bajo el título de *La realidad y el deseo* (1927-1963).

Hasta aquí, al parecer, no hay nada nuevo en comparación con las obras de otros poetas. No obstante este libro tiene dos características distintas por la razón indicada, puesto que no es un solo libro sino varios, mejor dicho, es la reunión total de sus publicaciones anteriores y cada edición tiene, en sentido estricto, una forma diferente de la otra en la medida en que se cambia su totalidad. Es la reunión de todas sus producciones líricas que se habían publicado en varios lugares y distintas épocas, y que se agrupan en once libros y cuatro ediciones

⁸ Antonio García Berrio, *Forma interior: la creación poética de Claudio Rodríguez*, Málaga, Ayuntamiento, 1998, p.47.

diferentes. La primera edición del libro, que salió a la luz en 1936, consta de seis libros versificados hasta entonces: *Perfil del aire* (1927) —que fue retocado posteriormente y le puso el título de *Primeras Poesías*—, *Égloga, Elegía y Oda* (1927), *Un río, un amor* (1929), *Los placeres prohibidos* (1931), *Donde habite el olvido* (1933), *Invocaciones a las gracias del Mundo* (1935). Cuando Federico García Lorca elogió a Cernuda en el banquete que se hizo la publicación de *La realidad y el deseo* señalado, el poeta granadino leyó la primera edición, no la edición que leemos hoy. Durante su exilio Cernuda no dejó de escribir poemas y de publicar sus obras: *Las nubes* (1937-1940), *Como quien espera el alba* (1941-1944), *Vivir sin estar viviendo* (1944-1949), *Con las horas contadas* (1950-1956), y por último *Desolación de la quimera* (1956-1962), que luego se incorpora a la nueva edición de *La realidad y el deseo* con correcciones y añadidos del propio poeta, que continúa publicando sucesivas ediciones bajo el título original: México, 1940, 1958 y 1964; también hay ediciones póstumas, entre ellas una edición publicada en La Habana, en 1965, y la de Barcelona, en 1973. La edición de 1964 del mismo libro es definitiva porque en noviembre del año anterior había fallecido el poeta. Hasta que la muerte puso el punto final a este libro, *La realidad y el deseo* continuaba creciendo hacia una mejor manera de expresar sus sentimientos y pensamientos. Por lo tanto, como hemos dicho, es semejante al crecimiento de un árbol.

Pero, a pesar de su fecundidad y la variedad de sus poemarios, muchos estudiosos opinan que Luis Cernuda nunca perdió esa unidad inicial, fuera consciente o no de ello, unidad cuyo eje es, en la forma, el mismo título, *La realidad y el deseo*. Es un núcleo importante de la formación de su poesía. Como el crecimiento de un árbol, su mundo poético fue construido constante y paulatinamente. Como se ha dicho, Octavio Paz, que ya hizo hincapié en la semejanza de su obra al crecimiento orgánico, lo sintetiza en la siguiente cita:

*su libro fue su verdadera vida y fue construido hora a hora, como quien levanta una arquitectura. Edificó con tiempo vivo y (...) nos ha dejado, en todos sentidos, una palabra edificante.*⁹

Como la evolución orgánica del árbol, *su libro fue construido hora a hora*, que puede verse como obra viva. Por lo tanto, a pesar de la inmensa diversidad de movimientos literarios no es difícil observar su unidad inconfundible e indestructible. El título funciona como el núcleo o la piedra angular de esta construcción monumental. Pasamos entonces a reconsiderar de manera profunda la intención que tuvo el poeta para mantener el mismo título cada vez que aumentaba y renovaba la edición de *La*

⁹ Octavio Paz, *Op. cit.*, p.139.

realidad y el deseo. En 1935 Cernuda expuso en un ensayo titulado *Palabra antes de una lectura*, su pensamiento poético, donde se percibe la razón de su título.

La esencia del problema poético... la constituye el conflicto entre realidad y deseo, entre apariencia y verdad, permitiéndonos alcanzar algún vislumbre de la imagen completa del mundo que ignoramos, de la "idea divina del mundo que yace el fondo de la apariencia", según la frase de Fichte.¹⁰

En este texto se manifiesta, con claridad, su ideal poético de expresar el conflicto entre realidad y deseo, entre apariencia y verdad. Este pensamiento es su línea poética hasta el último momento de vida y última edición del libro. Lo decisivo es que el título, *La realidad y el deseo*, en sí mismo también no es solamente el núcleo y centro del crecimiento de las creaciones poéticas sino también es el microcosmos de su mundo poético. A continuación voy a analizar otro aspecto poco estudiado del título, "La realidad y el deseo".

¹⁰ OC, II, p.603.

3.3. Observaciones sobre el título, como *avant-texte* del libro *La realidad y el deseo*¹¹

Como he indicado anteriormente, una de las características más llamativas de la escritura poética de Cernuda se halla en el título, 『La realidad y el deseo』, que funciona como centro del crecimiento de las creaciones poéticas como los anillos del árbol o la piedra angular de sus construcciones verbales a lo largo de la vida, título que en sí mismo refleja considerablemente lo esencial del mundo poético cernudiano, su microcosmos. No siempre un título de un libro se hace eco de su contenido. En algunos casos, un autor puede ironizar y burlar nuestro concepto esquemático al respecto eligiendo títulos arbitrarios sin relación directa con el contenido. Pero en las obras cernudianas el título funciona como el núcleo y la representación de su arte poética, puesto que su tema se genera entre la realidad y el deseo. En otras palabras, el título 『La realidad y el deseo』, es un *avant-texte* o *pre-texto* del libro cernudiano *La realidad y el deseo*. El *avant-texte* o *ante texto* no es un texto definitivo ni conclusivo. Pueden ser los manuscritos, apuntes o notas del propio autor. Jean Bellemin-Noël introdujo el concepto de *avant-texte* o *pre-texto* con una nueva metodología llamada "Genética textual".

¹¹ Para evitar una posible confusión, voy a describir el libro como *La realidad y el deseo* y el título como "La realidad y el deseo".

Según este autor, el *avant-texte* es "l'ensemble constitué par les brouillons, les manuscrits, les épreuves, les "variantes", vu sous l'angle de ce qui précède matériellement le ouvrage, quand celui-ci est traité comme un texte et qui peut faire système avec lui."¹² El *avant-texte* no es un texto ya terminado, sino un texto en desarrollo, progresivo, la escritura potencial. En el caso de Cernuda, desde su primera edición en 1936 hasta la definitiva en 1964, el poeta mantuvo el mismo título cada vez que publicó una nueva edición de su libro. Entonces este título cernudiano no es simplemente un título habitual de un libro ordinario sino el foco y eje de su mundo poético. Convendría decir *mise en abyme* o¹³ puesta en abismo, que es una técnica artística de estructuración abismal o enmarcada. El título mismo no es solamente el símbolo y el molde en el que se expresa condensadamente lo que quiere decir el poeta, sino también un texto superior que enmarca otros poemas particulares, lo que se llamaría *geno-texto*.¹⁴

¹² Jean Bellemin-Noël, *Le texte et l'avant-texte*, París, Larousse, Larousse, 1972, p.15.

¹³ El término *mise en abyme* fue introducido por André Gide, en su *Journal* (1889-1939), diciendo que: "J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre par comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à mettre le second en abyme. A pesar de su denominación, esta técnica no era nueva sino se observa desde la antigüedad, por ejemplo, en *Las mil y una noche*.

¹⁴ Julia Kristeva define que: "El *geno-texto*, al ser un proceso de generación infinita, de permutación y de variación de elementos diferenciales antes de adquirir sentido, no puede estar apoyado por un sujeto que sea simple el sujeto de un sentido. El *geno-texto* es la zona donde el sujeto se eclipsa, se destruye o inversamente se monta, se genera, para poder -en un momento dado- ofrecer a la comunicación un producto finito: un enunciado con sentido." Julia

De cualquier modo en los siguientes apartados, nos proponemos reconsiderar con detalle algunos aspectos sobre el título, 『La Realidad y el Deseo』 para despertar los simbolismos del mismo título, puesto que su tema último consiste en los sentidos del ser generados entre la realidad y el deseo. Aunque muchos cernudistas y críticos no repararon en este punto, a mi modo de ver por lo menos en dos aspectos el título refleja las relaciones simbólicas del libro cernudiano, *La realidad y el deseo*:

1. el aspecto sintáctico-semántico
2. el aspecto fono-simbólico

3.3.1. Las definiciones habituales de "realidad" y "deseo"

El vocablo *realidad* suscita confusión en cuanto al objeto y concepto referido, debido a la polisemia y la ambigüedad que encierra en sí. Parece que conocemos su significado, pero en realidad no sabemos a ciencia cierta a qué se refiere y nos limitamos a reproducir su uso por simple hábito. Esta confusión

kristeva, "semanálisis y producción de sentido" en VV.AA. *Ensayos de semiótica*, Barcelona, Planeta, 1976, p.284.

no reside en una motivación filosófica, sino que proviene del carácter polisémico de este término. En consecuencia, debemos abordar su sustancia desde una perspectiva lingüística, sólo siendo posible así acercarnos al área de confusión de un término variable y multifacético. El diccionario define el término de las siguientes formas:

1. *Existencia real y efectiva de una cosa.*
2. *Verdad, lo que ocurre verdaderamente.*
3. *Lo que es efectivo o tiene valor práctico, en contraposición con lo fantástico e ilusorio.*¹⁵

Sin embargo estas definiciones no contribuyen en gran medida en la aprehensión de su sustancia, puesto que en el momento en que nos planteamos la pregunta que va a continuación nos percatamos de la insuficiencia y de las limitaciones de nuestra conciencia lingüística: ¿son reales o irreales estas sensaciones nuestras que nos dan en efectiva acerca del y en el mundo? Una pregunta que puede parecer un juego de palabras, pero procede del extenso ámbito semántico -la polisemia- que conlleva el signo lingüístico «*la realidad*». Por tanto, si no se establecen las

¹⁵ DRAE, Tomo II, p.1733.

bases lingüísticas desde una perspectiva filosófica, no podemos desvincularnos del círculo vicioso de juego lingüístico.

El fundamento lingüístico hace alusión al concepto relacionado con el objeto referido de un modo funcional, mientras que la perspectiva filosófica lo hace en cuanto a la síntesis sobre la naturaleza implícita de la sustancia de dicho objeto. Con todo, si reducimos el empleo de este término a un ámbito de significado restringido o sometemos su definición al uso meramente práctico nacido de prejuicios, no lograremos escapar del laberinto lingüístico, articulado en torno a los conceptos "realidad o (lo) real" frente a "irrealidad o (lo) irreal". En su *Diccionario de Filosofía* José Ferrater Mora define el término del siguiente modo:

Se pueden considerar las expresiones 'es real' y 'realidad' desde varios puntos de vista: (1) Decir de x que es real o decir que x es una realidad no es, en rigor, decir nada de x. x puede ser azul, redondo (o aproximadamente redondo), duro, etc., pero no tiene sentido decir que es real (o no real). x, sin embargo, es cuantificable, de modo que puede decirse que hay o no hay un x tal que tiene tal o cual propiedad. (2) Decir de x que es real se entiende sólo en relación con expresiones como "auténtico", "genuino", "verdadero", "natural", etc.(...) (3) Decir de x que

*es real es decir que no es meramente aparente, o ilusorio, o que no es sólo posible. (4) Decir de x que es real o decir que es una realidad equivale a decir que existe, o es actual; la llamada realidad es en este caso lo mismo que la existencia.*¹⁶

En resumen, se pueden apreciar principalmente dos rasgos paradójicos en lo relativo a su definición:

En primer lugar, el concepto está relacionado con la existencia dimensional, desde el ángulo existencialista. De esta manera funciona como criterio de discernimiento entre la realidad y la irrealdad basándose en la existencia o no de una categoría particular poseedora del espacio "ahí". En tal caso, el término *realidad* ha de basarse a fin de cuentas en lo material.

Al mismo tiempo también podemos percatarnos de otra de las funciones de este concepto, como medida de otro de sus rasgos, el de la *autenticidad* o de la *verdad*. Ésta no es, sin embargo, un objeto fácilmente constatable o perceptible y en casos extremos puede mostrarse incluso como una forma que abarca objetos inmateriales y conceptuales. Como ejemplo podemos aducir la perspectiva del psicoanálisis, según el cual nuestras reacciones internas de la consciencia, aun siendo incapaces de formar

¹⁶ José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, IV, Madrid, Alianza, 1988, pp.2790-2793.

objetos materiales concretos (un árbol, una mesa, etc.), puede, en cambio, constituir objetos psíquicos, entabla relaciones con ellos y así funciona de una manera real. Podemos refutar el presupuesto de que la realidad se limita tan sólo a objetos concretos y sensibles. Freud la denomina la *realidad psíquica*. Así es como denominamos la existencia del objeto externo y sus funciones la *realidad material*, y la distinguimos de la *realidad psíquica*.

A pesar de que estas dos categorías no son equiparables, tampoco se las puede considerar contrastivas. La realidad psíquica no denota la fantasía, sino una parte del proceso de interiorización de los objetos externos. Ambas realidades se encuentran regulando fluidamente su propio orden y relación a través de la interrelación y la interrelación. Por consiguiente, pretendemos percibir la realidad en sus dos facetas de manera simultánea. Asimismo, ambas entidades se encuentran en una relación de *despeje de la incógnita* mutua y relativa, en tanto en cuanto que el desplazamiento de la realidad material provoca necesariamente un efecto en la inmaterial, obligándole a una variación. Esta especie de relación reaccionante se convierte así en un factor indispensable que hace a la ecuación existencial dinámica y variable. La existencia viene a sintetizarse en un constante proceso de armonización y adecuación frente al desacuerdo producido por ambos polos.

3.3.2. Análisis de la interrelación entre realidad y el deseo en la poética cernudiana

El poeta es la persona que se dedica a las palabras, que son las sustancias materiales para todos, es decir, son los elementos convencionales y comunes. Los procesos de la poetización son actos de infundir adquieren caracteres peculiares a los particulares lingüísticos. Con esta infusión del creador-poeta, las palabras tomadas en la poesía consiguen la calidad propia y el sentido discriminable que no había poseído antes.

La poesía es el proceso de la significación. Como indica Noam Chomsky, poesía se crea por expresiones ilimitadas con los elementos limitados. Crea no solamente la expresión verbal sino el ambiente y el tono emocionales también en concordancia con su concreción verbal. La poetización es fundir el marco contextual en que cada palabra designa *stimmung* o los matices diferentes y variantes. La poetización no es solamente mera verbalización de las palabras emocionales sino la enmarcación de los contextos en donde las palabras fecundan y profundizan su simbolismo.

En el campo del simbolismo no encontramos un sólo estrato sino múltiples estratos. Cuánto más simbolismo contienen, más fecundo y profundo sentido produce la obra. El objetivo de esta consideración sobre el título, 『La Realidad y El Deseo』, está

dirigida a la exhumación de los elementos simbólicos que están soterrados bajo la superficie de los sentidos cotidianos de aquel título. Mi indagación empieza con la interrogación reflexiva sobre la interpretación general de aquello: ¿Son siempre conflictivos y antinómicos la realidad y el deseo? ¿No existe otra relación entre los dos? ¿El libro cernudiano, *La realidad y el deseo*, refleja y poetiza nada más que esa unitiva y unilateral relación opuesta entre ellos? La revisión y revaloración de las relaciones implícitas entre el título, *La realidad y el deseo*, es el tema de la exploración en esta sección de la poética cernudiana, puesto que ésto implica otro orden y sentido posible de ambos.

Como hemos indicado, el símbolo adquiere su valor en función de nuestra comunicabilidad o convencionalidad lingüística. Esto significa no solamente que el sentido de los símbolos gana en significación dentro del círculo lingüístico de algunos lectores sino también del lenguaje mismo. El sentido es doble o múltiple en la poesía. La poesía produce el sistema ambiguo y/o ambivalente de los símbolos. Este doble sistema promueve la riqueza de los sentidos poéticos y con esto, la poesía sirve a la indagación de *pensar en el ser* o las significaciones del ser.¹⁷

¹⁷ Schlegel dice: "Pero el medio de la poesía es precisamente aquel por el que el espíritu humano llega verdaderamente a la comprensión, y sus ideas para la conexión arbitraria y para la expresión controlada llegan a ser la lengua. Por lo tanto, no está atada a objetos, sino que crea su propio ser; (...) La poesía, pues, sobre todo en este sentido, señala el descubrimiento artístico, el acto maravilloso por el cual se enriquece la naturaleza; como ya lo dice el nombre,

Entre los cernudistas hay ciertas tendencias de tomar como natural es los conceptos siguientes sobre las relaciones entre la realidad y el deseo:

1. La realidad y el deseo se enfrentan por su naturaleza.
2. Mientras la realidad tiene los atributos de los tiranos que nos imponen y nos oprimen algo, el deseo tiene los de los defensores que protegen la verdad personal. Por eso, la realidad es algo negativo y el deseo es algo verdadero. Y la realidad es, como suele indicarse, la visible y el deseo es la realidad invisible y propia.
3. Mientras el concepto y los objetos de la realidad son relativamente obvios y concretos, los del deseo son variables y ambiguos. La dificultad de establecer el concepto de *deseo* reside en la ambigüedad y es el amorfismo del deseo. Sobre este punto de vista, María Victoria Utrera Torremocha precisa:

Es importante señalar que precisamente por el juego constante entre los ámbitos del deseo y la realidad la terminología cernudiana no es unívoca. (...) Es

una verdadera creación y producción. Dentro del espíritu del artista, a toda representación material exterior la precede otra interior, y allí la lengua siempre se presenta como medio de la conciencia, y por lo tanto se puede decir que surge en todo de la naturaleza, sino una impresión del espíritu humano que con ello señala aquí el desarrollo y el parentesco de sus ideas y todo el mecanismo de sus operaciones." F. Schlegel, Die Kunstlehre, p.225, citado en Chomsky, Lingüística cartesiana, Madrid, Gredos, 1984, pp.46-47.

*especialmente el "deseo" el término que contiene una mayor ambigüedad. Desde la búsqueda de la verdad y la identidad personales, pasando por el impulso rebelde, el afán por detener el tiempo que corre, la identificación con los tiempos y espacios atemporales, la relación con el amor y el deseo físico se confunde plenamente con el impulso poético, de ahí que sea en el plano de la poesía donde alcanza su total realización.*¹⁸

Sin embargo, el sentido múltiple del deseo y de la realidad podría causarnos la pérdida de sentido. A mi juicio, no es solamente el "deseo", el término que contiene una mayor ambigüedad sino también "realidad", aún "y", el copulativo. Por lo tanto voy a examinar en breve el sentido implicado en estos vocablos.

¹⁸ María Victoria Utrera Torremacha, *Luis Cernuda: la poética entre la realidad y el deseo*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1994. p.17.

3.3.2.1. Aspectos sintáctico-semánticos del título, "La realidad y el deseo": La relación antagónica y afín en "la realidad y el deseo"

A pesar de que hay distinción estricta, en teoría, entre la palabra poética y la corriente en su origen y su materialidad, notamos alguna sensación extraña y especial cuando nos contactamos con la poesía. Este sentimiento misterioso, por un lado, deviene del uso efectivo del lenguaje, el cual experimenta y descubre el nuevo límite y su efectividad con la nueva asociación sintáctico-semántica de las palabras. El que las palabras están en la base de las convenciones sociales significa no que las palabras tienen sentidos solamente dentro de las esferas convencionales lingüísticas sino que los sentidos están cercados por las palabras y las leyes sintáctico-semánticas corrientes dentro de una comunidad lingüística. El sentido está delimitado por la relación sintáctica que se produce entre los componentes verbales. Las leyes de sintaxis que rigen los componentes lingüísticos les asignan el sentido semántico y la función. Cuando cambia la relación sintáctica entre ellos, su sentido también debería modificarse según esta relación. Gracias a la presencia de la sintaxis, el lenguaje logra la estabilidad y la comunicabilidad. Pero el orden de las palabras no tiene la autoridad absoluta. En mayor medida, es el resultado de nuestra convencionalidad. Por eso, es el seno del lenguaje y al mismo

tiempo también su jaula. Los poetas sirven al lenguaje no solamente para conservar su utilidad sino también para renovar la gravedad o atracción que dan los límites convencionales del uso de las palabras, puesto que para el poeta la palabra siempre se le escatima mucho para describir su propia verdad y la imagen del mundo. Para él, la pobreza del mundo o de la realidad se viene de la de las palabras para abarcarlos. La cognición de la realidad está establecida por la relación del yo y la realidad. El lenguaje es el medio de esta cognición. Sobre esta base, se despliega la expresión del poeta. La reorganización o el re-establecimiento de la relación de las palabras es la tarea principal y exigente para todos los poetas en todas las épocas. Con estas obras, se amplía el horizonte verbal y se enriquecen los sentidos. En mayor grado, la palabra refleja la imagen del mundo del autor. Por lo tanto, la ampliación del sentido verbal significa la de la comprensión/cognición sobre el mundo y el ser.

Para mí, el título 『La Realidad y El Deseo』 refleja la amplísima y profundísima cognición de los aspectos fenomenológicos del ser. La realidad es un laberinto vertiginoso. Nos hallamos ante una sensación complicada e inexplicable en frente de tal fuente de sentimiento. La palabra es la tentativa de la explicación sobre lo inexplicable y su sustituto. La poesía es una tentativa de captar esta experiencia y sensación con la concreción verbal en un santiamén. No es encorsetar una parte de la realidad sino captar el momento de *aletheia* sin perder ni

dañar su vitalidad.

En realidad, la historia literaria ha sido una tentativa continua para concretar y verbalizar el sentido del ser, el cual se produce por la incoincidencia e incompatibilidad entre el mundo en que estoy y el que debe ser o esperamos que sea. La historia humana ha sido la tentativa para fusionar y superar la ruptura de su ser. Por eso, han existido ya los conceptos generales sobre la relación extraordinaria entre la realidad y el deseo; y con esto, las argumentaciones sobre ésta también. Esta conciencia no es la originalidad de Cernuda. Al contrario, Cernuda debe mucho a Hölderlin, Blake, Wordsworth, Shelly, Keat, Schiller, Coleridge, Nerval, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, etc. Pero le debemos a Cernuda la titularización o cristalización de 『La realidad y el deseo』.

No es que sea sólo Luis Cernuda el que haya pretendido expresar la estructura fundamental del ser como un naufragio vertiginoso entre la realidad y el deseo. Entre las publicaciones de sus contemporáneos se encuentra el título de un libro con similar estructura sintáctica, por ejemplo, *Realidad y ensueño* de Francisco Ayala o *La realidad y el poeta* de Pedro Salinas. A nuestro juicio, tales títulos pertenecen al mismo paradigma de la estructura simétrica 『**A** y **B**』. Cuánto más lejos la distancia entre dos términos, tanto más efectivo e impactante el sentido. Pero

solamente el título con el que Cernuda bautiza sus obras poéticas destaca entre muchos por la eficacia y el impacto. El lenguaje no es solamente el portador del mensaje sino también el del efecto emocional y estético: la afectividad. La palabra nos provoca una impresión de que el significante nos inscribe. Nos evoca algo. Es una asociación libre que nos permite la imaginación por y con la palabra. Esto es la función básica del simbolismo.

Entonces, ¿cómo funciona el mecanismo simbólico dentro de este título cernudiano? Primero, destacaremos la configuración del doble sentido de la relación entre la realidad y el deseo. Como es sabido, la relación primaria entre la realidad y el deseo será muy antagónica y conflictiva sin duda alguna. Pero, al mismo tiempo, entre ellos, se canaliza otra relación más clandestina y complementaria. Esta relación se funda en la base de una interpretación o lectura rutinaria sino de poco convencional, porque, en sentido estricto, hay ninguna legitimidad al insistir en que la realidad y el deseo solamente se enfrentan entre sí. Esta interpretación se basa en nuestro concepto unilateral y unívoco de la lectura de las obras cernudianas. Tal interpretación es acertada generalmente pero no de siempre. No es su único sentido. El sentido no requiere el consenso de su significado. Al contrario, los sentidos poéticos requieren la multiplicidad de los sentidos o la amplitud simbólica. Nuestra tarea es indagar y recuperar los sentidos ignorados o menospreciados dentro de la historicidad interpretativa.

Cernuda no determinó su obra con títulos como, por ejemplo, 『la agonía de la realidad y el deseo』 o 『el sentimiento trágico entre la realidad y el deseo』, sino que optó por uno simbólico, 『La realidad y el deseo』, donde se producen resonancias de varios sentidos posibles al lector. En cierto sentido, este título es simbólico, porque se yuxtaponen dos sustantivos de distinto género y diferentes modos efectivos de realización fonética. Los elementos menos efectivos y simbólicos se han restringido por completo y conservan un aire más elíptico y dramático por su heterogeneidad y distancia en el uso cotidiano de dos elementos léxicos. Debido a su heterogeneidad y distancia, la descodificación de la relación entre dos términos contiene la interpretación más contraria y complementaria. Es decir, la relación de ambos vocablos puede interpretarse en función de dos direcciones contrarias: yuxtaposición y disyunción.

El «y» conecta, por lo general, elementos homogéneos. Pero también los heterogéneos. Por la función de este elemento gramatical, se establece la relación, y por eso el sentido, de ambos términos es equivalente. Aquí está el secreto del simbolismo de este título. En este sentido, el uso cernudiano del título es un tipo de paralipsis. Se omiten los elementos explicativos y descriptivos y por esto, el espacio de la imaginación se multiplica para captar la imagen que permanece en

la forma inmanente.

La relación antagónica y afín en el título 『La realidad y el deseo』

En general se ha considerado que la relación entre la realidad y el deseo como contradictoria y opuesta: la antinomia. La realidad cruel, por un lado, oprime el deseo y el anhelo personal: es el obstáculo y la cárcel del yo. El yo siempre persigue extenderse hasta la infinitud y la eternidad. Quiere ser todo y lograr el máximo amor de todos. La realidad y la materialidad, sin embargo, delimitan la condición existencial del yo. Cediendo a su esperanza, uno sobrevive miserable por encima de las ruinas. La opinión de Pedro Salinas, el maestro de Cernuda y uno de sus primeros críticos representa este tipo de interpretación.

El título de la compilación corresponde a la entraña del drama del hombre, tal y como se la plantearon los románticos. Realidad y deseo enfrentados, como el luchador y la fiera en el coso del mundo. El hombre desea sin tasa y sin concreción: el mundo le ofrece, por un lado, concreciones -la realidad es concreción- ; por otro, tasa, porque la realidad nos está

*inevitablemente tasada. Y así el conflicto nunca tendrá solución. Porque apenas el deseo aprehende la concreción de lo real, la suelta desengañado, porque en la realidad hay siempre, al propio tiempo que una satisfacción del deseo, una tasa a su incesante afán.*¹⁹

Ahora bien, si contemplamos a discreción desde otra perspectiva la relación entre 『la realidad y el deseo』, su vinculación no se presenta tan conflictiva como imaginamos. Cernuda nos deja una alusión importante tanto en uno de sus primeros ensayos, *La escuela de los adolescentes* (1931), como en *Palabras antes de una lectura* (1935).

*Encuentro en mí un fondo de indolencia contemplativa, y no basta a sacarme de esta deliciosa inacción el escuchar en mis brazos esa **realidad más noble**, pura y espiritual que sospecho **detrás de esa realidad visibles**. Aquella me ha conquistado como suyo definitivamente -mucho lo temo-.*²⁰

¹⁹ Pedro Salinas, *Literatura española siglo XX*, Madrid, Alianza, 1985, p.214.

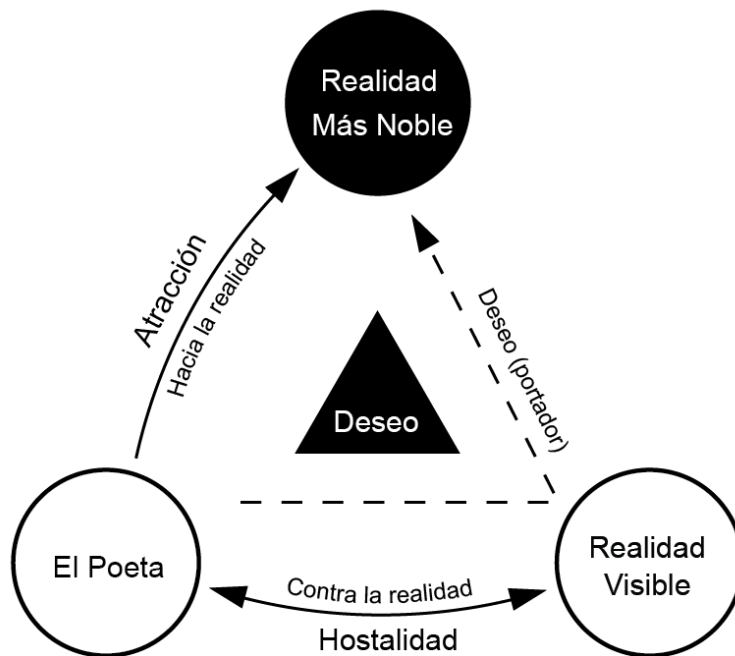
²⁰ OC, III, p.38. [El énfasis es mío].

A partir de entonces comencé a distinguir **una corriente simultánea y opuesta dentro de mí: hacia la realidad y contra la realidad**, de atracción y de hostilidad hacia lo real. **El deseo me llevaba hacia la realidad** que se ofrecía ante mis ojos como si sólo con su posesión pudiera alcanzar certeza de mi propia vida. Mas como esa posesión jamás la he alcanzado sino de modo precario, de ahí la corriente contraria, de **hostilidad ante el irónico atractivo de la realidad.**²¹

Como observa Cernuda, encontramos dos niveles de la realidad: el primero, la realidad ordinaria, superficial y visible que enfrenta y provoca un conflicto entre el yo o el deseo; el segundo, la más profunda y rica que armoniza y estimula el deseo hacia aquélla: una armonía y filiación implícita y complementarias en el título, 『la realidad y el deseo』. El poeta sevillano manifestó que el oficio de su trabajo es descubrir una nueva realidad que se basa bajo la realidad superficial con que nos topamos reprimiéndonos y ahogándonos. En consecuencia, la relación entre la realidad y el deseo es doble y global: no se

²¹ OC, II, p.602. [El énfasis es mío].

fija unilateralmente conflictiva sino se diferencia por el concepto o la definición de la realidad. Cuando la realidad indica a la superficial, su relación sería antagonismo; sin embargo, en su sentido más profundo, su relación sería más íntima y afán. Esta doble relación puede visualizarse con el siguiente diagrama:



«La doble relación de la realidad: **hacia** la realidad y **contra** la realidad»

Este diagrama se basa en los dos textos citados de Cernuda donde manifestó claramente su idea sobre la doble relación entre la realidad y el deseo. Según estos textos, a diferencia de la opinión general, lo que se enfrentan no son la realidad y el deseo sino, ante todo, realidad más noble y realidad visible. Sea

la noble o la superficial, todas se llama indistintamente realidad y pertenecen a un sólo término, "realidad". Entonces es necesario distinguir, en palabras del propio poeta, "*una corriente simultánea y opuesta dentro de mí: hacia la realidad y contra la realidad, de atracción y de hostilidad hacia lo real.*" Ahora bien, el deseo no es simplemente un apetito sexual ni un instinto básico sino el portador hacia la realidad superior. Según Cernuda se refirió, "el deseo me lleva hacia la realidad que se ofrecía ante mis ojos como si sólo con su posesión pudiera alcanzar certeza de mi propia vida jamás la he alcanzado. Por eso, reconocemos una tarea exigente en la definición de conceptos cernudianos de la realidad y del deseo.

3.3.2.2. Aspectos sintáctico-semánticos del artículo en el título, 『La realidad y el deseo』

A continuación, vamos a comentar el simbolismo de los artículos determinados empleados en el título. Es decir, ¿por qué el poeta tituló 『La realidad y el deseo』 en lugar de 『Realidad y Deseo』? Recordemos el texto citado del propio Cernuda:

*...la esencia del problema poético, a mi entender, la constituye el conflicto entre **realidad y deseo**, entre apariencia y verdad, permitiéndonos alcanzar alguna vislumbre de la imagen completa del mundo que ignoramos, de la «idea divina del mundo que yace al fondo de la apariencia», según la frase de Fichte.²²*

En un comunicado en 1935, se percibe obviamente la noción germinal del poeta sobre el conflicto entre realidad y deseo. Al apreciar el título, se destaca el contraste dramático de los vocablos contrarios. Como hemos visto anteriormente, la asociación de dos palabras extremas y opuestas produce una nueva significación y relación. Cuánto más lejos la distancia entre dos palabras, tanto más sorprendente y eficiente es el sentido poético.

A primera vista, podemos observar el contraste evidente del artículo determinado: 『La realidad y el deseo』. Creo que no es casual esta forma de titular desde punto de vista lingüístico, porque el artículo «la» de la realidad refleja, en cierto modo, unos atributos de la realidad misma y «el» de el deseo, los del

²² OC, II, p.602.

deseo. «La», artículo determinado femenino, se muestra acorde con la característica de la realidad: *la* agonía, *la* vacilación, *la* frialdad, *la* crueldad, *la* impersonalidad, *la* regla, *la* regulación y *la* rigidez. Al contrario, «el», el artículo del deseo, refleja unos atributos del deseo: *el* amor, *el* sexo, *el* objeto, *el* todo, *el* impulso, *el* anhelo hacia lo absoluto, *el* corriente violento, *el* vigor, *el* viviente, *el* volcán, *el* volátil, *el* coraje, *el* poder, *el* demonio, etc.

Lo de significar no es que se trate de un desfile de nomenclaturas encabezadas por los artículos «el» y «la», sino demostrar el contraste entre la femineidad frígida de «la» realidad y la virilidad violenta y vital de «el» deseo. En este sentido, la realidad conlleva el atributo apolíneo y el deseo, el dionisiaco. La vida no consiste sólo en la realidad impasible ni en el deseo frívolo sino en la coexistencia de ambos como tampoco pueden subsistir solas las mujeres ni solos los hombres en este mundo. La realidad más profunda mencionada por Cernuda abarca el conjunto de estos dos: la realidad y el deseo.

Aquí, lo más relevante es la poetización o la elección de los vocablos: el binomio "la realidad" y "el deseo". En verdad, habían también tantas tentativas para captar el instantáneo de la agonía y el desenlace entre la realidad y el deseo: la realidad y el sueño, la realidad y la esperanza, etc. Pero, la yuxtaposición,

『la realidad y el deseo』 se nos presenta como la más rompedora y al mismo tiempo eficaz tanto semántica y fonéticamente de entre todos los pares citados.

3.3.3. Aspecto fonético del título, 『la realidad y el deseo』

En esta parte voy a reflexionar sobre algunos detalles relativos a los aspectos fonéticos del título, 『la realidad y el deseo』, tal y como adelantamos anteriormente.

En palabras de Saussure, el lenguaje es el signo compuesto por significante y significado. El significante consta, a su vez, de una imagen y de un sonido. Todo lenguaje supone una comunicación a través de este material compuesto. En cuento al lenguaje poético, rebasa los límites convencionales de la simple transmisión del mensaje para explotar hasta el límite las posibilidades del lenguaje.²³ Unas veces, supone el intento de creación de nuevos usos de la lengua desviándose de las normas

²³ Dice Chomsky que "La poesía es única en el sentido de que su propio medio es ilimitado y libre; es decir, su medio, el lenguaje, es un sistema con ilimitadas posibilidades de innovación en orden a la formación y expresión de ideas. La producción de cualquier obra de arte va precedida de un acto mental creador cuyos medios son proporcionados por en el lenguaje." Noam Chomsky, *Op. cit.*, p.47.

cotidianas y convencionales. Otras veces, acentúa la visualidad y la pictoricidad de la lengua a modo de una imagen vívida. La poesía cuenta básicamente con una fuerte carga de musicalidad, debido a su legado de la tradición oral.

Tal como señala René Wellek, el romanticismo muestra un gran interés e inclinación por la musicalidad inconsciente y sencilla más que otros recursos literarios. En relación con esto, voy a transcribir una cita de *Pensamiento poético en la lírica inglesa* de Luis Cernuda:

Si el lenguaje poético, según él (Wordsworth) creía, debe ser copia del lenguaje real del hombre bajo la influencia de una e ideas en la mente de tal hombre, así como de un vocabulario adecuado para expresar unas y otras. Es decir, que mientras más rica sea la mente, tanto mayor será su poder asociativo. (..) los pensamientos dirigen y modifican los sentimientos, son ellos quienes simbolizan nuestros sentimientos pasados. El sentimiento es condición previa del poema: toda buena poesía es «desbordamiento espontáneo de sentimiento poderoso». El poeta, sin embargo, no compone su poema bajo la influencia inmediata de aquellos sentimientos, sino más tarde,

*cuando son «emoción recordada en tranquilidad». Entonces, al contemplar la emoción pasada, se produce una reacción, y la serenidad «va gradualmente, hasta despertarse nueva emoción análoga a la que antes se contemplaba en el recuerdo».*²⁴

La repercusión mutua entre el sonido y el significado no fue un interés exclusivo de los poetas románticos, sino que todos los poetas de cualquier época lo comparten, con el fin de alcanzar la cúspide de la belleza lingüística. El lenguaje no se presenta tan sólo como el medio de comunicación de los signos referentes, antes bien, es el medio de maximizar las características del mismo, para obtener ciertos efectos. En este sentido, la poesía desempeña la función autónoma y finalista de realizar la capacidad y expresividad lingüísticas.

En palabras de Saussure y Jakobson, el principio básico de la producción lingüística es la selección y la combinación. Cuando un poeta escoge un determinado uso de su lenguaje poético, lo hace con miras a lograr el máximo efecto buscado, de entre otras opciones similares. Esta selección se realiza en base a una determinada relevancia distintiva con respecto a otros elementos contiguos de la lengua. De este modo, el lenguaje poético

²⁴ OC, II, p.294.

seleccionado tendrá una naturaleza simbólica. La poesía es, en esencia, el último destino del lenguaje que eleva hasta el punto álgido la capacidad simbólica del mismo, un simbolismo que nos infiere y recuerda ciertas imágenes. Esta capacidad de suscitar imágenes no se subordina a un contexto y condicionamiento de comunicación cotidiana, antes bien, expande las categorías simbólicas mediante una libre reminiscencia de forma continuada. Por lo tanto, todo elemento del lenguaje poético contribuye a representar y significar alguna imagen que pasa desapercibida en el uso cotidiano, y en esto consiste el fono-simbolismo.

3.3.3.1. Aspectos fonéticos de 『la realidad y el deseo』

En este apartado voy a fijarme en la referencia fono-simbólica que parece emanar del título, 『La realidad y el deseo』 como *geno*-texto de su libro entero. El fono-simbolismo se entiende como el efecto musical y significativo conseguido a través de la selección del lenguaje poético, realizado por parte del poeta consciente o inconscientemente, de manera que consigue transmitir tal efecto mucho más eficazmente que su intención inicial. Asimismo se infiere de este hecho que percibimos esa especie de repercusión mutua entre el significado y el sonido al

escuchar dichas palabras. La articulación del sintagma nominal 『la realidad y el deseo』, parece reflejar, curiosamente, con cada uno de los sonidos de los que se compone, una estructura del significado similar al que expresa el sintagma como tal. Esta similitud provoca en el lector una reacción. Con objeto de argumentar este contenido fono-simbólico, nos detendremos unos instantes a analizar fonéticamente el título. Voy a basarme para ello en el alfabeto fonético (R.F.O.):

[la#realidad# el deseo]

『la realidad y el deseo』 está compuesto por dos artículos y dos sustantivos unidos por un nexos copulativo, es decir, dos sintagmas nominales unidos por coordinación. Primero nos fijamos en la carga simbólica de cada sustantivo por separado para posteriormente dilucidar el efecto provocado como sintagma.

3.3.3.2. Análisis fono-simbólico de [realidad]

·Los rasgos fonéticos de las consonantes

Esta palabra, compuesta por tres consonantes diferentes y tres vocales diferentes también: r, l, d; e, a, i. (este grupo de fonemas no sólo aparece en este sustantivo, sino que se mantiene inalterado incluso formando el sintagma con el artículo "la".)

El fonema [r] es una vibrante múltiple, que produce una repetida vibración al tocar la punta de la lengua el paladar, la cual implica un esfuerzo articulatorio considerable. En términos interpretativos podríamos relacionarlo con las dificultades que inevitablemente suele acarrear la realidad misma. En lo concerniente a la articulación de este fonema, Tomás Navarro Tomás lo describe del siguiente modo:

La punta de la lengua se encorva hacia arriba, hasta tocar con sus bordes la parte más alta de los alvéolos, tendiendo hacia la mitad posterior de los mismos; el tronco de la lengua se recoge hacia el fondo de la boca; el predorso toma una forma hueca o convoca. En el mismo instante en que la punta de la lengua toca los alvéolos, es empujada con fuerza

*hacia fuera por la corriente espiratoria; rápidamente su propia elasticidad le hace volver al punto de contacto; pero de nuevo es empujada hacia fuera con igual impulso, repitiéndose varias veces este mismo movimiento, que viene a ser como el aleteo de los bordes de una bandera desplegada y sacudida por el viento, o como la vibración de una hoja de papel puesta abierta. A cada contacto de la lengua con los alvéolos se interrumpe momentáneamente la salida del aire, resultando una serie rapidísima de pequeño explosiones; velo del paladar, cerrada; glotis, sonora.*²⁵

La peculiaridad de esta vibrante múltiple se percibe con más claridad al contrastarla con su variante simple, [r]:

La r simple y la rr múltiple se distinguen por varias circunstancias: la r consta de una sola vibración; la rr, continua o prolongable; el movimiento de la lengua en r es realmente de fuera a dentro, mientras que en rr, como hemos dicho, la punta de la lengua es empujada repetidamente de dentro a fuera; la tensión

²⁵ Tomas Navarro Tomas, *Manual de pronunciación española*, Madrid, C.S.I.C., 1990, p.122.

*muscular, en fin, es en rr mucho mayor que en r.*²⁶

Entre los fonemas del castellano, la [r] es uno de los que más tensión y esfuerzo articulatorios exige; dado que debe emitirse con una rápida, repetida e intensa vibración. El aire espirado también debe salir a intervalos regulares, lo cual implica que provoca relativamente un mayor cansancio articulatorio en relación a otros fonemas. La palabra, «realidad» inicia también su andadura agotadora de modo semejante a un sonido cansino. En resumen, el sonido vibrante múltiple comporta, tal como su propio nombre indica, múltiples vibraciones que no son idénticas ni estables sino turbulentas, que provoca una *realidad* palpable pero al mismo tiempo nauseabunda. Esta visión se asienta sobre la consideración de la realidad como una mira caleidoscópica por la cual todo vuelve a ser variante y variable, donde nada permanece igual y verdadero, con múltiples formas que se reflejan en otras tantas caras del cristal. Esta fluctuosidad vertiginosa de las formas puede producir incluso una sensación de náusea en quien mira a través de ellas, sumiéndole en una insondable mar de confusión. Esta primera impresión del fonema vibrante desemboca fonéticamente en una sílaba trabada de sonido dental, generando una imagen simbólica de topar con el muro

²⁶ *Ibidem*, p.123.

infranqueable de esa misma *realidad* objetiva.

El fonema consonántico de la última sílaba, [d], aparece dos veces formando una sílaba trabada, variando su articulación como inicial y como final de sílaba.

La primera [d], es decir, [d] de *realidad* es un fricativo, a diferencia de la [d] que aparece en la palabra *deseo* que es oclusiva (la explicación relativa a este contraste se expondrá más adelante). Sobre el punto y el modo de articulación afirma el lingüista indicado:

la punta de la lengua toca suavemente los bordes de los incisivos superiores, sin cerrar por completo la salida del aire; el movimiento de la lengua para tocar los dientes es ágil y rápido; el contacto, breve, y la fricación del aire, tenue y suave; el resto de la articulación, tensión muscular, débil. Diferentes circunstancias hacen que la articulación de la d vacile entre la posición dentointerdental claramente fricativa y la posición dental más o menos oclusiva: (...) el carácter general de esta articulación es, en fin, predominante fricativo y

*suave, no llegando a la verdadera oclusión sino en muy pocos casos.*²⁷

la *d* final absoluta, seguida de pausa, se pronuncia particularmente débil y relajada: la punta de la lengua toca perezosamente el borde de los incisivos superiores, las vibraciones laríngeas cesan casi al mismo tiempo que se forma el contacto linguodental, y además, la corriente espirada, preparando la pausa siguiente, suele ser tan tenue, que de hecho la articulación resulta casi muda.²⁸

Otro fonetista Eugenio Martínez Celadrán, opinó sobre este fonema de siguiente modo:

*En este tipo no hay un cierre completo pero sí un estrechamiento de los órganos hasta tal punto que el aire espirado fonema la superficie, produciendo la fricción característica de dicha articulación. Pueden ser denominadas también constrictivas, espirantes y continuas.*²⁹

²⁷ *Ibídem*, p.99.

²⁸ *Ibídem*, p.103.

²⁹ Eugenio Martínez Celadrán, *Fonética*, Teide, Barcelona, 1986, p.169.

Entonces no es difícil llegar a la siguiente conclusión: La palabra *realidad* acaba en una [d] fricativa, un sonido que apenas logra expulsar el aire, como la realidad que parece asfixiarnos. Refleja, al mismo tiempo, nuestra existencia que necesariamente produce una fricción o confrontación en la superficie de la realidad. A pesar de ello, el hecho de que la [d] final no sea explosiva deja abierta la alternativa de una supervivencia continua en medio de la realidad, que aunque asfixiante y presionante, no ahoga del todo. En cierto sentido, corre paralelo al destino del hombre obligado a cargar con el yugo que trae consigo su existencia sobre la tierra.

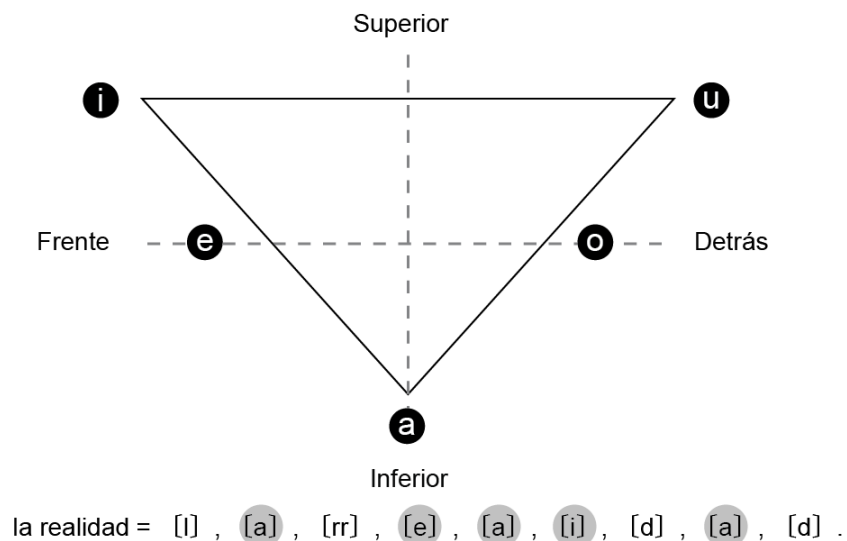
Realidad es una palabra que empieza y acaba en consonante, siendo ambos sonidos de una articulación nítida e intensa; con un comienzo y un final no precisamente suaves y fáciles. Además, hasta acabar la articulación de la palabra, contamos dos veces el sonido fricativo dental, y aunque pueda ser una mera casualidad, encierra la pesadumbre y lo apremiante de la existencia en una dificultosa realidad. Todo ello considero que se percibe en el ámbito de la inconciencia lingüística.

Los rasgos fonéticos de las vocales

Habiendo observado los sonidos consonánticos de esta palabra, voy a analizar a continuación la naturaleza fonética de las

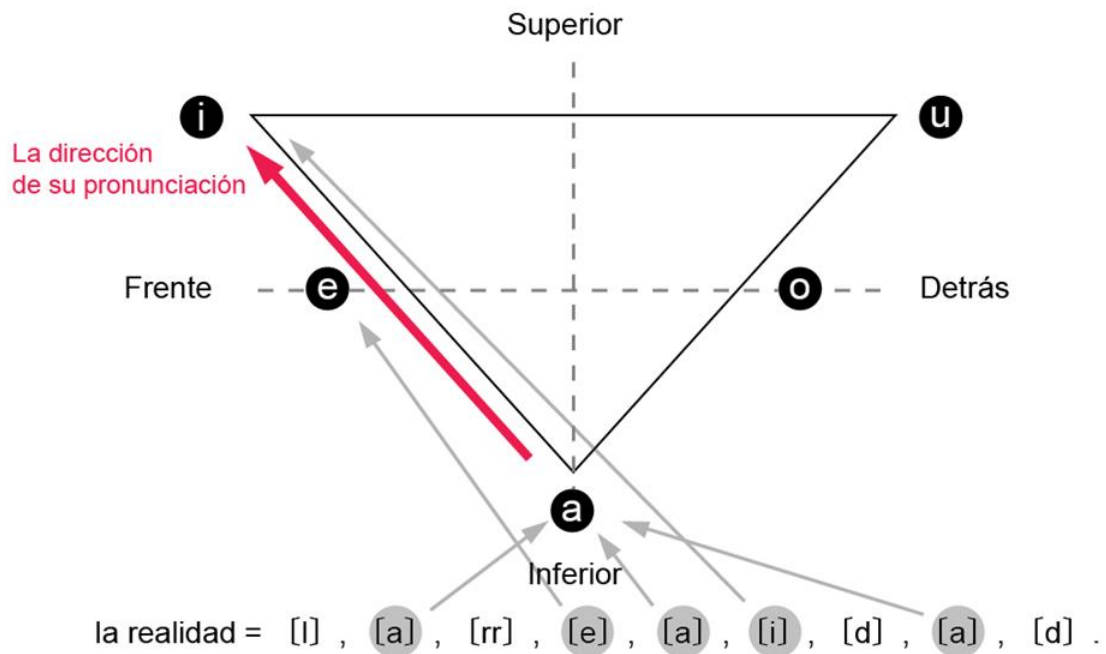
vocales. Las vocales aparecidas son: e-a-i-a. Incluyendo el artículo precedente, es decir, *la realidad*, tendríamos: a-e-a-i-a, en cuanto a sintagma (al pasar de la sola palabra al sintagma, podría haber quien replicara su desigualdad de condiciones con respecto al análisis de las consonantes. Aunque también se podría limitar el análisis vocálico al sustantivo, creo que el artículo constituye a confirmar nuestra idea de una cierta regularidad fono-simbólica en el título dado por el propio Cernuda.

A continuación, voy a ilustrar con el triángulo vocálico nuestra propuesta. Fíjese que *la realidad* puede dividirse en siguientes fonemas:



<El triángulo vocálico de *la realidad*>

Como se puede apreciar a primera vista, todas las vocales del sintagma se concentran en la mitad delantera del triángulo. En torno a [a], la vocal centraliza, las otras dos vocales se localizan en puntos anteriores a ésta. El sintagma parte de un eje central, [a], pasa hacia adelante en un punto intermedio, [e], vuelve a la postura inicial, [a], avanza más hacia adelante, [i] y finalmente vuelve de nuevo a la posición neutra, [a], mostrando así una cierta regularidad de movimientos. Podemos esquematizarlo como sigue:

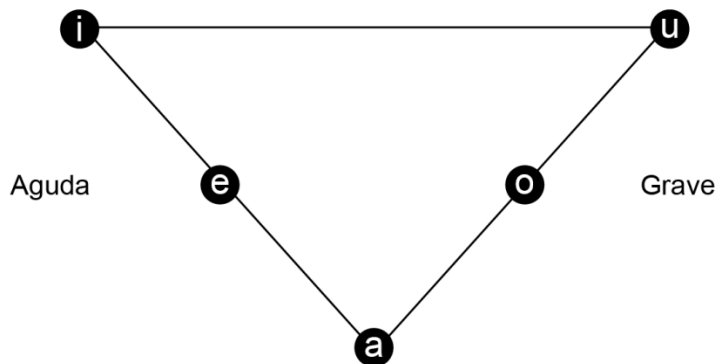


<Movimientos de las vocales en la realidad>

Entonces, aparte de esta regularidad externa de las categorías vocálicas, ¿qué otros puntos comunes se pueden descubrir en los rasgos fonéticos? Tomas Navarro Tomas propuso de los siguientes:

Hay una relación constante entre la elevación de la lengua y el timbre de la vocal. En la serie palatal, cuanto más cerca es la vocal, menor es su resonador y más agudo su timbre; en la serie velar, cuanto más cerrada es vocal, mayor es su resonador y su timbre es más grave. La escala de altura o acuidad que forman las vocales según la nota que corresponde al resonador de cada una de ellas, es de más aguda a más grave, la siguiente:

30



³⁰ Tomas Navarro Tomas, *Op. cit.*, p.37.

El sonido vocálico [a] se localiza en el centro del triángulo y cuanto más a la izquierda, tanto más aguda, y cuanto más a la derecha, más grave. ¿Qué sentido simbólico encierre un sonido agudo? Lo agudo engloba también el sentido de puntiagudo. Aunque el sonido agudo pueda identificarse, en ocasiones, con la nitidez y la ligereza del mismo, por el otro extremo puede evocar imágenes afiladas y puntiagudas. La realidad levanta unas líneas que se hincan en nuestra existencia. Por el contrario, a veces la realidad se nos puede presentar alegre y liviana, sin embargo, ésta no deja de ser una imagen fugaz de una forma externa y cambiante de la realidad, siempre confusa y exigua. Cada uno de los sonidos, junto a sus rasgos característicos y su posición dentro del sintagma, produce un efecto repercusivo y asociativo. Las vocales de *la realidad* se encuentran rodeadas por consonantes de intenso sonido y articulación y se influyen recíprocamente. Las vocales contribuyen en alguna medida a aliviar el gran esfuerzo articulatorio que suponen las consonantes, manteniendo, no obstante, un arma de doble filo, afilado e hiriente, ya sea en la realidad superficial o profunda. Lo más destacable que aquí se nos presenta es la armonía entre los sonidos consonánticos y vocálicos. Como mencionamos más arriba, las consonantes aparecidas son, en general, graves y las vocales, agudas. La combinación de estos sonidos forma la palabra realidad, que transmite una sorprendente armonía: la vibrante múltiple [r], en contacto con la vocal media [e]. la siguiente consonante, [l], al

ser líquida ofrece un fluir del aire más despejado por los lados de la cavidad bucal que, en contacto con la vocal aguda [i], se asimila a ésta y favorece una articulación veloz y ligada ágilmente a la sílaba siguiente. Esta forma de articulación refuerza la relativa debilidad del sonido líquido a la vez que nos remite a la veloz fugacidad y variabilidad de la realidad. Finalmente, en la última sílaba, en la que aparecen dos sonidos fricativos, donde las dos [d] se presentan con una [a] interpuesta, la vocal más baja y neutra, por lo que crea un contexto fónico de cierta neutralidad y equilibrio mantenidos. Al alternar las distintas vocales en el mismo contexto silábico, como -ded, did, dod, dud- la vocal de mayor comodidad articulatoria entre dos dentales es la más abierta, [a] (en el castellano muchos de los sustantivos abstractos tienen la terminación en -dad, tad, y aparte las obvias razones de la etimología latina, nos parece que la vocal [a] no deja de ser la más idónea, por su mayor abertura y separación, para mantener los rasgos articulatorios de ambos sonidos consonánticos por separado, de manera que cada sonido sea distintivo y no aglutinados. Así, la última sílaba, por su carácter de trabada, evoca una imagen hermética, y en consecuencia, una realidad de toparse con un callejón sin salida. La concepción laberíntica de *la realidad* se ve realizada y simbolizada por esta sílaba.

Ya hemos señalado el carácter regular del vocalismo fónico del sintagma, y la recursividad regular de un rasgo que conlleva también una sensación rítmica. Ésta se remonta a dos orígenes opuestos: uno, el ritmo musical proveniente de la regularidad articulatoria de la serie de las vocales en cuestión, que se trata precisamente del verdadero mecanismo inconscientemente constituyente del ritmo poético. Tal ritmo, aunque se manifiesta a partir de los elementos puramente vocálicos y su regularidad, cuando se combina con los elementos consonánticos no se descubre con la misma claridad. Por este motivo se nos pasa desapercibido el mecanismo fono-simbólico que proponemos en la articulación del título de la poesía cernudiana.

A pesar de ello, bajo el sintagma *la realidad* subyace otro ritmo distinto del poético. Ese ritmo no reside en la poesía en sí, sino en la regularidad generada por la repetición de las categorías existenciales en la realidad. La combinación de los sonidos vocálicos y consonánticos rompe nuestros esquemas preconcebidos sobre el ritmo poético y nos induce a indagar sobre el contenido fono-simbólico como otra alternativa de contenido simbólico. La posibilidad de una sutil regularidad rítmica -no procedente de una experimentación inmediata de la combinación de vocales y consonantes- deja paso a la sensación de una cierta resonancia de regularidad. Nos recuerda a la existencia misma que se despliega dentro de un patrón establecido, a base de repetir

actos más o menos parecidos dentro del sistema. Aún a pesar de vivir tiempos cronológicos distintos y nunca repetible cada día de nuestra existencia, de alguna manera también somos sujetos de un tiempo englobados, compuestos de momentos muy similares. La realidad está formada por la continua asociación de lo fugaz y lo duradero, lo casual y lo intencionado, lo especial y lo convencional. Los sonidos vocálicos recalcan esa recursividad continuada y paradójicamente, los consonánticos los confunden. Las consonantes representan la similitud y la diferencia simultáneamente, con el añadido de la particularidad. En el caso de la [r] y [l], por compartir el rasgo de líquidas pueden parecer más próximas y confundibles y los sonidos consonánticos que aparecen repetidos, [l, d], varían ligeramente sus rasgos según la posición. Estas formas van paralelas a la forma de la realidad existencial humana, por lo que el lenguaje aporta la parte simbólica.

3.3.3.3. Análisis fono-simbólico de [deseo]

Tal como mencionamos arriba, esta palabra comienza con un sonido oclusivo, [d]. De la característica general de este fonema Martínez Celdrán propuso lo siguiente:

*Las oclusivas son aquellas, en las que dos órganos cualesquiera se hallan unidos y aparejados entre sí, de tal forma que al despegarlos una pequeña explosión. Por eso muchos autores las llaman explosivas e, incluso momentáneas. Sin embargo, el nombre más utilizado para llamarlas y que mejor define su naturaleza es el de oclusivas, puesto que este término implica un cierre completo, siendo esto lo más característico de este sonido, pues la explosión puede faltar, pero no la oclusión.*³¹

La dental oclusiva, [d], es efectivamente, una explosión de aire. En su articulación el aire rompe una barrera y se propaga al exterior de un modo intenso. La serie sucesiva de las vocales encadena esta explosión, como una forma del deseo que quiere deshacerse de los muros y las cadenas de la realidad. Ésta se encuentra rodeada por cúmulos de lo vedado, y en la superposición entre ésto y lo factible se forma un denso pliegue. El deseo es una corriente de las ansias deseosas de libertad. Por consiguiente, el deseo quiere derrumbar la fortaleza que la realidad ha erigido para comenzar un recorrido en libertad. No se trata de una destrucción puntual ni momentánea, sino un

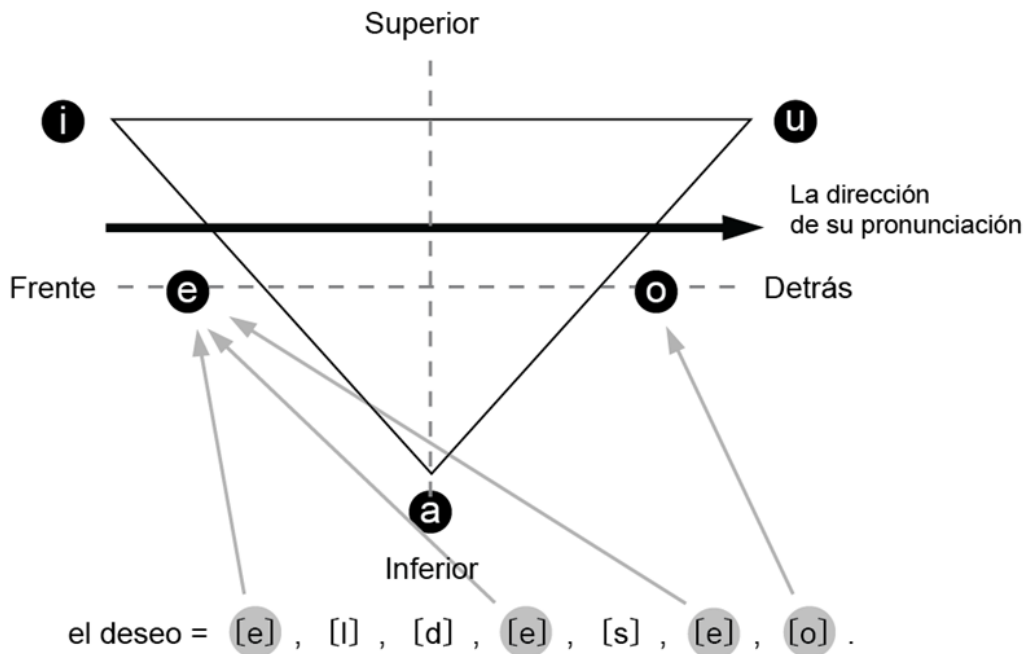
³¹ Eugenio Martínez Celdrán, *Op. cit.*, p.168.

movimiento y un fluir constantes. Las vocales que le siguen continúan manteniendo esa intensa explosión inicial. Tales sonidos vocálicos erosionan sosegadamente el sonido consonántico intermedio, [s]. Este sonido alveolar permanece como el único sordo de entre todos los sonidos que componen el título, 『la realidad y el deseo』. Además ejerce de intermediario entre dos vocales iguales (e-e). Como el léxico *deseo* se compone de sonidos predominantemente sonoros, la [s] alivia de alguna manera la tensión muscular que puede haberse generado por un esfuerzo articulatorio continuado. Al rodearse de dos vocales iguales, la [s] se articula más distintiva y cómodamente. De aquí que este sonido representa, no un elemento resistente al fluir natural del *deseo*, sino el sometimiento al recorrido heredado desde el sonido explosivo y sostenido por la vocal precedente. ¿Qué características simbólicas presentan las vocales [e] y [o]? Celdrán define estos sonidos así:

*En castellano, [e] y [o] resultan francamente densas, por lo que no hay problemas e la asignación de valor positivo al rasgo.*³²

³² Eugenio Martínez Celdrán, *Op. cit.*, p.194.

Se trata, en definitiva, de vocales densas, como la densidad y la concentración que supone el deseo. Transmite una fuerza y una sensación auditiva positiva, y con otra peculiaridad: la repetición de las vocales **e-e-o**. De modo semejante al sintagma anterior, si esta vez también consideramos el artículo, se puede postular una distribución regular de las vocales, **e-e-e-o**. El corpus de las vocales se reduce a dos, una de las cuales, la [e], se repite hasta tres veces. En el triángulo vocálico se puede observar que ambas vocales comparten uno de los rasgos articulatorios: son medias, la [e] es anterior y la [o] posterior. De manera que la articulación avanza de la parte anterior de la cavidad bucal hacia la posterior, en el plano horizontal, a modo de un fluir uniforme de la superficie. Esta forma de articular asegura asimismo facilidad de producción de dichos sonidos. Coincide, en este aspecto, con la imagen del deseo como un fluir. Esta corriente da lugar a una sensación de máximo bienestar cuando discurre sobre una superficie uniforme y nivelada, muestra una imagen de fortaleza y reciedumbre. El hecho de que aparezca la vocal [o] tras repetir tres veces la [e] nos sugiere que algo avanza con decisión tras haber estado refrenado.



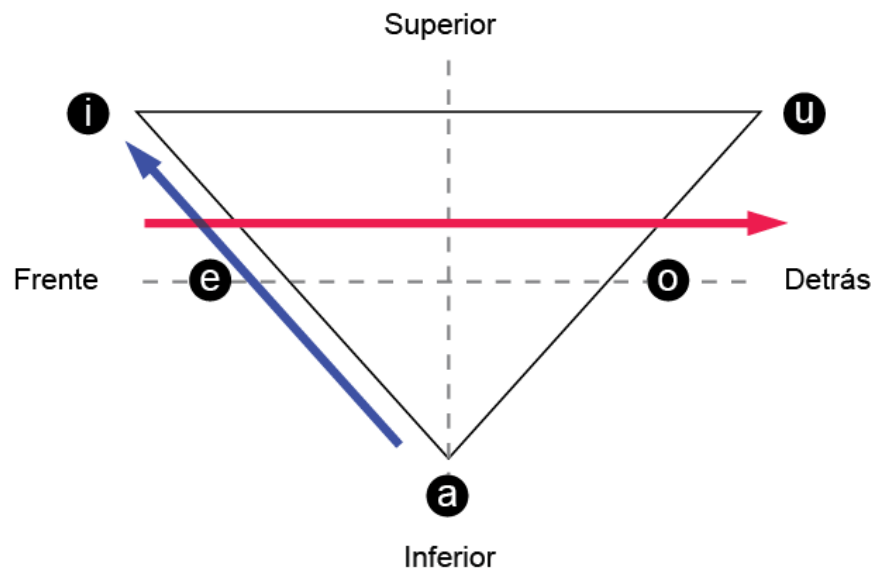
<Movimientos de las vocales en el deseo>

El organismo del deseo también aflora decididamente tan sólo tras haber derruido los obstáculos represivos y vigilantes impuestos por la realidad. De forma parecida a como las olas acaban erosionando el dique, quebrándolo y siguiendo su recorrido, esta estructuración de las vocales resulta apropiada para reflejar la imagen del deseo. Mirando tan sólo el núcleo, *deseo*, la ausencia de sílabas trabadas descarta también la sensación de algo hermético que cierra el paso, dejando vía libre a la carga simbólica de las vocales, tanto desde la perspectiva de economía lingüística como de eficacia. Teniendo en consideración todos estos factores, los rasgos fonéticos de la pareja de sintagmas, 『la realidad y el deseo』 no son insuficientes para reflejar la

estructura existencial del título. Por esta razón lo llamamos fono-simbolismo.

3.3.3.4. Análisis fono-simbólico de [la realidad y el deseo]

A continuación procederemos a ampliar la interpretación fono-simbólica al conjunto de ambos sintagmas nominales coordinados. A modo de recapitulación, reproducimos de nuevo el triángulo vocálico de la pronunciación de 『la realidad y el deseo』:



[l] , [a] , [rr] , [e] , [a] , [i] , [d] , [a] , [d] . [e] , [l] , [d] , [e] , [s] , [e] , [o] .

<Triángulo vocálico de la pronunciación de la realidad y el deseo>

Desde esta perspectiva lo más llamativo que descubrimos en todo lo expuesto es el contraste entre el proceso articulatorio de [el deseo] que se desliza horizontalmente y [la realidad] que se ve restringida a la mitad anterior del triángulo, en el sentido vertical, con una vocalización cíclica y regular. Este hecho denota un esquema estratificado y jerárquico, o más exactamente, en contraste con el segundo sintagma, [la realidad] que es portadora de una relativa jerarquización, una estructura paradigmática. En términos axiales, la articulación de [la realidad] se mueve en el eje paradigmático, y la de [el deseo] en el sintagmático.

Si [la realidad] se articula en una escala paradigmática, jerárquica y estratificada, se debe a su relación con la estructura jerárquica y superpuesta de la realidad en sí. Siguiendo el pensamiento de Jakobson, el paradigma se relaciona directamente con la selección, mientras que el sintagma lo hace con la expansión. Paralelamente, ello sugiere que, en efecto, la realidad selecciona y el deseo se expande. La realidad, gracias a su naturaleza selectiva puede escoger de entre los distintos rangos y jerarquías latentes y así preservar el orden interno, convirtiéndose en imprescindible. Por contrapartida, el deseo es

una expansión inagotable que con la fuerza de su corriente y oleaje arrasa y disuelve todo lo que se topa, exonerando las restricciones y limitaciones impuestas. Supone, por una parte la expansión en el espacio, y por otra, la prolongación no espacial. Con el fin de uniformar los estratos y las divergencias dentro de su gran corriente, el deseo no puede ser compatible con la estratificación y jerarquización. Si se sometiera a ésta, el deseo no tendría más remedio que desviar el curso de su corriente deseada hacia la caída y la renuncia y perdería su expansión en libertad. Por eso, tan sólo puede existir en tanto en cuanto discurre por el plano horizontal. Todos estos elementos están implicados en el título, 『la realidad y el deseo』 en su interpretación fono-simbólica. Entonces, el título del libro cernudiano puede verse como *avant-texte* o pre-texto.

De manera gráfica podemos fijarnos en el sentido que el poeta pretendía transmitir con su selección. Ya aludimos al hecho de que el poeta, al componer, opta por una modalidad del lenguaje que se basa en una cierta selección y una cierta combinación. Voy a aplicar este criterio a las obras poéticas de Luis Cernuda. Nuestro autor seleccionó la palabra 『la realidad』 y busca su contraparte que pueda complementar y expresar con toda plenitud su principio poético ya señalado. Así con gran trabajo, Cernuda formó finalmente dos sintagmas nominales coordinados, añadiendo

『y el deseo』. Como he comentado en el apartado anterior este bautizo de su obra poética se puede contrastar con aquel otro título similar de otro gran maestro, por ejemplo, Juan Ramón Jiménez, cuyo título 『la realidad invisible』 contribuye a destacar aún más el título cernudiano. Juan Ramón Jiménez ha seleccionado como el núcleo de su título, 『realidad』, complementado con el artículo y el adjetivo. Este solo sintagma se ha basado esencialmente en la combinación de sus componentes. Entonces se destaca solamente en la realidad invisible y transcendental. Por contraste, nuestro poeta ha preferido la combinación lineal e igualada de los dos núcleos. En otras palabras también significa la voluntad del poeta de proponer una estructura perceptible de contraste entre ambos sintagmas. El léxico *el deseo* es el escogido para contrastar en igualdad de condiciones al término *la realidad*. En este punto nos preguntamos las razones que pudieran haber motivado la elección de *el deseo* y no cualquier otro sinónimo. Dicho de otro modo, ha de preguntarse por qué el poeta se expresa de esta forma, en lugar de otra. Selección implica la opción por un solo elemento de entre otras posibilidades. Encontramos numerosos conceptos relacionados con

el deseo: pasión, anhelo, esperanza, ensueño, fantasía, etc.³³ Sin embargo, no en estos léxicos podemos percibir el contenido fono-simbólico con la misma intensidad como lo hace una obra poética. Esta intensidad surge de la resonancia provocada por el especial uso de la lengua en el plano poético. El poeta no es el creador del lenguaje en sí, y de hecho, la mayoría de los poetas hacen del lenguaje convencional un instrumento especializado. No obstante, ello no implica un uso al libre arbitrio de la lengua. Si el poeta hubiera pretendido tan solo la transmisión de un mensaje, habría optado por la prosa y aun dentro de ésta, la forma telegráfica. El poeta toma los elementos lingüísticos dados por el sistema lingüístico establecido. Lo que sí está en su mano es la tarea de llenarlos de un soplo de vitalidad y dinamismo, en un lenguaje convencional, cotidiano, desgastado y despojado. De esta manera, el lenguaje poético rompe el límite del sistema lingüístico convencional y despierta al lenguaje del alma, el verdadero lenguaje humano. Ésta es la auténtica tarea del poeta, y por consiguiente, la de Cernuda. Como los juegos de construcción de los niños, variando la asociación de la selección y la combinación se puede obtener un resultado completamente inesperado. El sentido del lenguaje, especialmente del poético, es el efecto: poder transmitir el mensaje con claridad al tiempo

³³ No es difícil hallar listas de los libros, sean literarios o no literarios, cuyo título contiene la similar estructura, aunque con diferentes matices. Los títulos parecidos son, entre tantos, *Realidad y ensueño* por Francisco de Ayala, *La realidad y la ficción* por Bertrand Russell, *La realidad y el mito* por M. Eliade y *La realidad y su sombra* por Emmanuel Levinas.

que realzar al máximo la capacidad de sugerencia de la lengua. Esta labor no necesariamente se traduce en una serie de composición sólo estética, antes bien, en saber explotar el poder simbólico de la lengua y elevarlo a lo más alto. Por norma general, el poeta no crea palabras totalmente nuevas, sino que, empleando las ya existentes, las combina de a su manera. En este sentido, el poeta posee unas cualidades para penetrar el mecanismo del lenguaje, aun inconscientemente. El lenguaje, es por su propia naturaleza, un elemento acumulativo e inconsciente de su cultura. El lenguaje empleado por el poeta ya deja de ser suyo para convertirse en el metalenguaje y el lenguaje de la poesía. El poeta es, como se ve bien en Cernuda, un siervo del lenguaje y la poesía es su morada donde vive en desasosiego y meditación. Por tanto lo relevante no es si el poeta tenía la plena conciencia cada uno de los fonemas fonéticos y simbólicos, sino que el efecto poético del título, 『la realidad y el deseo』 viene a recalcar eficazmente un posible contenido simbólico, lo cual supone la demostrada destreza del poeta.

La verdad es que el campo del fono-simbolismo cuenta con una escasa tradición y aun hoy en día con una investigación insuficiente. Y si las carencias del presente investigador no han podido satisfacer plenamente dicho contenido simbólico y ha mermado de alguna manera la dignidad del título, lo siente profundamente. De cualquier modo, lo cierto es que la estructura

y el contenido del fono-simbolismo que encierra 『la realidad y el deseo』, el título, y una cierta organización lingüística también refleja una cierta estructura de la realidad. Sobre esto insistiré más adelante. En este sentido 『la realidad y el deseo』, el título mismo del libro puede verse como *geno-texto* de todas sus obras poéticas. De lo detalle examinaré en siguientes capítulos.

IV. Acerca de la repetición en la escritura cernudiana

4.1. La repetición como el crecimiento del árbol

La realidad y el deseo es, como ya he indicado en el capítulo anterior, la obra donde se agrupan todos los poemarios de Cernuda, excepto los libros de poemas en prosa *Ocnos* y *Variaciones sobre tema mexicano*. Lo más peculiar de este libro radica, por lo menos para mí, en su evolución continuada, porque bajo el mismo título el poeta agrega todos sus poemarios publicados hasta entonces. Cada vez que da a la luz una nueva edición revisada y aumentada, se modificaba su totalidad. En consecuencia *La realidad y el deseo* tiene, *strictu sensu*, cuatro formas distintas según la edición.¹ El mismo editor de la tercera edición del libro advierte al lector lo siguiente:

La presenta edición, tercera de ese libro, añade al

¹ En 1936 *La realidad y deseo* apareció por primera vez a cargo de Bergamín, y constaba de seis libros ya publicados: *Primeras Poesías* basadas en *Perfil del aire*; *Égloga*, *Elegía*, *Oda*; *Un río, un amor*; *Los placeres prohibidos*; *Donde habite el olvido*; *Invocaciones a las gracias del Mundo*. Pero cuando el mismo editor publicó en México la segunda edición en 1940, el libro contenía uno más, *Las nubes*. Y en la tercera edición de 1958 se incorporaron *Como quien espera el alba*, *Vivir sin estar viviendo* y *Con las horas contadas*. Y finalmente, en la cuarta edición y la definitiva, incluye los poemarios ya indicados más *Desolación de la Quimera*.

*texto antes editado del mismo tres secciones nuevas aparte de una inconclusa; (...) Se han corregido las erratas que desfiguraban en ediciones anteriores los versos del autor; se han hecho además algunas modificaciones ligeras en el texto. Esta edición, pues, no es sólo la más completa, sino también la más correcta del libro, hasta la fecha.*²

Así pues *La realidad y el deseo* muestra el carácter de poesía completa del poeta sevillano. Pero lo curioso es que este libro no es simplemente una recopilación o antología de sus poemas ya publicados, sino que es, aunque suene extraño, un libro "fatal" que tiene su propia vida orgánica. Cada vez que se amplía su mundo poético, nunca pierde su identidad o el núcleo o eje de esta evolución. Además es que su evolución no se lleva a cabo adireccionalmente, sino que se orienta hacia algunas direcciones determinadas en torno a un centro, en palabras de Octavio Paz como "semejante al crecimiento del árbol." Luis Felipe Vivanco hizo hincapié en el carácter "vegetal" de Cernuda:

*Su palabra poética es (...) una **palabra vegetal** con **crecimiento interno** lentísimo: una palabra de adelfas,*

² Citado en Derek Harris, "Bibliografía descriptiva", en OC, pp.34-35.

de ricino y acanto. Y en cierto modo, una palabra fría y anti creadora, quiero decir: palabra de poeta al que no le interesa demasiado crear nada. (...) Creo que **el mundo poético de Cernuda**, en tanto que posible, **es anterior a su palabra**. No se trata de que sea más humano, o relativo, o impuro, sino de que las visiones –imágenes y figuras– se resuelven en él sin lucha.³

Para Luis Felipe Vivanco, la palabra cernudiana es tan negativa que se siente como “una palabra fría y anti creadora” y “palabra de poeta al que no le interesa demasiado crear nada”. ¿Por qué Luis Felipe Vivanco recalcó el aspecto negativo de Cernuda? Una de las respuestas se encuentra en su expresión: “una palabra vegetal”. Por una palabra vegetal entiendo una palabra *pasiva, inactiva, estática* y aún *sedentaria*. En oposición a lo que dijo Octavio Paz aludiendo a la semejanza orgánica entre la escritura cernudiana y el crecimiento de un árbol, la palabra vegetal indicada por Luis Felipe Vivanco implica que el lenguaje poético de Cernuda no evoluciona ni crece a lo largo de su trayectoria literaria sino que se detiene y se estanca definitivamente en algo como el firme arraigo de las plantas, por ejemplo, las adelfas, el ricino y el acanto, con lo cual parece poco creativo y aun “anti-creador”. No hay, a juicio de Luis

³ Luis Felipe Vivanco, *Op. cit.*, pp.296-297. [El subrayado es mío].

Felipe Vivanco, la novedad, el cambio o el desarrollo, destacados en la escritura cernudiana desde su primer momento hasta el último, porque la visión ya establecida del poeta precede a su palabra poética y la determina decisivamente.

Es interesante que a pesar de la apreciación distinta y contraria de cada uno, tanto Octavio Paz como Vivanco coinciden en poner de relieve la semejanza entre la escritura cernudiana y un árbol o planta. La diferencia es que uno percibió algo orgánico y dinámico en la poesía del poeta sevillano, mientras que el otro vio un rasgo monótono e inmóvil, como la frase de William Blake ya citada: *But thou read'st black where I read white*. No tengo ninguna intención de juzgar y valorar ambas interpretaciones, dado que, a mi entender, tanto el poeta mexicano como el español han acertado, en cierto sentido, en lo más característico de la escritura cernudiana: la palabra repetida. Paz ha captado la palabra vivencial en su palabra repetida, mientras Vivanco, no. Para el poeta y crítico español la palabra repetida es nada más que la palabra gastada, ya que a su juicio el valor más importante de la poesía moderna radica en lo original, lo nuevo o lo vivido. No obstante, en la poesía de Cernuda no se destacan estos elementos novedosos. Carlos Bousoño representa la opinión de la mayoría de los críticos de aquel momento:

Cernuda no ha variado; en su jardín se cultivan las

*mismas flores que en 1933. Cualquier forma de viril rebeldía, cualquier treno político conmueve más que esta lírica de factura irreprochable que nos deja cenizas en las manos. No participamos en esa poesía; no nos importa.*⁴

Como ya he señalado, Cernuda sufrió mucho este tipo de crítica desde el inicio de su vida literaria. Recordemos a lo que se refirió Cernuda: "Las críticas giraban, más o menos, sobre dos puntos: uno, que yo no era "nuevo", o, como algunos decían entonces, con dos términos ridículos que me excuso por repetir ahora, "novimorfo" ni "porvenirista";"⁵ Sin embargo, la novedad no es, según Paz, el único criterio poético.⁶ Respecto a lo nuevo, el poeta mexicano propuso en otro lugar lo siguiente:

Lo moderno no se caracteriza únicamente por su novedad, sino por su heterogeneidad. Tradición heterogénea o de lo heterogéneo, la modernidad está condenada a la pluralidad. (...) En la historia de la poesía de Occidente el culto a lo nuevo, el amor por las novedades, aparece con una

⁴ Citado en Juan Goytisolo, *Op. cit.*, p.163.

⁵ *OC*, II, p.629.

⁶ Octavio Paz, *Op. cit.*, p.126.

*regularidad que no me atrevo a llamar cíclica pero tampoco es casual. Hay épocas en que el ideal estético consiste en la imitación de los antiguos; hay otras en que se exalta a la novedad y a la sorpresa. (...) Lo nuevo nos seduce no por nuevo sino por distinto; y lo distinto es la negación, el cuchillo que parte en dos al tiempo: antes y ahora.*⁷

Según Octavio Paz, el valor de lo moderno no estriba en lo nuevo sino en lo heterogéneo o lo distinto, o sea, la negación. La negación es el motor decisivo de la modernidad literaria, y es lo que se destaca en la poesía de Cernuda.

Vivanco tiene razón cuando insiste en que el mundo poético de Cernuda, en otros términos, la visión o *Weltanschauung* es anterior a su palabra. Esto es, a mi juicio, lo que caracteriza, en cierto sentido, la escritura poética de Cernuda. Dado que su mundo poético es anterior a su palabra, el poeta se afana por expresarlo de la mejor manera posible. Al leer *La realidad y el deseo* lo más llamativo para mí es la repetición en la escritura. Cada vez que leemos sus poemas es inevitable una sensación extraña de que algo está repitiéndose, en el fondo o en la superficie, como las vueltas de una noria. Al leer su libro nos damos cuenta de que, por un lado, se reiteran algunos elementos en exceso, como indicó Luis Felipe Vivanco y, por otro,

⁷ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Santiago de Chile, Tajamar Editores, 2008 (1972), pp.12-14.

evoluciona y desarrolla totalmente su mundo a pesar de la abundante repetición, como dijo Octavio Paz. Entonces es imprescindible preguntar qué elementos se repiten, por qué existe una repetición excesiva y de qué modo contribuye ésta a su mundo poético. Nos parece que, la repetición tiene una estrecha vinculación con el núcleo o centro formativo de su poesía, como los anillos en relación con el crecimiento del árbol. Y la verdadera significación de esta repetición no reside en sí, sino en la esencia de la poesía de Cernuda. Para él la escritura es, en todos los sentidos, reescritura. El poeta andaluz lo puso de manifiesto:

Tras de la "Égloga" escribí la "Elegía" y luego la "Oda".

Tales ejercicios sobre formas poéticas clásicas fueron sin duda provechosos para mi adiestramiento técnico; pero no dejaba de darme cuenta cómo mucha parte viva y esencial en mí no hallaba expresión en dichos poemas. Unas palabras de Paul Éluard, "y sin embargo nunca he encontrado lo que escribo en lo que amo", aunque al revés, "y sin embargo nunca he encontrado lo que amo en lo que escribo", cifraban mi decepción frente a aquellas tres composiciones. (...)

Quería yo hallar en poesía el "equivalente

*correlativo" para lo que experimentaba (...) y ya comenzaba a entrever que una manera de satisfacerlas, exorcizándolas, sería la de darles expresión; más, inhábil para conseguirlo, sus ecos me perseguían con una advertencia dramática:*⁸

Esta argumentación del propio poeta los sirve de punto de partida para indagar el significado de la repetición en su poesía. Si el mismo nunca ha encontrado lo que ama en lo que escribe, él tiene que buscar otra forma de expresión más adecuada para lo que quiere expresar; en otros términos, lo *no dicho* o lo *querer-decir*. La verdad es que ningún poeta está libre de la preocupación por su insuficiencia para verbalizar lo que quiere expresar. En este texto el mismo Cernuda se considera, "*inhábil para conseguirlo, sus ecos le perseguían (al poeta) con una advertencia dramática.*" Esta inhabilidad y estos ecos son lo que le hace reflexionar sobre ello e intentar reescribir lo que quería escribir pero sin llegar a hacerlo de manera satisfactoria. En el mismo texto Cernuda insinúa la posibilidad de su escritura como re-escritura:

Es necesario que el poeta explore todas las ramificaciones, las posibilidades del tema, y las

⁸ OC, II, pp.631-632.

siga, relacionándolas dentro de la composición, para que un poema adquiriera existencia. (...) cuando se trata de **un tema cuyas posibilidades** las conoce de antemano el poeta como **limitadas**, en el cual, lo mismo que en el relámpago, basta un instante para su iluminación, sólo hay que trasladar la esencia de la experiencia. (...) Entre una y otra situación, aquella de posibilidades poéticas amplias y esta de posibilidades poéticas breves, es necesario distinguir previamente, por qué una requiere desarrollo y otra requiere concreción; **esa diferencia nace con el germen mismo del poema**. Siempre traté de **componer mis poemas a partir de un germen inicial de experiencia**, enseñándome pronto la práctica que, sin aquél, el poema no parecería inevitable ni adquiriría contorno exacto y expresión precisa. La extensión mayor o menor de un poema la dicta de antemano, como es natural, **el germen del cual nace**.⁹

En este texto el poeta hace hincapié en la importancia del *germen inicial de experiencia* a la hora de componer sus poemas. Su poesía es, ante todo, la expresión de su vida y de su propia experiencia, que nace y se desarrolla de ese germen. Pero cada vez que compone sus versos, no puede encontrar, según confesión

⁹ OC, II, pp.653-654. [La negrita es mía].

propia, "lo que amo en lo que escribo." Para el poeta su verdadera poesía todavía no se ha verbalizado y todo lo escrito le resulta insatisfactorio. Tiene en la punta de la lengua su verdadera poesía, por lo cual constantemente reescribe de forma distinta *lo no dicho*. A nuestro juicio esta situación no se genera por su incapacidad expresiva sino por la naturaleza misma de la poesía: la distancia entre lo dicho y lo que se quiere decir. La experiencia de lo inefable y la necesidad de expresarlo de forma más poética, le induce a borrar, elaborar y reescribir sus obras para reducir esa distancia originaria entre lo dicho y lo no dicho. En este sentido parece que su escritura es similar a los rizomas. En esta línea Carl Gustav Jung propuso lo siguiente:

La vida se me ha aparecido siempre como una planta que vive de su rizoma. Su vida propia no es perceptible, se esconde en el rizoma. Lo que es visible sobre la tierra dura sólo un verano. Luego se marchita. Es un fenómeno efímero. Si se medita el infinito devenir y perecer de la vida y de las culturas se recibe la impresión de la nada absoluta; pero yo no he perdido nunca el sentimiento de que algo vive y permanece bajo el eterno cambio. Lo que se ve es la flor, y ésta perece. El rizoma

*permanece.*¹⁰

Esta observación del psicoanalista suizo nos insinúa que *ergon* o producto puede verse como una flor visible pero efímera, mientras que *energeia* o actividad como rizoma cuya verdadera vida permanece escondida, subterránea y dispuesta a un posible devenir, con lo cual sobrevive y permanece bajo el constante cambio, y a lo que se le puede llamar en general *esencia*. El poeta elabora y reescribe algunas partes de sus propios versos para perfeccionar la expresividad, por lo que podríamos decir que la escritura de Luis Cernuda se caracteriza por la rizomática, ya que las raicillas invisibles e inmateriales de su escritura no se detienen en una obra particular sino que siguen desarrollándose y expandiéndose en el resto de obras.

Es interesante que Cernuda elabora y reescribe no solamente sus propios versos sino también los de otros poetas, apropiándose los a su manera. La escritura, como la reescritura de otros textos es, por lo general, un fenómeno de la intertextualidad, la relación de un texto con otro, ya que un texto literario no existe sólo en sí mismo aisladamente. Según Julia Kristeva, *"todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de una multiplicidad de*

¹⁰ Carl Gustav Jung, *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Barcelona, Seix Barral, 1994, p.17.

otros textos.”¹¹ Es interesante observar que en los poemas de Cernuda se destaca la relación intertextual tanto entre sus propias obras como entre las suyas y las de otros poetas, de lo que Manuel Ulacia hizo una minuciosa indagación. El crítico mexicano pone de relieve el problema de la reescritura cernudiana del siguiente modo:

*Si toda escritura es a la vez reescritura de otros textos, en la poesía de Cernuda esta reescritura se organiza alrededor de la problemática del deseo. (...) Si Cernuda trabaja de forma intertextual con las obras de otros autores, lo hace con el intento de construir a través de ellos su propio motor deseante.*¹²

Coincidimos plenamente con Ulacia en la idea de la escritura cernudiana como reescritura. Si su escritura es reescritura de otros versos, entonces necesariamente se observa en ella algunos componentes recurrentes, tanto en la forma o en el contenido, ya que en la repetición se perciben las huellas del “querer decir” o de lo no dicho por el poeta. De estas observaciones procede mi insistencia en subrayar la repetición en las obras de Cernuda. A

¹¹ Julia Kristeva, *Semiótica*, I, Madrid, Fundamentos, 1978, p.190.

¹² Manuel Ulacia, *Op. cit.*, p.12.

continuación voy a ocuparme de las peculiaridades léxicas y su direccionalidad.

4.2. Repetición en sintagma y repetición en paradigma

Al leer la poesía de Luis Cernuda, como he señalado antes, los elementos formales que atrajeron mi atención de manera especial y exclusiva no fueron los de la métrica o las imágenes creativas, sino las repeticiones sintácticas "demasiado" largas, o la abundancia de los adverbios del lugar como *donde, allá, allí*. Estas tendencias no se limitan exclusivamente a un período específico ni a algún libro de poemas determinado, pues aparecen generalizadas en todas sus creaciones. Sin embargo, son constituyentes demasiado habituales y corrientes como para atraer la atención de los críticos, que buscan las singularidades y las expresiones poco usuales. No obstante, a mi modo de ver la construcción de una frase, o el uso de determinadas particulares y su frecuencia pueden ser constituyentes esenciales para caracterizar la estilística del autor. Subrayo de nuevo que las palabras elegidas y reelaboradas por el poeta depuran su sentido estético. Así pues las palabras o frases repetidas pueden revelar y aun intensificar el interés principal del autor, consciente o inconscientemente. En este sentido, el modo de decir de la poesía

explícita cómo se presenta su relación con la actitud psíquica del autor. Leamos el poema completo titulado "Donde habite el olvido":

Donde habite el olvido,

En los vastos jardines sin aurora;

Donde yo sólo sea

Memoria de la piedra sepultada entre ortigas

Sobre la cual el viento escapa a sus insomnios.

Donde mi nombre deje

Al cuerpo que designa en brazo de los siglos,

Donde el deseo no exista.

*En esa gran región **donde** el amor, ángel terrible,*

No esconda como acero

En mi pecho su ala,

Sonriendo lleno de gracia aérea mientras crece el tormento.

*Allí **donde** termine este afán que exige un dueño a imagen suya*

Sometiendo a otra vida a su vida,

Sin más horizonte que otros ojos frente a frente.

Donde penas y dichas no sean más que nombres,

Cielo y tierra nativos en torno de un recuerdo;

Donde al fin quede libre sin saberlo yo mismo,

Disuelto en niebla, ausencia,

Ausencia leve como carne de niño.

Allá, allá lejos;

Donde habite el olvido.¹³

La cita es demasiado larga, pero su importancia lo justifica. En lugar de una lectura atenta del texto o *close reading* propuesta por el New Criticism, quizá sea interesante lo contrario, echar un vistazo al texto para captar la primera impresión de la forma. Desde esta perspectiva lo más destacado no es entonces el tema ni la técnica retórica sino por ejemplo la aparición frecuente de "donde", que genera una repetición obsesiva. En este poema, compuesto de seis estrofas, veintidós versos y 148 palabras, "donde" aparece nueve veces y ocupa el 6 % del léxico total compuesto por 148 formas. No obstante, la importancia de *donde*, no se acaba con el dato de la recurrencia.

¹³ OC, I, p.201. [El subrayado es mío].

En esta obra poética la palabra "donde" no es igual a "viento", "piedra" y "ortiga". Es el pronombre relativo o adverbio de lugar el que dirige la frase relacionada. Por eso hay que cuantificar la frecuencia de "donde" no como una palabra sino como una unidad sintáctica. Lo destacable es que en este poema "donde" encabeza en cada oración la subordinación elativa, que se diferencia de la oración principal. El adverbio forma el nexos principal para construir y desarrollar las frases y las imágenes poéticas posteriores, hasta tal punto que todas las estrofas tienen relación con "donde", sea pronombre o adverbio. En el poema aparecen 9 oraciones con "donde"; y excepto las de gerundio y participio, todas las oraciones están dirigidas por este adverbio, que funciona como la marca que distingue el ámbito del sintagma según la jerarquía de la oración.

Cada oración regida por "donde" y el subjuntivo describe la condición de un lugar imposible y se sobrepone a las otras. De esta manera se incorporan nueve oraciones dirigidas por "donde". La omisión de la oración principal matiza el ambiente de la realidad principal ausente. En este poema aparecen formas de subjuntivo, *"que expresan la acción del verbo con significado de duda, esperanza, posibilidad o deseo"*.¹⁴ El subjuntivo es el marcador de la modalidad de no coincidencia entre el valor real y el irreal. En este sentido el subjuntivo es el espacio del deseo, mientras el indicativo es el de la realidad, el que no se observa

¹⁴ DRAE, II, p.1386.

en este texto. Desde esta perspectiva, la falta de la oración principal simboliza la falta de la realidad principal que limita el mundo del deseo o de la posibilidad, puesto que la oración principal tiene que tomar el modo indicativo, "el que enuncia la acción del verbo como real".¹⁵ Como consecuencia, en esta obra predomina el mundo y la atmósfera del deseo que se orienta hacia la esperanza, la posibilidad y hacia todas las ensoñaciones humanas. Con el uso exclusivo del subjuntivo y la eliminación de la oración principal, el autor crea el espacio del deseo y borra la presencia o influencia de la realidad y su efectividad como una forma de resistencia o negación de la misma. Entonces convendría decir que sin "donde" este poema no podría construirse: "allí donde", "allá, allá lejos, donde", "en esa gran región donde", "donde habite el olvido". Además de lo dicho, en este texto se destacan también otros elementos especiales, aunque no son tan frecuentes ni desempeñan un papel importante en la versificación: *en, entre, sobre, bajo; abajo, debajo, aquí, allá, allí, arriba, lejos, encima*. Considero que por su carácter semántico estas preposiciones y adverbios de lugar se reducen a la categoría o al paradigma de "donde": "En los vastos jardines", "en mi pecho", "una piedra sepultada entre ortigas", "sobre la cual escapa", "cielo y tierra nativos", etc. Así en este poema se destaca la repetición de "donde", elemento fundante con una sólida base que apenas se observa en la superficie, y que no

¹⁵ *Ibídem.*

atrajo mucho la atención de lectores y críticos. A la repetición en el mismo texto, la denominaremos la *repetición paradigmática o vertical*. Como define el Diccionario de la RAE el paradigma es "cada uno de los esquemas formales en que se organizan las palabras nominales y verbales para sus respectivas flexiones" o "conjunto cuyos elementos pueden aparecer alternativamente en algún contexto especificado; p. ej., niño, hombre, perro, pueden figurar en *El — se queja*."¹⁶ En un texto poético, es un eje y núcleo de selección de las palabras, sintaxis e imágenes para formar el corpus del discurso: "**donde** habite el olvido"; "**donde** yo sólo sea"; "**donde** mi nombre deje"; "**donde** termine este afán"; "**donde** penas y dichas no sean más que nombres", etc. En este sentido, la repetición paradigmática es la repetición visible en el mismo texto.

Lo curioso, a diferencia de este tipo, la repetición paradigmática sigue otra tipo de repetición en un nivel alto, la *repetición o la reescritura de otro texto*: Cernuda utilizó el verso "donde habite el olvido" de la rima LXVI de Bécquer. Para la comparación con el poema cernudiano voy a incluir el texto completo de esta rima becqueriana.

¿De dónde vengo? ... El más horrible y áspero

¹⁶ DRAE, Tomo II, p.2394.

*de los senderos busca:
las huellas de unos pies ensangrentados
sobre la roca dura;
los despojos de un alma hecha jirones
en las zarzas agudas
te dirán el camino
que conduce a mi cuna.*

*¿Adónde voy? El más sombrío y triste
de los páramos cruza;
valle de eternas nieves y de eternas
melancólicas brumas.*

*En donde esté una piedra solitaria
sin inscripción alguna,*

donde habite el olvido

allí estará mi tumba.¹⁷

Bécquer es uno de los poetas decisivos en la formación de poética de Luis Cernuda, sobre todo, en su primera etapa. La

¹⁷ Gustavo Adolfo Bécquer, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1950, pp.450-451. [El énfasis es mío].

lección de Bécquer no es solamente un ejercicio de estilo literario o de tono, sino de visión y espíritu. La rima LXVI de un romántico inspiró al poeta del siglo XX a reescribir su poesía. El propio Cernuda lo confiesa:

La lectura de Bécquer o, mejor dicho, la relectura del mismo (el título de la colección es un verso de la rima LXVI) me orientó hacia una nueva visión y expresión poética, aunque todavía apareciesen en ellas, aquí o allá, algunos relámpagos o vislumbres de la manera surrealista.¹⁸

Reescribir no significa copiar o plagiar otro texto pasivamente, sino elaborarlo y adecuarlo al propio estilo. En palabras de T.S. Eliot, "el mal poeta plagia, el buen poeta roba". Esto es uno de los rasgos distintivos de la poesía de Luis Cernuda. Un título de una canción de jazz o de una película también pueden inspirarle para componer poemas como reescritura de aquéllas. El propio poeta en el mismo ensayo autobiográfico dice:

De regreso en Toulouse, un día, al escribir el poema

¹⁸ OC, II, p.639.

"Remordimiento en traje de noche", encontré de pronto camino y forma para expresar en poesía cierta parte de aquello que no había dicho hasta entonces. (...) Dado mi gusto por los aires de jazz, recorría catálogos de discos y, a veces, un título me sugería posibilidades poéticas, como este de I want to be alone in the South, del cual salió el poemita segundo de la colección susodicha, y que algunos, erróneamente, interpretaron como expresión nostálgica de Andalucía. En París había visto la primera película sonora, cuyo título, Sombras blancas en los mares del sur, también me dio ocasión para el tercer poema de la colección. (...) uno de los letreros de cierta película muda que vi en Toulouse, me deparó esta frase para mí curiosa: "en (no recuerdo el nombre de lugar que se mencionaba) los caminos de hierro tienen nombre de pájaro", y la usé, como en un collage, dentro del poemilla "Nevada".¹⁹

De hecho, como afirmó Cernuda, el segundo poema de *Un río, un amor* es "Quisiera estar solo en el sur" y el tercero, "Sombras

¹⁹ OC, II, pp.634-635.

blancas". Según C.B. Morris, la película mencionada es *White Shadows in the Southern Seas*. Y encima Nevada es una película filmada en 1927 con Gary Cooper.²⁰ Como dice el propio poeta, su poesía siempre está abierta a la posibilidad de escribir poemas como *collage* e intertextualidad. Recordemos la teoría de Bajtín y Julia Kristeva indicada antes:

*todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble.*²¹

Lo interesante no es solo que el poeta reescribe los textos de otros poetas, los títulos o letreros de películas, la música jazz etc. sino también sus propios versos. A continuación me limitaré a comparar las repeticiones en los títulos de algunas obras poéticas cernudianas, ya que algunas de ellas pueden verse como una tentativa de reescribir el germen inicial de la experiencia originaria o *lo no dicho* en otras ocasiones. Echemos un breve vistazo al título de los poemas pero sin considerar el

²⁰ C.B. Morris, *This Loving Darkness*, Nueva York, Oxford University Press, 1980, p.113.

²¹ Julia Kristeva, *Op. cit.*, p.190.

tema o el contenido de ellos: "Jardín antiguo",²² "Jardín"²³, "Jardín antiguo"²⁴, "Un jardín"²⁵, "El patio"²⁶; "El cementerio"²⁷, "Cementerio en la ciudad"²⁸ y "Otro cementerio"²⁹; "Las ruina"³⁰, "Otras ruinas"³¹; "Destierro"³², "Impresión de destierro"³³; "Los muros nada más"³⁴, "El invisible muro"³⁵, "El prisionero"³⁶; "El caso del pájaro asesinado"³⁷, "Pájaro muerto".³⁸ Vistos estos títulos se percibe la repetición o reescritura de jardines y cementerios, sobre todo en *Vivir sin estar viviendo*.

²² OC, I, en *Las nubes*, p.297.

²³ OC, I, en *Como quien espera el alba*, pp.332-333.

²⁴ OC, I, en el poema en prosa, *Ocnos*, p.569.

²⁵ OC, I, en *Variaciones sobre tema mexicano*, p.644.

²⁶ OC, I, en *Variaciones sobre tema mexicano*, p.648.

²⁷ OC, I, en *Como quien espera el alba*, pp.374-375.

²⁸ OC, I, en *Las nubes*, pp.295-296.

²⁹ OC, I, en *Vivir sin estar viviendo*, pp.406-407.

³⁰ OC, I, en *Como quien espera el alba*, pp.323-326.

³¹ OC, I, en *Vivir sin estar viviendo*, pp.401-403.

³² OC, I, en *Un río, un amor*, pp.146-147.

³³ OC, I, en *Las nubes*, p.294-295.

³⁴ OC, I, en *Primeras poesías*, p.119.

³⁵ OC, I, en *Donde habite el olvido*, pp.213-214.

³⁶ OC, I, en *Vivir sin estar viviendo*, p.395.

³⁷ OC, I, en *Un río, un amor*, pp.152-153.

³⁸ OC, I, en *Las nubes*, pp.312-313.

Octavio Paz comentó al respecto que "*sus libros de madurez rozan un clasicismo de yeso, es decir, un neoclasicismo. (...) hay demasiados dioses y jardines*".³⁹ Sin duda el título en sí mismo no es el poema, tampoco se puede decir que en el título se refleje totalmente el tema. Por eso la simple comparación del título con el tema tiene sus límites.

No obstante, desde la perspectiva de la reescritura o intertextualidad, el título puede verse como un paratexto. Este tipo de repetición o reescritura suele aparecer a lo largo del tiempo con intervalos, por eso no se percibe a primera vista y llama menos atención. Si lo consideramos como la extensión de un elemento que se quiere expresarse de manera distinta, puede considerarse una repetición sintagmática. Según Roman Jakobson, el eje del sintagma es la combinación, mientras el del paradigma es la selección. Así el plano del sintagma es horizontal. En el nivel textual, no oracional, por sintagma o combinación se entiende de la relación de un texto con otro texto, mientras que paradigma o selección es la relación de los signos o unidades dentro del mismo texto. En sentido estricto no se puede pensar en una repetición sin considerar una alteración, porque incluye la transformación. No hay una repetición idéntica a lo repetido. La repetición paradigmática o vertical se observa fácilmente, mientras que la sintagmática u horizontal es difícil de percibir. En términos generales, la repetición sintagmática, en un nivel

³⁹ Octavio Paz, *Op. cit.*, p.117.

más alto, es el movimiento cósmico o el *eterno retorno*. Según Nietzsche, es "*una repetición del mundo en donde éste se extinguía para volver a crearse*". En la poesía esta repetición se genera cuando lo dicho concluso estriba en lo no dicho inconcluso, de donde surge el primero infinitamente. Esto es lo que quiere decir reescribir. Dirigiremos entonces nuestro interés a la repetición en la superficie y a la repetición en la profundidad de cada aspecto de la repetición particular de *lo no dicho*.

4.3. Las características léxicas

El léxico y las imágenes de la obra cernudiana se clasifican en dos polos extremos: el negativo y el positivo, correspondientes al mísero y a su vez a lo utópico respectivamente. Esto binomio en la esfera topológica y por ésta se estratifica y se opone. Estos se obvian al determinar los límites y los ámbitos de la imaginación poética y, en consecuencia, podemos medir el mundo de aceptación y oposición del autor a través de las disposiciones espaciales. El lenguaje poético se da en un ámbito que supera la comunicación cotidiana: no es una mera disposición de las palabras ni de los mensajes. Aunque comparte los mismos materiales del lenguaje cotidiano, un poema es, como he expuesto anteriormente, el producto de las elecciones y elaboraciones del poeta. Después de innumerables

procesos de pulimiento, la poesía y su lenguaje se nos aparecen como una entidad autónoma. El lenguaje poético mantiene el simbolismo y la tensión, multiplicados por la condensación verbal que se percibe en contraste con el lenguaje literario de otros géneros, como la novela o el teatro. Esta serie de reelaboraciones consolida los sentidos y valores poéticos. El hecho de que el lenguaje poético llegue a formarse por medio del refinamiento y la abstracción de las palabras "ordinarias", significa que se exige otro modo de acercamiento al analizar el lenguaje poético, distinto del de la lingüística general que trata el lenguaje corriente y generalizado. La mayor diferencia entre el lenguaje poético y el no poético no consiste en los materiales particulares sino en el nuevo modo de expresar los sentimientos producidos por las relaciones entre ellos. Sobre este proceso Roman Jakobson escribió lo siguiente:

¿Cuál es el criterio lingüístico empírico de la función poética? (...) Para contestar a esta pregunta, tenemos que invocar los dos modos básicos de conformación empleados en la conducta verbal, la selección y la combinación. (...) La selección se produce sobre la base de la equivalencia, la semejanza y la desemejanza, la sinonimia y la antonimia, mientras que la combinación, la construcción de la secuencia, se basa en la

*contigüidad. La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación. La equivalencia pasa a ser un recurso constitutivo de la secuencia.*⁴⁰

Según Jakobson, la equivalencia de sonido, como su principio constitutivo y envuelve inevitablemente una equivalencia semántica. Por ello consideramos descubrir el mecanismo por el cual el poeta escoge las palabras apropiadas entre los términos ordinarios, su disposición y su manera de convertirlos en sus atributos primarios de su lenguaje poético, agregando los sentidos y los matices pertinentes. En su lenguaje y en sus imágenes reside el gran esfuerzo velado del poeta, aunque no lo captemos en directo por completo. Para expresar lo que piensa y lo que siente más eficazmente, el poeta escoge los vocablos acordes con su mensaje o estado emocional y los simboliza a través de imágenes, sean acústicas o conceptuales. Esta elección va a reflejar las preferencias y las reticencias del poeta. Como consecuencia, podemos desentrañar las imágenes, las palabras y los símbolos reiterativos a lo largo de las obras de un autor. La reiteración y la constancia nos revelan sus obsesiones e intereses. El mundo simbólico manejado por el poeta se erige como foco que ilumina tanto su conciencia creadora como la forma interior de su poesía.

⁴⁰ Roman Jakobson, *Op. cit.*, p. 36.

En este apartado destacaré los rasgos léxicos por el poeta para conocer sus preferencias al elegir las palabras. Esta parte de mi estudio debe mucho a la de Juan Alfredo Bellón Cazabán, el *Estudio cuantitativo del léxico de "La realidad y el deseo"*, publicada en 1976 en Granada. Gracias a ella, ya sabemos que la totalidad de vocablos en *La realidad y el deseo* es de 58,729.⁴¹

4.3.1. Los verbos preferidos

Según nuestras observaciones, los verbos preferidos por Cernuda que se repiten en un promedio de frecuencia de dos entre mil, son los siguientes:

⁴¹ Según el *Diccionario de Lingüística* de Dubois, la estadística léxica opone *léxico* y *vocabulario* para el habla, y *palabra* y *vocablo* para la lengua. (Véase a Jean Dubois y otros, *Diccionarios de Lingüística*, Madrid, Alianza, 1979, pp.389-401). Es conveniente oponer el léxico, como conjunto de las unidades de la lengua y el vocabulario como lista de las unidades del habla. La estadística léxica, que trabaja sobre las ocurrencias halladas en un corpus y, por lo tanto, sobre el vocabulario de un texto o de un poeta, busca deducir de ellas las potencialidades léxicas. Al trabajar sobre un corpus, sea un texto poético o la poesía completa de un poeta, el estudio lexicográfico sólo puede estudiar el vocabulario. Entonces el léxico no puede deducirse más que de la suma de los vocabularios. La palabra representa toda unidad emitida, mientras que el vocablo representa una unidad particular emitida en referencia con el léxico. Ahora bien, la palabra cuenta la ocurrencia de toda enunciación y el vocablo recuenta la forma categórica o tipológica de estas palabras, y en este sentido podemos decir que *La realidad y el deseo* tiene 58,729 palabras y 3,500 vocablos.

ser, estar, abrir, huir, ir, dormir, soñar, dejar, olvidar, ceñir, cantar, escapar, saber, sentir, buscar, hacer, levantar, morir, ahogar, tender, vivir, yacer, cansar, decir, querer, venir, pasar, mirar, poder, amar, besar, perder, sonreír, caer, oír, hallar, tener, parecer, existir, esperar.⁴²

⁴² Entre ellos, resumiendo el análisis de Bellón Cazabán, los verbos más frecuentes son quince: ser, estar, ir, ver, saber, morir, vivir, querer, decir, hacer, dar, mirar, pasar, poder, dejar. Vamos a ver en gráficos las concurrencias y frecuencias de estos quince verbos.

	sec.1	s.2	s.3	s.4	s.5	s.6	s.7	s.8	s.9	s.10	s.11	apariciencia total	frecuencia total
ser	13	6	45	68	61	49	129	159	155	94	159	938	15'97
estar	7	4	21	8	5	5	36	26	30	38	38	218	3'71
ir	7	2	9	4	7	9	32	23	28	19	28	168	2'85
ver	1	1	3	28	4	9	35	18	19	13	32	163	2'77
saber	4	0	26	18	11	12	15	16	11	20	21	154	2'63
morir	3	0	15	13	17	11	28	27	16	8	22	150	2'55
vivir	3	2	7	6	8	10	14	16	20	29	29	144	2'45
querer	2	3	6	15	13	6	13	13	18	14	25	128	2'18
decir	3	0	6	8	7	8	15	26	15	11	20	119	2'02
hacer	1	0	12	16	0	3	13	13	14	25	21	118	2'00
dar	4	0	7	9	3	9	12	22	9	16	21	112	1'99
mirar	1	0	4	9	2	6	19	20	24	16	8	109	1'85
pasar	0	2	6	10	4	2	36	15	16	3	13	107	1'82

Estos cuarenta verbos más frecuentes entre 4000, son casi un décima parte de todos los utilizados. Además todos ellos pueden reagruparse con criterio semántico: por ejemplo, son sinónimos y pertenecen a la misma categoría vocablos como *huir* y *escapar*, *buscar* y *hallar*, *querer* y *amar*, etc.

Reagrupamos entonces estos verbos según paradigmas semánticos, es decir, según su familiaridad de sentido. Esta forma de clasificación tiene dificultad para establecer un unitario criterio. Mi criterio ha sido partir de la imagen propia de cada verbo, la cual es la representación mental de la acción e inherente al significado de cada verbo.⁴³ No obstante, puesto que

poder	0	0	4	9	1	7	16	15	10	12	31	105	1'78
dejar	5	3	1	9	7	9	14	19	9	10	18	104	1'77

En este gráfico la sec.1 se refiere a *Primeras poesías* de *La realidad y el deseo*. Para evitar confusiones voy a apuntar todos sus contenidos: s.2: *Égloga, elegía, oda*; s.3: *Un río, un amor*; s.4: *Los placeres prohibidos*; s.5: *Donde habite el olvido*; s.6: *Invocaciones*; s.7: *Las nubes*; s.8. *Como quien espera el alba*; s.9: *Vivir sin estar viviendo*; s.10: *Con las horas contadas*; s.11: *Desolación de la Quimera*. Lo detalle es que aproximadamente a partir de la sección 7, *Las nubes* (1937-1940), producto de su primer período británico en el exilio, se nota como un cambio o giro calificativo en la versificación del poeta. A pesar de la diferencia o discrepancia práctica entre la frecuencia o número de aparición de cada uno de ellos, la tendencia general de su uso nos revela la subida brusca a lo largo de *Las nubes*. Este fenómeno implica un cierto cambio de estilo a partir de este período

⁴³ Real Academia Española, *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa, 1973, p.461.

las palabras, especialmente la poesía, no tienen imágenes fijadas, la Gramática nos advierte del peligro y del límite de generalizar las imágenes:

*...es poco frecuente que los verbos se usen solos en el habla real, sino que forman parte de un contexto en el sentido más amplio de esta palabra. El contexto modifica a menudo la significación abstracta del verbo, tal como aparece, por ejemplo, en las columnas de un diccionario; y las modificaciones contextuales pueden afectar a la calidad de la acción enunciada.*⁴⁴

Consciente de este límite, mi tarea ha consistido en destacar la imagen esencial de los verbos, que en la poesía de Cernuda ocupan predominante por su abundancia.⁴⁵

1. La descripción de la modalidad del ser:

ser, estar, morir, vivir, existir

2. El acto de percibir, juzgar y discriminar:

⁴⁴ *Ibídem.*

⁴⁵ Esto también se aplica a las siguientes clasificaciones de sustantivos y adjetivos.

saber, parecer, sentir, olvidar, oír, mirar

3. El acto en movimientos activo o evasivo:

*abrir, huir, ir, escapar, venir, tender, pasar, caer,
hallar, buscar, levantar*

4. El acto de rellenar o de agotar:

*dormir, soñar, esperar, poder, querer, amar, besar,
sonreír; cansar, ahogar*

5. verbos no clasificados:

dejar, ceñir, cantar, decir, tener, yacer, perder, hacer

Entre ellos, podemos observar dos paradigmas subyacentes: **los verbos estáticos y los dinámicos**, en otros términos, los descriptivos de **la modalidad del ser** y su estado y los que indican **en proceso**.

En la primera categoría, que sirven para describir **el estado del ser** y del yo, se encuentran los siguientes verbos:

*ser, estar, dormir, soñar, olvidar, cantar, saber,
sentir, morir, ahogar, vivir, cansar, decir, querer,
mirar, ceñir, tener, poder, amar, besar, sonreír,*

perder, oír, parecer, existir, esperar

La otra categoría de verbos nos presenta, al contrario, un **movimiento más dinámico**, y su proceso y sus componentes son los siguientes:

*abrir, huir, ir, escapar, buscar, hallar, tender,
levantar, hacer, venir, pasar, caer, volar.*

Estos verbos, excepto *hacer*, indican el movimiento en el espacio, es decir, el movimiento que implica e interioriza los espacios, entre ellos. Mientras diez verbos conllevan el sentido más activo y traslaticio: *abrir, levantar, tender, buscar, hallar, ir, hacer, venir, pasar, volar*, los otros tres verbos reflejan un sentimiento negativo y evasivo: *huir, escapar, caer*.

4.3.2. Los sustantivos preferidos

Ahora, veamos los sustantivos de la misma condición:

aire, luz, noche, agua, deseo, mundo, sombra, soledad,

sueño, tiempo, amor, cielo, cuerpo, espacio, tierra, ventana, fuerza, muro, árbol, rama, belleza, dicha, hastío, rosa, sonrisa, vida, abismo, afán, calma, cristal, aurora, estrella, frente, lámpara, mano, olvido, palabra, pena, pluma, reposo, sentido, nube, color, día, labio, flor, hombre, mar, pájaro, miedo, ojos, frío, mirada, Nevada, tristeza, verdad, viento, voz, dolor, nieve, ola, piedra, forma, cosa, mentira, niño, brazo, jardín, sol, libertad, adolescencia, placer, ala, muerte, recuerdo, ángel, beso, herida, amante, dios, vez, amigo, poeta.

Estos 83 sustantivos preferidos por Cernuda, en una suma de 8300, los 14 sustantivos categorizados en los paradigmas de los verbos anteriormente mencionados:

sueño-soñar, amor/amante-amar, sonrisa-sonreír,
hastío/cansancio-cansar, vida-vivir, olvido-olvidar,
palabra-decir, pena/dolor-ahogar, sentido-sentir,
mirada-mirar/ver, muerte-morir, beso-besar, herida-
herir

Nos consta que estas docenas de sustantivos-verbos llegan,

en total, a más del 5 %, es decir, a 3000 formas de su léxico. Estadísticamente, en estos vocabularios se sitúan las formas más frecuentes y dominantes en *La realidad y el deseo*.

Los sustantivos restantes también pueden reorganizarse por medio de paradigmas semánticos. Conviene fijarse que algunos vocablos coinciden con los de otra categoría, pero aun así sería útil este tipo de categorización para entender la poetización en la obra del autor.

1. Elementos celestiales:

aire, viento, cielo, estrella, luz, aurora, cielo, nube, día, ángel, dios, pájaro, ala, nieve, pluma, sol, belleza, verdad.

2. Elementos terrestres:

árbol, rama, flor, color, lámpara, tiempo, mundo, espacio, muro, piedra, sombra, noche, vida, abismo, hastío, fuerza, muerte, amante, amigo, poeta, forma, frente, olvido, dicha, soledad, recuerdo, tristeza, vez, tierra, Nevada, mentira, tristeza, pena, color, dolor, cosa, frío, herida.

3. Elementos de encrucijada:

ventana, cristal, jardín, sueño.

4. Elementos vegetales:

árbol, rama, flor, rosa, jardín, espina

5. Elementos relacionados con el cuerpo humano:

mano, labio, ojos, voz, brazo, beso, frente, cuerpo, sentido, deseo, pena, dolor, placer, hombre, niño, muerte, adolescencia, amor, sueño, hastío, vida, afán, sonrisa, hastío, calma, mirada, miedo, reposo, herida, libertad.

6. Elementos relacionados con la negatividad psíquica:

soledad, hastío, abismo, olvido, miedo, frío, Nevada, pena, dolor, herida, tristeza, muerte, mentira, noche.

7. Elementos de materia líquida:

agua, mar, ola, (nieve, nube).

4.3.3. Los adjetivos preferidos

Del mismo modo voy a tratar los adjetivos más utilizados por el poeta. Los adjetivos predominantes son los siguientes:

vacío, verde, fresco, indolente, impasible, ajeno,

*claro, primero, solo, blanco, triste, igual, rubio,
vivo, viejo, oscuro, gris, puro, tal, extraño, humano.*

Estos 21 adjetivos atraen nuestra atención porque tienen parejas de sinónimos o antónimos:

Color/ tiempo: verde/fresco, gris/viejo, claro/oscuro

Distanciamiento/homogeneidad: igual,
extraño/ajeno/solo

Según la ocupación del sentido existencial: vacío, vivo

El estado de ánimo: blanco(=puro);
indolente(=impasible),

La característica de los adjetivos utilizados por Cernuda es, como acabamos de ver, que reflejan **el estado psíquico y anímico**. Unos se emplean como epítetos:

*impasible, indolente, ajeno, solo, triste, viejo,
extraño, vivo.*

Otros funcionan como adjetivos de color enfatizados por el yo poético:

blanco, verde, rubio, gris, claro, oscuro, puro, fresco.

Los adjetivos primeros muestran el estado estático y pasivo del ser, y los segundos, el cromo-perfil del alma.

Por último, aunque se habían ignorado en el estudio de Bellón Cazabán, han atraído mi atención también la abundancia de los adverbios **espaciales** y de las preposiciones de **dirección**:

donde/dónde, en, sobre, abajo, lejos, aquí, allá, a

través de, hacia, de, a, por.

Por último, voy a recapitular lo expuesto anteriormente. Entre 58,729 palabras empleadas en *La realidad y el deseo*, los 40 verbos más frecuentes son 4000. Estos verbos pueden categorizarse de la manera siguiente: 1. la descripción de modalidad del ser; 2. el acto de percibir, juzgar, discriminar; 3. el acto de movimiento activo o evasivo; 4. el acto de rellenar o agotar. Los verbos de estas categorías, sobre todo los de la descripción de modalidad del ser se agrupan en verbos estáticos o dinámicos. Asimismo, los sustantivos preferidos por Cernuda son 83, que suman 8,300 en total. Los 83 sustantivos se agrupan de la siguiente manera: 1. elemento celestial; 2. elemento terrestre; 3.

elemento vegetal; 4. elemento de la materia líquida; 5. elemento psicosomático; 6. elemento de encrucijada. Entre ellos, 14 sustantivos pertenece a los paradigmas semánticos de los verbos indicados como sueño-soñar, muerte-morir: sustantivo-verbos. Como he señalado, Cernuda cuenta con un conjunto de palabras preferidas al componer sus obras, por lo que resultan inevitable la abundante repetición de ciertas palabras o imágenes específicas en su poesía.⁴⁶ A pesar de ello o a partir de ello, su mundo poético se manifiesta rico y fecundo a lo largo de su trayectoria literaria. Esta característica léxica nos recuerda tanto a Humboldt como a Chomsky cuando dicen que el lenguaje hace un uso infinito de medios finitos. Sobre la creatividad lingüística, sobre todo la poética, argumenta Chomsky:

*En adelante entenderé que una lengua es un conjunto
(finito o infinito) de oraciones, y cada una de ellas*

⁴⁶ A pesar de su gran importancia y labor, el estudio cuantitativo de Bellón Cazabán, muestra cierto límite de contabilizar palabras y hacer el plano lexicográfico del mundo poético de Cernuda. Por ejemplo, las frecuencias de la aparición de la palabra "donde" en *Donde habite el olvido*, como hemos visto, no pueden explicar su importancia en ese texto poético. Sin embargo, es un constituyente de *ubi quo* que aparece en muchos poemas de Luis Cernuda. Esta ubicuidad de "donde" no se demuestra con facilidad estadísticamente, ya que no es el problema de la frecuencia sino el de la importancia e influencia. La investigación estadística descompone los objetos a la unidad mínima atomizada y con este método, "donde" pierde toda su potencia de regir la oración subordinada de lugar. Éste es el punto más difícil y embarazoso del estudio cuantitativo.

*de una longitud finita y construida a partir de un conjunto de elementos finitos.*⁴⁷

*La poesía es única en el sentido de que su propio medio es ilimitado y libre; es decir, su medio, el lenguaje, es un sistema con ilimitadas posibilidades de innovación en orden a la formación y expresión de ideas. La producción de cualquier obra de arte va precedida de un acto mental creador cuyos medios son proporcionados por el lenguaje.*⁴⁸

La repetición puede considerarse como un medio finito ya señalado. ¿Qué se repite de verdad en la poesía de Cernuda? Este fenómeno destacable guarda relación con el abundante léxico, las imágenes y formas relacionadas con el espacio o el lugar. ¿Por qué hay tantos *rincones, umbrales, ventanas* en sus poemas? Para explicar este fenómeno, tal como aparece, es necesario reconocer tres modos de la formación espacial, con la cual, por una parte, nos especifica el carácter del lugar que se describe, y por otra, nos espacializa o nos representa un marco espacial con la dimensión y huellas del movimiento: 1. El uso frecuente de *donde*; 2. El adverbio y la preposición de *lugar* o de *movimiento*; 3. Los verbos dinámicos implicando/condicionando el espacio.

⁴⁷ Noam Chomsky, *Estructuras sintácticas*, México, Siglo XXI, 1974, p.27.

⁴⁸ Noam Chomsky, *Lingüística cartesiana*, Madrid, Gredos, 1984, p.47.

V. Aspectos de los espacios cernudianos

5.1. Topo-análisis

En este capítulo nos ocuparemos de las características los los espacios en la obra de Cernuda y de los movimientos que se relaciona con ellos. La verdad es que estos elementos han llamado poco la atención de los lectores o críticos. Así como lo temporal en su obra es muy importante lo espacial es, relativamente, menos destacado. Sobre la temporalidad en Cernuda escribe Octavio Paz:

Todas las edades del hombre aparecen en La realidad y el deseo. Todas, excepto la infancia, que sólo es evocada como un mundo perdido y cuyo secreto se ha olvidado. (...) El libro de poemas de Cernuda podría dividirse en cuatro partes: la adolescencia...; la juventud...; y la madurez...; y el final, ya en el límite de la vejez...¹

¹ Octavio Paz, *Op. cit.*, p.118.

En relación con el tiempo en la poesía de Cernuda puede observarse un tiempo fluyente y un tiempo fijo. El primero puede dividirse como propone en la cita anterior de Octavio Paz, mientras que el segundo no fluye, no cambia porque está libre de los pasos del tiempo: es la juventud eterna. El tiempo inmóvil no es un tiempo normal y corriente sino su huella, su petrificación, mejor dicho, su cristalización, que funciona como centro de su mundo poético, de donde surge su palabra esencial. En toda su lírica hay ciertos elementos que se repiten con frecuencia, componiendo lo que llamaría su *eterno retorno* poético. En la lírica de Cernuda imágenes o palabras como "juventud eterna", "sed de la eternidad", "belleza oculta", "realidad profunda", "realidad noble" son, en última instancia, sinónimos o elementos del mismo paradigma semántico.

La poesía de nuestro autor muestra, en cierto sentido, nuevas tentativas de reescribir su sentimiento originario o lo no dicho de ese tiempo fijo y el consecuente conflicto con el mundo convencional. Este tiempo originario o arquetípico tiene más vinculación con el espacio que con el tiempo que fluye, puesto que la juventud eterna es, en el fondo, la metáfora de la belleza, o vida verdadera y absoluta, subyacente tras la realidad visible. Hay palabras esenciales que reflejan, conservan y contemplan esta belleza o verdad oculta son, "el jardín", "el rincón", "la ventana", "el mirador". El jardín de Cernuda no es, por ejemplo, igual al de otros poetas porque encierra su personal y secreto misterio de *lo no dicho*.

Para mí no es solo suficiente descubrir sólo que haya muchas formas recurrentes en relación con el espacio o el movimiento, sino comprender su motivación, carácter, orden y significado. Entonces, utilizando los datos ya investigados y reorganizados, destacaré a continuación los aspectos y las características del espacio cernudiano, pero considerado lo a la vez en relación con el movimiento, porque uno de los grandes rasgos distintivos del estilo cernudiano se encuentra en la tensión entre dos mundos, idea después de sus lecturas de Pierre Reverdy. Según propone el poeta francés, uno de los maestros espirituales de Cernuda:

*La imagen es una creación pura del espíritu. No puede nacer de una comparación sino del acercamiento de dos realidades más o menos distantes. Mientras más lejana y justas sean las relaciones de las dos realidades aproximadas, la imagen será más fuerte: tendrá mayor realidad poética.*²

A mi modo de ver, el poeta español comparte esta poética con el autor francés. En palabras de Cernuda: "*si yo busqué aquella enseñanza y experiencia de la poesía (...) fue porque ya la había encontrado, porque para ella estaba predispuesto.*"³ En

² Pierre Reverdy, *Escritos para una poética*, Caracas, Monte Ávila, 1977, p.25.

³ OC, II, p.645.

consecuencia, Cernuda prefiere una estructura dicotómica y opuesta para maximizar la tensión entre dos realidades.

Clasificaré primero los espacios con su descripción y luego abordaré los movimientos que les conciernen. Dada la abundante repetición de las imágenes espaciales y de movimiento, agrupo los espacios cernudianos en cuatro categorías:

1. espacio celeste,
2. espacio terrestre,
3. espacio de Distopía,
4. espacio de Utopía

Mientras el cielo y la tierra son espacios naturales, la distopía y la utopía son más psicológicos y sociales. Estos espacios cernudianos nos revela su movimiento también porque con los primeros se activan los segundos. En estos se observan cinco movimientos equivalentes a cada espacio: con el "cielo" se despliega el movimiento de "ascensión"; con la "tierra", el movimiento de "caída"; con la "distopía", la fuerza "centrípeta"; con la "utopía", la fuerza "centrífuga".

5.2. Espacio del "cielo"

Recordemos los sustantivos más frecuentes en *La realidad y el deseo* estudiados en el capítulo anterior. Entre ellos pertenecen a la categoría del cielo los siguientes:

aire, luz, cielo, aurora, dicha, estrella, nube, día, pájaro, verdad, viento, sol, ángel, dios, libertad, nieve.

El cielo es el espacio donde los elementos citados se localizan o actúan. La verdad y la libertad también pueden verse como una parte del atributo del cielo, como se dice en una frase de Fichte, "ser libre no es nada; llegar a ser libre es el cielo". Este espacio es un sitio superior y digno para los seres humanos, y por tal razón en la obra de Cernuda —un romántico tardío o un intempestivo—, se concibe como un lugar ideal, puro y sagrado.

·El aire

Su primer poema del primer libro empieza lleno de elementos celestiales: el aire, brisa, luz, estrella. Veamos el texto completo de "Poema I" de *Primeras poesías*:

*Va la brisa reciente
Por el espacio esbelta
Y en las hojas cantando
Abre una primavera.*

*Sobre el límpido abismo
Del cielo se divisan
Como dichas primeras,
Primeras golondrinas.*

*Tan sólo un árbol turba
La distancia que duerme,
Así el fervor alerta
La indolencia presente.*

*Verdes están las hojas,
El crepúsculo huye,
Anegándose en sombra
Las fugitivas luces.*

En su paz la ventana
Restituye a diario
Las estrellas, el aire
*Y el que estaba soñando.*⁴

En este poema de juventud, se perciben con claridad las imágenes poéticas que pertenecen al *cielo: brisa, primavera, el límpido abismo, cielo, primeras, golondrinas, verdes, luces, paz, estrellas, aire.*⁵ Entre ellas, algunas imágenes necesitan una breve explicación: La expresión "el límpido abismo" tiene una connotación positiva, aunque el abismo, en términos generales, se use con matiz negativo; El adjetivo "verdes", como color de primavera y verano, representa la vitalidad de la estación que sucede al invierno; y así en "paz" se refleja la tranquilidad y el sosiego no solamente del ambiente objetivo sino también del

⁴ OC, I, p.107.

⁵ El *aire* es una de las palabras más recurrentes en esta categoría. Al significado simbólico del aire el poeta o su personaje, Don Míster, se refiere del siguiente modo: "*Es curioso. Aire me hacía el efecto de un cristal, un cristal donde yo mismo me viese reflejado. Pero en aquel reflejo era yo era más joven, más fuerte, más sereno, como si mi imagen se hubiese fijado al fin, haciéndola definitiva la eternidad.*" ("El indolente", en OC, p.281.) La verdad es que en este texto narrativo el *aire* refleja a un mozo. Los nombres de sus personajes tienen en cierto modo un simbolismo como Olvido, Don Míster. En este sentido *aire* no simboliza la atmósfera sino también lo transparente como un cristal en el que se refleja la imagen ideal del mundo.

ánimo del yo poético. Es un don celestial que procede de la vitalidad y armonía de la Naturaleza.

En este poema compuesto bajo la influencia de la poesía pura, el poeta describe externamente el escenario de una tranquila tarde de primavera; pero internamente manifiesta y proyecta su asombro hacia el verdor de la naturaleza. Según Jorge Guillén, gran maestro de este movimiento literario, "la poesía pura es todo lo que permanece en un poema después de haber eliminado todo aquello que no es poesía."⁶

La luna llena

La huella de la poesía pura de su período de aprendizaje se observa también en su poema de madurez, "Luna llena semana santa":

Denso, suave, el aire
Orea tantas callejas,
Plazuelas, cuya alma
Es la flor del naranjo.

⁶ Jorge Guillén, "Carta a Fernando Vela" (1926), en *Poesía de la generación del 27: Antología crítica comentada*, (ed. por Víctor de Lama), Madrid, Edaf, 1997, p.96

Resuenan cerca, lejos,

Clarines masculinos

Aquí, allá la flauta

Y oboe femeninos.

Mágica por el cielo

La luna fulge, llena

Luna de parasceve.

Azahar, luna, música,

Entrelazados, bañan

La ciudad toda. (...)

Et in Arcadia ego.⁷

A diferencia de gran parte de sus obras, que sobresalen por el grito, suspiro y llanto,⁸ en este poema, se siente una gran

⁷ OC, I, pp.537-538.

⁸ El contacto con el surrealismo a finales de 1920, le causa a Cernuda un considerable cambio de tono y estilo. Según manifiesta el surrealista Paul Eluard, uno de los poetas favoritos de Cernuda, "la poésie est l'essai de représenter ou de restituer par des cris, des larmes, des caresses, des

serenidad y, consecuentemente, una plenitud del ser. Destacaré cuatro elementos o cinco elementos que pertenecen al cielo: "el aire", "la luna", "la luz", "el cielo", y/o "la música". Los primeros cuatro componentes son indudablemente del cielo, mientras la música es de "los clarines", "la flauta" y "el oboe", que a pesar de ser producida por los hombres, multiplican el ambiente de plenitud de la luna llena. En esta obra de madurez se destaca el tono de la poesía pura, como en sus poemas primerizos. No es difícil suponer que el yo poético se sitúa solitario en medio de la ciudad, contemplando sólo la luna llena del Viernes santo. Y el claro de luna llena de la Pascua le da al poeta una sensación de plenitud, porque la forma más completa de la luna se encuentra en la fase llena, la más redonda. Además la luna de parasceve, justamente antes de Domingo de Pascua, nos insinúa la resurrección. La luna tiene varias fases debido al cambio aparente de la parte visible: luna nueva, luna creciente, luna llena, menguante y eclipses. Por lo tanto, la luna es el símbolo de lo inconstante y variable o de una persona caprichosa y versátil. Un famoso ejemplo literario de esa inconstancia lunar, es cuando Julieta le dice a Romeo *"no jures por la luna, que en su rápido movimiento cambia de aspecto cada mes. No vayas a*

baisers, des soupirs, ou par des objets ces choses ou cette chose que tente obscurément d'exprimer le langage articulé, dans ce qu'il a d'apparence de vie ou de dessein supposé." (Jean Raymond, *Léctures du désir Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Eluard*, París, Seuil, 1977, p.15, tomado en Manuel Ulacia, *Op. cit.*, p.85). Es posible que influyó en la etapa surrealista de la poesía de Cernuda.

imitar su inconstancia." A pesar de su aspecto multifacético y veleidoso, en general, el plenilunio es símbolo de plenitud y, sobre todo, resurrección y eterno retorno. Por esta razón Cernuda asocia la luna llena con Semana Santa, las dos coinciden en darnos nueva vitalidad. La música de clarines, flauta y oboe que se escuchan aquí o allá se armonizan y resuenan en toda ciudad como la buena noticia evangélica que se hace eco en todas las partes del mundo. Lo más interesante en este texto poético se halla en el típico modo cernudiano de espacialización. La luna llena ilumina la esfera celeste y el hombre la ve y la contempla desde un punto específico de la tierra, mirando hacia arriba. Entonces entre la luna y el contemplador se observa, *grosso modo*, un eje vertical. La verticalidad es uno de los aspectos más importantes del cielo porque nos provoca una sensación sublime. Lo sublime tiene relación con lo grande o lo absoluto. Ante un objeto sublime sentimos una sensación escalofriante: por una parte temor y temblor, y por otra, éxtasis. No obstante, además de un eje vertical se observa un eje horizontal. Las callejas y plazuelas de su ciudad por donde resuena la música se hallan en una dimensión relativamente horizontal, que produce un contraste topográfico. Así lo celestial y lo terreno se combinan y armonizan mutuamente en este poema hasta que el poeta concluye con un "*Et in Arcadia ego*". Es el momento de éxtasis (*ἔκστασις*) en el sentido de "*saliéndose de sí mismo o yo cotidiano, ponernos*

en el ser-en-sí."⁹ El yo poético siente una gran identificación con la luna llena, poniendo entre paréntesis su yo convencional. Así los elementos o imágenes del cielo nos devuelven nuestro verdadero ser, al que hemos dejado en la vida rutinaria, y nos lleva a trascender el límite de nuestro rutinario yo. En este momento de trascendencia o en este lugar de plenitud, todo conflicto mundano y toda preocupación cotidiana desaparecen momentáneamente. Por supuesto, la trascendencia o éxtasis se genera como el movimiento de la ascensión anímica. La relevancia de esta ascensión no radica en la psíquica sino en la de nuestro ser. Aquí se encuentra la razón de mi énfasis en el espacio celeste en la poesía de Cernuda. Lo abordaré con detalles comparativos con el movimiento de la caída en la siguiente sección.

Volviendo al texto mencionado, el poeta andaluz muestra su habilidad de producir unas ciertas resonancias en el alma del lector con pocas palabras esenciales, lo que Octavio Paz llamó *reticencia*. Cernuda se ha referido al "ascetismo poético" inspirado por Pierre Reverdy. Así, en un homenaje al citado poeta en 1961, el español recuerda su influencia:

*Reverdy se me antojaba un asceta (...), aunque sin
renunciar por eso a trasladar a sus versos reflejos*

⁹ DRAE, Tomo I, p.938.

del encanto del mundo, del encanto posible y tolerable, quiero decir, con su evidente rigor espiritual. (...) Al llamar puro a Reverdy no aludo a una pureza química, como aquella de la poesía "pura", con la que tanto nos cansaron y aburrieron entonces. Aludo a una pureza espiritual, ética... La poética austeridad de Reverdy puede darnos en estos poemas tan claros, tan límpidos, cifra enigmática de la atracción turbia y profunda que la vida tiene a veces, y al mismo tiempo, de su desolación.¹⁰

Este comentario del poeta sevillano puede aplicarse también a su propio poema citado antes. El valor del espacio no reside en la descripción objetiva del paisaje, sino en el cultivo de su alma por medio de las palabras e imágenes relacionadas. En este sentido la construcción de las imágenes celestiales no se sirve solamente de la descripción de la naturaleza sino de la expresión de su espiritualidad ascética.¹¹ Y el cielo, la luna y el aire

¹⁰ OC, II, pp.792-793. Lo interesante es que en este homenaje Cernuda insinúa la diferencia de la poesía pura guilleniana y la suya: "la poesía "pura", con la que tantos nos cansaron y aburrieron entonces". De este modo la crítica literaria de Cernuda es una crítica interesada al defender su criterio literario.

¹¹ En este apartado veo necesario una reflexión sobre el Cernuda ascético y el Cernuda hedonista, porque son dos caras de una misma moneda.

sirven de símbolo de la purificación del alma o del anhelo de ésta.

·El movimiento de ascensión

Desde su primera etapa la poesía cernudiana encierra ya el germen de una tendencia eglógica o idílica que aspira a la perfección espiritual. En su segundo libro, *Égloga, Elegía, Oda*, Cernuda compone los siguientes versos:

Tan alta, sí, tan alta

En revuelo sin brío,

La rama el cielo prometido anhela,

(...)

Hasta el pájaro cela

Al absorto reposo

Su delgada armonía.

(..)

El pájaro en su rama melodiosa

Alisando está el ala, el dulce acento.¹²

¹² OC, I, p.128. [El subrayado es mío].

Como se refleja en el título de su segundo libro, Cernuda compuso esta égloga como el fruto de su apasionada lectura de las obras de Garcilaso de la Vega, poeta destacado en este género literario. Nuestro sevillano se siente más atraído por la poesía de Garcilaso que por la de Góngora, ya que en el poema bucólico se percibe una visión idealizada de la naturaleza y la vida campestre. No obstante, esta idealización no se expresa en la ingenua observación de la vida rural o la naturaleza, sino por el insinuado anhelo de superación o extinción del conflicto en nuestra vida cotidiana. Aun en el canto de la belleza de la naturaleza se refleja en alguna medida el conflicto anímico. En este sentido Cernuda revaloriza al poeta del siglo XVI del siguiente modo:

*La obra de Garcilaso es resultado de un conflicto espiritual: la belleza que tiene el mundo en sus versos brota más pura por encontrarse en la apariencia que ese mundo presentaba para las gentes entre las cuales vivía.*¹³

Tanto "La luna llena de Semana Santa" de Cernuda como las églogas de Garcilaso de la Vega son el resultado de un conflicto espiritual y de una autoproyección. En la tranquilidad de la

¹³ OC, II, p.491.

naturaleza se ha de leer la sed de pureza espiritual y de reconciliación con los otros o, a veces, consigo mismo.

Volvamos al texto eglógico de Cernuda. En este texto se ven divididos dos mundos: el del cielo y el de la tierra. El cielo se describe como un lugar muy alto y casi inalcanzable, mientras el árbol o la rama es un símbolo de nuestro afán o tentativa hacia el ser divino. Desde la Antigüedad los seres de la tierra siempre han sentido una gran añoranza por el cielo y anhelan alcanzar ese lugar sagrado. No obstante, por muy alto que sea un árbol o su rama, no se puede llegar al cielo, lo que genera necesariamente el conflicto y la tensión irresoluble entre el espacio de la tierra y el del cielo. El árbol o las ramas aman el cielo pero no pueden poseerlo. La estructura fundamental de la realidad y el deseo es un símbolo o una metáfora de nuestra vida, el conflicto entre "lo amado" y "la verdad ignorada". Lo interesante es que el árbol y sus ramas se presentan otra vez como el eje de verticalidad y un anhelo humano hacia el cielo o lo divino, como el movimiento de ascensión. Entonces el cielo cernudiano se distingue por su estructura topológica y el movimiento de proyección hacia el cielo.

5.3. Espacio de la "tierra"

Las imágenes cernudianas en esta categoría se destacan por

la oposición geográfica entre la tierra y el cielo. Esta oposición se basa tanto en un concepto topográfico como en un sentido metafórico. Recordemos que en esta categoría las palabras más frecuentemente utilizadas son, como he señalado en el capítulo anterior, las siguientes:

*mundo, tierra, árbol, rosa, mar, flor, frente,
espacio, agua, rama, sombra, tiempo.*

Como las palabras o imágenes del cielo, los elementos de esta categoría no son solamente los que conciernen a su topografía natural sino también a su sentido simbólico de limitación y temporalidad. La sombra y el tiempo, sin el sentido figurativo, se contraponen a la luz y la eternidad.

Me llama la atención que entre las palabras usadas por Cernuda de modo más frecuentes en esta categoría varias pertenezcan al mismo paradigma semántico como *jardín, árbol, ramas, flor y/o aguas*. Por lo tanto, primero voy a describir el carácter del espacio terrestre y luego lo abordaré en relación con el movimiento de caída, el propio de la tierra.

·El jardín

Cernuda confiesa su preferencia por las plantas en "El mirlo, la gaviota":

El mirlo, la gaviota

El tulipán, las tuberosas,

(...)

Creo en la vida,

Creo en ti que no conozco aún,

Creo en mí mismo;

Porque algún día yo seré todas las cosas que amo:

*El aire, el agua, las plantas, el adolescente.*¹⁴

En términos generales el mirlo y la gaviota pueden incluirse en la categoría del cielo, ya que los pájaros son símbolos de libertad al volar, mientras el tulipán y las tuberosas pertenecen a la tierra. El jardín es, sin duda, el lugar donde se cultivan múltiples especies de plantas. Su atracción por las plantas o el jardín se manifiesta desde su primer libro:

¹⁴ OC, I, pp.188-190. [El subrayado es mío].

Escondido en los muros

Este jardín me brinda

Sus ramas y sus aguas

De secreta delicia.

¡Qué silencio!, ¿Es así

El mundo? Cruza el cielo

Desfilando paisajes,

Risueño hacia lo lejos.

Tierra indolente. En vano

Resplandece el destino.

Junto a las aguas quietas

Sueño y pienso que vivo.

(...)

Y el aire fresco vuelve

Con la noche cercana,

Su tersura olvidando

Las ramas y las aguas.¹⁵

¹⁵ OC, I, p.122. [El subrayado es mío].

Para ver el uso general de estas palabras cito el texto casi entero. En el poema el jardín se describe como un lugar oculto y privilegiado, apartado del mundo *impuro*. Por lo general, el muro lleva una connotación negativa tanto en la poesía de Cernuda como en la de otros autores: la sensación del cerramiento y de obstáculo. A pesar de ello en este texto el muro representa una muralla o fortaleza protectora que conserva escondida la belleza de la naturaleza, resguardada de la intrusión del mundo exterior. A esta característica del muro protector se refiere el poeta en "La riada", en *Ocnos*:

*Ya en la casa, tras de los cristales de un balcón,
miró el jardín, que un muro protegía de las aguas.*¹⁶

En ambos textos se hallan tanto el jardín como las "aguas", otro objeto de su deseo. Las aguas, sean las de un arroyo natural o de una fuente artificial, pertenecen a este jardín, por tanto puede clasificarse en la categoría de la "tierra". Esta tierra se destaca por su indolencia, según propias palabras del poeta, "tierra indolente", que se combina con otras palabras e imágenes como "noche", "silencio" y "agua". "Las aguas quietas" y "el aire

¹⁶ OC, I, p.574.

fresco", "risueño"; y "tersura", "secreto" y "silencio" se emparejan respectivamente. El joven explorador pone de relieve al final, que "junto a las aguas quietas sueño y pienso que vivo" algo parecido a la afirmación: *Et in Arcadia ego*, de otro poema posterior, "La luna llena en Semana Santa". En la expresión: "¡Qué silencio! ¿Es así el mundo?" se ve concentrada su principal idea de realidad o belleza profunda. No importa que este asombro del yo poético sea de exclamación o de interrogación. Lo importante es que este asombro aparece constantemente desde su primer libro hasta el último, como el desarrollo del germen poético de su experiencia o su conciencia de la realidad profunda y belleza oculta.

·El rincón

En "El magnolio", de *Ocnos*, Cernuda escribe:

*En un recodo de la calle estaba el balcón, al que se
podría trepar sin esfuerzo casi, desde el suelo; y al
lado suyo, sobre las tapia del jardín, brotaba
cubriéndolo todo con sus ramas el inmenso magnolio.
Entre las hojas brillantes y agudas se posaban en
primavera, con ese sutil misterio de lo virgen, los
copos nevados de sus flores.*

Aquel magnolio fue siempre para mí algo más que una hermosura realidad: en él se cifraba la imagen de la vida. (...) yo sabía que era precisamente aquel apartado vivir del árbol, aquel florecer sin testigos, quienes daban a la hermosura tan alta calidad. Su propio ardor lo consumía, y brotaba en la soledad unas puras flores, como sacrificio inaceptado ante el altar de un dios.¹⁷

Me fijo con especial atención en este texto debido al significado especial del magnolio para él. El poeta siente, ante todo, una gran identificación con el magnolio porque "brotaba en la soledad unas puras flores, como sacrificio inaceptado ante el altar de un dios." Para Cernuda el magnolio es la imagen viva de su propia vida ignorada por los otros, a pesar de su pureza espiritual y alta calidad poética. Entonces el magnolio no es otra cosa sino un símbolo anímico del poeta.

No es accidental que en este poema en prosa aparezcan varias palabras relacionadas con el espacio: "recodo", "calle", "balcón", "suelo", "sobre", "al lado" y "jardín", porque éstas son sus palabras favoritas. Lo que hace necesaria una explicación sobre "recodo" y "balcón", que son otros protagonistas del espacio de la tierra. El recodo, más exactamente, un rincón, probablemente

¹⁷ OC, I, p.571.

tiene relación tanto con un refugio mental como físico. Del significado personal del rincón en "Un jardín", en *Variaciones sobre tema mexicano*, Cernuda manifiesta que:

*Otra vez un rincón. ¿En cuántos lugares, por extraños que algunos fueran para ti, no has hallado ese rincón donde te sentías vivo en lo que es tuyo? ¿Tuyo? Bueno. Di: en lo que es de tu casta, y no tanto por paisanaje, aunque lo que de tierra nativa hay en ti entra por mucho en la afinidad instintiva, como por temperamento.*¹⁸

El rincón no es solamente un espacio físico sino psíquico o psicológico, dado que, como el poeta sevillano describe, es el lugar "donde te sentías más vivo en lo que es tuyo." Es, ante todo, un espacio de intimidad y un lugar apartado y clandestino. Entonces el rincón cernudiano es el refugio y, metafóricamente hablando, el seno o la matriz materna. Es un lugar solitario, un escondrijo. Al rincón o refugio Cernuda se refiere en "Recuerdo de Pierre Reverdy":

Un hombre que semeja buscar un refugio (...) halla en

¹⁸ OC, I, p.644.

*el campo una puerta, una puerta sola, sin paredes a los lados ni habitación tras ella; (...) En ese personaje adivino al poeta, acosado por algo o en busca de algo y creyéndose de momento protegido del mundo y contra el mundo, de su terror y de su atracción.*¹⁹

Como el campamento base para los alpinistas, el refugio es un lugar necesario e indispensable para continuar su búsqueda de algo perdido. En la poesía de Cernuda el jardín y el rincón desempeñan este papel. Del significado del rincón nos dice Gaston Bachelard:

*...todo rincón de una cosa, todo rincón de un cuarto, todo espacio reducido donde nos gusta acurrucarnos, agazaparnos sobre nosotros mismos, es para la imaginación una soledad, es decir, el germen de un cuarto, el germen de una casa.*²⁰

Según dice el filósofo francés, la casa es nuestro rincón

¹⁹ OC, I, p.793.

²⁰ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965, p.182.

del mundo, quizá nuestro primer universo excepto el útero materno; así, pues, el rincón contiene el germen de aquélla. Este espacio poco habitado nos protege y nos ofrece reposo. Es un lugar propio. Cada alma tiene su propio rincón. En el rincón se refleja esta conciencia inconsciente. De esta experiencia el filósofo propone:

Pero primeramente, el rincón es un refugio que nos asegura un primer valor del ser: la inmovilidad. Es el local seguro, el local próximo de mi inmovilidad. El rincón es una especie de semicaja, mitad muros, mitad puerta. Será una ilustración para la dialéctica de lo de dentro y lo de fuera (...) La conciencia de estar en paz en su rincón, difunde, si nos atrevemos a decirlo, una inmovilidad. La inmovilidad irradia. Se construye una cámara imaginaria alrededor de nuestro cuerpo que se cree bien oculta cuando nos refugiamos en un rincón.²¹

Así el rincón es un lugar reservado para un alma solitaria o desolada. Ante la incertidumbre y la sospecha radical sobre su ser, uno se siente perplejo y debilitado. Entonces el rincón es su propio espacio donde se permanece escondido y en reposo como

²¹ *Ibidem*, p.183.

si se quisiera recargar espiritualmente, para sentirse más completo y fortalecido y poder resistir el mundo exterior. En este sentido es un punto de crecimiento moral y existencial, donde no solamente guarda su propio secreto sino el del mundo también. En "El patio", del mismo libro, el poeta confiesa que "halla su raíz en un rinconcillo secreto y callado del mundo":

En tierra bien distante, pasados los mares, hallas trazado aquí, con piedra, árbol y agua, un rinconcillo de la tuya, un rinconcillo andaluz. (...) Viendo este rincón, respirando este aire, hallas que lo que afuera ves y respiras también está dentro de ti; (...) El hombre que tú eres se conoce así, al abrazar ahora al niño que fue, y el existir único de los dos halla su raíz en un rinconcillo secreto y callado del mundo.²²

Es interesante observar como Cernuda plantea otro sentido más noble del rincón. En "El tiempo", de su libro *Ocnos*, Cernuda expresa su recuerdo primordial de su infancia en el siguiente texto:

²² OC, I, pp.648-649.

*Recuerdo aquel rincón del patio en la casa natal, yo a solas y sentado en el primer peldaño de la escalera de mármol. (...) Allí, en el absoluto silencio estival, subrayado por el rumor del agua, los ojos abiertos a una clara penumbra que realizaba la vida misteriosa de las cosas, he visto cómo las horas quedaban inmóviles, suspensas en el aire, tal la nube que oculta un dios, puras y aéreas sin pasar.*²³

A diferencia de otros poetas, su rincón favorito no se sitúa solamente en un espacio interior como la habitación o la casa, sino en el patio, un variante del jardín. En el texto indicado el patio está rodeado como el jardín bien protegido y bien conservado, guardando el silencio y el misterio a la vez. Si un rincón de un espacio interior es cerrado, el rincón cernudiano es semi abierto. El individuo no está metido solamente en su propio mundo cerrado, sino se siente atraído por la belleza oculta de la naturaleza estival. Como dice Aristóteles, "el asombro es el origen de lo que nos hace pensar y contemplar." Entonces para Cernuda el jardín es el lugar originario de esta experiencia del asombro inefable y fatal, en otros términos, el primer lugar de su experiencia de la contemplación estética.

²³ OC, I, p.560.

·La ventana o el mirador

El otro espacio de interés en la categoría de la tierra es la ventana, el balcón o el mirador. No importa cómo se llame, ya que todos estos pertenecen al mismo paradigma semántico y tienen relación, en cierto modo, con la transparencia y pureza de la vista. En su poesía inicial aparece la *ventana* con mucha frecuencia, mientras que en la de su madurez se ve más el balcón o el mirador. En los poemas de juventud la ventana es un elemento predominante utilizado en sentido más amplio y ambiguo que el balcón y el mirador, cuya variante es "cristal". Las expresiones más sobresalientes que acompañan a la palabra e imagen *ventana* en sus primeros poemas son como las siguientes:

"En su paz la ventana / Restituye a diario / Las
estrellas, el aire /"²⁴

"La ventana / Traza su verde persiana / En la
enramada a la aurora."²⁵

"La noche a la ventana / Ya la luz se ha dormido./"²⁶

"No es el aire puntual / El que tiende esa sonrisa /
En donde la luz se irisa / Tornasol, sino el

²⁴ OC, I, p.107.

²⁵ OC, I, p.117.

²⁶ OC, I, p.117.

cristal;/"²⁷

"Y el cristal ya se afirma / Contra la noche incierta
/"²⁸

En estos versos la ventana se describe como el reflejo completo de la luz o las estrellas del cielo, que es el símbolo de la armonía total de lo celestial y lo divino. Lo fundamental es que, por una parte, la ventana separa y diferenciados mundos, el interior y el exterior y, por otra, entrelaza dos mundos como punto de intersección. Para Cernuda la ventana, como la puerta, no está cerrada por completo sino entreabierta al mundo exterior, un sitio con vista. La ventana representa el ojo o la mirada. Por lo tanto por la ventana el poeta contempla la belleza oculta o la realidad profunda. Leamos en "Ventana", el primer poema de *Vivir sin estar viviendo*:

Recuerda la ventana

Sobre el jardín nocturno,

(...)

Cuando por el amor tu espíritu rescata

La realidad profunda.

²⁷ OC, I, p.118.

²⁸ OC, I, p.119.

(...)

La mirada es quien crea,

Por el amor, el mundo

Y el amor quien percibe,

Dentro del hombre oscuro, el ser divino,

Criatura de luz entonces viva

*En los ojos que ven y que comprenden.*²⁹

El poeta es quien mira, pero lo que tiene que mirar no es solamente su forma exterior sino también el interior de las cosas o, en sus propias palabras, su realidad profunda. Cuando el poeta mira el mundo con amor, se rescata la realidad profunda y hasta se percibe el ser divino en el hombre más oscuro. En este sentido el poeta es un *avatar* del amor. Por lo tanto, su mirada es una creación del ser. Pero en nuestro tiempo a mucha gente no le gusta mirar el mundo con ojos de poeta. En el poema "El nombre", también del mismo libro, Cernuda se queja de la pérdida de la verdadera acción de mirar:

Recoge el alma, y mira;

Pocos miran el mundo.

²⁹ OC, I, p.384-385. [El subrayado es mío].

La realidad por nadie

*Vista, paciente espera.*³⁰

Según el poeta, muchos no miran el mundo porque no recogen su alma a la hora de mirar. Mirar no es echar un vistazo al mundo ni mirar sin alma. Mirar es "contemplar" en el sentido etimológico de observar el mundo a la altura del creador.³¹ Entonces lo que el poeta tiene que crear no es una simple palabra, sino una nueva visión y un nuevo mundo. En "Río vespertino" de *Como quien espera el alba*, leemos:

Contemplación, sosiego,

El instante perfecto, que tal fruto

Madura, inútil es para los otros,

Condenando al poeta y su tarea

De ver en unidad el ser disperso,

El mundo fragmentario donde viven.

(...)

Mas la verdad oculta, como el fuego

³⁰ OC, I, p.396. [El subrayado es mío].

³¹ Véase a la nota número 11 en la página 38 de esta tesis.

*Subyacente en la tierra.*³²

Esta mirada, esta contemplación no se permite a todo el mundo sino a unas pocas personas que aguantan su duro aprendizaje. Lo perfecto no permanece para siempre sino es momentáneo. La labor del poeta es buscar el orden recóndito y armónico que subyace más allá del mundo visible, diverso y fragmentado, invisible para los demás. Es su destino y su fatalidad ir en peregrinación en busca de la *verdad oculta* que casi nadie advierte.

La sombra

En la categoría del espacio no existen solamente los sustantivos positivos como el jardín, el árbol, la flor, el rincón como refugio, la ventana o el mirador, sino también los negativos o, por lo menos, ambiguos, ya que la tierra tiene un doble sentido simbólico. Por una parte, es el fundamento de nuestro propio ser, pero por otra es también nuestro límite existencial. Esta limitación ontológica provoca en el poeta una resistencia total al "invisible muro". Sobre la imagen del muro volveré de nuevo cuando me ocupe del espacio de la distopía. De cualquier modo, el límite ontológico de nuestro ser se entiende como un invisible muro que infunde en el individuo la presión

³² OC, I, p.371.

psicológica de ser un prisionero. En este sentido, la palabra e imagen de la sombra aparece con gran frecuencia en su obra poética. Por lo general, por sombre se entiende la falta de luz, la semi oscuridad y el símbolo del enfrentamiento la luz con el cielo, lo divino, con lo cual pasa a la categoría de la tierra. En el Poema XXI de su *Primera poesía*, Cernuda afirma:

Va la sombra invasora

Despojando el espacio

Y la luz fugitiva

*Huye a un mundo lejano.*³³

Es la descripción de un paisaje crepuscular, donde la sombra se describe como "invasora" y "despojando el espacio". Es el justo momento de la puesta del sol, del cambio del día a la noche. Al parecer la sombra vence a la luz y la noche al día. Conviene destacar como el joven Cernuda utiliza aquí la estructura dicotómica: la sombra y la luz; invasora y fugitiva; despoja y huye; el espacio, un mundo lejano. Además estas palabras en *coupling* o *emparejamiento* producen la sensación de movimiento y ocupación del espacio. Según Samuel R. Levin, el *coupling* se

³³ OC, I, p.121. [El subrayado es mío].

caracteriza por el hecho de que "unas formas determinadas, que son semántica o fonéticamente, o bien semántica y fonéticamente a la vez, aparecen en posiciones sintagmáticas equivalentes, dando así lugar a un tipo especial de paradigmas."³⁴ En la estrofa citada se distingue la estructura de *coupling*; se hace muy gráfico el paso del tiempo, en otros términos, el conflicto silencioso entre ambas para ocupar la esfera terráquea. Este enfrentamiento o conflicto necesario entre la sombra y la luz es dialéctico, porque al amanecer la situación cambiará a la inversa. De cualquier forma en este *coupling* sobresale el movimiento de invasión y huida. Los de los elementos espaciales como "a" y "lejos" que aparecen en el último verso "huye a un mundo lejano" me ocuparé en las siguientes secciones.

Sin embargo en Cernuda la imagen de la sombra es más complicada. Veamos el Poema VII del mismo libro, donde el poeta describe la sombra:

Soy memoria de hombre;

Luego, nada. Divinas,

La sombra y la luz siguen

³⁴ Samuel R. Levin, *Estructura lingüística de la poesía*, Madrid, Cátedra, 1974, p.32.

*Con la tierra que gira.*³⁵

En esta estrofa la *sombra* no tiene carácter negativo sino complementario y aún divino, armonizando con la *luz* como las dos caras de una misma moneda. Por oposición a la idea fija de que la luz es blanca y divina y la sombra negra y demoníaca, Cernuda ve lo divino inmanente en ésta, como *coincidentia oppositorum*, porque para Cernuda la sombra tiene un doble sentido. En el poema "El andaluz", expresa esta dualidad como "sombra hecha de luz".³⁶ Sin embargo, lo más decisivo es que la sombra se presenta como su doble o un aspecto oscuro de su vida íntima, sobre todo en referencia a su cuerpo o a su amor. De hecho Cernuda se identifica en ocasiones con la sombra o "ser divino dentro del hombre oscuro". Como lo hace en el Poema III de *Donde habite el olvido*:

Vacío el cuerpo, doy contra las luces;

Vivo y no vivo, muerto y no muerto;

Ni tierra ni cielo, ni cuerpo ni espíritu.

Soy eco de algo,

³⁵ OC, I, p.112.

³⁶ OC, I, p.339.

(...)

*lo miran mis ojos siendo sombra (...)*³⁷

A juzgar por expresiones como "soy eco de algo" y "siendo sombra" es seguro que en este poema Cernuda insinúa la razón de su atracción por la sombra. En otro texto el poeta describe la sombra como "un cuerpo que no era mi cuerpo". Entonces la sombra es igual a un fantasma, porque no tiene sustancia o cuerpo real. En muchos casos la imagen de la sombra en sus poemas tiene que considerarse en relación con el cuerpo. Así en "Sentado sobre un golfo de sombra":

*Sentado sobre un golfo de sombra vas siendo ya sombra
tú todo.*

*Sombra tu cabeza, sombra tu vientre, sombra tu vida
misma. (...)*

*Cuida tu sombra: dentro de tiempo ni sombra serás.
(...)*

*Grita, grita, vuelve tus manos del revés. Luego
podrás tenderte confiado bajo tu propia sombra.*³⁸

³⁷ OC, I, p.203. [El subrayado es mío].

³⁸ OC, I, pp.186-187.

Como la expresión "un cuerpo que no era mi cuerpo", cada parte corporal va siendo sombra, cabeza, vientre hasta vida. Lo peor de todo no es ser una sombra sino la posibilidad de su extinción. "Cuidar tu sombra" significa preocuparse por su ser, aunque para los otros se ve tan negativo y poco valorado. La imagen de la sombra respecto al cuerpo se observa en varios de sus poemas por ejemplo en "Remordimiento en traje de noche":

*Un hombre gris avanza por la calle de niebla;
No lo sospecha nadie. Es un cuerpo vacío;
Vacío como pampa, como mar, como viento,
Desiertos tan amargos bajo un cielo implacable.*

*Es el tiempo pasado, y sus alas ahora
Entre la sombra encuentra pálida fuerza; (...)
En secreto aproxima su sombra descuidada. (...)
Invisible en la calma el hombre gris camina. (...)*³⁹

Entre las palabras empleadas en este poema, las escritas en cursiva tienen matices semejantes: "vacío" e "invisible"; "gris", "niebla" y "sombra". "El hombre gris" tiene "un cuerpo vacío" por

³⁹ OC, I, p.143. [El subrayado es mío].

eso es "invisible". Todas estas imágenes se caracterizan por la carencia de sustancia concreta y evidente. Aunque el hombre gris anda por la calle, los otros no perciben su existencia. Es un hombre invisible: es un hombre y al mismo tiempo no es un hombre porque no tiene vida propia o verdadera existencia como los otros. Pero no es un *Licenciado Vidriera*, ya que el personaje cervantino sufre de demencia, mientras que en el caso de Cernuda el problema no es su crisis personal, sino el conflicto social por ser homosexual. Al respecto Octavio Paz apunta con razón al respecto que "*Cernuda no se siente maldito: se siente excluido. Y no lo lamenta: devuelve golpe por golpe. (...) En Cernuda apenas si aparece la conciencia de la culpa*".⁴⁰ Lo que Cernuda lamenta es no buscar su amor verdadero y no ser más sincero ante su deseo. En otro verso el poeta describe la sombra como "sombras frágiles, blancas, (...) dormida en su amor, en su flor de universo".⁴¹ Como escribe el mismo poeta, la sombra está dormida y todavía no despertada en su amor. La sombra no es la falta de la luz física sino la oscuridad anímica y, sobre todo, la del amor. Esta conciencia culmina en el título de su noveno poemario, *Vivir sin estar viviendo*. La vida sin amor o su vida diferente es muy similar a un *zombie* "vivo y no vivo", "muerto y no muerto", "ni cuerpo ni espíritu". En "La sombra" en el libro indicado, el poeta nos dice el exilio:

⁴⁰ Octavio Paz, *Op. cit.*, p.129.

⁴¹ *OC*, I, p.141.

*Al despertar de un sueño, buscas
Tu juventud, como si fuera el cuerpo
Del camarada que durmiese
A tu lado y que al alba no encuentras.
Ausencia conocida, nueva siempre,
Con la cual no te hallas. (...) ⁴²*

Como he señalado antes, la sombra es una imagen, un motivo o un tema recurrente en la poesía de Cernuda. Por eso puede verse como la tentativa de reescribir *lo no dicho* en su corazón. En este verso la sombra se presenta como la de su ser o la del amor imaginario que se evapora al despertarse. Recordamos que la sombra es su doble. A este doble se refiere Octavio Paz:

...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

⁴² OC, I, p.415.

*cristiano, repulsivo o aterrador, sino pagano, casi un muchacho, aunque cambie con los años y sea cada vez más amarga y sin esperanzas su palabra. En la imagen del doble, siempre reflejo intocable, Cernuda se busca a sí mismo pero también busca al mundo.*⁴³

El doble cernudiano tiene varios nombres, ya que el poeta andaluz, en alguna medida, lo reescribe de forma distinta en cada obra. Cada tentativa de reescribir su experiencia originaria o, en palabras del mismo poeta, el *germen inicial de la experiencia* es, en el fondo, una búsqueda de sí mismo y de su verdad verdadera ignorada en el mundo. La conciencia de la sombra tiene estrecha vinculación con la de la caída. De la que trataré en la siguiente sección.

·El movimiento de caída

La noción de la caída se ve bastante en sus poemas. Esta conciencia se expresa claramente en el Poema IV de *Donde habite el olvido* que comentaré en relación con el movimiento y su espacialidad.

Yo fui.

⁴³ Octavio Paz, *Op. cit.*, pp.121-122.

Columna ardiente, luna de primavera,
Mar dorado, ojos grandes.

*Busqué lo que pensaba;
Pensé, como al amanecer en sueño lánguido,
Lo que pinta el deseo en días adolescentes.*

Canté, subí,
Fui luz un día
*Arrastrado en la llama.
Como un golpe de viento
Que deshace la sombra,
Caí en lo negro,
En el mundo insaciable.*

*He sido.*⁴⁴

En este poema, el yo poético se identifica con la "columna

⁴⁴ OC, I, pp.203-204. [El énfasis es mío]. Entre varios análisis de este poema es interesante el semiótico de Richard K. Curry. Para los detalles véase a Richard K. Curry, *En torno a la poesía de Luis Cernuda*, Madrid, Pliegos, 1985, pp.123-126.

ardiente", la "luna de primavera", "el mar dorado" y "los ojos grandes". Es un texto que se caracteriza por la estructura geométrica, sobre todo por la verticalidad, de las imágenes como "columna ardiente", "luz arrastrado en llama", "subí" y "caí". Es interesante observar el contraste del movimiento de ascensión y de caída como proyección del autor, a lo que denominaré el complejo del poeta de "ex ángel" o ángel caído. Las imágenes se ponen en movimiento principalmente por el eje vertical y se desplazan del nivel superior al inferior. El cambio brusco de altura nos causa una vertiginosa sensación de caída. A mi modo de ver, debido a la distancia extrema de la posición existencial entre lo alto y lo bajo, sentimos la impresión de un desconcierto de un estado desnivelado o caótico, puesto que el cambio de altura conlleva tanto la inestabilidad anímica como la del estado ontológico, mientras se normaliza o se recupera un nivel confortable.

Tampoco el elemento geométrico se acaba con estos rasgos. En él hay otro tipo de geometría: la combinación entre la linealidad y la redondez. Los "ojos grandes" y la "luna de primavera" configuran la imagen del círculo. Aunque no se describa la forma de la luna con precisión, se asocia la imagen de la luna de primavera con la resurrección o revivificación de la luna, ya que la primavera potencia el brote de las plantas o hierbas y la luna simboliza el tiempo circular. De forma latente, pues, se percibe la luna como vitalidad, que nos impresiona con su faz de luna llena. La luna se localiza arriba, en el cielo, y los "ojos

grandes" se sitúan en la tierra. Por los "ojos grandes" entiendo la persona que admira la realidad profunda y la belleza oculta en este mundo. Entonces entre "la luna de primavera" y los "ojos grandes" se halla una analogía formal. En contraste, las imágenes como "columna ardiente" y "arrastrado en la llama" conforman la linealidad. La combinación de la linealidad y la redondez resalta la armonía geométrica, evitando una estructura monótona que pueda dar la verticalidad sola. En conclusión, la importancia de este tipo de imaginación geométrica que resalta la especialización de las imágenes y sus movimientos refleja la conciencia de ángel caído. En el Poema VII del mismo poemario Cernuda reescribe lo anterior.

*Adolescente fui en días idénticos a nubes,
Cosa grácil, visible por penumbra y reflejo,
Y extraño es, si ese recuerdo busco,
Que tanto, tanto duela sobre el cuerpo de hoy.*

(...)

Aquél fui, aquél fui, aquél he sido;

Era la ignorancia mi sombra. (...)⁴⁵

Esta obra tiene una lógica similar a la anterior: el contraste entre lo que fui y lo que soy o, en otras palabras,

⁴⁵ OC, I, pp.205-206.

antes y ahora. Aparentemente es el contraste entre el pasado y el presente, por tanto, el del tiempo. Pero en realidad estos versos describen la conciencia de la caída, puesto que el mismo poeta expresa que "adolescente fui en días idénticos a nubes". Entonces otra vez encontramos su noción de ángel caído o "ex ángel": cuando era adolescente, en palabras del yo poético, fui "cosa grácil" y "visible" o transparente, con lo cual no sabía nada de la sombra. Pero ahora, este "cuerpo de hoy" me aflige inexpresablemente. Como el mito de Ícaro, como un conocido verso de Ingeborg Bachmann, "todo lo que cae tiene alas" (*Jeder, der fällt, hat Flügel*), todo lo que no aspiraba a remontarse hasta el cielo no caerá. O todo lo que se halla caído en la tierra, antes ha vivido en el cielo como "nubes" o "luna de primavera". Así su poesía se caracteriza por la conciencia de ángel caído o de Adán expulsado del Paraíso. Todas las caídas de caída van a la tierra o al abismo. Donde el ángel se cae o adonde llega el Adán expulsado, allí empieza la distopía.

5.4. Espacio de Distopía

"Distopía" indica un lugar lleno de desorden y caos. Como "utopía", es palabra compuesta de "dis-" + "topos" + "-ía". Es sabido que el prefijo "dis" tiene dos sentidos: el primero, derivado del latín, que significa negación o contrariedad,

separación, o distinción; el segundo, derivado del griego, que significa dificultad o anomalía. En comparación con "utopía", "distopía" es un neologismo que presenta las dos significaciones al mismo tiempo: el lugar de la negación y el de la dificultad. Por lo tanto es el término antitético de "utopía". Este espacio se caracteriza por el suspiro, el llanto y la desesperación. En este lugar abismal se destaca el movimiento centrípeto.⁴⁶ Aquí centrípeto es el movimiento hacia el centro, hacia el abismo, para no escapar de su campo de fuerza. En concreto, la opresión puede verse como este movimiento. Como he expuesto en otras secciones, empiezo por las palabras más frecuentes en esta categoría, que son las siguientes:

*soledad, muro, abismo, hastío, pena, olvido, miedo,
tristeza, frío, dolor, piedra, muerte, herida.*

Esta categoría comparte, en apariencia, muchos elementos del imaginario de "tierra". Hay que tener en cuenta, no obstante, que

⁴⁶ Según el diccionario, el adjetivo 'centrípeto/a' se define como "que atrae, dirige o impele hacia el centro" (DRAE, Tomo I, p.458) y la fuerza centrípeta, como "fuerza radial originada en todo cuerpo que gira circularmente, de igual módulo y sentido contrario a la fuerza centrífuga a la que contrarresta" (Real Academia de Ciencias exactas, físicas y naturales, *Vocabulario científico y técnico*, Madrid, Espasa, 1996 (3ª), p.461.)

esta categorización se lleva a cabo en el terreno más psicológico y deprimido, a modo de agujero negro del sentimiento o de la sensación. Para el poeta, es el lugar de abandono, destierro y aislamiento. Durante toda su obra, como he expuesto en el capítulo anterior, Cernuda utiliza con mucha frecuencia palabras como "cárcel", "prisionero", "destierro", "cementerio", "ruina", etc. y reescribe sus contenidos constantemente.

·Los muros o puerta cerrada

Desde un primer momento, Cernuda acusa a "este mundo absurdo que (...) es un cadáver cuyos miembros remueven a escondidas los que aún confían en nutrirse con aquella descomposición."⁴⁷ En el Poema XVIII su *Primera poesía* expresa este sentimiento de la siguiente manera:

Los muros nada más

Yace la vida inerte,

Sin vida, sin ruido

Sin palabra crueles.

(...)

¿He cerrado la puerta?

⁴⁷ OC, III, p.63.

*El olvidado me abre
sus desnudas estancias
Grises, blancas, sin aire. (...)*⁴⁸

Para Luis Cernuda el espacio de distopía es un lugar "sin aire" donde la vida siempre se encuentra inerte, asfixiada y desolada. Es un espacio que "*chupa, agosta, destruye las energías jóvenes*".⁴⁹ Además, en su distopía toda puerta está cerrada. El muro de esta categoría, por oposición de la de la tierra, ya no funciona como fortaleza protectora sino como una cárcel, con lo cual la comunicación humana está completamente oprimida y cortada. Esta conciencia se repite, mejor dicho, se reescribe constantemente a lo largo de su trayectoria poética. Ya en el período de *Un río, un amor*, Cernuda compone un poema titulado "Destierro":

*Ante las puertas bien cerradas,
Sobre un río de olvido, va la canción antigua.
Una luz lejos piensa
Como a través de un cielo.*

⁴⁸ OC, I, p.119.

⁴⁹ OC, III, p.63.

*Todos acaso duermen,
Mientras él lleva su destino a solas.

Fatiga de estar vivo, de estar muerto.
Con frío en vez de sangre,
Con frío que sonrío insinuando
Por las aceras apagadas.

Le abandona la noche y la aurora lo encuentra,
Tras sus huellas la sombra tenazmente.⁵⁰*

En este texto poético también se nota la huella de otro de los textos citados: "*las puertas están bien cerradas*" puede verse como una reescritura de "*¿He cerrado la puerta?*". La conciencia o preocupación poética de Cernuda siempre gira en torno a unas palabras esenciales como los anillos de un árbol. La puerta cerrada se sitúa en uno de ellos. De cualquier modo, en la distopía, en las palabras del mismo poeta, todas "*las puertas están bien cerradas*", y no puede entrar a ese mundo, donde casi todos duermen y reposan tranquilamente. Probablemente el poeta o el yo poético no es un habitante de este pueblo o ciudad, sino un viajero o un extranjero que busca un albergue para pasar una

⁵⁰ OC, I, p.146. [El subrayado es mío].

noche. Pero dado que nadie le abre la puerta ni le ofrece una morada, el yo poético o poeta tiene que seguir su camino en solitario y en plena noche, en el que se percibe un aire tan frío e inhóspito como una tierra nevada.

Es curioso que este poema se publique en el libro *Un río, un amor* en 1929, porque parece significar que antes de su exilio geográfico, Cernuda ya empieza el destierro moral. María V. Utrera Torremocha apunta que:

*El desarraigo como forma habitual de vida aparece ya en Un río, un amor. (...) la desesperación empuja al protagonista, que se ve a sí mismo como extranjero, a la huida: (...) Este primer exilio se cifra en la oposición entre pasado, con la presencia del amor, y presente... El poeta, sumido en una profunda crisis, abandonado entre las sombras de la noche, es acosado en "Destierro"...*⁵¹

El término "destierro" refleja la conciencia cernudiana del ángel caído o el Adán expulsado. En el mundo no se encuentra un lugar donde pueda reposar su alma cansada. Por eso el poeta canta su "*Fatiga de estar vivo, de estar muerto*". Es un lugar excluido

⁵¹ María Victoria Utrera Torremocha, *Op. cit.*, pp.106-107.

de los demás. Recordemos que Cernuda no se siente maldito sino excluido.⁵² En esta tierra antipática es natural que el poeta sienta la tristeza, la miseria, el resentimiento y la desolación. Así las imágenes de esta categoría confluyen en los sentimientos de "abandono" y "caos" del que no saber por donde ir.

·La oscuridad completa

Este sentimiento de "caos" se presenta como *oscuridad completa* en el poema con el mismo título:

No sé por qué, si la luz entra,

Los hombres andan bien dormidos,

Recogiendo la vida su apariencia

Joven de nuevo, bella entre sonrisas,

No sé por qué he de cantar

O verter de mis labios vagamente palabras;

Palabras de mis ojos,

*Palabras de mis sueños perdidos en la nieve.*⁵³

⁵² Octavio Paz, *Op. cit.*, p.129.

⁵³ *OC*, I, p.150.

De mis sueños copiando los colores de nubes,

*De mis sueños copiando nubes sobre la pampa.*⁵⁴

Leyendo con detenimiento el poema podemos observar la huella de "La noche oscura" de San Juan de la Cruz, entre otras cosas, por la repetición de "no sé por qué". Creo que la mayor relevancia de este poema está en su conciencia de pérdida, de la inexplicabilidad o incomprensibilidad del mundo y del yo incógnito. La oscuridad no solamente indica la falta de la luz física sino también de la espiritual, debido a la pérdida del sentido de la vida: "no saber dónde ir, dónde volver".⁵⁵ El hombre moderno está completamente naufragando en un mar llamado el ser. Así el espacio de distopía se asienta en el caos moral o la oscuridad completa del ser. En "Esperaba sola", Cernuda expresa bien su caos espiritual:

Esperaba algo, no sabía qué. (...) Tenía en la mano una flor; no recuerdo qué flor era.

Al caer, la flor se convirtió en un monte. Detrás se ponía un sol; no recuerdo si era negro.

⁵⁴ OC, I, pp.150-151.

⁵⁵ OC, I, p.168.

*Mi mano quedó vacía. En su palma apareció una gota de sangre.*⁵⁶

Esta obra se compuso bajo la influencia del surrealismo. Como *Esperando a Godot*, el yo poético de estos versos espera en vano algo sin saber concretamente qué está esperando. Además la repetición de "no recuerdo" acrecienta la atmósfera agnóstica o nihilista que refleja su pérdida de sentido. Esta confusión e ignorancia aparece en otros versos también. Veamos "El viento de septiembre entre los chopos":

Mi vano afán persigue

Un algo entre los bosques.

Un no sé qué, una sombra,

*Cuerpo de mi deseo, (...)*⁵⁷

En el segundo texto se ve, en cierto sentido, una huella del primero, por lo tanto también es otra de sus tentativas de reescritura. Ya en 1931 Cernuda escribiera unas líneas para la antología de *Poesía Española* de Gerardo Diego en las que dice:

⁵⁶ OC, I, p.181.

⁵⁷ OC, I, p.225.

"No sé nada, no quiero nada, no espero nada."⁵⁸ Entre las tres frases se halla el germen inicial de esa experiencia "de no sé qué" debido al naufragio psicológico. Sobre este naufragio Cernuda insiste en "Sombra blanca":

Bajo la noche el mundo silencioso naufraga;

Bajo la noche rostros fijos, muertos, se pierden.⁵⁹

La noche suele describirse como la oscuridad. En este poema la noche no indica solamente el tiempo físico entre la puesta y salida del sol sino también el estado anímico de la pérdida del sentido de la vida. A mi modo de ver el clímax caótico de distopía se concentra en la firme declaración del poeta: "Dios no existe". En "Las ruinas", poema de *Como quien espera el alba*, continua con sus interrogándose sobre este problema:

Silencio y soledad nutren la hierba

Creciendo oscura y fuerte entre ruinas,

(...)

Oh Dios. Tú que nos has hecho

⁵⁸ OC, III, p.64.

⁵⁹ OC, I, p.144.

Para morir, ¿por qué nos infundiste

La sed de eternidad, que hace al poeta?

(...)

*Mas tú no existes. Eres tan sólo el nombre (...)*⁶⁰

El mundo actual se caracteriza cada vez más por ser un mundo sin misterio, en otras palabras, un mundo sin dios. A pesar de ello el poeta llega a sospechar la existencia de dios en este mundo "absurdo". Tradicionalmente se cree que Dios había creado el mundo y nos había dado leyes y nuevas alianzas, pero si no existe, ¿para qué sirven tantas cosas? Entonces el ser se confunde con la nada y por último se acaba creyendo que el ser es la nada. Sobre este tipo de confusión Cernuda escribe "Escrito en el agua", poema en prosa excluido de *Ocnos*:

¡Dios!, exclamé entonces: dame la eternidad. Dios era ya para mí el amor no conseguido en este mundo, el amor nunca roto, triunfante sobre la astucia bicorne del tiempo y de la muerte. Y amé a Dios como al amigo incomparable y perfecto.

Fue un sueño más, porque Dios no existe. Me lo dijo la hoja seca caída, que un pie deshace al pasar. Me

⁶⁰ OC, I, pp.323-325.

*lo dijo el pájaro muerto, inerte sobre la tierra el ala rota y podrida. (...) Y si Dios no existe, ¿cómo puedo existir yo? Yo no existo ni aun ahora, que como una sombra me arrastro entre el delirio de sombras, respirando estas palabras desalentadas, testimonio (¿de quién y para quién?) absurdo de mi existencia.*⁶¹

Cernuda compuso "Escrito en el agua", único poema excluido de *Ocnos*, inspirándose en el epitafio de la tumba de Jean Keats: "Here Lies One Whose Name Was Writ in Water." Así pues también puede verse como una reescritura de otro texto es una forma de conmemorar y homenajear al poeta inglés. De cualquier modo, el espacio de distopía es, ante todo, el de la nada y la negación: sospechar y negar hasta su propia existencia. En la distopía la soledad y la desesperación ya no son problemas graves. Lo singular en este espacio es la autonegación o la negación total. Tal como se expresa, Dios es el símbolo del amor imposible, "no conseguido en este mundo" y "el amor nunca roto". La existencia de Dios era la garantía de la verdad y la justicia en el mundo, a pesar de su dificultad de practicarlas. Pero una vez que se da cuenta de que Dios no existe, el yo poético necesariamente llega a sospechar de su propia existencia. Así la distopía se caracteriza por la negatividad. En este sentido voy a tratar de la fuerza centrípeta como el "abismo" o "la prisión viva".

⁶¹ OC, I, p.615.

·El movimiento centrípeto

Recordemos que lo centrípeto es lo que atrae, dirige o impele hacia el centro. Por su definición, no tiene ninguna connotación negativa. Sin embargo, esta fuerza se caracteriza por la capacidad de restringir los objetos, en el sentido de apretar, constreñir, circunscribir y reducir a menores límites algo. Esta fuerza tirana limita, reprime y detiene el movimiento libre de los objetos en su esfera, y siempre se dirige hacia el centro, atrayendo o llevando a su dominio los objetos. Esta fuerza se observa en la sociedad humana, porque desde el punto de vista sociológico, la sociedad ocupa el centro de este campo de fuerza a lo largo de su historia, mientras los individuos parecen similares a los átomos girando en la órbita de dicha fuerza irresistible. Aplicando esta fuerza natural a la sociedad humana, la fuerza centrípeta es la demanda u orden de las sociedades que tiende a disciplinar a los individuos atrayéndolos a su sistema gubernamental. Por lo tanto, la fuerza centrípeta social necesariamente tiene carácter totalitario e impersonal. En relación con el sujeto, provoca la despersonalización de cada individuo y no deja preservar la particularidad de cada uno sino que la desactiva, anula y por fin aniquila. No hay verdad diferente sino una sola verdad: la de su sociedad. En un breve comunicado político, "Los que se incorporan", se manifiesta rotundamente la conciencia social:

*Mas lo que ven los ojos son canalladas amparadas por los códigos, crímenes santificados por la religión y, en todo lugar, indignantes desigualdades en las que siempre resulta favorecido el estúpido. Se queda, pues, en peor situación de espíritu. Este mundo absurdo que contemplamos es un cadáver cuyos miembros remueven a escondidas los que aún confían en nutrirse con aquella descomposición.*⁶²

En el texto anterior la distopía funciona como el agujero negro de la subjetividad, que le genera al poeta su profunda angustia ontológica. Como hemos visto antes Cernuda describe la sociedad como "chupa, agosta, destruye las energías jóvenes".⁶³ El movimiento centrípeto tiene vinculación estrecha con esto, un espacio negativo donde la vida se encuentra reprimida e impotente, y se reduce a una prisión en una "jaula de un ave invisible".⁶⁴ En el Poema XV de *Donde habite el olvido* Cernuda expresa su sensación de ser prisionero:

⁶² OC, III, p.63. Aunque a "jaula de un ave invisible" el poeta se refiere el arpa, en esta expresión se refleja la fatalidad del poeta.

⁶³ *Ibidem.*

⁶⁴ OC, I, p.343.

El invisible muro
Entre los brazos todos,
Entre los cuerpos todos,
Islas de maldad irrisoria.

No hay besos, sino losas;
No hay amor, sino losas
Tantas veces medidas por el paso
Febril del prisionero.

(...)

Un deseo inmenso,
Afán de una verdad,
Bate contra los muros,
Bate contra la carne
Como un mar entre hierros.

(...)

La prisión,

La prisión viva.⁶⁵

⁶⁵ OC, I, pp.213-214. [El subrayado es mío].

Como he expuesto antes, el sentimiento de estar prisionero domina el pensamiento poético del autor sevillano y dinamiza la versificación. Entonces brota su conciencia social: el poeta frente a una sociedad hostil u apartado e indiferente de los otros. Al leer este poema inevitablemente nos pregunta por qué un individuo inocente ha de sufrir en esta "prisión viva". Sería, como dice Cernuda, *una pregunta sin respuestas*, porque, en cierto modo, esta sociedad o civilización es su o nuestra prisión invisible, aunque, en sentido estricto, el cuerpo de cada uno ya es su prisión también. Desde una perspectiva, es un fenómeno social y, desde otra, ontológico. No obstante cuando criticamos una sociedad por su actitud tirana y unilateral, el problema nos a la tolerancia social y la coexistencia de las minorías y de las personas diferentes, ya que muchas sociedades no tienen tolerancia con los seres diferentes o disidentes, al contrario, ignoran su existencia y su verdad particular para imponer la verdad dominante. En una ocasión Cernuda dijo: "Yo sólo he tratado, como todo hombre, de hallar mi verdad, la mía, que no será mejor ni peor que la de otros sino sólo diferente."⁶⁶ Pero, en algunas sociedades, las verdades particulares o diferentes, que pueden causar un gran daño a la continuidad y prepotencia de su discurso dominante, consciente o inconscientemente hayan de separar, re-socializar; oprimir y excluir a su medida a los marginados o disidentes. En "Díptico español", el Cernuda

⁶⁶ OC, II, p.659.

exiliado describe su resentimiento antiespañol públicamente:

Así ocurren en tu tierra, la tierra de los muertos,

Adonde ahora todo nace muerto,

Vive muerto y muere muerto;

(...)

Un pueblo sin razón, adoctrinado desde antiguo

En creer que la razón de soberbia adolece

Y ante el cual se grita impune:⁶⁷

En este texto no se halla ningún elemento de movimiento, ya sea centrípeto o centrífugo. Pero en algunos casos, el centrípeto, a diferencia de otros movimientos, no se manifiesta directamente en la superficie textual. Lo más importante del centrípeto es su efecto o la fuerza de "muro invisible" o de "la presión viva". Es cuando el poeta exiliado puede poner ya el dedo en la llaga de la sociedad española. Pero lo que Cernuda critica es lo que le ha dañado gravemente, lo que describe como "ruina", "cementerio", "cárcel", "destierro", "abandono", "prisión viva", "muro invisible", etc. En este sentido en su rechazo nos deja constancia de la fuerza temible que "chupa, agosta, destruye las

⁶⁷ OC, I, pp.501-502.

energías jóvenes". Esta fuerza se ve siente bien en el grito y llanto de una víctima inocente. Leamos "Para unos vivir".

*Para unos vivir es pisar cristales con los pies desnudos;
para otros vivir es mirar el sol frente a frente. (...)*

Pisé cristales; no había sol. (...)

*Qué más da. Tu destino es mirar las torres que levantan,
las flores que abren, los niños que mueren; aparte, como
naipe cuya baraja se ha perdido.⁶⁸*

A primera vista, en este poema no aparece, de forma concreta un movimiento destacado como el de ascensión o caída, ni tampoco se describe la causa de su sufrimiento. Sin embargo el tono grave y la descripción trágica sugieren un abismo sentimental. Sin duda "pisar cristales con los pies desnudos" es una metáfora de la gravedad de la herida y de su pena. Y "las torres que levantan" indican la civilización y la sociedad desarrollada. El personaje de este poema se presenta como una víctima inocente e indefensa con "pies desnudos." Vivimos apoyando los pies en el suelo o en la tierra. Por consiguiente "pies" no son solamente partes de cuerpos, sino también, metafóricamente, la base de nuestro ser, con lo cual su sangre no es la corporal sino también la del ser,

⁶⁸ OC, I, p.182.

que provoca en el lector la compasión por la desgracia del poeta. En este espacio el dolor es un sentimiento dominante. En "La visita de Dios", Cernuda nos da otra interpretación de su dolor:

*Por mi dolor comprendo que otros inmensos sufren
Hombres callados a quienes falta el ocio
Para arrojar al cielo su tormento. Mas no puedo
Copiar su enérgico silencio, que me alivia
Este consuelo de la voz, sin tierra y sin amigo.⁶⁹*

"Mi dolor" es siempre el punto de partida de la comprensión del dolor de los otros. Pero el dolor del poeta le infunde a la poesía, "este consuelo de la voz", mientras que los otros permanecen callados. Su dolor es paradójicamente uno de los orígenes importantes de su poetización. Para evitar o superar este estado negativo, el hombre necesita otro espacio opuesto.

5.5. Espacio de Utopía

Utopía significa, etimológicamente, un lugar que no existe

⁶⁹ OC, I, p.275.

en la realidad. Es un espejismo y el resultado de una proyección ideal. Se escapa de la opresión de la distopía poniendo rumbo hacia el mundo de salvación o sosiego. Aunque la denominación de "utopía" es relativamente moderna, desde la Antigüedad los hombres soñaban con un lugar ideal y aspiraban a vivir en él. Sobre el significado de este término, Northrop Frye dice:

*The popular view of the utopia, and the one which in practice is accepted by many if not most utopia-writers, is that a utopia is an ideal or flawless state, not only logically consistent in its structure but permitting as much freedom and happiness for its inhabitants as is possible to human life. Considered as a final or definitive social ideal, the utopia is a static society; and most utopia have built-in safeguards against radical-alteration of the structure.*⁷⁰

Para Cernuda el jardín es su lugar favorito que le muestra la "belleza oculta" y la "delicia misteriosa". Pero el jardín no es un lugar irreal, aunque sí simbólico e ideal. Por lo general la utopía tiene la connotación de un lugar ideal y deseable. Como ejemplo voy a transcribir otro lugar irreal, el del poema

⁷⁰ Northrop Frye, *The stubborn structure*, Londres, Methuen, 1970, p.115.

titulado "Daytona", otro *topoi* similar a Sansueña.

Hubo un día en que el día no engañaba,

(...)

Mas hoy es imposible

(...)

Sólo un lugar existe, cuyos días

Nada saben de aquello,

*Aunque todo allí sea mortal, el miedo, hasta las
plumas;*

Mas las olas abrazan

A tanta luz aún viva.

(...)

Mirad cómo sonrío hacia el amor Daytona.⁷¹

Como María Victoria Utrera Torremocha indica, Daytona es "un paraíso artificial, soñado y desconocido",⁷² rasgos que definen la verdadera condición de la utopía. Es un sitio opuesto a la realidad. Lo habitual en este lugar es posible "sonreír hacia el

⁷¹ OC, I, pp.154-155.

⁷² María Victoria Utrera Torremocha, *Op. cit.*, p.137.

amor" que no se puede practicar en la realidad. Es curioso que en este poema Cernuda utilice la estructura dicotómica: *hubo un día, hoy; engañar, sonreír; saber, olvidar*. Su utopía más famosa es, indudablemente, Sansueña. Sobre este pueblo el poeta escribe dos obras, es decir, las reescribe de manera distinta. En su narrativa "El indolente" (1929) lo describe así:

*Sansueña es un pueblo ribereño en el mar del sur transparente y profundo. (...) En Sansueña los ojos se abren a una luz pura y el pecho respira un aire oloroso. Ningún deseo duele al corazón: con silencio apasionado. La paz ha hecho su morada bajo los sombrajes donde duermen estos hombres. (...) Si alguna vez me pierdo, que vengan a buscarme aquí, a Sansueña.*⁷³

Durante su exilio siente añoranza de su patria, sobre todo, de Andalucía, aunque a veces no oculta su antipatía hacia algunos de sus paisanos. En "Resaca en Sansueña", dice de su pueblo ideal:

...Aquí el ocio es costumbre. Su juventud espera.

⁷³ OC, III, pp.270-271.

La hermosura se precia. No alienta la codicia.

*Esta es la gente clara y libre de Sansueña.*⁷⁴

Curiosamente este texto nos recuerda otro poema suyo: "Donde habite el olvido". Cito de nuevo una parte del texto para indicar la diferencia y la semejanza entre un lugar ideal como Sansueña y otro tipo de lugar.

Donde habite el olvido,

(...)

Donde el deseo no exista.

En esa gran región donde el amor, ángel terrible,

No esconda como acero

En mi pecho su ala,

*Sonriendo lleno de gracia aérea mientras crece el
tormento.*

Allá donde termine ese afán que exige un dueño a

⁷⁴ OC, I, p.278.

imagen suya,

(...)

*Donde penas y dichas no sean más que nombres, (...)*⁷⁵

A diferencia de Daytona y Sansueña, en el último texto no se describe un lugar concreto o un ideal sino cualquier lugar indolente. A pesar de esta diferencia, ambos lugares tienen en común varios aspectos: "no alienta la codicia", "deseo no exista", "termina este afán", "el amor, no esconda en mi pecho su ala", etc. Sea cual sea su manera de expresarse de todos ellos escribe de forma similar: un lugar donde "ningún deseo duele a su corazón" o donde "sonríe hacia el amor". En la poesía cernudiana convendría distinguir dos tipos de lugares irreales: utopía como el mundo ideal y atopía como el mundo indolente o "no este lugar". Como "utopía", la palabra 'atopía' también está compuesta por "a-" + "topos", que significa un lugar de "no este lugar". Roland Barthes dice que: "*La atopía es superior a la utopía (la utopía es reactiva, táctica, literaria, proviene del sentido y lo pone a nadar).*"⁷⁶ Aunque la distinción entre los dos términos no es clara sino ambigua, el último poema nos ayuda a entender aproximadamente qué es la atopía. En los poemas de Cernuda ésta no se presenta como un lugar ideal, sino como uno indolente, o un

⁷⁵ OC, I, p.201.

⁷⁶ Roland Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona, Kairós, 1978, p.54.

lugar donde se puede olvidar el dolor del amor o el desengaño de la vida. Entonces la atopía en Cernuda es un espacio evasivo que aspira a negar y rechazar los efectos negativos de lo real. En este sentido el poema "Nevada" sobresale por el uso de las imágenes:

En el Estado de Nevada

(...)

Las noches transparentes

Abren luces soñadas

(...)

Las lágrimas sonrían,

La tristeza es de alas,

Y las alas, sabemos,

Dan amor inconstante.⁷⁷

¿Por qué el poeta habla de Nevada? Como he señalado en otro capítulo, esta obra compuso bajo la influencia de la película *Nevada*. Aunque literalmente se refiere Estado de Nevada en Estados Unidos, la Nevada de Cernuda es un lugar más lejos de la realidad. Para Cernuda Nevada es el símbolo de un mundo más remoto y opuesto de España donde todos lo que ocurre es el

⁷⁷ OC, I, p.147.

reverso de lo que acontece en su realidad. Por lo tanto su Nevada no señala un sitio geográfico real sino un lugar psíquico, un lugar "no este lugar", donde "la tristeza tiene alas" y se escapa libremente. Allí todos los dolores desaparecen con facilidad y se convierten en amor. Desde este punto de vista, se interpreta como un "contra-lugar" de la realidad, porque no tiene un sentimiento negativo, como las lágrimas, la tristeza y el dolor. Por eso las noches ya no son oscuras sino "transparentes" y "las lágrimas sonríen" por la ausencia del dolor y la tristeza, y "la tristeza es de alas" para escaparse de nuestro alrededor. Al llegar este momento la tristeza ya no es tristeza por la ligereza del peso sentimental y nos sentimos liberados de tal agobiadora sensación. En la expresión cernudiana, es un lugar "indolente" o "indiferente", es decir, sin dolor ni alegría, que viene a ser la zona neutral o grado cero de los sentimientos. Esta neutralidad o indolencia le sirve como táctica para aliviar su depresión y desesperación. Entonces el verdadero valor de la atopía radica en el movimiento centrífugo, es decir, la evasión y la transgresión.

·El movimiento centrífugo

La fuerza centrífuga, al contrario de la centrípeta, es la fuerza física "que aleja del centro".⁷⁸ En su obra, es equivalente a la intensidad de la huida. El anhelo de huida

⁷⁸ DRAE, I, p.458.

aparece ya en sus *Primeras Poesías*.

¿Dónde huir? Tibio vacío,

Ingrávida somnolencia

Retiene aquí mi presencia.

Todo moroso albedrío,

En este salón tan frío,

*Reino del tiempo tirano.*⁷⁹

Llama la atención las expresiones, "¿Dónde huir? Tibio vacío", dado que en ellas ya se percibe el germen inicial de la evasión y de la confrontación: la realidad y el deseo. Su poesía oscila entre el plano de la evasión y el de la confrontación. En el fondo es la oscilación y oposición entre "aquí" y "allá": "¿dónde huir?", "aquí", "este salón". Tal anhelo evoluciona, como he mencionado anteriormente, a la par que su madurez poética. La abundancia de adverbios y preposiciones de lugar y de dirección refleja la esperanza de escaparse de su realidad:

Hacia el último cielo

Donde *estrellas*

⁷⁹ OC, I, p.111. [El subrayado es mío].

Sus labios dan a otras estrellas,

Donde mis ojos, estos ojos,

*Se despiertan en otros.*⁸⁰

En el poema anterior, como en "Dónde habite el olvido" o en "Nevada", Cernuda se dirige "hacia el último cielo", donde toda cosa contraria a lo real de este mundo. Así, en la atopía o utopía, se destaca el movimiento centrífugo en busca de la realidad profunda.

Como hemos visto los espacios cernudianos se enfrentan en torno al eje de la realidad y del deseo y se desplazan del primero al segundo. Este desplazamiento refleja la conciencia o lo inconsciente del poeta que, contrastando constantemente la realidad y el deseo, persigue su propia morada existencial o la realidad deseable desde la detestable. Por lo tanto se confirma que su poesía es una poética de la resistencia y de la huida, asimismo que en la estructura del lenguaje del poeta se plasma la de su visión del mundo.

⁸⁰ OC, I. p.160. [El subrayado es mío].

VI. La razón poética: ¿Qué es la poesía?

Expondremos por último el significado, a nuestro modo singular, del poeta y de la poesía para Luis Cernuda. Como se ha dicho anteriormente, su poesía es, ante todo, la expresión y, al mismo tiempo, la reflexión sobre el sentido de su ser *diferente*. El acto de expresar, en latín *exprimere*, es empujar hacia fuera lo que está dentro o exteriorizar lo interiorizado, mientras la reflexión es una introspección y retrospección sobre la validez o la autenticidad de una vida y de su escritura. Por lo tanto la expresión necesariamente implica el movimiento espontáneo de lo interior hacia lo exterior, y la reflexión, la mirada prudente hacia dentro o hacia atrás para ver mejor todo proceso interiorizado, o en otros términos, para ver la unidad en la diversidad. En este sentido la primera puede verse en relación con la espontaneidad y la segunda, con la visión. Una aguda y

profunda reflexión sobre las características de la poesía cernudiana la hace Octavio Paz:

Un poeta es aquel que tiene conciencia de su fatalidad, quiero decir: aquel que escribe porque no tiene más remedio que hacerlo -y lo sabe. (...) En Cernuda espontaneidad y reflexión son inseparables y cada etapa de su obra es una nueva tentativa de expresión y una meditación sobre aquello que expresa. (...) no cesa de preguntarse si avanza realmente.”¹

La reflexión poética de Octavio Paz no encierra solamente el problema de la mera técnica expresiva sino el ontológico de la poesía: ¿Qué es la poesía?, ¿para qué sirve ésta en un tiempo hostil? y ¿cuál es la razón de ser del poeta? Cernuda manifiesta su idea poética fundamental en “Palabras de antes de una lectura” (1935) de siguiente manera:

*Y se me dirá, ¿cuál es el **propósito del poeta**? (...) la esencia del problema poético, a mi entender, la constituye el conflicto entre realidad y deseo, entre apariencia y verdad, permitiéndonos alcanzar alguna*

¹ Octavio Paz, *Op. cit.*, p.117.

vislumbre de la imagen completa del mundo que ignoramos (...) Mas no sólo **lucha** el poeta **con su ambiente social**, sino que a **otra lucha** igualmente dramática, quizá más dramática aún, pero las fuerzas con quienes en este caso lucha son **invisibles**. El poeta intenta **fijar el espectáculo transitorio** que percibe. Cada día, cada minuto le asalta el afán de detener el curso de la vida, tan pleno a veces que merecería ser eterno. **De esa lucha**, precisamente, **surge la obra del poeta**, y aunque el impulso de que brota nos parezca claro en él hay mucho de **misterioso**. Lo más sencillo, lo más claro de este mundo tiene una **raíz incógnita**.²

En este discurso pronunciado en el Lyceum Club Femenino de Madrid, el 19 de enero de 1935, el poeta andaluz pone de relieve dos tareas fundamentales del poeta: una lucha con la sociedad inhumana y anti-poética y otra con la belleza efímera, en otros términos, la lucha social y la ontológica. De lo dicho pueden deducirse dos características de su poesía: Escritura como contra-discurso social y escritura como búsqueda.

² OC, II, pp.601-604. [La negrita es mía]. Aunque una parte del texto fue citado en las páginas anteriores, lo recurrimos para subrayar el pensamiento poético del autor como luchador social.

6.1. Escritura como búsqueda

Como he argumentado en capítulos anteriores el conflicto con la sociedad que le tocó vivir es sin duda el tema fundamental de Cernuda. Sin embargo lo que le inquieta y atormenta no es solamente la discordia con la sociedad sino también la fugacidad y la intraducibilidad de "la belleza oculta" o "la realidad profunda misma".

Una vez que el poeta agarra una de sus formas más vivenciales y más puras, se le escapa como arena entre las manos y se convierte en nada. En dos textos distintos Cernuda manifiesta una idea similar y complementaria de modo siguiente:

... el poeta escribe sus versos cuando no puede hallar otra forma más real a su deseo. por ello un poema es casi siempre un fantasma, algo que se arrastra lánguidamente en busca de su propia realidad. (...) Y su tentativa poética, un reflejo enigmático y solitario de esa busca, desesperada unas veces, descuidada otras, que constituye su propia vida.³

³ OC, III, p.48.

(...) ¿cómo expresar con palabras cosas que son **inexpresables**? **Las palabras están vivas**, y por lo tanto **traicionan**; lo que expresan hoy como verdadero y puro, mañana es falso y está muerto. Hay que (...) procurar que no falseen demasiado, al **traducirla**, esa **verdad intuita** que a través de ellas intentamos expresar.⁴

Como expresa el propio poeta, "las palabras están vivas, y por lo tanto traicionan" al que las usa frecuentemente. Pero éste no significa que la poesía sea una "tarea vaga y pretenciosa",⁵ ya que es la tentativa humana de superar este abismo originario del ser. Octavio Paz destaca el habitual tratado del español con las palabras:

En una tradición que ha usado y abusado de las palabras, pero que pocas veces ha reflexionado sobre ellas, Cernuda representa la conciencia del lenguaje. (...) Los españoles pocas veces han sentido desconfianza ante la palabra, pocas veces han sentido ese vértigo que consiste en ver el lenguaje como signo de la nulidad. Para Cernuda la meditación -en

⁴ OC, II, pp.605-606. [La negrita es mía].

⁵ *Ibidem*, p.606.

*el sentido casi médico: cuidar- consiste en inclinarse sobre otro misterio: el de nuestro propio transcurrir. La vida, no lenguaje. (...) La palabra expresa la distancia entre lo que soy y lo que estoy siendo; asimismo, es la única manera de trascender esa distancia.*⁶

A diferencia de los poetas que tienen confianza en sus palabras, Cernuda siente la enorme distancia entre lo que es y lo que está siendo, lo que él conoce y lo que otros conocen, lo que es y lo que se conoce, con lo cual siente inevitablemente impotencia y aún desengaño ante los aspectos versátiles e intransferibles de la "belleza oculta" o "la realidad profunda". En el lugar donde se halla la enorme discrepancia entre lo que uno conoce y lo que se conoce, y entre lo que es y lo que está siendo, prevalece la incertidumbre y desconfianza en la llamada verdad. Aquí empieza su búsqueda de "una verdad transparente". Lo pone de relieve en el "Poema XIV" de *Donde habite el olvido*:

Tu leve ausencia, eco sin nota, tiempo sin historia,
Pasando igual que un ala,
Deja una **verdad** transparente;

⁶ Octavio Paz, *Op. cit.*, p.127.

Verdad que supo y no sintió,

Verdad que vio y no quiso.⁷

Como se expresa concretamente en el poema, el poeta describe los aspectos de la verdad contradictoriamente, ya que "una verdad transparente" no se combina, por lo general, con una "verdad que supo y no sintió" y "verdad que vio y no quiso". No obstante con estas expresiones Cernuda describe una verdad inconveniente o ignorada, que es su verdad. El mismo poeta dice que:

Yo sólo he tratado, como todo hombre, de hallar mi verdad, la mía, que no será mejor ni peor que la de otros sino sólo diferente."⁸

Es el punto de partida de su búsqueda, porque para Cernuda la poesía es, ante todo, la exploración de sí mismo y el poeta no es simplemente un rimador o un retórico sino el buscador de la realidad noble. En los siguientes textos Cernuda hace hincapié en la tarea del poeta para buscar la realidad profunda:

⁷ OC, I, p.213. [La negrita es mía].

⁸ OC, II, p.659.

El poeta no vive en las nubes (dijimos), como la gente cree, sino que acaso sea quien de modo más agudo siente el paso del tiempo y cómo con él se altera el curso de la vida; (...) El poeta tiene que acomodar su visión de la realidad a dichas mutaciones, puesto que lo que expresa en sus versos es su experiencia de la vida (...) y a la vez debe hallar para esa expresión lenguaje adecuado.⁹

Un poeta, dicen, es un soñador. Quizá... En todo caso no es soñador quien persigue un sueño, sino quien persigue la realidad. La realidad, en cuyo nombre pretenden los demás dirigirnos, no es ciertamente esa vana apariencia creada por ellos mismos para tranquilidad suya, aunque es verdad que su diversidad abigarrada, neutralizada por la repetición diaria, refresca y descansa a veces los ojos del poeta.¹⁰

En ambos textos Cernuda niega rotundamente la idea fija del poeta como un soñador o un idealista que persigue una pura fantasía sin conocer la realidad. Al contrario, él propone que el poeta dirija su mirada y atención a la realidad para comprender su forma más completa desde de la diversidad o fragmentariedad de

⁹ OC, II, pp.82-83.

¹⁰ OC, III, pp.47-48.

la vana apariencia. La poesía es la expresión adecuada a esta realidad percibida. Entonces, a su juicio, en esta realidad la poesía y la verdad coinciden. Cernuda lo manifiesta el siguiente texto:

*...un poema es casi siempre un fantasma, algo que se arrastra lánguidamente **en busca de su propia realidad.** (...) **En ella poesía y verdad son una misma cosa.** Tal vez, felizmente, sean sus más nobles cualidades rareza y fugacidad. (...) **Busca la realidad; es decir, la verdad y la poesía.** ¿Dónde están? Tal vez **sea el mismo la verdad, él mismo la poesía.** Y su tentativa poética, un reflejo enigmático y solitario de esa busca, desesperada unas veces, descuidada otras, que construye su propia vida. (...) En sus ojos sombríos y dulces late un universo donde **esa verdad y esa poesía son aspectos de una misma realidad, visible algún momento, presentida siempre, realidad suya, bien suyo, incomunicable en definitivo.**¹¹*

Luis Cernuda opina que para el poeta la verdad y la poesía son aspectos de una misma realidad, por muy incomunicable y fugaz que sea. Además el mismo es la verdad y la poesía. Entonces el

¹¹ OC, III, pp.48-49. [La negrita es mía].

poeta, en lugar de escribir la poesía, ha de vivirla, porque él mismo es la poesía. Así Cernuda propone la trinidad de la realidad, la verdad y la poesía, que constituye el poeta o su vida. Si a la realidad el poeta sevillano se refiere a la verdad y es la poesía al mismo tiempo, la búsqueda de esa realidad es la de su propia verdad y poesía.

De este modo para Cernuda, la tarea fundamental de la poesía no radica solamente en "fijar a la belleza efímera" sino también en reconocer "la verdad de sí mismo", que es uno de rasgos distintivos de su escritura poética. Octavio Paz hace hincapié en la voz en busca de la verdad en la poesía cernudiana como siguientes modos:

*Pocos poetas modernos, en cualquier lengua, nos dan esta sensación escalofriante de sabernos ante un hombre que habla de verdad, efectivamente poseído por la fatalidad y la lucidez de la pasión. (...) Para Cernuda la poesía tenía por objeto conocerse a sí mismo...*¹²

Es cierto que algunos de sus poemas nos dan la sensación escalofriante por su búsqueda agónica de su propia realidad o

¹² *Ibidem*, p.128.

verdad en cuanto a "conocerse a sí mismo". Cernuda lo señala en "La adoración de los magos" de *Las nubes*:

*Buscamos la verdad, aunque verdades en abstracto son
cosa innecesaria,*

*Lujo de soñadores, cuando bastan menudas verdades
acordadas.*

*Mala cosa es tener el corazón henchido hasta dar
voces, clamar por la verdad, por la justicia.*¹³

Como asegura en el poema lo que le importa a Cernuda no es una verdad abstracta, ideal y epistemológica, la que buscan los filósofos, sino "la verdad de sí mismo" o su "verdad verdadera" como la del hombre de carne y hueso. En este punto Luis Cernuda coincide con la idea existencialista de Kierkegaard. Según el filósofo danés, lo importante es "(...) *to find a truth which is true for me, to find the idea for which I can live and die.*"¹⁴ Por lo tanto no debe juzgarse como mejor ni peor que otras verdades sino reconocerse como diferente. Esta verdad no es otra cosa sino la de "su amor verdadero". En "Si el hombre pudiera decir" Cernuda lo expresa así:

¹³ *OC*, I, p.301.

¹⁴ Sören Kierkegaard, *Journals*, Oxford University Press, Londres, 1951, p.15.

*Si el hombre pudiera decir lo que ama,
Si el hombre pudiera levantar su amor por el cielo,
Como una nube en la luz;
(...)
La **verdad** de sí mismo,
Que no se llama gloria, fortuna o ambición,
Sino amor o deseo,
Yo sería aquel que imaginaba;
Aquel que con su lengua, sus ojos y sus manos
Proclama ante los hombres la **verdad** ignorada,
La **verdad** de su amor verdadero.¹⁵*

Dado que el verbo "pudiera" está en el pretérito imperfecto de subjuntivo, forma que expresa el deseo o la esperanza del hablante, se reconoce que en el presente o en la realidad no se puede "decir lo que ama" ni "proclamar ante los hombres la verdad de su amor verdadero". El yo poético se siente impotente y limitado ante la realidad en la que no puede decir su verdad verdadera, que le produce la angustia de sentirse falso. Hay una frase reciente española, "salir del armario", que significa

¹⁵ OC, I, p.179. [El subrayado es mío].

declarar uno públicamente su homosexualidad. Antes de salir del armario todo está escondido en el clóset, un punto oscuro del hogar donde se guardan las cosas personales y privadas. Así al salir de su armario saca a la luz su vida íntima, escondida y secreta a la que libera de la sensación de estar oprimido injustamente.

Con respecto a la verdad de su amor verdadero es interesante que para él, la búsqueda de su amor es igual a la de sí mismo y, del mismo modo, la pérdida del amor, a la de sí mismo también, porque el amor no es lo amado. Según el poeta "el amor es lo eterno y no lo amado", en otros términos, el amor no es un ser limitado ni cambiante, sino lo que no se limita ni cambia en absoluto. Observamos a la vez su idea del amor romántico. En el "poema II" de "Cuatro poemas a una sombra" en *Vivir sin estar viviendo*, lo confirma:

*No le busques afuera. Él ya no puede
Ser distinto de ti, ni tú tampoco
Ser distinto de él. Unidos vais,
Formando un solo ser de dos impulsos,
Como al pájaro solo hacen dos alas.¹⁶*

¹⁶ OC, I, p.387.

Así la búsqueda de Cernuda no se cierra solamente en el amor carnal sino en el afán ontológico hacia la vida no restringida, la libertad total.

6.2. Escritura como contra-discurso

Uno de los temas constantes de la poesía de Cernuda es, como he apuntado, el conflicto con la sociedad y el poeta como el ser apartado y aislado, con lo cual su escritura, en ciertos sentidos, tiene carácter de "apología pro vita sua" y de una inquisición sobre el sentimiento de ser *diferente*. Pero la diferencia no se define por sí mismo sino en comparación con los otros, como *differentia specifica*. Cernuda piensa que en el origen de su soledad y su pena se sitúa su ser diferente. Desde sus Primeras poesías se observa la sombra de esta inquietud existencial. En el "poema V" de este poemario el poeta dice:

*Ninguna nube inútil,
Ni la fuga de un pájaro,
(...)
Sobre la tierra estoy;
Déjame estar. Sonrío*

A todo el orbe; extraño

*No le soy porque vivo.*¹⁷

En este texto de su etapa de poesía pura mi atención se centra en la última estrofa, sobre todo, en el último verso, "extraño/ no le soy porque vivo". Entonces ¿qué es lo que quiere decir con estos versos? Sin considerar esta pregunta suficientemente le pareció natural a la crítica copiar la poesía de Guillén, un poeta prometedor y prominente en aquel momento. Pero si entendemos esta expresión como el grito reprimido de un alma, no es difícil escuchar *lo no dicho* en este verso, que se puede interpretar del modo siguiente: "no soy un extraño ni monstruo a nadie sino un hombre normal como vosotros porque yo también soy una persona viva." Si no, ¿por qué el poeta ha dicho que "*ninguna nube inútil, ni la fuga de un pájaro?*" Aunque el texto no dice nada concretamente de esto, el lector tiene que rellenar y completar el vacío de lo no dicho en la obra.

*La sociedad sólo tolera dentro de sí lo que responde a terribles costumbres; lo demás lo **excluye** como **inútil** «humanamente», tachándolo así, por lo tanto, de **antinatural**. Fuera, pues, de la realidad, de la*

¹⁷ OC, I, p.110.

*realidad suya, la realidad de ellos, queda la poesía y otros tantos nobles e invencibles instintos exclusivamente humano. Pero todo eso social que se afana, entra, sube, sale, baja, sabe en el fondo que no existe; su realidad desaparece al menor viento que sopla; y lo otro, lo desdeñado o insultado, vive siempre.*¹⁸

En este sentido el poema citado puede verse como una autoafirmación y aún declaración de un ser humano, por muy extraña que sea. Pero para Cernuda es un problema más urgente razonar "su ser absurdo" y reconciliarse con sí mismo, porque su diferente sexualidad puede causar el conflicto con los otros, en este caso, los heterosexuales. Un individuo ignorado y marginado por la sociedad por su diferencia, sea cual sea, ha de preguntarse si él mismo es también un ser humano como los otros y por qué los otros no tolera su manera de ser. En una sociedad heterosexual un sujeto homosexual no será nada más que un *monstruo*, o un *marciano* inútil, antinatural y asqueroso. La idea del poeta español coincide exactamente con la de Michael Foucault cuando dice cómo los informes médicos y psicológicos tachaban de perversas a las minoritarias sexuales. El filósofo francés escribe:

¹⁸ OC, III, p.32. La negrita es mía.

«inmadurez psicológica», «personalidad poco estructurada», «mala apreciación de lo real». Todas expresiones que hallé efectivamente en los informes en cuestión: «profundo desequilibrio afectivo», «serias perturbaciones emocionales». O bien: «compensación», «producción imaginaria» (...) estas series de nociones tiene por función desplazar el nivel de realidad de la infracción, porque lo que esas conductas infringen no es la ley, ya que ninguna ley impide siquiera tener un orgullo pervertido y no hay medidas legales contra el erostratismo. Si lo que esas conductas infringen no es la ley, ¿qué es? (...) Son calificaciones morales, es decir, la modestia, la fidelidad. Son además reglas éticas.¹⁹

Por medio de este texto entendemos cómo la sociedad o la moral trata a los homosexuales; y que el ser diferente de Cernuda, es decir, su homosexualidad no es solamente su propio problema personal sino un problema social, porque es una manera constante de perseguir a las minoritarias sexuales. Por eso no es extraño que el individuo que lo sufre se sienta desesperado, inútil e

¹⁹ Michael Foucault, *Los anormales*, Madrid, Ediciones Akal, 2001, p.27.

impotente. En la sociedad heterosexual los homosexuales no fueron tratado como humanos sino como monstruos porque, según argumenta el filósofo francés, "el ser que tiene dos sexos y sobre el que no se sabe, por consiguiente, si hay que tratarlo como un varón o como una niña; si hay que autorizarlo o no a casarse y con quién."²⁰ Por eso la sociedad los odia y desprecia y así se genera el homo-fobia. Para corregir a los anormales sexuales se asume la responsabilidad, primero, la familia y luego la comunidad, las instituciones educativas e instituciones jurídicas, etc. Todo el mundo colabora uno tras otro para normalizar y rectificar esta anomalía sexual, que acaba por convertirse en una grave tortura tanto mental como física, la cual hace perder la voluntad de vivir y, en consecuencia, extinguir ese cuerpo anormal lentamente. En 1932 Luis Cernuda manifiesta así su desolación:

*La (=realidad) detesto como detesto todo lo que a ella pertenece: mis amigos, mi familia, mi país. (...) No sé nada, no quiero nada, no espero nada y si aún esperar algo, sólo sería morir allí donde no hubiese penetrado aún esta grotesca civilización que evanece a los hombres.*²¹

²⁰ *Ibidem*, p.67.

²¹ *OC*, III, p.64.

¿Por qué el autor expresa con tono contundente y agresivo su odio o aversión por sus amigos, familia y país? Es porque le tratan con desprecio o con misericordia como "un mendigo", un "extraño" o un monstruo imponiéndole su moral, normas y medidas para corregir su costumbre anti-natural y su personalidad inútil. Sin embargo, para la víctima oprimida ésto es nada más que una violencia institucionalizada: violencia socialmente autorizada en nombre de la moral cuyo objetivo radica en disciplinarlo, educarlo y rehumanizarlo. Por eso los amigos, la familia se sitúa en la primera línea de esta corrección, que paradójicamente acaba con el linchamiento más cruel e inhumano por parte del castigado. En "La familia" Cernuda describe la escena de una cena o comida (ver poema completo) de modo crítico:

*Era a la cabecera el padre adusto,
La madre caprichosa estaba en frente,
(...)
La casa familiar, el nido de los hombres,
Inconsistente y rígido, tal vidrio
Que todos quiebran, pero nadie debla.

Presidían mudos, graves, la penumbra,*

Ojos que no miraban los ojos de los otros,

(...) el doliente fantasma

Que al rezo de los otros nunca calma

La amargura de haber vivido inútilmente.

Suya no fue la culpa si te hicieron

En un rato de olvido indiferente (...)

Tampoco fue tu culpa si no les comprendiste:²²

Opuesto a un ambiente familiar y amoroso, la actitud de esta familia se distingue por el silencio, la indiferencia y la atmósfera sofocante. Para Cernuda la familia no es un lugar lleno de cariño y alegría sino el punto de partida de la vida social y de una disciplina amarga. No importa si esta es la descripción de una comida real de su propia familia o de una imaginaria. No obstante, el padre se describe como "adusto" y "taciturno", la madre, "caprichosa" y "melancólica", y dos hermanas, "imposible" y "no dichosas". Así el ambiente de la mesa se preside, según expresa el poeta, por "el silencio pesado", "las cortinas caídas", "mudos", "graves", "la penumbra" y "ojos que no miraban los ojos de los otros". Si comen solamente su comida sin conversación ni aún sin el contacto afectivo de los ojos, ya no es una familia

²² OC, I, pp.334-335.

sino es una casa de los huéspedes: la "familia interrumpida".²³
Pero a lo que el poeta critica y acusa no es a su familia, ni a su padre o su madre, sino a la institución social llamada familia:

Cómo se engaña el hombre y cuán en vano

Da reglas que prohíben y condenan.

¿Es toda acción humana, como estima ahora,

Fruto de imitación y de inconsciencia? (...)

Oh padre taciturno que no le conociste,

*Oh madre melancólica que no le comprendiste.*²⁴

Sentirse ajeno en su propio hogar y a su familia es el punto de partida de su tragedia, porque vivir así es convertirse en una máquina, máquina de vivir en casa ajena, máquina de comer sólo con los otros ajenos que ocupan y comparten juntos el mismo espacio llamado casa, máquina de "cerrar la puerta" del alma, máquina de no hablar y hacer la vista gorda, porque la máquina no tiene alma sino solamente una función mecánica. Entonces ¿por qué ellos no pueden hablar ni abrir su corazón a otros? El poeta

²³ Cernuda escribió su obra de teatro, *La familia interrumpida*, probablemente en 1937 y la dejó a Octavio Paz durante su encuentro en la Guerra Civil, que fue perdido y olvidado casi medio siglo. 1985 el poeta mexicano encontró este manuscrito teatral y publicó.

²⁴ OC, I, p.335.

insinúa con unas expresiones como *"la amargura de haber vivido inútilmente"*, *"ni el cuerpo que penetran con deseo"*, *"dos soledades en una carne sola"*, *"Al menos has tenido la fuerza de ser franco/ para con ellos; y con ellos y contigo mismo"*: su homosexualidad o el niño afeminado. Esto no es culpa suya ni de sus padres ser homosexual. Por lo tanto dice el poeta en el poema: *"suya no fue la culpa si te hicieron/ en un rato de olvido indiferente"*, *"tampoco fue tu culpa si no les comprendiste"*, *"Oh padre taciturno que no le conociste"*, *"Oh madre melancólico que no le comprendiste"*. Es un reconocimiento y remordimiento tardío, porque el yo poético se dio cuenta de que sus padres nunca le odiaban ni tampoco desdeñaban a su propio hijo sino que se preocuparon solamente por el síntoma extraño y diferente de su hijo. Ellos tampoco no sabían cómo tratar a su hijo. La única culpa de sus padres, si tuvieron, alguna sería que ellos fueron muy obedientes a las normas sociales e ignorantes del límite de éstas. La norma social que es, de hecho, la voz del "Otro". La socialización es la penetración profunda de esta voz del Otro en la vida particular de cada individuo, aún de su mente y de su cuerpo o deseo. Por la intervención de la norma social, es decir, por *"reglas que prohíben y condenan"*, *mi* cuerpo ya no es mío sino de un cuerpo disciplinado y *socializado* y con ello *mi* deseo tampoco deja de ser propiamente *mío*. En mi cuerpo y en mi deseo siempre se halla una huella o intervención del Otro, el discurso social predominante. Después de muchos tiempos, el yo poético llega a contemplar con calma *"Cómo se engaña el hombre y cuán en*

vano/ da reglas que prohíben y condenan/ ¿Es toda acción humana, como estima ahora,/ fruto de imitación y de inconsciencia?" Como dice el poeta en "la prohibición y la condena" se funda la sociedad o la civilización humana "a cuyo trasgresor la excomunió seguía". Así el poeta analiza y diagnostica críticamente el problema de la disciplina social en la familia para producir los sumisos y obedientes a su orden y norma. Su crítica social culmina en "Díptico español" donde Cernuda expresa su resentimiento:

*Si yo soy español, lo soy
a la manera de aquellos que no pueden
ser otra cosa: y entre todas las cargas
que, al nacer yo, el destino pusiera
sobre mí, ha sido ésa la más dura.*

(...)

*Soy español sin ganas,
que vive como puede bien lejos de su tierra
sin pesar ni nostalgia. (...)*

*No hablo para quienes una burla del destino
compatriotas míos hiciera, sino que hablo a solas
(quien habla a solas espera hablar a Dios un día)
o para aquellos pocos que me escuchen
con bien dispuesto entendimiento.²⁵*

²⁵ OC, I, pp.502-503.

En este poema nuestro autor rechaza también su ser español, que nos recuerda una conocida expresión de Dante Alighieri sobre sí mismo, *florentino de nacimiento, no de costumbres*, que se puede aplicar a Luis Cernuda del mismo modo: *Luis Cernuda, español de nacimiento, no de costumbres*. A diferencia de otros poetas que exaltaron a su patria y su paisaje con entusiasmo nacionalista Cernuda expresa su sentimiento antiespañol con una intensidad sin precedente. Pero no es por su odio a su patria sino por otro tipo de amor, que el poeta confiesa en el siguiente un texto autobiográfico:

Al principio de la guerra, mi convicción antigua de que las injusticias sociales que había conocido en España pedían reparación, y de que ésta estaba próxima, me hizo ver en el conflicto no tanto sus horrores, que aún no conocía, como las esperanzas que parecía traer para lo futuro. Desnudas frente a frente vi, de una parte, la sempiterna, la inmortal reacción española, viviendo siempre, entre ignorancia, superstición e intolerancia, en una Edad Media suya propia; y de otra (yo en pleno wishful thinking), las fuerzas de una España joven cuya oportunidad parecía llegada.²⁶

²⁶ OC, II, p.642.

En este sentido, como señaló Octavio Paz, tenemos que leer como "soy español sincero", donde Cernuda escribió "soy español sin ganas". Lo que él espera es una España más libre y más joven, pero después de la derrota de la guerra civil su esperanza desaparece y muchos intelectuales colaboraron al régimen de Franco o, por lo menos, guardaron silencio. En esta situación el poeta abre la boca y critica severamente tanto a la sociedad como a los intelectuales conformistas. Los griegos lo denominaron como parrhesía o parresía, que significa decir lo todo o hablar libremente, según explica Michael Foucault:

parrhesia is a kind of verbal activity where the speaker has a specific relation to truth through frankness, a certain relationship to his own life through danger, a certain type of relation to himself or other people through criticism (self-criticism or criticism of other people), and a specific relation to moral law through freedom and duty. More precisely, parrhesia is a verbal activity in which a speaker expresses his personal relationship to truth, and risks his life because he recognizes truth-telling as a duty to improve or help other people (as well as

himself).²⁷

¿Quién puede atreverse a decir que "soy español sin ganas" o que "si yo soy español, lo soy a la manera de aquellos que no pueden ser otra cosa"? Es el poeta quien puede arriesgarse a decir a contracorriente y esto es el oficio verdadero de la poesía. Esto es parrhesía como la inclinación a la verdad y, al mismo tiempo libertad. Así la poesía de Cernuda no consiste en palabras meramente elegantes y bellas sino impactantes y verdaderas arriesgándose a convertirse en enemigo público de su sociedad. Desde el momento en que un poeta quiere cambiar el mundo o su sociedad con sus palabras, ya no es un versificador convencional sino un revolucionario que quiere superar la realidad visible. Así expresa Luis Cernuda lo que aprendió del surrealismo.

*El superrealismo envolvía una protesta total **contra la sociedad y contra las bases** en que ésta se hallaba sustentada: **contra su religión, contra su moral, contra su política;** y puesto que la literatura es expresión de un estado de la sociedad, resulta lógico que fuera también **contra la literatura**. Lo paradójico estaba en que, yendo el superrealismo contra la*

²⁷ Michael Foucault, *Fearless Speech*, Los Angeles, Semiotext(e), 2001, p.19.

*literatura, como los superrealistas eran mozos de inclinación literaria, su protesta tenía que revestirse forzosamente de formas literarias.*²⁸

Luis Cernuda considera entonces la poesía como un contra-discurso: contra la religión, creencia dogmática basada en la fe ciega; contra la moral que representa, que ya se desvanece en el nuevo tiempo y en la nueva sociedad; contra la política que determina el destino y modo de ser de cada individuo, con sus normas unilaterales y despóticas; y contra la literatura porque ella es una forma de expresión de ese propio tiempo y de sus valores. En este sentido Octavio Paz señala con razón que Cernuda es "el primero, y casi el único, que comprendió e hizo suya la verdadera significación del surrealismo como movimiento de liberación"²⁹ y "para Cernuda el surrealismo fue algo más que una lección de estilo, más que una poética (...) fue una tentativa de encarnación de la poesía en la vida, una subversión que abarcaba tanto al lenguaje como a las instituciones."³⁰ Es esta una de las piedras angulares de su poesía como contra-discurso o movimiento de libertad, a la que llamaría la estética de la existencia, siguiendo Ortega y Gasset:

²⁸ OC, II, p.161. [La negrita es mía].

²⁹ Octavio Paz, *Op. cit.*, p.121.

³⁰ *Ibídem.*

(...) Porque eso significa propiamente existir - vocablo, presumo, originariamente de lucha y beligerancia que designa la situación vital en que súbitamente aparece, se muestra o hace aparente, entre nosotros, como brotando del suelo (...). En el existir va incluido el resistir, (...) realidad es todo aquello con que, queramos o no, tenemos que contar, porque, queramos o no, está ahí, existe, resiste.³¹

Como el filósofo indica en el vocablo *existir* va incluido ya el *resistir*. En Cernuda, como hemos visto anteriormente, existir es resistir porque ésta es también una manera de ser. Por lo tanto la resistencia es una especie de la lucha por ser. En esta lucha el poeta busca la *coincidencia opositora* de las cosas, o en palabras de Cernuda, *la unidad en la diversidad*. Así la vida verdadera es, según señala Lukács, siempre irreal, siempre imposible para la vida empírica. Pero hay almas inocentes que desafían esta imposibilidad. Cernuda es uno de estos raros poetas que viven la poesía cuya verdadera vida se encuentra en su propio libro. En este sentido el poeta halla en la poesía su razón de ser, su propio refugio, su auténtico centro del ser. Entonces su

³¹ Ortega y Gasset, *El hombre y la gente*, Madrid, Alianza, 1994, p.48.

poesía no es solamente la construcción de las obras verbales sino también la de su propio ser, en el sentido en que *poiesis* indica el paso del no ser al ser.³² Así su escritura no está nunca acabada sino que está siempre en curso o en escritura inconclusa, la palabra viva y creciente. En este reside la singularidad de su poesía y su razón poética.

VII. Conclusiones

A través de esta tesis hemos pretendido aproximarnos a la poesía de Cernuda. Para ello, hemos procedido a la observación de una serie de aspectos poco estudiados por ser considerados poco llamativos y secundarios. Además, aportamos valor añadido al ofrecer una lectura inusual de Cernuda, ya que se trata de la visión de un extranjero, es decir, de la mirada del otro.

En *La realidad y el deseo*, el libro de poemas principal de nuestro autor, nos llaman la atención dos aspectos fundamentales. Por un lado, la peculiar repetición de determinados elementos en sus poemas, tanto formales como significativos, aunque la repetición en sí misma y su frecuencia no suelen resultar extrañas o especiales en las obras poéticas porque son un recurso de la retórica.

³² Platón, "El Banquete" en *Platón: Apología, El banquete, Fedro*, Madrid, Gredos, 1997, p.168

Y, por otro lado, también nos suscita interés la discrepancia entre lo que dice y lo que quiere decir. Pero esta divergencia no se debe a la incapacidad expresiva del poeta, sino a la naturaleza misma del lenguaje poético.

A nuestro tanto la repetición como la grieta entre lo dicho y lo no dicho pueden representar o revelar no solamente el secreto del estilo del poeta sino también un mundo subyacente o inconsciente en el texto y la escritura poética. Detrás o debajo del fenómeno de la repetición se encuentra una especie de centro misterioso, casi abismal, que atrae elementos verbales y no los deja escapar de su órbita.

Por lo tanto, es necesario reconsiderar el significado y valor de esas repeticiones, que han sido relativamente marginadas por parte de los estudiosos. Y esto lo hemos hecho a través de la *in-vestigación* (seguir la pista) y la *ex-plicación* (sacar fuera lo implícito en el fondo y hacerlo explícito).

Antes de abordar este tema, hemos analizado previamente el significado actual de la poesía de Cernuda, atendiendo a cuatro perspectivas sobre su figura. En primer lugar, se entiende que Cernuda es un *poeta diferente*, con un estilo distinto al de sus coetáneos marcado por el romanticismo, por varios motivos: por su condición de marginado en la sociedad, dado que era homosexual; y por autoexiliarse y desarraigarse de los valores dominantes y

discriminatorios de la sociedad que le tocó vivir.

También se concibe como un *poeta universal* más que como un mero poeta nacional, ya que por su voz diferente trasciende las fronteras lingüísticas y culturales de su propio país. Se dice que la poesía es la reina del arte verbal, pues en esta se preservan los rasgos típicos y propios de un pueblo, elementos que apenas se pueden traducir o comprender en otros idiomas. Sin embargo, un gran poeta no es simplemente un hábil rimador o retórico sino también, en términos de Heidegger, "un pastor del ser" que cuida y vigila nuestro propio ser, que forma parte del tema, interés y preocupación común de todos los individuos en cualquier momento y lugar. Si sus poemas pueden ser comprendidos fácilmente por lectores extranjeros, ajenos a la tradición socio-cultural de España, significa que la poesía no es solo cuestión del uso del lenguaje, sino de la presencia de elementos o componentes universales y supralingüísticos como la base de la comunicación literaria. Así pues, la poesía no es simplemente una categoría literaria ni un producto lingüístico, sino algo más misterioso y enigmático.

En relación con lo anterior, llegamos a una conclusión de que Cernuda no es un poeta de retórica, sino un *poeta moral* que en ocasiones no teme criticar las creencias y formas de comportarse de quienes lo rodean. Con todo anteriormente hemos analizado a Luis Cernuda como *poeta fuerte*, aplicando la teoría de Harold Bloom.

A partir de esta revisión de la figura del autor, nos hemos centrado en el estudio de la función de la repetición en la escritura cernudiana. La repetición no es simplemente una reiteración mecánica de ciertos elementos idénticos. El fenómeno repetitivo, lejos de ser poco novedoso, ha sido a lo largo de los siglos una constante creativa que, entre otras cosas, contribuye a la gestación de una voz interior y genera una diferencia. En el presente estudio no nos hemos ocupado solamente del qué y del cómo de lo que se está repitiendo formalmente, sino que nos ha interesado especialmente aquello que posibilita en el fondo esa repetición. Para ello, nos hemos acercado a la repetición considerando fundamentalmente dos puntos de partida.

El primero abarca el análisis del título del libro "La realidad y el deseo", el centro inmóvil. Es un hecho conocido que, desde su primera aparición en 1936, este libro actúa como la unión de todas las producciones líricas que Cernuda fue publicando en distintos lugares y en diferentes tiempos. Pero a diferencia de las obras completas o antologías habituales de otros poetas, *La realidad y el deseo* tiene un rasgo formal excepcional: cada vez que se publica una nueva edición, el conjunto previo se ve modificado ya que se añade los libros de poemas publicados hasta el momento. Por eso, al llegar a la edición definitiva se incluyen once poemarios distintos, mientras la primera edición de 1936 solo tenía seis y se nutría de

diversas corrientes literarias del momento que dejaron su huella en Cernuda, como el neorromanticismo, la poesía pura; o el surrealismo entre otros. Este libro insólito aumenta paulatinamente como el crecimiento de un árbol, así como su estilo y contenido se hacen cada vez más fructíferos y fecundos.

El constante influjo del estilo de algunos poetas extranjeros, ayuda también al autor en el desarrollo constante de su propio estilo. Sin embargo, a pesar de los cambios formales, lo sorprendente es que este libro final tiene por sí mismo una identidad destacada y una extraordinaria coherencia, a lo que entre otras cosas contribuye el título de la obra, siempre invariable.

Ahondando en este último aspecto, comprobaremos como la obra no es simplemente una colección de poemarios, sino una representación de su peculiar universo, con vida propia, un sistema orgánico, al que hemos denominado *geno-texto*. Entonces, consideraremos que en el centro del fenómeno de la repetición está también el título "La realidad y el deseo", entendido como una visión híbrida entre el mundo del poeta y su obra. Dado que Cernuda mantenía siempre el mismo título, pesa a los cambios y el inevitable crecimiento literario de los mismos, creemos que es porque el título identifica y da consistencia a su mundo poético y actúa como núcleo fundamental de lo cernudiano. El título no funciona solamente como la palabra esencial que cristaliza o cataliza el mundo entero, sino también como un *avant-texte*

anterior a otros textos concretos y particulares. Desde esta perspectiva, hemos analizado los significados implícitos y los aspectos simbólicos del título "La realidad y el deseo".

Otro aspecto que hemos examinado es que en la repetición se distinguen, grosso modo, dos tipologías: la repetición paradigmática o vertical y la sintagmática u horizontal. Por repetición en paradigma entendemos la repetición de elementos o formas específicas en un mismo texto. Mientras que por repetición en sintagma, la repetición de unos elementos formales o expresiones de otro texto adyacente o distante. La segunda representa la aparición súbita, consciente o inconsciente, de las huellas de otros textos, que pueden ser un motivo, tema o imagen de los mismos.

En "Donde habite el olvido", por ejemplo, se observa tanto una repetición en sintagma como en paradigma. La repetición en paradigma se aprecia en la oración encabezada por "donde", que aparece nueve veces. Esta funciona como núcleo formativo de todo el poema y domina y preside la forma y el contenido. Al margen de esta, se percibe también otro tipo de repetición, ya que el título cernudiano citado es una tentativa intertextual de reescribir y apropiarse de un verso de Bécquer. En sentido estricto, todos los poemas son iguales y por eso su relación es horizontal, no jerárquica. A esto lo hemos llamado la relación en sintagma.

Mientras la relación paradigmática indica la intensificación

de lo repetido, la sintagmática se refiere a la reescritura de algún verso, motivo, imagen o idea de otro texto bajo una situación y circunstancia determinada. A Cernuda le gustaba reescribir y apropiarse no solamente de la expresión de otros poetas, sino también de nombres de películas, letras o títulos de composiciones de jazz o de canciones populares, y aún más de versos propios previos. Pero este tipo de reescritura cernudiana está lejos de la copia o del plagio, porque en realidad es una tentativa de dar una nueva forma de expresión a la creatividad concebida ahora como un collage o mosaico. En el acto de la repetición o reescritura, Cernuda plasma lo no dicho en su poesía pero de una forma diferente, nueva y más completa con el fin de alcanzar la perfección que ansía, aunque nunca logra satisfacer tal deseo. Aquí se encuentra la razón de su obsesión por la repetición. Por tanto, cada poema representa por un lado una obra acabada como inacabada. En este caso, para Cernuda un poema es tanto un texto concluso y definido como un germen inicial para otro texto u otra escritura futura. Este texto inconcluso e indefinido abre entonces el camino hacia una escritura infinita. Así pues, la repetición es una forma de creatividad orientada hacia la novedad o diferencia dentro su propio mundo.

La repetición léxica también contribuye a crear el "fenómeno" de la creatividad en el sentido husserliano. En *La realidad y el deseo* aparecen 58,729 palabras, entre las cuales destacan por su frecuencia de uso 40 verbos y 83 sustantivos. Además, también destaca que los adjetivos y adverbios preferidos

por Cernuda se categorizan por el mismo paradigma semántico de los verbos mencionados. Entre las categorías relacionadas con su léxico destacan cuatro: el cielo y la tierra, lo agradable y lo desagradable. Junto a un empleo frecuente de los adverbios de lugar como allí, a lo lejos o hacia, que no tienen gran relevancia en el estudio cuantitativo pero nos revelan que los elementos espaciales y de movimiento son muy importantes en la creación de su mundo poético.

Conscientes de los límites y la dificultad del análisis atomizado de las palabras o imágenes en la obra de Cernuda, especialmente por su multiplicidad de sentidos, hemos reorganizado lo anterior en diferentes categorías a partir de cuatro conceptos básicos: cielo, tierra, distopía y utopía. El cielo es un lugar divino, libre y puro, al cual los hombres en el mundo aspiran siempre y procuran acercarse a él. En este sentido, las palabras o imágenes relacionadas con el cielo producen un movimiento de ascensión. El espacio de la tierra, aunque se sitúa en un lugar inferior en todos los sentidos, conserva también su propia belleza oculta y su delicia secreta. Así, la tierra encierra dos sentidos contrarios: por un lado, el fundamento del ser, por otro, su límite "fatal". Entre las palabras preferidas por Cernuda en esta categoría están muro, ventana y sombra, cuyo sentido negativo o positivo depende del contexto en el que sean empleadas. Por ejemplo, a pesar de la connotación negativa del

muro, cuando se combina con el jardín logra un sentido positivo de locus amoenus, ya que protege al hombre y lo conserva aislado y misterioso, alejado de la contaminación del mundo exterior. Por su parte, la ventana es tanto un reflejo de la belleza y armonía celestial, como una salida al mundo o el punto de intersección entre el pequeño mundo de una habitación y el mundo exterior, sobre todo, el de un paisaje natural. Lo destacado del espacio terrenal es el movimiento de caída, con el cual aparece el espacio de distopía, que es el espacio caracterizado por la "desolación" y la "oscuridad completa", en donde lo que se cuestiona no es solamente el problema ontológico del ser humano sino el problema sociológico. Esta última cuestión se debe a que lo que el poeta critica es el aislamiento y la soledad socio-cultural generada por el proceso de la resocialización negativa o exclusión de personas minoritarias, marginadas, disidentes, herejes y otros semejantes.

Cernuda describe este espacio de desorden y caos a través de palabras como cárcel, prisionero, destierro, ruina, cementerio, pena, desesperanza, oscuridad, vacío y muerte. En este sentido, en la distopía se destaca la fuerza centrípeta, una atracción hacia adentro para que no se escapen las partículas de su órbita, igual que la desesperación nos lleva al abismo sentimental o a la nada. No obstante, esta fuerza o movimiento, a diferencia de otras características cernudianas, no se manifiesta directamente en la superficie textual sino que se percibe en el llanto y grito del poeta o en la descripción de la ruina espiritual. La víctima

del espacio distópico busca su propia tierra, la utopía personal, como huida o resistencia ante los males de la "realidad" exterior.

Una característica de la utopía cernudiana se halla en la atopía, "un lugar de no este lugar", como un contra-espacio opuesto a este sitio real, expresado mediante los adverbios de lugar o de movimiento como allí, (a lo) lejos, hacia y adonde, una noción de negación de este lugar y el anhelo de otro diferente a este. Este conflicto que subyace —ya sea consciente o inconsciente— del lugar o del movimiento lo hemos observado entre *aquí-ahora* y *allí-aquel*, dado que el conjunto *aquí-ahora* implica el lugar y el tiempo de la realidad, y *allí-aquel* el lugar y el tiempo de la contra-realidad, es decir, del deseo. En este caso, las expresiones o imágenes cernudianas se desplazan del primero al segundo, hacia el espacio del deseo y la subversión donde se cree conservar la realidad profunda, la belleza oculta y la delicia secreta. En especial, *allí-aquel* no indica entonces un lugar posible sino un estado indolente, como un estadio de inocencia, que no ha sido contaminado por la tragedia mundana, es decir, sería la juventud ideal y eterna, lo atemporal o el tiempo no fluyente antes de nuestro paraíso perdido. El espacio o el movimiento relacionado en la poesía de Cernuda no es la descripción de lo real, sino una presencia psicológica en la que se enfrentan dos espacios o dos movimientos cuyos ejes son *aquí-ahora* y *allí-aquel*, coincidiendo exactamente con la estructura de la realidad y el deseo. A través del lenguaje que el poeta emplea, este refleja su visión de un mundo donde el enfrentamiento de dos

polos y el desplazamiento del primero al segundo expresan su poética de resistencia a la realidad y de la huida transgresora.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE LUIS CERNUDA

Perfil del aire, 4º Suplemento de *Litoral*, Málaga, 1927.

Donde habite el olvido, Madrid, Signo, 1934.

La realidad y el deseo, Madrid, Cruz y Raya, 1936.

La realidad y el deseo (2ª edición ampliada), México D.F., Séneca, 1940.

La realidad y el deseo (3ª edición), México D.F., Fondo Cultural Económica, 1958.

La realidad y el deseo (4ª edición definitiva), México D.F., Fondo Cultural Económica, 1964.

La realidad y el deseo (Prólogo de Francisco Brines), Madrid, Alianza, 2002.

Ocnos (1940-1942), London, The Dolphin Press, 1942.

Ocnos (seguido de Variaciones sobre tema mexicano), Madrid, Taurus, 1977.

Variaciones sobre tema mexicano, México D.F., Porrúa y Obregón, 1952.

La familia interrumpida (Prólogo de Octavio Paz), Barcelona, Sirmio, 1988.

Prosa completa (eds. por Derek Harris y Luis Maristany),
Barcelona, Barral, 1975.

Poesía completa (eds. por Derek Harris y Luis Maristany),
Barcelona, Barral, 1977.

Poesía completa, en *Obra Completa* vol. I (eds. por Derek Harris y Luis Maristany), Madrid, Siruela, 1993.

Prosa completa, en *Obras Completas*, vol. II y III (eds. por Derek Harris y Luis Maristany), Madrid, Siruela, 1994.

-Ensayos críticos de Cernuda-

Estudios sobre poesía española contemporánea, Madrid-Bogotá, Guadarrama, 1957.

Pensamiento poético en la lírica inglesa (siglo XIX), México D.F., Imprenta Universitaria, 1958.

Poesía y literatura, Barcelona, Seix Barral, 1960.

Poesía y literatura II, Barcelona, Seix Barral, 1964.

Poesía, ensayos y meditaciones (ed. de Luis Marinstany),
Barcelona, Seix Barral, 1970.

-Epistolarios-

Cartas a Eugenio de Andrade, Zaragoza, Oligante, D.L., 1979.

Epistolario inédito (recopilado por Fernando Ortíz), Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1981.

Epistolario del 27 (cartas inéditas de Jorge Guillén, Luis Cernuda, Emilio Prados), Madrid, Catedra, 1992.

Epistolario (1924-1963), Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2003.

Correspondencia: Alfonso Reyes y Luis Cernuda (1932-1959), Sevilla, Renacimiento, 2003.

Cartas a Bernabé Fernández-Canivell, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2013.

-Traducciones-

Poemas (traducción de obras poéticas de Friedrich Hölderlin), Madrid, Visor, 1979.

El matrimonio del cielo y del infierno y Cantos de inocencia y de experiencia (traducción de libros de poemas de William Blake), Madrid, Visor, 1979.

ESTUDIOS SOBRE LUIS CERNUDA

ALONSO, Dámaso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1965.

AMAT, Jordi, *Luis Cernuda: fuerza de soledad*, Madrid, Espasa Calpe, 2002.

BALLESTERO, Manuel, "Poesía y distanciaci3n : Acerca de Cernuda", en *Poesía y reflexi3n*, Madrid, Taurus, 1980.

BELL3N CAZABÁN, Juan Alfredo, *La poesía de Luis Cernuda: Estudio cuantitativo del léxico de La realidad y el deseo*, Granada, Universidad de Granada, 1973.

BARNETT Douglas, *El exilio en la poesía de Luis Cernuda*, Ferrol, Esquío, 1984.

BAR3N, Emilio, *Odi et amor: Luis Cernuda y la literatura francesa*, Sevilla, Alfar, 2000.

BAR3N, Emilio, *Luis Cernuda, poeta: vida y obra*, Alfar, Sevilla, 2002.

BAQUERO, Gaston, *Darío, Cernuda y otros temas poéticos*, Madrid, Editora Nacional, 1969.

BRINES, Francisco, "Ante unas poesías completas", *La Caña Gris*, núms. 6-8, 1962. PP.117-153.

BRINES, Friancisco, *La unidad y cercanía personal en la poesía de Luis Cernuda: Discurso de inauguraci3n a Real Academia Espaola*, Madrid, Editorial Renacimiento, 2006.

- BRUTON, Kevin J., "El espacio poético en la poesía de Luis Cernuda", en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, celebrado en los 18-23 agosto 1986 y publicado en Volumen II, Berlín, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989.
- CANO, José Luis, *La poesía de la Generación del 27*, Madrid, Guadarrama, 1970.
- CAPOTE BENET, José María, *El período sevillano de Luis Cernuda*, Madrid, Gredos, 1971.
- CAPOTE BENET, José María, *El surrealism en la poesía de Luis Cernuda*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1976.
- CASTILLO, Jenny M., *Motivaciones existenciales en el segundo Luis Cernuda (1937-1962)*, Madrid, Pliegos, 1999.
- COLEMAN, Alexander, *Other voices: A Study of Late Poetry of Luis Cernuda*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1969.
- CHABÁS, Juan, *Literatura española contemporánea 1898-1950*, La Habana, 1952.
- CURRY, Richard K., *En torno a la poesía de Luis Cernuda*, Madrid, Pliegos, 1985.
- DELGADO, Agustín, *La poética de Luis Cernuda*, Madrid, Editora Nacional, 1975.
- GEIST, Anthony Leo, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Madrid, Guadarrama, 1980.

- GEIST, Anthony Leo, "Las declinaciones del deseo: Surrealismo e ideología en Un río, un amor de Luis Cernuda", en *Las Vanguardias: Renovación de los Lenguajes Poéticos (2)* (ed. de T. Albaladejo, F.J. Blasco, R. de la Fuente), Madrid, Ediciones Júcar, 1992.
- GIL-ALBERT, Juan, "Realidad y deseo en Luis Cernuda: visión de un contemporáneo", en *3 Luis Cernuda*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1977.
- GIL DE BIEDMA, Jaime, "El ejemplo de Luis Cernuda", *La Caña Gris*, (no. 6-8), 1962. PP.112-116.
- GIL DE BIEDMA, Jaime, *El pie de la letra*, Barcelona, Grijalbo, 1980.
- GOYTISOLO, Juan, *El furgón de cola*, París, Ruedo Ibérico, 1967.
- HARRIS, Derek, *Luis Cernuda* (editado por Derek Harris), Madrid, Taurus, 1977.
- HARRIS, Derek, *La poesía de Luis Cernuda*, Granada, Universidad de Granada, 1992.
- HARRIS, Derek, *Perfil del Aire: Con otras obras olvidadas e inéditas. documentos y epistolario*, London, Tamesis Book Limited, 1971.
- HUGHES, Brines, *Luis Cernuda and the modern English poets: a study of the influence of Browning, Yeats and Eliots on his poetry*, Alicante, Publicaciones de Universidad de Alicante, 1988.
- IBÁÑEZ AVENDAÑO, Begoña, *El símbolo en La realidad y el deseo de Luis Cernuda : El aire, el agua, el muro y el acorde como*

génesis literaria, Kassel, Reichenberger, 1994.

INSAUSTI HERRERO-VELARDE, Gabriel, *La presencia del romanticismo inglés en el pensamiento poético de Luis Cernuda*, Pamplona, Eunsa, 2000.

JIMÉNEZ-FAJARDO, Salvador, *The Word and the mirror : critical essays on the poetry of Luis Cernuda*, Cranford, Associated University Press, 1989.

MARISTANY, Luis, *La realidad y el deseo: Luis Cernuda*, Barcelona, Laia, 1982.

MARTÍNEZ NADAL, Rafael, *Espanoles en la Gran Bretaña: Luis Cernuda: El hombre y sus temas*, Madrid, Hiperion, 1983.

McKINLAY, Neil C., *The poetry of Luis Cernuda : order in a world of chaos*, London, Tamesis, 1999.

MORRIS, Cyril Brian, *This Loving Darkness*, New York, Oxford University Press, 1980.

NEIRA, Julio & PÉREZ BAZO, Javier, *Luis Cernuda en el exilio: Lecturas de Las Nubes y Desolación de la Quimera*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002.

PAZ, Octavio, "La palabra edificante", en *Cuadrivio*, Barcelona, Seix Barral, 1991. pp.115-139

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros, *Manual de literatura española XII. Posguerra: introducción y líricos*, Pamplona, Cénlit Ediciones, 2005.

RIVERO TARAVILLO, Antonio, *Con otro acento: Divagaciones sobre el Cernuda «inglés»*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2006.

- RIVERO TARAVILLO, Antonio, *Luis Cernuda: Años españoles (1902-1938)*, Barcelona, TusQuets, 2008.
- RIVERO TARAVILLO, Antonio, *Luis Cernuda: Años de exilio (1938-1963)*, Barcelona, TusQuets, 2011.
- REAL RAMOS, César, *Luis Cernuda y la Generación del 27*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1983.
- RODRÍGUEZ SACRISTÁN, Jaime, *Luis Cernuda ante sí mismo: un acercamiento psicológico al poeta*, Sevilla, Fundación El Monte, 2002.
- ROSA, Julio Manuel, *Cernuda y Sevilla (Albanio en el eden)*, Sevilla, Edisur, 1981.
- RUIZ SILVA, Carlos, *Arte, amor y otras soledades en Luis Cernuda*, Madrid, La Torre, 1979.
- SÁNCHEZ ROSILLO, E., *La fuerza del destino : Vida y poesía de Luis Cernuda*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992.
- SALINAS, Pedro, *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Aguilar, 1958.
- SALINAS, Pedro, *Literatura española siglo XX*, Madrid, Alianza, 1985.
- SAHUQUILLO, Ángel, *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad masculina: Lorca, Dalí, Cernuda, Gil-Albert Prado y la voz silenciada del amor homosexual*, Alicante, Instituto de la Cultura Juan Gil-Albert, 1991.
- SEGOVIA, Tomas, *Sobre exilados*, México D.F., El Colegio de México, 2009.

- SERRANO DE LA TORRE, José Miguel, *Antiguos y modernos en la poética de Luis Cernuda*, Málaga, Universidad de Málaga, 2002.
- SICOT, Bernard, *Exilio, memoria e historia en la poesía de Luis Cernuda (1938-1963)*, Madrid, F. C. E., 2003.
- SILVER, Philip, *De la mano de Cernuda*, Madrid, Fundación Juan March-Cátedra, 1989.
- SILVER, Philip, *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda*, Madrid, Castalia, 1995.
- SILVER, Philip, *Ruina y restitución : Reinterpretación del romanticismo en España*, Madrid, Cátedra, 1996.
- SOUFAS, C. Chistoper, "Cernuda and daimonic power", en *Hispania*, Vol. 66, N°.2, 1983, pp.167-175.
- SOUFAS, C. Chistoper, *Agents of power in the poetry of Luis Cernuda*, Ann Arbor, University Microfilms International, 1985.
- QUIRARTE, Vicente, "Luis Cernuda, mexicano", en *La colmena*, núms. 35-35, pp. 27-35. incorporado en *Luis Cernuda en México* (ed. de James Valender), Madrid, F.C.E., 2002.
- QUIRARTE, Vicente, *La poetica del hombre dividido en la obra de Luis Cernuda*, Mexico D.F., Universidad Nacional Autónoma de Mexico, 1985.
- TALENS, Jenaro, *El espacio y las máscaras: Introducción a la lectura de Luis Cernuda*, Barcelona, Anagrama, 1975.
- ULACIA, Manuel, *Luis Cernuda: escritura, cuerpo y deseo*, Barcelona, Laia, 1984.

- UTRERA TORREMACHA, María Victoria *Luis Cernuda: la poética entre la realidad y el deseo*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1994.
- VALENDER, James, *Cernuda y el poema en prosa*, London, Tamesis, 1984.
- VALENTE, José Ángel, "Luis Cernuda en su mito", en *Las palabras de tribu*, Madrid, Siglo XXI, 1971.
- VALENTE, José Ángel, "Luis Cernuda y la poesía de la meditación", en *Las palabras de tribu*, Madrid, Siglo XXI, 1971.
- VILLENNA, Luis Antonio de, *Rebeldía, clasicismo y crisis*, Valencia, Pre-Textos, 2002.
- VILLENNA, Luis Antonio de, *Luis Cernuda*, Barcelona, Omega, 2002.
- VILLENNA, Luis Antonio de, *Asedios plurales a un poeta príncipe*, Valencia, Pre-Textos, 2002.
- VIVANCO, Luis Felipe, *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957.
- WILSON, Edward Meryon, "Cernuda's debts" en *Entre las jarchas y Cernuda : Constantes y variables en la poesía española*, Barcelona, Ariel, 1977.
- ZIMMERMAN, Marie-Claire, "Luis Cernuda", en *Historia de la literatura española* (dir. por Jean Canavaggio), Tomo VI, Barcelona, Ariel, 1995, pp. 234-237.
- ZUBIAUR, Ibon, *La construcción de la experiencia en la poesía de Luis Cernuda*, Kassel, Reichenberger, 2002.

ZULETA, Emilia de, *Cinco poetas españoles*, Madrid, Gredos, 1971.

VV.AA.

Luis Cernuda (ed. de Derek Harris), Madrid, Taurus, 1977.

Actas del Primer Congreso Internacional sobre Luis Cernuda (1902-1963) (ed. de Jacobo Cortines), Sevilla, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1990.

A una verdad: Luis Cernuda, Sevilla, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1998.

La caña gris, Homenaje a Luis Cernuda (ed. de Jacobo Muñoz), Sevilla, Renacimiento, 2002. (reimpresión de la revista *La caña gris*, "Homenaje a Luis Cernuda", núms. 6-8, otoño de 1962).

Luis Cernuda en México (ed. de James Valender), Madrid, F.C.E., 2002.

Entre la realidad y el deseo. Luis Cernuda 1902-1963 (ed. de James Valender), Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2002.

Luis Cernuda, 1902-1963, Madrid, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002.

100 años de Luis Cernuda (ed. de Nuria Martínez Castilla y James Valender), Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2004.

Nostalgia de una patria imposible: estudios sobre la obra de Luis Cernuda, Madrid, Akal, 2005.

A Luis Cernuda: desde Sevilla, 1963-2013, Sevilla, Fundación Cajasol, 2013.

Luis Cernuda: perspectivas europeas y del exilio (eds. por Mario Martín Gijón, José Antonio Llera), Madrid, Ediciones Xorki, 2014.

Bibliografías generales

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante, 1998.

ALTHUSSER, Louis, *Para leer El capital*, México D.F., Siglo XXI, 1969.

ARISTÓTELES, *Metafísica*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998.

AZNAR SOLER, Manuel, *Segundo Congreso Internacional de Escritores Antifascistas para la Defensa de la Cultura (1937). Pensamiento literario y compromiso antifacista de la inteligencia española republicana*, Barcelona, Laia, 1978.

AZNAR SOLER, Manuel, *Valencia, capital literaria y cultural de la República (1936-1937)*, Valencia, Publicacions de Universitat de València, 2007.

- AZNAR SOLER, Manuel & Schneider, Luis Mario (ed.), *Segundo Congreso Internacional de Escritores Antifascistas para la Defensa de la Cultura (1937). Ponencias, documentos y testimonios*, Barcelona, Laia, 1979.
- BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, México D.F., F.C.E., 1965.
- BACHELARD, Gaston, *El derecho a soñar*, México D.F., F. C. E., 1997.
- BARTHES, Roland, *El grado cero de la escritura*, Madrid, Siglo XXI, 2006.
- BARTHES, Roland, "La muerte del autor", *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987.
- BARTHES, Roland, *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona, Kairós, 1978.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1950.
- BELLEMIN-NOËL, Jean, *Le texte et l'avant-texte*, París, Larousse, Larousse, 1972.
- BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos, I*, Madrid, Taurus, 1989.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos, *Ensayos sobre la literatura del exilio español*, México D.F., 2006.
- BLOOM, Harold, *La angustia de las influencias una teoría de la poesía*, Caracas, Monte Ávila, 1973.
- BLOOM, Harold, *A map of misreading*, New York, London, Oxford University Press, 1975.

- BLOOM, Harold, *Genios: Un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares*, Barcelona, Anagrama, 2012.
- BRETON, Andre, *Manifiestos del surrealismo*, Barcelona, Labor, 1985.
- BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Madrid, Península, 1987.
- CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos, 1991.
- CIERRE, José Francisco, *Forma y espíritu de una lirica española (1920-1935)*, Granada, Don Quijote, 1982.
- CIPLIJAUSKAITE, Birute, *La soledad y la poesía española contemporánea*, Madrid, Ínsula, 1962.
- CHOMSKY, Noam, *Estructuras sintácticas*, México, Siglo XXI, 1974.
- CHOMSKY, Noam, *Lingüística Cartesiana*, Madrid, Gredos, 1984.
- COHEN, Jean, *El lenguaje de la poesía: teoría de la poeticidad*, Madrid, Gredos, 1982.
- DEBICKI, Andrew Peter, *Estudios sobre poesía española contemporánea : La generación 1924-1925*, Madrid, Gredos, 1981.
- DEBICKI, Andrew Peter, *Poesía del conocimiento ; La generación española de 1956-1971*, Madrid, Júcar, 1987.
- DEBICKI, Andrew Peter, *Historia de la poesía española del siglo XX desde la modernidad hasta el presente*, Madrid, Gredos, 1997.
- DELEUZE, Gilles, *Diferencia y repetición*, Madrid, Júcar, 1988.
- DELEUZE, Gilles, *El pliegue*, Barcelona, Paidós, 1989.

- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, *La métrica de los poetas del 27*, Murcia, Departamento de Literatura Española de la Universidad, 1973.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, *Panorama crítico de la generación del 27*, Madrid, Castalia, 1987.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, *Los poetas del 27, clásicos y modernos*, Murcia, Tres Fronteras, 2009.
- DOLEZEL, Ludomír, *Historia breve de la poética*, Madrid, Síntesis, 1997.
- EAGLETON, Terry, *Literary Theory: An introduction*, Oxford, Basil Blackwell, 1983.
- EAGLETON, Terry, *Cómo leer un poema*, Madrid, Akal, 2010.
- ECKERMANN, Johann Peter, *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida*, Barcelona, Acantilado, 2005.
- ELIOT, Thomas Stern, *Selected Essays*, London, Farber and Farber, 1991.
- FOUCAULT, Michael, *Los anormales*, Madrid, Ediciones Akal, 2001.
- FOUCAULT, Michael, *Fearless Speech*, Los Angeles, Semiotext(e), 2001.
- FOUCAULT, Michael, *El gobierno de sí y de los otros*, Madrid, Akal, 2011.
- FRYE, Northrop, *The stubborn structure*, London, Methuen, 1970.
- FRYE, Northrop, *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1977.

- GAMERRO, Carlos, *Harold Bloom y el canon literario*, Madrid, Campo de Ideas, 2003.
- GARCÍA, Miguel Ángel, *Melancolía vertebrada : la tristeza andaluza del modernismo a la vanguardista*, Barcelona, Anthropos, 2012.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, *Forma interior: la creación poética de Claudio Rodríguez*, Málaga, Ayuntamiento, 1998.
- GUILLÉN, Claudio, *Múltiples moradas*, Barcelona, Tusquet, 1998.
- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso : Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Tusquet, 2005.
- GUILLÉN, Jorge, *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza, 1983.
- HEIDEGGER, Martin, *¿Qué significa pensar?*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1964.
- HEIDEGGER, Martin, *Identidad y diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1990.
- HUMBOLDT, Wilhelm von, *Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad*, Barcelona, Anthorpos, 1990.
- ILIE, Paul, *Literatura y exilio interior*, Madrid, Fundamentos, 1980.
- JAKOBSON, Roman, *Ensayos de Lingüística general*, Barcelona, Seix-Barral, 1975.
- JUNG, Carl Gustav, *Recuerdos, sueños, pensamientos*, Barcelona, Seix-Barral, 1994.

- KERMODE, Frank, *Romantic Image*, Routledge & Kegan Paul, London, 1957.
- KIERKEGAARD, Sören, *Journals*, Oxford University Press, London, 1951.
- KRISTEVA, Julia, *Semiótica*, I, Madrid, Fundamentos, 1978.
- KRISTEVA, Julia, *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977.
- LAIN ENTRALGO, Pedro, *La curación por la palabra en la antigüedad clásica*, Barcelona, Anthropo, 2005.
- LAING, Ronald David, *El yo dividido*, Madrid, F.C.E. 1964.
- LEVIN, Samuel R., *Estructura lingüística de la poesía*, Madrid, Cátedra, 1974.
- LÓPEZ GARCÍA, Dámaso, *Teorías de la traducción: Antología de textos*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.
- LUKÁCS, Georgy, *El alma y las formas*, Barcelona, Grijalbo, 1975.
- MACHEREY, Pierre, *A theory of literary production*, London, Routledge and Kegan Paul, 1978.
- MAINER, José-Carlos, *La Edad de Plata (1902-1939)*, Madrid, Cátedra, 1975.
- MAINER, José-Carlos, *Historia, literatura, sociedad*, Madrid, Instituto de España, 1988.
- MAINER, José-Carlos, *La corona hecha trizas (1930-1960)*, Barcelona, Crítica, 2008.
- MARTÍNEZ CELDRÁN, Eugenio, *Fonética*, Teide, Barcelona, 1986.

- McCLENNEN, sophia A., *The Dialectics of Exile*, West Lafayette, Purdue University Press, 2002,
- NAVARRO TOMAS, Tomas, *Manual de pronunciación española*, Madrid, C.S.I.C., 1990.
- ORTEGA Y GASSET, José, *El hombre y la gente*, Madrid, Alianza, 1994.
- PAZ, Octavio, *Los hijos del limo*, Santiago de Chile, Tajarar, 2008.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, México D.F., F.C.E. 2010.
- PLATÓN, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1979.
- REVERY, Pierre, *Escritos para una poética*, Caracas, Monte Ávila, 1977.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Francisco Javier, *Géneros literarios y mundos posibles*, Madrid, Eneida, 2008.
- ROZAS, Juan Manuel, *El 27 como generación*, Santanter, La Isla de los Ratones, 1978.
- ROZAS, Juan Manuel, *La generación del 27 desde dentro : Textos y documentos*, Madrid, Istmo, 1987.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Competencia lingüística y competencia literaria sobre la posibilidad de una poética generativa*, Madrid, Gredos, 1980.
- THOMAS, Jean-Jacques & DELAS, Daniel, *Poética generativa*, Buenos Aires, Hachette, 1989.
- VALÉRY, Paul, *Variété II*, París, Éditions Gallimard, 1948.

VV.AA., *Ensayos de semiótica*, Barcelona, Planeta, 1976.

VV.AA., *Las Vanguardias: Renovación de los Lenguajes Poéticos (2)* (ed. de T. Albaladejo, F.J. Blasco, R. de la Fuente), Madrid, Ediciones Júcar, 1992.

WELLEK, René, *Discriminations*, New Haven, London, Yale University Press, 1970.

WELLEK, René y WARREN, Austin, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1974(4ª).

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Alianza, 1973.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Investigaciones filosóficas*, México, UNAM, 1988.

Diccionarios

Real Academia Española, *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.

Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, *Vocabulario científico y técnico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996 (3ª).

Real Academia de la Lengua, *Diccionario de la lengua española de Real Academia Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001(22ª).

COROMINAS, Joan, *Diccionario crítico etimológico castellano e*

hispánico, Madrid, Gredos, 1983 (5ª reimp.).

CORTÉS GABAUDAN, Francisco, *Diccionario médico-biológico (histórico y etimológico) de helenismos*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005.

DUBOIS, Jean y otros, *Diccionarios de Lingüística*, Madrid, Alianza, 1979.

DUCROT, Oswald y SCHAFFER, Jean-Marie, *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Madrid, Arrecife, 1998.

FERRATER MORA, José, *Diccionario de Filosofía*, Madrid, Alianza, 1988.

SECO, Manuel, *Diccionario del español actual*, Madrid, Aguilar, 1999,

SOURIAU, Etienne, (dir.) *Diccionario Akal de Estética*, Madrid, Akal, 1998.