

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Escuela de Postgrado
Departamento de Literatura

“Evolución y metamorfosis en la estética y poética de Luis Cernuda”

Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura Española

Alumno tesista:

Pablo Tenekedjian

Profesor guía: Andrés Morales

2011

INTRODUCCIÓN . .	4
Las actitudes estéticas y su expresión en la poética de Luis Cernuda . .	4
PRIMERA PARTE . .	10
1. Estética de Luis Cernuda: la comunicación . .	10
SEGUNDA PARTE . .	16
2. Citas, valoraciones e influencias . .	16
TERCERA PARTE . .	20
3. Un deseo de realidad con perfil de aire . .	20
CUARTA PARTE . .	27
4. La realidad es el deseo: las ruinas del amor . .	27
QUINTA PARTE . .	32
5. La realidad con frazadas de tierra: la guerra . .	32
CONCLUSIONES . .	39
Historia de una estética . .	39
BIBLIOGRAFÍA . .	44
Fuentes Primarias . .	44
OBRAS DEL AUTOR . . .	44
BIBLIOGRAFÍA GENERAL . .	46
OBRAS SOBRE LA POESÍA DE LUIS CERNUDA . .	46
CRÍTICA -LIBROS . .	46
CRÍTICA- ARTÍCULOS DE LIBROS . .	46
CRÍTICA- TESIS . .	46
FUENTES SECUNDARIAS . .	47
REFERENCIAS TEÓRICAS GENERALES . .	47

INTRODUCCIÓN

Las actitudes estéticas y su expresión en la poética de Luis Cernuda

A la hora de escribir sobre cualquier obra in extenso, particularmente sobre aspectos que brinden una unidad interpretativa, se presentan serios inconvenientes que abocan la tarea de la honestidad crítica a tratar de despejar dudas, de quitar suposiciones infundadas, mientras se logra un acercamiento más propio a la poética desde los fundamentos estéticos que sostienen a la misma. Más propio, concientemente, quizás es más mío. Esto lleva a que el trabajo sea en sí, un seguimiento de lo que mi lectura ha dejado, en vista de comprobar, en la medida de lo posible en materia de lectura, que parte de la obra del poeta se sustenta en actitudes estéticas, y que éstas son las que logran, con cambios y variables, dar una unidad consecuente a su producción. Sus obsesiones. Allí cerramos el camino de lo posible, y es evidentemente una definición escéptica, una permitida construcción de límites.

Sí podemos definir, sin embargo, que siendo el trabajo crítico una suerte de ajusticiamiento, de llegar a decir con más luces o más claridad o más pertinencia que otros lo ya dicho (y agregar consideraciones, claro), los fundamentos teóricos parten desde una autodefinition y delimitación de los mismos. Esta postura crítica no es gratuita y se fundamenta en los trabajos de Terry Eagleton y Seymour Wolff, entre otros.

El eclecticismo crítico¹, la crítica de cambalache, como la he definido en otro trabajo, supone que el acercamiento a cualquier texto considerado literario, impone al crítico la mencionada exposición de sus deudas metodológicas y conceptuales. Por supuesto, su definición de heterogeneidad teórica sobre la base de una conciliación de elementos, pretendiendo tener algún asidero objetivo, no es menos subjetiva ni menos arbitraria que cualquier vertiente teórica o escuela o movimiento de antaño. La diferencia es la conciencia de esa subjetividad y la no pretensión cientificista de la crítica. Reutilizar bases, conceptos, teorías, metodologías, etc., con un halo de objetividad y de fundamento mientras sirvan al propósito claro de acercamiento a una obra es, se podría decir, lo que acepta por dogma este tipo de crítica a la que me pliego.

Así, en relación al corpus poético, el acercamiento no desdeña un análisis del discurso, un análisis retórico-tropológico, el análisis del contexto de producción, la biografía, los intertextos o el rastreo de motivos probables, entre otras cosas. Pretender dar cuenta de cómo se hace esto sería entrar en lo evidente.

Como el trabajo también intenta aceptar o renunciar a otra crítica anterior, bien se puede aclarar que esa misma crítica es enjuiciada en base a, por ejemplo, un análisis metacrítico y análisis de la recepción (función crítica ¿cuál era la función de la crítica en esos momentos? ¿Qué función realmente cumplió vista ya a unas décadas de su producción?), análisis del discurso (centrado en el análisis de la intención crítica a partir de la función ideológica o de dirección entrevista y señalada en los textos críticos), análisis del desarrollo

¹ En la historia crítica son muchos los promotores de este tipo de crítica, incluso en América citemos el caso del cubano Regino Eladio Boti, poeta y crítico esteta, buscador de nuevas formas y antisistémico. El peruano José Miguel Oviedo es otro caso conocido de método ecléctico.

diacrónico y sincrónico de la crítica (en relación a temáticas o líneas) y comparativismo de textos críticos (en relación a la imagen definida de períodos de la literatura y de la historia). Esto muestra, me parece, el fundamento teórico del trabajo.

Disintiendo con algo de las críticas nacionales, embolsadoras de detalles para hablar, la mayoría de las veces, de una homogeneidad inexistente, cuando me propuse indagar en la poesía española de la Generación del 27, lo hice con la certeza creciente de que mucho de lo escrito, de las pautas para el acercamiento crítico, correspondían a un juicio fácil y antojadizo, o sesgado adrede, o queriendo comprobar gustos personales, o, sin más, con una falta de pertinencia que uno puede adjudicar a muchos aspectos –entre ellos, a la incomprensión². Tal es el caso del poeta que me ocupa.

Como ya ha dicho O. Paz, mucho de lo escrito sobre Cernuda es o general, o de probable incomprensión. Agregaría que se presentan varias reivindicaciones caseras y varios pretextos para ver en su poesía algo que definitivamente no es muy probable que expresara el poeta. Además, están las palabras del propio escritor, con buena parte de egotismo y de autopercepción novelada, quiero decir que con una proyección idealizada de sí mismo.

La indiferencia y la generalización son los peores vicios de la crítica.

En *Poetas españoles contemporáneos*³ se aúna a los poetas de “la Generación de la República” en cuanto a su relación doble de la función poética con la realidad –creación y encarnación de la misma en una poesía que busca valores trascendentes en un aparente despegue social-. La bidimensionalidad, señalada por Alonso⁴ –habla de bipolaridad- como el gran problema de la aprehensión crítica, es, además de esto, un rezago del pensamiento estructural. Ver las realidades poéticas como juegos pares u oposiciones post mortem es un artilugio de feria, así como el hecho de que los grandes discursos históricos, los paradigmáticos Wells y Thomas⁵, cifren las bases de la idiosincrasia en un “todo o nada” y se refieran a su historia como una dialéctica lineal, aunque matizada, probablemente influenciando a la crítica literaria en un resultado bipolarista e insatisfecho.

Las generalizaciones son reducciones a veces ineludibles, y otras, de meras excusas: una mirada somera nos revela, por ejemplo, que a muy pocos poetas se los puede tildar de republicanos, que la conciencia republicana no está dada, aunque una fase es dable, sobre la oposición al fascismo.

No vamos a caer en el tópico de que “todo es relativo”, pero gustamos de poner en la bolsa viciosamente, por partidismo o por comodidad. Acaso, tal como Salvador Dalí decía “la diferencia, entre los surrealistas y yo, es que yo soy surrealista”, un principio de individualidad opere y no haya “republicanos” en el sentido de reunir características, sino hombres-connotaciones de dicho concepto, tan abarcante y tan disgregado en su denotación, que sería absurda toda afirmación acerca de su “ser definido”.

² Señalo el caso de José Maristany, quien al escribir el prólogo a *Críticas, ensayos, evocaciones*, de Luis Cernuda, lo hace con un supuesto fuerte: la idea de que fue O. Paz su crítico más lúcido. Haciéndose cargo de ello, logra amortiguar la serie de obscenidades que una dureza académica y algunos revanchistas ideológicos formaron sobre la poesía del sevillano.

³ Alonso, Dámaso. *Poetas españoles contemporáneos*. Ed. Gredos, Madrid, 1952.

⁴ Alonso, Dámaso. *Poetas españoles contemporáneos*. Ed. Gredos, Madrid, 1952.

⁵ Cfr. Wells, H. G. “España y la guerra civil”, en *Historia Universal*, Ed. Planeta, Bs. As., 1978. Thomas, Hugh. *La guerra civil española*, Grijalbo, 1995.

Conciliar la aprehensión histórica y la variabilidad de toda poesía, ajustar el horizonte, es un acto que siempre tiende a la injusticia, pero es necesario si se trata de dar cuenta. A que tanta discriminación o a que mucha taxonomía demos lugar, marca la diferencia entre la justa y la injusta crítica.

De la misma forma, otra licencia común en el análisis se basa en creer o dar por sentado que tales cosas siguen siendo tales cosas, es decir, que al dar cuenta de la mirada de alguien, lo hacen siguiendo un principio de coherencia prejuzgado, como si la inconsecuencia o el salto no fueran permitidos al poeta⁶.

Cambio lineal o inercia estética, pues, son comunes. De esta manera, se eximen de lo inestable y dan por cerrado un corpus de ideas que un lector puede tener sobre tal poeta, y con esto pongo el acento en que la idea de su aprehensión de la realidad puede o no ser juzgada en relación a su percepción anterior⁷.

Procurando seguir una unidad, al menos pensada en principio por el poeta y corroborada por la crítica de los 80', el corpus elegido se limita a la autoantología *La realidad y el deseo*, a su tercera versión, que llega a incluir los poemas del libro *Invocaciones a las gracias del mundo*, y que Cernuda abrevió en *Invocaciones*.

Cernuda supo muy bien que el título de su antología poética reflejaba enteramente el eje principal de su producción, un enclave de estéticas, poéticas y filosofías en torno al mismo problema de relaciones que se fueron modificando al pasar de los años: la realidad y el deseo. Cada libro, cada poema es una actualización de tal relación. Y por actualización entendemos tanto repetición como cambio.

El primer inconveniente llega cuando en la lectura propia y en la aseveración de varios críticos, se comienza a pensar que tal título y la poesía que abarca, sólo puede y debe contener una cierta homogeneidad artística que no se encuentra en su última producción, y eso por varias razones.

Como Segovia y otros, coincido en que la voz poética (tono, ritmo, indefinible acento) se mantiene hasta *Las Nubes* y ya flaquea en *Como quien espera el alba*⁸, poesía a la que este crítico llama de “irremediable vulgaridad”, y aunque exagerado, pienso que allí vemos mucho de conclusión estilizada al límite, pero más que eso, un tono de cerrazón, una verdad desnuda.

Da, quizás, Segovia, con una clave para ese cambio (vulgaridad), al que llama antilirismo, y que implica una poesía más objetiva, y un intento de “voluntad de comunicación” (pasa a un Nosotros). Quizás la adopción de un Nosotros por querer o por sentir, es lo que avinagró su poesía, dándole un tono de ensalada popular (lo que este crítico llama vulgar es la repetición de tópicos clásicos, curiosamente cultos, sin llegar a la oscuridad Gongorina, es decir, con alusiones directas), pero terminando con su radical individualidad, que aunaba y daba atmósfera a sus libros anteriores. Por este principio,

⁶ Me refiero, principalmente, a libros como *Sobre el surrealismo en la obra de Luis Cernuda*, que se basa en la impertinencia teórica de ajustar y creer ver elementos, tan propios de uno como de otro poeta, exclusivos y deudores de una escuela estética.

⁷ Pensemos en que uno de los fines del trabajo podría ser contextualizar las aparentes contradicciones entre su crítica, su vida y su poesía, haciendo posible en el mismo hombre que fue definido como “el moralista español” (aquél para quien su hostilidad ante el cristianismo no es menor que su repugnancia ante las utopías sociales”), la adhesión a utopías sociales como el comunismo. Y, sin embargo, su adscripción no nos explica su poesía, pero sí su contingencia.

⁸ Segovia, Tomás. “La realidad y el deseo”, en *Luis Cernuda*, Edición de Derek Harris, Taurus, 1977, p.53

en que lo escrito termina en una relación general y prosaica, muchos críticos⁹ consideran que la poética de Cernuda encuentra unidad hasta *Las Nubes*, y con suerte llega hasta *Invocaciones*.

“Para Cernuda el sentido de su poesía y la historia de su concreta experiencia personal son una y la misma cosa”¹⁰ (Historia de un libro es poco más que una desviación del libro *Prelude*), son las palabras de Gil de Biedma, en lo que implícitamente coincide Carlos Otero, quien considera a la primera poesía de Cernuda como poesía romántica (“poesía romántica es la poesía de la experiencia”¹¹), en la que expresión y experiencia coinciden, y siendo ya *Las Nubes* un alejamiento de esa experiencia, es claro el término de ese tipo de poesía.

Por allí, otro espejo: el mismo Cernuda afirmaba que cuando un poeta sabe o cree que sabe, se termina el poeta, porque la poesía es búsqueda. Desde las alturas de un hombre conocedor, de un consejero amigo, se escriben sus libros posteriores a *Las Nubes*, y donde hay consejo, donde se cierra la verdad, hay alejamiento. Sus afirmaciones se reutilizan críticamente en este afán de reflejos.

Hay, además, otro elemento, si bien mencionado no aclarado anteriormente: una apertura al Nosotros es un quiebre a la incomunicación, la disidencia fundamental, yo diría el tópico de su poesía. Muerta esta problemática ya presente en sus primeros poemas, nace otro poeta.

En relación a los porqués, y a la no inclusión de algunos elementos comunes, es preciso aclarar que no se hablará aquí de movimientos o escuelas en general. Cernuda no podía pertenecer a escuelas, ni siquiera a sabiendas se hubiera podido desprender de su personalidad y de su diferencia, y si tomó algo, fue en conciencia de alguna importancia estética, y esto lo puede intuir hasta el más ciego de sus críticos.

Tantos libros no bastaron ni bastarán para establecer consenso: la historia de la crítica es, principalmente, la historia de la disidencia. Sin embargo, no muchos poetas se dan el tiempo de aclarar sus lecturas y la influencia de ellos en sus obras, y, lo que sirve a mi propósito, de escribir sobre ciertos autores. Creo que es en este segundo punto, ya que del primero se gana la duda a partir de ese error que fue “Un poeta, un amigo...” (y de que, es lamentable, Cernuda es uno de aquellos que al hablar de sí mismo falsea, -como lo hizo Huidobro y tantos- queriendo proyectar una imagen fiel a su ego), en donde podemos hablar y hablar de influencia estética, no a partir de sus automenciones, porque se desliga naturalmente de ellas, sino a partir de sus obsesiones: en qué depara y qué exprime como producto de su interés en la obra de otros (sus, podríamos decir, realidades y certezas momentáneas). Por otra parte, prescindir de textos como “Palabras antes de una lectura” o “Historia de un libro” parecerá irrazonable, debemos echar mano de lo que nos parezca cierto.

Los fundamentos estéticos sostienen su poética, es decir, la revisión es una suerte de biografía espiritual, en la que propongo tres actitudes básicas (Narciso, Prometeo y Apolo) que se van conjugando disparmente y variando a lo largo de su trayectoria poética. Con actitudes, me refiero a ciertas formas tipo en que el poeta percibe y concibe la realidad, y el hecho de que lleven nombres propios se debe a que nos refieren a mitos clásicos,

⁹ Fernando Charry Lara apunta a lo mismo cuando caracteriza su poesía hasta *Las Nubes* como “desnudez, hondo latido, finura de tacto”. Jaime Gil de Biedma rescata una vez más el tono frío, “antipoético, distante”, es decir la poca cercanía de un lector a la obra de Cernuda a partir de *Las Nubes*.

¹⁰ Gil de Biedma. “El ejemplo de Luis Cernuda”, en *Luis Cernuda*, Edición de Derek Harris, Taurus, 1977, p.126.

¹¹ Otero, Carlos. “Poeta de Europa” *Letras I*, 2ª ed., Barcelona, Seix Barral, 1972, p.131

actualizados de manera propia por Cernuda. Dichas actitudes son expresadas directa e indirectamente en todos sus libros y son las que sirven de base a su poética.

La asimilación, el percibir y aprehender el mundo en nuestros propios términos (aunque la mayoría de lo propio sea legado), el volver similar a uno tanto el mundo exterior como cualquier expresión de interioridad (llámese algún poema), sugiere, si así lo tomamos, que nuestra explicación, posiblemente nuestra crítica, no es mucho más que la mirada en el otro de lo propio, como una actualización no siempre justificada de lo que concebimos, engañándonos o no, y de lo que aún y quizás siempre, inconscientemente, somos nosotros mismos. Lo cierto es que muchas de las aseveraciones críticas, en la crítica apasionada y egocéntrica y ególatra (y Cernuda era de estos, de los que hablan de otros sin dejar de hablar de sí mismos) da tal carácter a éstas, que muchas veces encontramos impropias o tremendamente parcelarias, como así tremendamente acertadas, sus afirmaciones. También en ellas, pensadas para otros, se muestra un perfil, y una autocrítica lúcida sobre sí mismo. No es extraño encontrar que buena parte de lo que dice sobre otros se ajustaría mucho más a una crítica sobre sí, como una más segura matriz para desentrañar su pensamiento y su ser poético.

El tono peculiar de Cernuda llega desde sus reformulaciones, desde los golpes de timón o giros de tuerca a otras poéticas, porque alguien que intenta explicar las acepciones en las poéticas, parte desde las estéticas y está conciente de la individualidad de cada percepción, más allá de gustar de la poesía. Creo consecuente decir que para la poesía francesa sólo tuvo palabras para Reverdy y aseveró la belleza en Mallarmé, pero jamás compartió su estética o ella le reveló un milagro, algo oculto, como sí lo hizo la lectura de Gide, de Holderlin (a quien tradujo junto a Gebster) o de Coleridge.

De lo anterior se infiere que el trabajo comienza por la lectura exhaustiva de los textos. En ella se pretenderá un seguimiento de ciertos versos o poemas que puedan ser analizados en vista de alguna de las actitudes estéticas fundamentadoras de la poética de Cernuda. Parte de lo entrevisto se centrará en las actitudes mencionadas anteriormente y en cómo estas cambian y de sus variables a lo largo de su obra. Posteriormente, y sin dejar de lado los versos, la lectura y el análisis pertinente de los textos críticos y autobiográficos del poeta nos permitirán establecer relaciones directas entre su obra poética, la conciencia de su producción y su pensamiento crítico. Esto incluye reflexiones relacionadas con sus posturas poéticas, su visión de mundo, sus influencias confesadas o no, y, por supuesto, sus obsesiones temáticas. El análisis debe mostrar cómo el material ayuda, desde la credibilidad y desde la duda, a la imagen proyectada del propio poeta, a apoyar la tesis de sus actitudes estéticas como constantes en su obra poética. Lo mismo debe realizarse en función de los textos críticos fundamentales de otros autores, agregando el hecho de varios hiatos o cegueras o impertinencias mencionadas oportunamente, es decir, siempre y cuando sirvan a la exposición de las actitudes. Es clave mencionar que la escritura de estos puntos se hace progresivamente en vista de la linealidad reflexiva que debe dar, fundamentalmente, el seguimiento de dichas actitudes encarnadas en la incomunicación originaria a lo largo de la obra, por lo que cualquier conclusión provisoria en el análisis tanto de los textos en prosa de Cernuda como de los textos críticos de otros autores, se agregará y aclarará (o generará la reformulación de) lo ya dicho.

Por otro lado, no debemos olvidar que la percepción tiene un punto de partida, y las actitudes sólo son muestras, expresiones de la incomunicación en un hombre, de un quiebre entre él y las cosas y las personas y el mundo (no se salva el propio) en todo el libro. Las excepciones se conforman en el olvido de sí mismo, es decir, cuando deja de ser uno en su conciencia, y allí aparecen los poemas ya penosos, ya validando ese escape

efímero de sí mismo. La comunicación, el gran problema de Cernuda: la soledad, el sentirse diferente, la distancia con su padre, la incomprensión de sus compañeros, la incomprensión en el extranjero, la disidencia crítica de su carácter, su demasiada honestidad, su poca conciliación consigo mismo, su realidad primera y esa realidad segunda de la sociedad, demasiado arbitraria, demasiado limitante, extremadamente moralista de su sexualidad, de su disidencia natural, de su especial particularidad.

“El mundo lo mató de indiferencia”, decía Maristany, pero él también, para tener este mundo, debía sufrir por ello. Su poesía es prometeica en ese sentido, se alimentaba de su propio dolor.

PRIMERA PARTE

1. Estética de Luis Cernuda: la comunicación

En la imagen que uno construye sobre la poesía de tal por cual juegan, se entrelazan, se selvatan varios factores.

Demás está decir que es el eterno problema de comunicación, aclarado desde los polos por autores y lectores, puesto a secar y vivificado cada tanto por la crítica ¿Qué es lo pertinente? Sólo tenemos lecturas, y brechas que el lector abre y que al momento de querer cerrarlas sólo puede caer en la traición, en su propia contradicción. Siempre aparece un verso que deshomogeneiza la solidez que pretendimos a nuestra arriesgada interpretación. Ahora bien, el problema se agudiza cuando la política extrema (siempre hay una, pero no siempre se llega al fundamentalismo crítico) se aboca a la misión –así la llaman- de dar luces a ciertos versos. Tal figurada desfiguración franquea la puerta de entrada a los lectores postreros, la canaliza, la deja como un río que corre bajo la ciudad por donde los constructores quisieron y para siempre. Romper con semejantes arbitrariedades supone una distancia y una nueva construcción. Pero el problema, además, es otro, porque el otro polo, el autor, tenía una visión particular de sí mismo, bastante exagerada, bastante héroe, bastante 7mo Regimiento en una época en que pocos, sino nadie, lo defendieron. Así, esta poesía se encuentra fuertemente amarrada a la incompreensión ideológica (y si de algo está fuera Cernuda, es de un pensamiento doctrinario, de bien común, aunque se haya engañado brevemente con ello) de buena parte de la crítica, y a su propia amarra, queriendo constantemente luchar por la imagen de sí mismo, que él sabía incomprendida, y que para ajusticiarla, casi siempre la llevaba a los estandartes de la idealización. Era, muchas veces, su propio dios.

La proposición de una imagen, del rostro de un escritor a partir de su obra (recuerdo el famoso prólogo de Borges en que el escritor ve reflejado en su biblioteca el propio rostro a partir de sus obras) cuenta con la problemática especie de la imagen: la quietud. Uno quisiera que a estas palabras se les concediera el don del cambio, y que las tantas instantáneas críticas pudiesen formar diferentes películas, incluso, colocándolas en un mismo orden. Pero no es así, y creo que no lo es por varias razones, pero la principal y la más evidente, es que olvidamos que en una persona conviven, como en nosotros, varias personas (“De Proteo, el egipcio, no te asombres/ Tú, que eres uno y eres muchos hombres”¹²) y que pocos, al trazar una imagen, dejan de lado el riel unificador y siguen pensando a la persona como cosa, y lo inhabilitan para la contradicción, lo dejan en coherencia sin cambio.

No es el mismo, por supuesto, el Cernuda de *Primeros Poemas* que el de *Las Nubes*, aunque él lo hubiese querido, pero leemos poéticas que se estructuran sobre ese principio. Olvidan diferencias, y está bien, porque pensar es eso; sin embargo, yo creo que no son esas las diferencias que deben olvidarse, que deben elegirse para un acercamiento más propio, más justo, y sé que esto es idealizar el trabajo crítico.

¹² Borges, Jorge Luis. “Proteo”, en *La rosa profunda*, Editorial Emecé, 1975

Considero que poética y estética van de la mano, y el motivo y la creencia, y sus lecturas y su realidad han variado, pero entre lo vivido y lo escrito, siempre ha existido una actitud vital, una o algunas formas de plantearse ante, de explicarse la realidad. Qué tanta influencia o no, lo veremos, pero que su poesía es la punta del ovillo de su existir, no creo que pueda negarse tan fácilmente. En Cernuda, esta relación se constata fácilmente en su poesía, especie de reflexiva emoción del hombre “frente a “.

Las obsesiones son las mismas, porque el problema vital es el mismo, si bien varía en qué depara y en cómo. La individualidad de Cernuda, expresada en presente y pensada en pasado (él mismo en *Historia de un libro*, en varios poemas de *Primeros Poemas*, en “Familia”, el pintoresco recuerdo de *Ocnos*), opera justamente para que esos canales difieran de la usanza generalizante de adaptaciones simples de otras poéticas o de grupos literarios, aunque nadie se salve de la angustia de las influencias, claro está.

La individualidad signa su comunicación. Yo me he preguntado cómo una persona ocupada de sí y sólo de sí se siente incomprendida, siendo incapaz de encontrar en el resto un principio de igualdad. No hay moralina, y si bien hay confusión, si le damos a Cernuda la posibilidad de contradecirse, si lo leemos en sus aposturas y la muerte no le da el caparazón de perfección con que suelen revestir los apologistas al poeta, lo entenderemos, creo, mucho mejor.

Hay quiebres, no podemos hallar posturas seguras ni mantenidas por mucho tiempo, no fue, seguramente, menos hombre que cualquiera de nosotros, con pequeñas verdades, con flexibilidades y cambios y negaciones y contradicciones.

Mi verdad única, propia, de nadie más, decía. “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”¹³ Varios son, en ese sentido, quienes toman conciencia y lo enjuician por ese “absoluto desprecio hacia nosotros, sus semejantes, que no ha perdido ocasión de manifestarnos”¹⁴, y los enemigos, sabemos, sólo existen en vida; después lo elevamos, pero sólo para engrandecernos. La visión romántica de los moros nace después de su expulsión y de matar a unos millones. Esto creó, como en toda época de decadencia una polarización de sumisos y detractores, sin justo medio, y olvidaron, irónicamente para hablar de su poesía, la poesía misma.

¿Para qué escribir? Varios puntos conectan la incomunicación cernudiana como manifestación de su estética en una poesía que parece operar desde la catarsis, sin destinatario, pero preocupado después por su mal interpretación. “Nunca escribí un solo verso con la mínima sombra de haber pensado en el público...odiaba la popularidad sensiblera”¹⁵, cita el poeta, haciendo propias las palabras de Keats, pero después la queja ante los compañeros de generación, las aclaraciones que más lo enturbian que aclaran.

Debemos rescatar, por un lado, la necesidad de experiencia previa al poema, por lo que podemos ver que no se intenta comunicar lo que se siente, sino lo ya sentido, y esto opera como alejamiento (aunque se presente la idea de la lectura como recreación), ya comunicación o frustración, se halla en él la conclusión de la experiencia, que es o bien fallida o bien doblemente fallida. “La poesía (es) fruto de una experiencia espiritual y ésta, en concepto suyo, (es) externamente estética pero internamente ética”¹⁶

¹³ Cernuda, Luis. “Historia de un libro”, en *Poesía y Literatura*, Seix Barral, Barcelona- México, 1960

¹⁴ Segovia, Tomás. “La realidad y el deseo”, en *Luis Cernuda*, Edición de Derek Harris, Taurus, 1977, p.53

¹⁵ Lara, Fernando. “Luis Cernuda” en *Luis Cernuda*, Edición de Derek Harris, Taurus, 1977p.65

¹⁶ Lara, Fernando. “Luis Cernuda” en *Luis Cernuda*, Edición de Derek Harris, Taurus, 1977p.64.

Las características y diferencias del poeta premoderno y moderno le sirven a Carlos Otero para mostrar la individualidad, el dar cuenta de la verdad propia, quebrando los presupuestos y normas sociales (ese individualismo es lo que Octavio Paz llama la actitud de cualquier poeta moderno, su condena a la soledad). En ello gana identidad, y en ello, arriba a su europeísmo. Sin embargo, esa condena es la que Cernuda asume como conoedor, pero siente como involuntaria. “El poeta es precisamente un hombre que no sirve para otra cosa sino para escribir versos, y en esa limitación radica su propia grandeza”¹⁷.

La autolimitación da a su poesía un carácter más angustiante, porque no es la expresión de cualquier hombre, sino que “el poeta, en cambio, tiene una razón fatal, anterior a su propia existencia y superior a su propia voluntad, que le lleva a escribir versos”¹⁸. Es decir, no sólo sirve para escribir versos, sino que además está condenado a eso.

La imagen del destino, de una Casandra, le sirve a esta fase donde castigo y victimización del quehacer se siembran desde muy temprano en la visión de mundo y se mantienen en su explicación hasta muy tarde, ya definido en la influencia de autores del neoclasicismo y del romanticismo alemán (Goethe y Hölderlin). Con esto vemos que una de las actitudes naturales y constantes en Cernuda es la justificación de su sentir diferente, de su “irreductible diferencia” como algo que está más allá de su persona (primero, como apartamiento natural, debido a su incapacidad para hacer otra cosa; después, pasados veinte años, como mandato de un plan divino), y entonces el gesto escritural se transforma en algo involuntario o al que no puede negarse.

¿Se entiende así el sentirse incomprendido y que sabiendo esto le preocupe tanto la comprensión? Nada de eso nos explica que la amargura y tanto deseo de aclarar lo tomen. Cernuda deseaba la fama¹⁹, y la deseaba más en tanto joven, y la quería menos en tanto la obtuvo, con reparos, al final de su vida. ¿Y no es la fama, acaso, la certeza de que no nos entendieron? (“la fama es una incompreensión, y quizás la peor de todas” citaba Borges)

Este sentido de desconexión puede muy bien tomarse como excusa de la timidez para el apartamiento. Uno se pregunta ¿para qué escribir? ¿No se engaña Cernuda, orgulloso, en su deseo de comunicación?

¿Qué pensaba el poeta acerca del fin de la poesía?

En el artículo “Poesía Popular” Cernuda muestra que no es de los que apoyan una poesía con función popular (ya que todas tienen una función social, y el arte, ni en su esencia ni en su fin es una actividad popular), “elemental en cuanto a comprensión y simple en cuanto a pensamiento”²⁰, sino de los que sabiéndose lejos del populismo, boga por mejorar, elevar el nivel de comprensión del vulgo, y no reducir el arte a la simplicidad. Para ello, para mostrar que no es clasista en sus comentarios, cita a Cervantes en boca de don Quijote, refiriéndose a la poesía y a su escape del trato del ignorante vulgo “Y no penséis, señor, que yo llamo aquí vulgo a la gente plebeya y humilde, que todo aquel que no sabe, aunque sea señor y príncipe, puede y debe entrar en el número del vulgo”. Una referencia a Wordsworth, quien reproponía en poesía “escoger incidentes y situaciones de

¹⁷ Cernuda, Luis. “Poesía Popular” (1941) en Poesía y literatura I y II, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1971, p.14.

¹⁸ Cernuda, Luis. “Poesía Popular” (1941) en Poesía y literatura I y II, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1971, p.14.

¹⁹ “Yo también, en otro tiempo, he amado alguna de estas cosas”, confiesa el poeta en “El ruiseñor sobre la piedra” refiriéndose, anteriormente, a “los enamorados de la sombra/ como el poder y la gloria” En *Las Nubes*.

²⁰ Cernuda, Luis. “Poesía Popular” (1941) en Poesía y literatura I y II, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1971, p.19.

la vida ordinaria y referirlos²¹, vuelve a acercar la vida del poeta a la del hombre común, pero, inmediatamente, el don especial de lector se circunscribe a una minoría selecta: “el arte es para pocos, no por presentar carácter aristocrático, sino porque requiere, como la ciencia, unas cualidades especiales, y no todos los hombres tienen para él vocación²²”. Nueva limitación, nuevo apartamiento.

¿En qué, por ejemplo, lo común – la comunicación- es aceptado? Tenemos que llegar a una época algo posterior al exilio para que estos exiliados y olvidados se hagan parte de su voz, tenemos que llegar a un Nosotros. Pero no pongamos sentires donde nos parezca honorable y loable; yo no sé si Altolaguirre, por ejemplo, sintió eso. Parece que sólo cuando quiere refrendar su dolor personal halla compañeros de vida, y no sé si es más excusa que verdad.

Como sea, notamos en este acercamiento disímil que desde su poesía (afirmación de individualidad, condena, incomunicación, natural predisposición al apartamiento, propia pero para pocos, entregada pero no pensada para el lector), la unión entre vida y literatura (que no sólo es expresión sino testificación del sufrimiento y en última instancia, deseo de comunicación, sólo deseado en tanto no logrado, fiel a su disconformidad para con todo), la asimilación de mundo, se halla en un orden donde el sentimiento, el deseo, se apodera de su entorno.

Desde la psicología que se quiso aplicar a la ligazón entre vida y poesía, Eros da vueltas y se manifiesta, negado, en violencia. Para algunos, “la insatisfacción del deseo conduce asimismo a un sentimiento de lucha contra lo real²³”, pero no es muy entendible esta afirmación, y quizás a esto se refería Octavio Paz cuando hablaba de simplificación de la crítica. La insatisfacción se desarrolla en lo real, porque en lo real, la realidad, no hay honestidad (cómo va a serlo si en ella está la construcción artificiosa del hombre, con sus leyes y su moral apartada del sentimiento), y el descubrimiento de una realidad más esencial y primera, la diferencia entre una y otra, no genera lucha, a lo sumo la lucha es consigo. Justamente, la sabiduría de Cernuda es aceptar la esencia de esta realidad volcándose a una fuerte interioridad de verdad propia, y sus posibles quejas son producto de un dolor, por reconocer justamente el carácter de la realidad, pero no por sus ansias de cambiarlo. Tampoco podemos cerrar esta afirmación, y aunque pensemos que la mayoría de las veces esta conciencia se da, en otros casos el dolor se proyecta en una acusación sobre la realidad, casi siempre en términos morales, porque al fin y al cabo estos rigen el hacer de la sociedad. Culpa al resto de no darse cuenta. Sin embargo, nunca fue un idealista y su única convicción (apenas olvidada en “Los que se incorporan” y en sus últimos poemas, traición que llamaría debilidad) fue la partida de y la disidencia de su sentir, de su especial manera de percibir el mundo. Este quiebre es la constante.

Desde la incomunicación como fuente fundamental del sentir y percibir cernudiano se manifiestan (en nuestra autolimitación tesista) otros fundamentos estéticos que sostienen su poética, en la que propongo tres actitudes básicas (Narciso, Prometeo y Apolo) que se van conjugando disparmente y variando a lo largo de su trayectoria poética.

Con actitudes, como aclaramos en la Introducción, nos referimos a ciertas formas tipo en que el poeta percibe y concibe la realidad, y el hecho de que lleven nombres propios se debe a que nos refieren a mitos clásicos, actualizados de manera propia por Cernuda.

²¹ Cernuda, Luis. “Poesía Popular” (1941) en *Poesía y literatura I y II*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1971, p.18.

²² Cernuda, Luis. “Poesía Popular” (1941) en *Poesía y literatura I y II*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1971, p. 27.

²³ Lara, Fernando. “Luis Cernuda” en *Luis Cernuda*, Edición de Derek Harris, Taurus, 1977, p. 60.

Dichas actitudes son expresadas directa e indirectamente en todos sus libros y son las que sirven de base a su poética.

En uno de sus poemas de *Perfil del Aire*, dirá: “Existo, bien lo sé,/ porque le trasparente/ el mundo a mis sentidos/ su amorosa presencia./ Mas no quiero estos muros,/ aire infiel a sí mismo.”

Ya comenzaba a sonar ese mundo que es lugar de la lucha ética, regido por una moral sensitiva, por la belleza, del romanticismo fichteano. En su poesía primera, la vida se entronca a la realidad por un mundo que en su presencia hace saber al poeta, le asevera su existencia a través de los sentidos. A partir de ello se da cuenta de la negación de este conocimiento (“mas no quiero estos muros, aire infiel a sí mismo”), por vagos, limitantes y variables. Es el problema cartesiano sobre la verdad de las cosas percibidas, sobre el conocimiento, y, al igual que el filósofo establece una primera aseveración: existo. Pero la lógica sería: siento, pienso que siento, luego existo. Esta vanguardia del sentimiento establece una lógica estética que se repetirá más adelante y que hará de la intuición esa varita en busca de lo esencial; pero aún, en su poesía temprana, es el rechazo y la atracción, las dos líneas sobre la realidad.

Esta religiosidad estética, rendidora de la percepción fenomenológica humana, dadora de un causal, o más bien, encarnada en algo que la explica, y siendo lo percibido una asimilación, nos ofrece dioses que deben ser el reflejo de la esencia humana en general y de su individualidad en particular, del afán humano colectivo (ya que es de la Naturaleza) ligado al olvido mismo de su condición efímera en la repetición circunstancial de la aprehensión. Puesto que tal “afán (es) de amor y olvido”; los dioses, enamorados y haciendo por el amor (Apolo-Dafne, Narciso-Narciso) semejan la actitud humana desesperada, de su impotencia ante el tiempo y ante su propia insatisfacción, dado el carácter de lo deseado.

Otra es la condición de Prometeo o del águila. Recordemos que Prometeo devora aquello que lo ha devorado, y el águila es devorada por aquél de quien se ha alimentado. En el primer caso implica sobreponerse a la condición de angustia, pero es, también, alimentarse, es decir, vivir de aquello que lo estaba matando una y otra vez, doblegar el sufrimiento y alimentarse de su causa. Y ahora pensemos que el sufrimiento es siempre imposibilidad o melancolía (“fervor caído” para Gide) contemos con la condición humana de Prometeo, y el hombre, ser deseante, será consumido, dañado, herido por su deseo, pero en la brevedad del festín, podrá olvidar su sufrimiento y vivir, es decir, amar. El mismo deseo, o el amor, “que siempre huye cuando pretendemos fijarlo”²⁴, vuelve a ser el águila que comienza a devorarnos nuevamente en el desamor y el gesto melancólico de la escritura (del recuerdo se alimenta el hombre, y del afán de repetir). En la escritura, sólo sobrevive lo que ha muerto. La idea de que la poesía sólo es trágica (es parte de lo que ha muerto) deriva de un pensamiento de Schiller que cita en *Historial de un libro*: “Lo que en los cantos de un poeta ha de vivir eternamente, ha de morir antes para la vida”²⁵ El tragicismo romántico, también implica la idea prometeica de la restauración, otra idea circular.

Lo cíclico también se refleja en otra figura que es el fénix, que para Cernuda debía dejarse morir para renacer, conciente de lo transitorio o fugaz, acepta esto, pero no sé si la pérdida en el deseo o en el olvido se da como parte de su primera poesía, me parece más que una decisión, una descripción de la vivencia.

²⁴ Nótese la similitud con el poema de J. Donne en *Sonetos y Canciones*.

²⁵ Cernuda, Luis. *Historial de un libro* (1958) en *Poesía y literatura I y II*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1971, p.193.

La diferencia es que mientras Apolo y Narciso se sustentan en la mirada (su error está en querer asir algo que no es o algo que no es sino él mismo, un simulacro), Prometeo, el hombre, es quien “vive” corporalmente la disgregación del yo, que es la forma real del yo, la verdad de la belleza y del hombre: la nada (“y la pura belleza tranquila de la nada”). Los tres son seres o actitudes sufrientes, pero en Narciso está el olvido. Sin embargo, no quiero forzar la interpretación, me parece que hay algo de verdad en ello en cuanto a que Prometeo prima en los libros donde lo corporal da rienda suelta *Los placeres prohibidos* o *Donde habite el olvido*, pero creo que al momento Cernuda no pensaba en la verdad del hombre como una nada asumida. Por otra parte, Prometeo es reflejo de la esencia humana en cuanto afán individual y personalidad, lo que acerca más a la idea de conciencia única, y corporalidad única, es de allí de donde no puede salir, cíclicamente, el hombre y su deseo, saltando de objeto en objeto, conciente del desamor.

¿Dónde queda, pues, la estética, en tres mitos cuya reformulación es una actualización incipiente de la disidencia cernudiana?

SEGUNDA PARTE

2. Citas, valoraciones e influencias

Me parece que más que el punto de vista, es el objeto y es el qué del objeto en el cual se interesa lo que nos pueda traer luces respecto a su estética.

No es casual que se fije en esto o en aquello, que haga apologías de pocas actitudes. En esas valoraciones sabemos en qué andaba, qué le interesaba y qué cosas, honestamente, pretendía ciertas. Es también cierto que las citas que uno toma o de las cuales gusta por algún tiempo son las que nos definen con más propiedad, son las que elegimos porque nos parecen espejos, porque no podríamos decir las mejor o porque la base nos parece sólida. El principio de autoridad nos habilita para usarla.

Así, notar sus obsesiones y pesquisar sus citas puede parecernos útil. Vemos en otros lo que de nosotros hay en ellos, o lo que sin tener por propio, descubrimos antojadizamente sin saber que son reflejos de nuestra psicología, quiero decir de nuestras verdades. Muchas veces, lo que el otro hace o dice es desfigurado por nuestra aprehensión, así que la historia de la crítica es en varios sentidos no la historia del pensamiento sobre la literatura, sino la historia psicológica o inconscientemente volitiva de sus lectores “calificados”.

Paz lo decía con pertinencia “hacen decir a la obra lo que sea”, pero ese “lo que sea”, en los mediocrementemente perversos, que son los concientes, es la justificación de su punto de vista a partir del desconocimiento de un lector de crítica (dios nos salve de tal especie), es un hacer y deshacer con fines claros; pero hay otra especie, los que sin conciencia de que ver en el otro es verse a sí mismo, los que diciendo y desnudando se desnudan, los que sin saberlo se afirman de las obras para justificarse a futuro, cuando en consciencia descubran (o no) que se fijaron en aquello que los aproximaba a su propio conocimiento. De tal especie es Cernuda, que en la visión de sí mismo proyecta y perfila, y pocas veces habla con honestidad, pero que al hablar de otros se asoma, se deja ver (quizás yo supongo esto y mis reflexiones sean aplicables a mí mismo).

Mucho, muchísimo de lo dicho por el sevillano sobre otros parece aplicarse a él con más pertinencia que al estudiado por él, y no es raro que sus apuntes críticos sean más confesiones que sus confesiones. Ahora bien, también es probable que su verdad haya encontrado perfecta expresión, irónicamente, en lo dicho por otros, antes, como un juego en el que nadie, ni uno mismo, puede verse y definirse, pero su imagen real se halla en la ficción de otro a la que nos acercamos sedientos sin saber que nos daría la verdadera imagen, el conocimiento de sí. O también es probable que lo leído se siembre en el alma y nuestro desarrollo sólo sea, distraídamente, aquello que una vez caló hondo y tomamos como cierto.

Voltaire decía “si deseas ver el rostro de un hombre, te fijarás en sus citas”. Pero aquí hay dos cosas diferentes e igualmente importantes. La influencia previa en la definición de quiénes somos, la decisión de tomar eso como verdadero, conciente o no, y los chispazos de nosotros que arrojamos cuando queremos hablar de una lectura. Ambos se conjugan, a veces. En Cernuda, eso pasa constantemente, ya que la elección -puesto que es esclavo de su deseo- , supone su inclinación, y aunque destroce, confiese o haga apología (que

son, creo, tres etapas en su actividad crítica, y todas en virtud de su imagen, de la imagen que quería crear de sí), su reflexión es visceral, es una obsesión, es tan egocéntrico que, hablando de otros, no puede dejar de hablar de sí, y le repugna en otros lo que es una ofensa para sí; desde allí ve, como sólo ve algo de Juan Ramón y como arriesga sobre Guide.

Uno de los artículos más ricos para el análisis es “Tres poetas clásicos” (1941), en el que revisa parte de la poética de Garcilaso de la Vega, de Fray Luis de León y de San Juan de la Cruz. En relación al primero sólo se fija en sus elegías y en el estilo, y si bien sus observaciones sobre San Juan son acuciosas, me parece que en su análisis de la obra y, sobre todo, de la personalidad de Fray Luis, es en donde encontramos mayor énfasis, y no en vano. Como todo deseante, buscador, insatisfecho, ve en otros la búsqueda de ese algo que no está o que sólo se puede atisbar en esta primera realidad, pero que es parte de otra. Es por eso, quizás, que en Fray Luis rescata la primacía de la pasión que “persigue un más incorpóreo objeto”²⁶ y en quien las palabras “no son sino un medio de evadirse en persecución de su ideal”. ¿De quién está hablando? No digo que esto en cierta medida no sea parte de la poética de Fray Luis, más si consideramos que evidentemente su busca es de Dios, pero poner la primacía de la pasión y aseverar que la poesía es un medio para un fin personal me parece sacarlo de su cauce, y colocarlo en la vía de Cernuda, para quien la escritura es en cierta forma la presentación en presente de su construcción de pasado (claro, sobre la base de lo sentido), en su primer libro; una prueba de su manejo de forma en el segundo libro, una excusa para mostrar su maestría y su diferencia; y sí la denodada pasión que lo desborda y lo humilla en *Un río, un amor*.

Además, vemos, que otros apuntes acerca de Fray Luis no son sino la consecuencia inmediata de su poesía, y explican mucho mejor su camino, como si lo entrevisto ya lo hubiese signado. Un espejo claro es que “su constante deseo de evasión le impulsa hacia el sosiego, la hermosura, la divinidad”²⁷, que ya mencionamos como parte de su última poesía. Si pusiéramos, otro ejemplo, la siguiente cita: “más que el éxtasis ante la hermosura me parece percibir el recuerdo de dolores terrenos, cuya herida se aviva entonces por contraste”, nadie podría decir que no es aplicable a un Cernuda, describiendo paraísos del cine, o bien como una síntesis de *Donde habite el olvido*. Un ensayo interesante, pero propio de un ocioso, sería crear una crítica en base a sus críticas, y veríamos que sus mismas palabras serían las más pertinentes para tratar sobre su poesía.

Sin embargo, más allá de dichas expresiones que parecen no abandonarlo en el discurso más bien de lo propio, las analogías y similitudes (y citas) que emplea Cernuda, mantienen una clara correspondencia con su postura estética. Vemos esto en la comparación de Fray Luis como poeta prometeico.

“El poeta clama como Prometeo clavado sobre la roca, sintiendo el buitre que devora su entraña; y comprendemos que el dolor mismo es quien infunde a su voz tan traspasados acentos. La paz, el sosiego, si los alcanzara, no le darían la felicidad pura que anhela: su espíritu vive de la lucha, y sólo en la lucha se siente vivir”²⁸ (hace de su llanto una música, como Fauno en Mallarmé, poema al que obsesivamente Cernuda hace mención en varias críticas). Veamos qué es lo que vio. La lucha es el desconocimiento, porque el conocimiento termina con la acción y con la poesía; identificar y aclarar y cerrar es ya tener respuestas y la evasión del decir cernudiano en sus primeros libros muestra que la búsqueda implica riesgo

²⁶ Cernuda Luis. “Tres poetas clásicos”. En *Poesía y Literatura*, Seix Barral, Barcelona- México, 1960, p.36.

²⁷ Cernuda Luis. “Tres poetas clásicos”. En *Poesía y Literatura*, Seix Barral, Barcelona- México, 1960, p.37

²⁸ Cernuda Luis. “Tres poetas clásicos”. En *Poesía y Literatura*, Seix Barral, Barcelona- México, 1960, p. 38.

e ignorancia movido por ese afán. Como objeto deseado y alcanzado, tal mágico afán se quiebra, pero sólo para que nazca otro (debe ser el movimiento necesario para escribir).

Teniendo esto en claro, ¿es posible simular el desconocimiento? La letra cernudiana nos remite a la representación de momentos, no a la conclusión, al menos, repetimos, en sus primeros libros. ¿Y con conciencia de ello, no hay un gusto por mantenerse en la ignorancia, no es mejor desear y vivir del deseo a conseguir y morir? ¿No es mejor seguir siendo uno de esos “tipos de Fray Luis” (así los llama) que abundan?: “creen tales espíritus que alcanzarían la paz al alcanzar la posesión de su ideal; pero nosotros sabemos... que no es el ideal mismo, sino su dramático contraste con la realidad lo que da precio a su vida”²⁹.

La diferencia está en la conciencia del problema, que Cernuda tiene en claro, aunque esto no lo exceptúa de un deseo de conciliación, porque siendo en gran parte su poesía una poesía de la descripción sentimental, no es meramente eso. El deseo y su imposibilidad en su lucha a veces le dan aire de grito, de autocompasión, y eso es algo que no se presenta en Fray Luis. Quizás esta comprensión es algo tardía en Cernuda, y es posible que lleve a ese tono de seguridad y consejo, ese creer saber de su última poesía. Mientras la rebeldía habita en el poeta hay lucha, pero si en Cernuda la conciencia de la imposibilidad fue temprana, ¿qué era sino el desbordamiento de sentimientos lo que hacía a su poesía? ¿O estamos hablando de otras luchas?

La salida de Cernuda de esta ruptura con el mundo está más cerca de la imagen de Fray Luis que Fray Luis mismo, quiero decir que “el amor”, “el olvido” el perderse en la belleza es lo que justifica el sufrimiento: “si muero sin conocerte, no muero, pues nunca he vivido”³⁰. Sigue siendo, aún definiéndose en materia sentimental, alguien que desea hacer valer su voluntad, porque qué es sino esta decisión de lo que vale o no, incluso cuando sepa que todo huye o escapa al aplicarse la misma solución (“porque en la vida todo huye cuando el amor quiere fijarlo”³¹). Notamos, así, que la solución emocional, deseante, se da en los libros posteriores, a pesar del dolor del después.

En *Tres poetas metafísicos* (1946) noto que llega a conclusiones que muestran una inconsecuencia aparente, que muestran, por otra parte, que su voluntad no va movida por su racionalidad o su ojo crítico, con el que sí ajusticia soberanamente a otros poetas. Esto le permite un tiempo o un escondrijo de años para asumir lo que ve en otros, creo, hablando de sí mismo. En el artículo define la poesía metafísica como aquella en la que “basta que se deje presentir esa correlación entre las dos realidades, visible e invisible del mundo”³². Podríamos decir que su poesía fue, entonces, siempre metafísica, aunque en diferentes sentidos³³. Tratando sobre Aldana y su idea de “hombre interior”, critica la exhibición persistente de la “personalidad” en Unamuno. Uno bien puede preguntarse si no es el “Soy” de Cernuda justamente eso. Creo que no se puede criticar justamente que “el hallazgo y proyección interior del compuesto espiritual que llamamos personalidad acarrea también el que otros busquen su proyección exterior... como una profanación de la verdad

²⁹ Cernuda Luis. “Tres poetas clásicos”. En *Poesía y Literatura*, Seix Barral, Barcelona- México, 1960, pp.40-41.

³⁰ Cernuda, Luis. “Si el hombre pudiera decir lo que ama”. En *La realidad y el deseo*. Clásicos Castalia, Madrid, 1987, p.150.

Pertenece al libro *Los placeres prohibidos*.

³¹ Cernuda, Luis. “El ruiseñor sobre la piedra”. En *La realidad y el deseo*, Editorial Seneca, México. El poema pertenece al libro *Las nubes*.

³² Cernuda, Luis. “Tres poetas metafísicos”. En *Poesía y Literatura*, Seix Barral, Barcelona- México, 1960, p.46.

³³ Llama la atención, por otro lado, la visión dualista que Cernuda aplica casi siempre a sus nominaciones.

íntima que dentro de sí ha hallado”³⁴ después de haber escrito *Los Placeres Prohibidos* y *Donde habite el olvido*. Si llega a esta conclusión, ¿persiste? Es claro que este es un espejo que no vio muy bien. Claro que asumir tal cosa le hubiese significado o un abandono o un cambio rotundo en su estilo poético (no se puede convivir con tales verdades íntimas sin sentir que se ha estado traicionando), porque, con sus mismas palabras “el escepticismo podrá ser comienzo de la sabiduría, pero es seguro término de la poesía”³⁵. Ese amar siempre algo, para vivir, para tener vitalidad³⁶ (vitalidad que el nota cansada en la Epístola Moral a Fabio, por ejemplo) tan propio en él, cómo se sustenta si no cree en la exhibición de su yo y cuando su poesía ya comienza a tener claros referentes. ¿Cuánto tiempo de volteretas da un convencimiento que sabemos opuesto a nuestro deseo? La renuncia a la muerte (esa muerte que él notó como derrotero seguro y común en la poesía española) se logra con nuevas aspiraciones, lo que supo muy bien nuestro poeta, ya, me parece, escéptico y sabio en su mismo sentido. Aceptarlo es una afrenta a su orgullo intelectual. “El poeta mira ahora el mundo como apariencia no muy convincente, de cuya irrealidad todo en torno parece advertirle”³⁷. Pero no juzguemos a nuestro poeta tan crudamente, porque *Invocaciones a las Gracias del Mundo* es evidentemente un cambio de rumbo en su poesía, un cambio temático y estilístico, sin dudas, y el escrito que estamos citando es un escrito de posguerra (46). El poeta deja, en gran parte, de mirar hacia sí mismo y mira hacia fuera simbólicamente al hombre universal, con sus temáticas eternas, con un clasicismo que le viene golpeando en la frente. Y este es otro cambio, porque antes el espacio era una proyección de su yo individual, propio, único, y ahora es el lugar que le habla acerca de lo eterno humano, y él, una gota más en ese mar (con sus idas y vueltas, ya que el ego no le permitía alejarse tanto de su exposición). Escéptico y seguro, nos habla como un padre, con la visión de lo vivido, como un héroe atravesando el portal de regreso y expresando su sabiduría, alejado en cierta forma de las pasiones primeras, habiéndolas quebrado³⁸.

Alguien dijo por ahí que un recorrido, una carrera, no es sino larga perífrasis de nuestras convicciones primeras, apenas o bastamente deformadas por nuestro espíritu de vida. Al final, se llega a las mismas respuestas del comienzo, el gran problema es que nos hemos engañado tanto, que ya no lo sabemos. Me pregunto si al releer sus críticas primeras, Cernuda no veía en ellas una autoprofecía, o su demasiado ego no le secretaba que su camino habría de ser el mismo que criticase.

³⁴ Cernuda, Luis. “Tres poetas metafísicos”. En *Poesía y Literatura*, Seix Barral, Barcelona- México, 1960, p.53

³⁵ Cernuda, Luis. “Epístola moral a Fabio”. En *Poesía y Literatura*, Seix Barral, Barcelona- México, 1960, p.57.

³⁶ “Porque algo debe amarse mientras dura la vida” dice en “El ruiseñor sobre la piedra”. En *La realidad y el deseo*, Editorial Seneca, México. El poema pertenece al libro *Las nubes*.

³⁷ Cernuda, Luis. “Epístola moral a Fabio”. En *Poesía y Literatura*, Seix Barral, Barcelona- México, 1960, p.57.

³⁸ La iteración temática de Cernuda es evidente, en “Tres poemas ingleses” (55, 56, 58), la imposibilidad aparece como punto en común, versos que traducidos, bien podríamos creer propios de nuestro poeta. “adonde afán jamás volase/sino batiera en vano el ala” “La definición de amor”, de Andrew Marwell. Cita a Spinoza “las pasiones dejan de serlo tan pronto tenemos de ellas una visión clara”. Nótese que la cita elegida no puede representar mejor su expresión espiritual en *Las Nubes*.

TERCERA PARTE

3. Un deseo de realidad con perfil de aire

(Sobre *Primeros poemas*, *Perfil del aire* y *Égloga, elegía, oda*)

Sobran las aseveraciones acerca de *La realidad y el deseo* como una biografía espiritual, a lo que yo agregaría, historia espiritual, con una connotación no exenta del sentido de autonocimiento, aquí reducida a la individualidad, a la verdad que, como todos sabemos, no dejaba de tener en Cernuda la autoconciencia de ser única³⁹.

En efecto, yo pienso que, además, podría plantearse la historia del libro *La realidad y el deseo* como la historia espiritual de un poeta que comienza con un perfil, un perfil del espíritu, un *Perfil del aire*.

Obviando, quizás, la coincidencia biográfica (Cernuda vivía entonces en la calle Aire, en Sevilla) y las razones aún escondidas⁴⁰ del título de su autoantología, acercaría la reflexión a ese título primero y decidor (que después cambia, y pasa a llamarse *Primeros Poemas*). De esta manera comenzamos a dilucidar su conciencia estética y su expresión poética en directa relación.

Hablamos, pues, de un perfil, no una descripción puntillosa o una definición formal, sino un esbozo y a la vez una imposibilidad lingüística, por estética, una vaguedad condenatoria del dar cuenta y del asir.

Un aire, que más que un espíritu (ese “espíritu sin nombre, indefinible esencia” de Bécquer, que tanto hicieran mella en el Cernuda niño), es asociado por el poeta a lo propio y a la esencia amorosa.

Por otra parte, el título ya adelanta el adivino en las formas de una realidad otra (si no, no habría perfil), repito, inasible e inefable o limitada por varias razones (y no sólo, por tratarse, en definitiva, de un sentir).

Se me ocurren tres colaboradores para este punto: las palabras del biógrafo estético Cernuda, las palabras de su prosa poética en un poema decidor, y, no menos que curioso, una lectura inicial y fundamental: Bécquer.

Las primeras, mostrando un despertar estético, un ver que no escasea a priori en su cartesianismo y que deriva en la existencia propia y del mundo por otro medio; las segundas, contenidas en los versos de *Ocnos*, y en lo que Kierkegaard llamaría la pugna de dos etapas: ética y estética (algo muy propio hasta *Los placeres prohibidos*); la última, una lectura que dota a Cernuda de una reinterpretación de mundo en base a una angustia compartida con el otro gran sevillano: Gustavo Adolfo.

³⁹ En la p.176 de *Crítica, Ensayos, Evocaciones*, se menciona la idea de Cernuda sobre crear acerca de Juan Ramón un “Diario vital y estético”. La ironía quiere que ahora se intente uno sobre él, con varias de las críticas que él le hizo a Juan Ramón Jiménez, como si sus palabras prefiguraran su crítica. Cfr. *Crítica, Ensayos, Evocaciones*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1970, p.176 y ss.

⁴⁰ Que no son, para nada, liar la realidad al deseo, armonizar mediante esa forma, su estética o su homosexualidad. No hay, dice él mismo en una crítica, tal solución.

Las palabras primeras dan cuenta de despertares estéticos en que el mundo parece presentarse a la contemplación en éxtasis, en donde existe la conciencia de un tiempo detenido y “la vida misteriosa de las cosas”, esto es, lo que él llama: una segunda realidad (no los sueños y no la primera)⁴¹. Es importante porque, pese a que capta la diferencia entre realidades, la indiferencia se produce en otro orden, y la primera realidad no deja de ser menos real o falsa, como lo serán las leyes que las cubren o por las que nos acercamos. La salida no será la detención ante la imposibilidad, el no optar por dar cuenta de ciertas realidades, sino el Apolo (el intento frustrado y repetido, es choque por el deseo) que surge, y el Narciso, éste no tan inconsciente, que busca perderse en la belleza (es imposibilidad por amor a la belleza, y porque quiere asir-tacto-algo incorpóreo), lo que implica el fenómeno encarnado en actitud, la circunstancia repetida por la estética del encuentro con (estar en) la realidad, y lo que habla, además, de una poesía que tiene su centro en la subjetividad y en el hombre mismo (cambiante hacia el final de su obra poética).

La postura de Cernuda ante esta realidad muestra perfectamente su visión occidental ante el misterio, en que se da una afirmación del Yo a niveles de cruda flagelación frustrada. Ambas actitudes revelan más una decisión espiritual caprichosa, en que los componentes principales de la personalidad compiten entre sí (bajo sus impulsos naturales en términos freudianos: el placer y el deseo de éxito en forma de agresión), pugnando denodadamente por permanecer presentes.

¿Qué hacer ante esto?: vencer el espacio de los acuerdos inexistentes o ajenos a la naturaleza humana (al menos, de todos los que sienten diferente). El mundo como espacio de la ética es vencido por su asimilación, pero al darse el juego, la asimilación aprehende el sentido irónico de la realidad (lo que se dice que es, no es en la experiencia), la imposibilidad agónica de volverlo similar al Yo.

Sólo aceptando las vislumbres (en un cuerpo que promete, en el recuerdo de lo ya vivido o en el atractivo de la naturaleza, para nombrar formas que pudiera tomar la belleza) y en la escritura poética, cuyo ser es trágico, se da el llanto por la pérdida de la belleza. Es su solución, es la forma en que encuentra una salida a la realidad propia y a la verdad del mundo.

De esta forma, por la conciencia del ser de la poesía, la verdad asume su símbolo en la belleza, y así negarse a aceptarla es negar al hombre mismo. Queda más claro si lo ilustramos en las actitudes: es Narciso, conciente de que es su propia imagen reflejada⁴² y que se disgregará al querer palparla, pero sin poder evitarlo, lo intentará una y otra vez. Aquí la imagen se asemeja al Apolo que siempre estrecha otra cosa entre sus brazos, producto del espíritu revolucionario que hay en cada poeta, concedor de sus prisiones, mas no por eso derrotado, sino embestidor de los muros en busca de su propia libertad. El

⁴¹ La idea de esta segunda realidad es semejante a la idea de un orden cósmico que dirige las leyes de la naturaleza, trascendente en el sentido Oriental, es decir, más allá de lo pensable, esto es, de las palabras. El tiempo detenido es el tiempo de la eternidad donde el individuo se difumina y pasa a ser parte del instante en que es él mismo divino y nada. Este orden cósmico, anterior a cualquier intencionalidad adjudicada a un dios o a muchos, se repite en la historia de las religiones bajo diferentes nombres: Tao, Dharma, Ma'at, Me.

⁴² El mundo como proyección de nuestra asimilación, la belleza descansa en uno, pero se busca en cada una de las cosas, queriendo fijarla como forma de autoanular el declive de nuestro cuerpo.

gesto se repite, y su poesía no tiene espacio para el festejo sino para el llanto, expresión de la imposibilidad y la frustración⁴³.

Las características apuntadas por la crítica, en consideraciones sobre este punto, oscilan entre la generalización y las imprecisiones. Un ejemplo de ello está en lo dicho por J. M. Aguirre, en relación al tema que nosotros relacionamos directamente con la incomunicación cernudiana. Aguirre refiere que las principales características de las primeras poesías están en tres elementos: por un lado, su percepción y expresión en indolente emoción; por otro lado, la construcción de la atmósfera de los poemas con preferencia en imágenes de “noche”; por último, una apreciación que parece cavar hondo en la interioridad de Cernuda: dice que se puede observar una “precisión objetiva”. En dos, al menos, se equivoca, y la tercera, que es la imagen de la noche como predominio (en dieciséis de veintitrés poemas), no lo relaciona con ningún elemento importante que nos explique tal predilección. Seré más claro. La conclusión de Aguirre es “el libro es una fórmula expresiva de indolencia emocional”⁴⁴. Es justamente la indolencia ajena, la ajenidad con que Cernuda percibe el mundo (la distancia entre su yo, que quiere pérdida y olvido y nada, de su hiperlúcida consciencia) y la desesperación (reprimida) lo que aparece. Es, completamente, pues, todo lo contrario: la dolencia emocional del límite lo que se expresa (y no de un modo preciso, sino intuitivo del sentimiento). Ya apunta Cernuda, claramente que en tal libro primaba el poco conocimiento de lo que sentía por entonces.

Si bien la lucha de su cuerpo por aprehender esa realidad exterior por los sentidos, especialmente en una dimensión sexual, se da, y es impotencia, la razón, me parece, depende más de su actitud estética, porque es, finalmente, la incompreensión del mundo construido, la segunda realidad, quien impide ese olvido. Y dado que es “afán muerto”, la escritura se hace trágica, como ya mencionamos.

Es imposible, o al menos injusto, generar un acercamiento a la obra de cualquier poeta sin considerar mínimamente el motor, el móvil de su escritura.

Pasamos así a nuestro tercer punto. El sevillano ha declarado que, al igual que Bécquer, cuando se siente, no se escribe, o, con sus palabras, la acción del poeta es trágica porque está en el después de algo muerto. Nuevamente, me parece, es un problema de incomunicación. La expresión es un testimonio del fracaso, porque si había lugar para sentir, no había escritura. La distancia surge de la conciencia de que allí habrá dolor, porque el deseo, proyectado sobre una realidad que conoce ilusoria, debe ser ilusión. En estos poemas, la otra realidad primera, la de los cuerpos y la de la belleza, no aparece sino en su ausencia. Sólo intuición, y sentir, y deseo pero ¿de qué?

La tesis de Aguirre es que el deseo intuido, que incita, no alcanza a destruir la indolencia emocional, pero no es eso, aunque si indolencia emocional fuese incomunicación, eso sería más justificado.

El deseo, “afán de amor y olvido”⁴⁵, es olvido de la conciencia, es un descanso a la soledad, a la individualidad. El hecho de que en el mismo poema el hablante no quiera lo

⁴³ “La tarde del Fauno” poema de Mallarmé (el fauno proyecta sus experiencias en melodía –flauta- convirtiendo sus visiones eróticas frustradas en forma artística musical) No hay que olvidar que en Historia de un libro, Cernuda menciona la influencia de Mallarmé en este libro.

⁴⁴ Aguirre, J. M. “Primeras poesías de Luis Cernuda” *Hispanic Review*, XXXIV, núm. 2, 1996, p. 216.

⁴⁵ Dice Aguirre, “olvido de que éste (el amor) existe en absoluto”, pero no es así. En Aguirre, J. M. “Primeras poesías de Luis Cernuda” *Hispanic Review*, XXXIV, núm. 2, 1996, p. 214.

que le trasparenta el mundo a sus sentidos (porque son muros, porque es “aire infiel a sí mismo”), sólo muestra que no hay confianza en lo percibido.

Ahora bien ¿A qué amor se refiere? ¿Qué es el amor? La misma razón se esgrime en el poema X: El amor es lo único que mueve al mundo, pero el mundo exterior está “perdido a la mirada”, es decir, el ver es una “ternura sin servicio”. Traducido en términos prácticos, lo que está queriendo decir es que sin la fusión corporal, no hay nada, que “lo otro” o es engaño o no es confiable, porque entre cuerpo y cuerpo se levanta un muro infranqueable.

El poema XVI “En vano dichas busca/por el aire/ el deseo” podría reforzar la imagen anterior de que la corporeidad es lo que satisface al deseo. Yo pienso que, todavía, Cernuda no se atrevía a decir “cuerpo” u “hombre”, o, más bien, esta reticencia, que él asume como falta de claridad en relación a lo sentido, se corona y se prefiere en la siempre homogénea conciencia poética, de la forma, el concepto y la imagen que presenta. El perfil del aire es una negación, es una forma antitética o a lo sumo un juego de la imposibilidad de dar forma, dar cuerpo, a algo incorpóreo e inasible. Intento frustrado. La relación entre el deseo y el aire se establece en todo el poema, y como en todos, implica el seguimiento de algo que no se alcanza, y que escapa, como el aire. Aparece por primera vez el deseo contemplándose a sí mismo “Pero escapa el deseo/ Por la noche entreabierto,/y en el límpido reposo/el cuerpo se contempla.”

El sentido de lo material e inmaterial agrega a esta conclusión la primacía dada al cuerpo o al tacto como sentido y es reforzada inmediatamente en el poema siguiente, donde la relación entre los sentidos es notoria y en que la imagen (espejo, cristal) roba una sonrisa, inútil, porque sólo el labio la siente⁴⁶. El poema que sigue comienza con un decididor “Los muros, nada más”.

Por lo mismo, antes que la indolencia, es la dolencia por la incomunicación lo que transmiten estos poemas. La distancia es descrita en un tono de calma y como si el hablante retratara el estado, un poco ajeno, y lo que pervive en estos versos es una tristeza crónica, por imposibilidad. Se hace sentir que el afán deseado ha sido parte de un intento no logrado.

Se desea, pero no es que el hablante esté a la espera, en la quietud, despojado de todo deseo más que ese (deseo del “afán de amor y olvido”). Es, diría yo, la impotencia sabida, es un producto, porque, es cierto “todo lo que le ofrece el mundo parece no satisfacerlo”, no llenarlo, pero ya en los primeros versos se aclaraba: no se parte de la razón, sino del sentimiento ¿Cómo hacer caso a algo que no se siente? ¿Forzarlo? No basta, si algo o alguien no lo despierta, es imposible que se desee salir.

Esta primacía del sentimiento como móvil es a lo que es fiel Cernuda en todo momento, con más o menos filtro de la conciencia. El deseo ordena su actuar, lo que resta en la escritura es “fervor caído” o “fervor que nunca fue”, es la conciencia de que todo, ahora sí, lo que le da el mundo en ese instante, no es lo que quiere, pues si lo amara (olvido), simplemente, no lo pensaría. Además de esta prioridad dada a la estética debemos recordar que Cernuda se asume como un constante insatisfecho. Si hay algo que parece caracterizar a Cernuda es su disidencia, la oposición crítica y constante a casi todo. Quizá, con sus palabras se resume lo más propio de su vida: “la contradicción con el lugar donde estuviera”⁴⁷.

⁴⁶ Poema XVII , estrofa final “Hurta a los ojos, ausente/ con imposible confin,/ porque su presencia en fin/tan sólo el labio la siente” p.23

⁴⁷ Cernuda, Luis. “Historia de un libro”, en *Poesía y Literatura*, Seix Barral, Barcelona- México, 1960, p.64.

En relación al otro alcance, más que “debilidad” del deseo, o “vaguedad”, las imágenes con que se alude al deseo, es de imprecisión por inconcluso, ya que siempre la expresión es posterior y supone la no satisfacción. El juego temporal de hablar de algo a futuro, sabiendo que es pasado, y más, pasado no satisfecho y presente igual, tiene que generar una expresión que ya sea porque elide el objeto de deseo o porque no lo conoce a ciencia cierta, más allá de que intuye su corporeidad, no puede más que generar esa reticencia referencial que mencionamos.

La primacía dada al sentimiento como punto de partida de lo verdadero hace que aquello percibido, la realidad principalmente vista y oída, no tenga su cuota de certeza, se desconfíe de ella como constante ilusión⁴⁸ – y quizá eso sea lo Barroco que nota Cirré. Esto anticipa lo que se verá en otros libros como conclusión: la verdad de los cuerpos, de la pérdida en otro como libertad. Pero en este primer libro eso todavía está en ciernes, apenas se atisba, y sólo queda la imposibilidad y el conflicto.

Directamente relacionado con lo anterior y reforzando la idea de incomunicación se encuentra lo que la crítica ha dado en llamar la conciencia trágica del tiempo⁴⁹. La íntima clave de Perfil es “la conciencia de la fugacidad de las cosas, la conciencia trágica del tiempo... todo es inconstante y huidizo”⁵⁰. Debo, ahora, disentir con tal postura, porque, en principio, más que temporal, es espacial (un lector asiduo al diccionario de símbolos Cirlot diría inmediatamente y de memoria que “el espacio sólo existe en el tiempo y viceversa”), quiero decir que se encuentra en las fijaciones de imágenes, en la realidad como algo independiente y ajeno al yo, del cual sólo sale por motivaciones, como aclara en *Historia de un libro*.

La adjetivación de “inconstancia” está dada en el primer libro por inseguridades emocionales propias, pero no por conciencia trágica. Además, Molina, supone un “reiterativo juego antitético”⁵¹ entre lo presente y lo ausente, y los ejemplos verbales sólo muestran o corroboran no tanto un juego temporal (en donde la ausencia sea algo del pasado o algo posiblemente del futuro) sino la contradicción del sentir presente, entre ese presente (entiéndase realidad percibida) y el anhelo (cerrado a su propia posibilidad). Esto no es así en libros como *Donde habite el olvidado* donde la conciencia del presente es la ruina de lo pasado (se da espacio a la “Nostalgia” como en *Las Nubes* o la “Elegía”), por ejemplo, o en *Un Río, un amor*, o *Los Placeres Prohibidos*, donde claramente establece sus referencias prospectivas, retrospectivas y de anulación del tiempo, de allí los paraísos estadounidenses (Durango, Daytona, etc.) o las realidades utópicas del cine. En *Perfil del aire*, no es el fluir y no es el tiempo lo trágico, la muerte está dada sobre una imposibilidad que no toca en ese sentido al tiempo, la muerte es, como casi siempre, incomunicación, la indolencia, lo dormido, lo somnoliento, muestran que las emociones no encuentran su

⁴⁸ Gustavo Correa. “Mallarmé y Garcilaso”. La filosofía de Hegel llega a Cernuda, según Correa, a través de Mallarmé. El filósofo revela en su dialéctica al poeta francés, bajo la idea o noción de “absoluto negativo”, la idea de mundo negativo. (Cfr. *Luis Cernuda*, Edición de Derek Harris, Taurus, 1977, p.230). “Herodiade” poema de Mallarmé en que la protagonista, frente al espejo, se pregunta sobre el significado de la vida y la idea de “pureza infecunda”, en un viaje a sueños y deseos (la idea de belleza, bajo la imagen de un personaje narcisista, estéril en su condición) El mundo negativo de Mallarmé fue “apoyo e inspiración para los poemas de *Perfil del aire*. En especial los temas de la esterilidad, impotencia, frustración, incapacidad de afirmación y lucha sorda para realizar el yo individual” *Luis Cernuda*, Edición de Derek Harris, Taurus, 1977, p.232

⁴⁹ Ricardo Molina “La conciencia trágica del tiempo” *Luis Cernuda*, Edición de Derek Harris, Taurus, 1977, p.102. Revisaremos este interesante y contradictorio artículo en especial.

⁵⁰ Ricardo Molina “La conciencia trágica del tiempo” *Luis Cernuda*, Edición de Derek Harris, Taurus, 1977, p.104

⁵¹ Ricardo Molina “La conciencia trágica del tiempo” *Luis Cernuda*, Edición de Derek Harris, Taurus, 1977, p.104.

correspondencia en lo externo, y aunque el aire se pueda llenar de sus sentimientos, es decir, el espacio se asimile, se infecte, no hay espejo, no hay reflejo.

También las actitudes apolíneas, narcisistas (¿qué es la belleza en este libro?) y prometeicas se presentan desde la imposibilidad, el dolor.

El deseo de amor apolíneo es corporal, es siempre en relación al cuerpo otro donde se percibe la desilusión, el contacto que no puede ser porque es otra cosa. Por eso este primer libro sólo sugiere el desengaño, pues Apolo sólo tiene su deseo de cuerpo y de pérdida en el otro, pero no lo experimenta, no llega a ser Apolo corriendo tras Dafne, es apenas el deseo de que eso pueda ser, sin una Dafne a la vista.

“Tú no debes morir, en la hermosura, la eternidad trasluce sobre el mundo”⁵² ¿Por qué la belleza, fugitiva y perecedera, efímera, es signo de eternidad? ¿Se muestra en ella lo divino? ¿Es la expresión de la divinidad? Esto parece responder más a la poesía posterior a *Donde Habite el Olvido*, más clásica, pero en su primera poesía, donde la belleza es corporal, es la última explicación segura de la vida, y lo que resta. Es aquello que se añora, la unión, para salvarnos (aunque bien se sabe el dolor, aunque bien se sabe lo efímero, vale la pena, aunque esa es una conclusión que sólo aparece después de la experiencia, ya en sus meditaciones poéticas), la belleza es liberadora en ciertos libros, en *Primeros Poemas*, es la única certeza.

Tal vez la actitud más propia sea la de Narciso, condenado a que sólo quede “la belleza fugaz bajo la frente” y el consumirse en la imagen que lo ha apresado: la de sí mismo, perdido en la belleza. Tal como señala Cernuda y Cirré, este es un libro en el que el hablante no sabe muy bien, sólo intuye, pero es esa incompreensión lo que torna más doloroso el estado, pues la imagen de sosiego es recuerdo, es lo que guarda en presente con deseo de futuro, y, por lo mismo, ignora que es la imagen de sí mismo quien lo agobia. Creo que en cierta forma el narcisismo de Cernuda estaba en las licencias a sí mismo, cuando no se concebía como sí mismo (libre de su propia imagen; prueba de esto es que escribió libros y artículos para aclarar lo que deseaba fuera su verdadero yo), es decir, cuando dejaba de construir y se observaba olvidado.

El deseo de ser recordado, de explicarse en cierta forma proyectada de quién fue y qué dejó, no tengo dudas, es mucho mayor que en cualquier escritor, su autoantología, sus críticas y su historia de un libro (de sí mismo) no son más que (se me perdone la reducción retórica) aclaraciones para reforzar una imagen. Le importaba, y en demasía, cómo lo veían y lo iban a recordar. El gesto antecede a la palabra (y la costumbre al pensamiento), lo leemos en sus hechos. Su propia imagen lo condenó a ciertos sufrimientos. Es, una vez más, un problema de comunicación.

Y en esa imagen, le gustaba verse valiente, dispuesto a dejar la frialdad de que lo acusaban y animarse a decir y a vivir sus amores. ¿Lo hizo? ¿O sólo lo pregonó?

Creo, también, que el primero de sus libros es el más honesto. Fiel a sus influencias y a sus gustos románticos, expone su yo brutalmente, directamente, cosa que sólo abandonará cuando la forma encapsule a la expresión, en sus últimos libros.

Sus actitudes básicas ya se delinean claramente: el cuerpo como realidad posible, la realidad como engañosa, la imagen que el deseo persigue, el deseo que lo consume en su prisión. Uno quisiera que todo calzara perfectamente, pero la verdad es que se ajustan.

⁵² Poema “El Águila”, en *Como quien espera el alba*. Creado durante la Segunda Guerra Mundial, posterior a *Las Nubes*, ya con otra mirada sobre la realidad.

Es interesante, en ese sentido, recordar su soledad, nunca como masa colectiva en sus conflictos, y entender que esa soledad radical, es falta de comunicación. Algunos nos han hecho creer que era un egoísta, y él, que no era comprendido; algunos que era el más frío y delicado, y otros, un envidioso. Paz muestra que Cernuda no es enteramente dueño de sí mismo, la inseguridad, el atisbo, lo espontáneo con una frase “instante en que la adivinación aún no se vuelve certidumbre ni la certidumbre fórmula”⁵³

“La soledad no nace porque uno no tenga a nadie a su alrededor, sino más bien porque las cosas que a uno le parecen importantes, no puede comunicarlas a los demás, o considera válidas ideas que los demás tienen por improbables”⁵⁴.

⁵³ Paz, Octavio. “La palabra edificante”, en *Luis Cernuda*, Edición de Derek Harris, Taurus, 1977, p. 141.

⁵⁴ Jung C G. *Recuerdos, sueños, evocaciones*. Seix Barral, Barcelona, 2002, p. 359-360.

CUARTA PARTE

4. La realidad es el deseo: las ruinas del amor

(Sobre *Un río, un amor*; *Los placeres prohibidos* y *Donde habite el olvido*)

Si bien en los libros anteriores era la expresión de la incomunicación lo que primaba, tal vez no sea justo decir lo mismo sobre estos libros, siendo estos más bien el llanto por la comunicación que se tuvo, por la comunión perdida.

Reconocidos por la crítica como libros surrealistas y románticos de Cernuda *Un río, un amor* y *Los placeres prohibidos* cambian en varios sentidos su forma y el contenido a expresar. En el primero hay varias relaciones que quisiera plantear como problemáticas. Mucho se ha dicho que *Un río, un amor* supone un estado posterior, de decepción, de fracaso, a un enamoramiento.

Quedan las ruinas. En mayor o en menor medida muchos estamos autorizados a saber qué significa, vivencialmente, un estado de ruina. Es fervor caído, diría, quizás Guide, o es lo que ha quedado luego de una plenitud.

Tópicos comunes aparecen en nuestras vidas: a raíz del presente como un vacío (escribir es trágico, sólo aparece después de la muerte de algo), el pasado idealizado, el dolor en presente, la nostalgia, el deseo que ha quedado sin lazarillo, el cuerpo herido (la herida oculta), la tristeza que ennegrece toda imagen, el mundo con ojos de luto.

Si la imagen de Apolo, la insatisfacción y la negación, la neurosis ante lo deseado y lo vivido, predominan en los primeros libros, si la imagen como proyección y anhelo de belleza, si Narciso apenas se asomaba en esta dirección, si Prometeo era consumido por sus deseos, teniéndolos, pero sin saber muy bien de qué, las imágenes se invierten en *Un Río, un amor*, porque se ha vivido aquello deseado y el mundo se ha trastornado, la estética, y la poética. Ya no son los mismos elementos, más racionales, más ordenados, los que llevan la delantera. Estamos ante el grito y ante la desazón, son los sentimientos los que ganan por varias cabezas.

De Apolo, sólo queda aquello en que se ha transformado (un río) lo amado (un amor); Narciso se ha hundido en la imagen, la ha querido palpar, se ha ahogado (“Cuerpo en pena”⁵⁵) y vaga, ya muerto, con el error y la decepción (“No intentemos el amor nunca”⁵⁶). Y el águila, la circularidad del deseo, ya hiere desde adentro.

Un viejo refrán gnóstico cita: “si vacío está el hombre, vacío está el mundo”. Creo que la imagen refleja fielmente la percepción de Cernuda: a partir de sí mismo, el mundo (la oposición a los versos “existo, bien lo sé, porque le trasparenta el mundo a mis sentidos, su amorosa presencia”). Esto se muestra estilísticamente en que las antropomorfizaciones son expresión de un estado interno, las imágenes que podrían referir a la realidad no la aluden directamente (metáfora de sentimientos), o la ennegrecen, o la cortan bajo el asíndeton, las enumeraciones y la incohesividad.

⁵⁵ “Olvidos de tristeza, de un amor de la vida. / Ahogados como un cuerpo sin luz, sin aire, muerto” Fragmento de “Cuerpo en pena”.

⁵⁶ “O cuerpos siempre pálidos, con su traje de olvido / viajando hacia la nada “. Fragmento de “No intentemos el amor nunca”.

Si bien en Cernuda es la expresión emocional, privada, única, particular -porque así lo siente, es decir, en su individualidad-, la que se impone, debo hacer hincapié en el hecho de que si antes la realidad exterior era la que movía, motivaba o, incluso a partir de la lucha, encontraba la interioridad su presentida problemática y dolorosa compleción, ahora el mundo no le puede ofrecer nada, es sólo la proyección del fantasma que es él mismo, la desazón dolorosa, la seguridad como marca de lo ilusorio.

Cuando trata sobre su estadía en Estados Unidos, menciona o confiesa tres cosas importantes sobre su carácter: que busca su verdad, que actúa por reacción en donde sea, y que su “deseo erótico es lo que más ofendía a la sociedad”. Palabras posteriores a *Los placeres prohibidos*, pero no anteriores a *Un río, un amor*, en que el poeta está sumido en sus emociones y el mundo no es objetivado ni pensado, sino sólo sentido en términos de su propia proyección sufriente. Clara consecuencia de esto es lo que se ha dado en llamar “escape hacia paraísos artificiales”, que retratan espacios apenas entrevistos en películas norteamericanas, como Nevada, Daytona y Durango. Dichos paraísos no aparecen de la misma manera; por ejemplo “Durango” representaría un paraíso que no pudo escapar del mal y la destrucción, y “Daytona”, escrito dos días después, representaría ese espacio idílico libre, aislado de su degeneración. Más allá de esto, no debemos olvidar que este salto es fundamental, no sólo como extensión para la poesía de Cernuda, sino en cuanto a estética: nos encontramos con una doble barrera; nos muestra su dolor con más distancia, a través del sueño de otros.

El cambio es claro: en los primeros libros ese “afán de amor y olvido” es consumido, prometeicamente, por el mismo afán, mientras que después por el amor y el olvido, respectivamente (parece oracular). Alcanza para ejemplificar lo anterior, la cita que Cernuda utiliza para dar cuenta del amor cuando concluye, cuando termina, que muestra entre otras cosas, el retorno prometeico de ciclo de extinción y surgimiento: “El amor es una cualidad comburente, que consume como el fuego toda cosa que no es de su mismo género”⁵⁷. La misma idea aparece en poema “*Donde Habite el olvido*”, en los versos “Allá donde termine este afán que exige un dueño a imagen suya”. Notamos una clara alusión al espejo, en que se igualan metonímicamente el acto de deseo y el deseante, acaso mostrando cíclicamente cómo el ser es deseo y cómo lleva a un consumo inevitable⁵⁸. Se unen así las actitudes prometeica y narcisista, ya sabemos que imposibilidades, en el olvido como salvación a la condición individual desolada.

Lo prometeico simboliza la circularidad que Cernuda ve en otros (Nietzsche, Novalis, tantas veces citados en sus críticas) en que casi todo lo deseado se tornan verdugos y sentenciados; porque no hay que olvidar un aspecto importante (también sentido por Cernuda), la condena a esto, a ser lo que irremediamente es, en su individualidad, en su carácter.

No podemos mentirnos diciendo que para Cernuda, por aquellos años, no existía tal cosa como un destino, y es más, ese destino sólo lo nota en términos de condena y de algo

⁵⁷ Cernuda, Luis. “Bécquer y el romanticismo español” (1935) En *Crítica, Ensayos, Evocaciones*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1970, p.109. Las palabras pertenecen al místico musulmán y andaluz, Abenarabi.

⁵⁸ Tanto es así, que esta idea obsesionaba en cierta forma a Cernuda, nombrándola incluso como posibilidad en *Le Prométhée mal enchaîné*, de André Gide, varios años más tarde. “¿No hará eso Gide con la angustia del joven André Walter, que, después de haberle estado devorando, es un día devorada por él?”. Cernuda, Luis. “André Gide” (1946) en *Poesía y Literatura*, Seix Barral, Barcelona- México, 1960, p.104.

terrible para su sobrevivencia. Así pasa, por ejemplo, con sus notas a Bécquer⁵⁹, en las que afirma: “Sin duda el destino quiso evitar ese rumbo para la vida de Bécquer (el de ser piloto), ya que, según una ley fatal, cuando alguien emprende un camino distinto del que le corresponde a su vida, un acontecimiento imprevisto le restituye a su verdadero destino”, y es, además, una promesa de sufrimiento propio: “La poesía, imperiosa y exigente, le aguardaba en su terrible atmósfera para colmarle de desdichas, para destrozarle hasta arrancar de él las divinas voces que todos conocemos y amamos hoy”⁶⁰. Con sólo prestar un poco de atención a sus palabras, encontramos allí el fatalismo, su percepción sufriente de ese destino, y algo, nuevamente importante: por medio del dolor vivencial se acerca el poeta a la expresión divina.

José Luis Cano⁶¹ trata sobre la influencia del romántico sevillano, no sólo a partir de lo declarado por el propio autor de *Donde Habite el olvido* (32' verso de Bécquer). Además del escrito de Ocnos⁶², Cano menciona el parentesco espiritual entre los dos sevillanos. Hay en Cernuda, un principio de identificación con el espíritu de Bécquer, a partir de una atormentada realidad amorosa, rescatando que tras algunos poemas de amor, estuviera todo un caudal de sufrimiento⁶³.

¿No es *Donde habite el olvido* una larga paráfrasis de un verso si bien posterior, anclado en Cernuda de diferentes formas mucho antes? “Pero en la vida todo huye cuando el amor quiere fijarlo” (El ruiseñor sobre la piedra). Imposesión.

Además del destino, además del carácter, está el gesto volitivo de elegirse alguien único⁶⁴. Si ese alguien se decide incomunicado ¿qué esfuerzo propio o heterónimo lo sacarían de ello? Hay cierta hipocresía en sentirse incomprendido, incomunicado, cuando se ha cerrado la puerta entre tú y tu comunidad, o se la desprecia o se la considera mentirosa (“la mentira, el único patrimonio de la humanidad”)

¿Qué hace un hombre en contradicción con el orden exterior? La respuesta es: no puede seguir lo habitual. Vemos cómo en 1933 se mantiene este sentido de individualidad y de contradicción con el orden. Un camino diferente, una conciencia individual y quizás lo que auna a los poetas, su rechazo al orden existente⁶⁵.

⁵⁹ Cernuda, Luis. “Bécquer y el romanticismo español” (1935) En *Crítica, Ensayos, Evocaciones*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1970, p.98.

⁶⁰ Cernuda, Luis. “Bécquer y el romanticismo español” (1935) En *Crítica, Ensayos, Evocaciones*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1970, P.106

⁶¹ Cano, José Luis. “Bécquer y Cernuda”. En *Luis Cernuda*, Edición de Derek Harris, Taurus, 1977, p.98

⁶² Cernuda, Luis. *Ocnos*. Universidad Veracruzana, México, 1963 (Tercera Edición), “El poeta”, p.57.

⁶³ “Bécquer y el romanticismo Español” (1935) En *Crítica, Ensayos, Evocaciones*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1970, p. 97. (con seguridad fue escrito mucho antes). El texto muestra su admiración y entusiasmo por Bécquer y afirma que los rasgos distintivos, estéticos, los medios de que se sirve la poesía moderna son o nacieron o se deben al Romanticismo. Conmoción particular y vibración vital: hecho eterno es el Romanticismo (esto de mencionarlo como hecho eterno es porque, claramente, lo siente propio, por lo tanto no puede ser anacrónico).

⁶⁴ Otra muestra más de este sentido de diferencia se da en el artículo “Unidad y diversidad” (1933) En Cernuda, Luis. *Crítica, Ensayos, Evocaciones*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1970, p.81. Sobre Juan Ramón Jiménez: “Y en efecto, sólo un poeta, cuyo organismo es único por esencia, podría realizar la empresa humana a que antes aludía”

⁶⁵ “La realidad, nuestra enemiga”, afirma en “Unidad y diversidad” (1933) En Cernuda, Luis. *Crítica, Ensayos, Evocaciones*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1970, p.86.

Volviendo a la imagen prometeica, en un artículo ya citado sobre Juan Ramón, Cernuda aseverará que sobrevive en todos una necesaria afirmación de la vida, más allá de todo vacío, y que “existe en nuestro organismo una aspiración frenética hacia el placer, aspiración que los contratiempos pueden abatir, pero nunca destruir completamente”⁶⁶ Hay algo importante en esta cita, y es el hecho de reconocer que siempre sobrevive ese deseo, y para alguien identificado con tal principio, es evidente que su resurgimiento, esperable, se hace necesario. El hombre vuelve a alimentarse de su deseo y es quebrado por el mismo⁶⁷ (ver esto en Juan Ramón es un tanto difícil). De ahí a que el objeto de amor (deseo) cambie, hay sólo un paso⁶⁸

No sólo la experiencia del amor vivida y frustrada, de la comunicación vivenciada como efímera y con gusto a dolor irreplicable. El tono de los poemas de *Un río, un amor* y *Los placeres prohibidos* mezclan la fuerza avasalladora del deseo y el exhausto hálito de la desazón que separa hasta llegar a ese prólogo magnífico de *Donde habite el olvido* (“el resultado, ya sabéis, como los erizos”) en que luego del amor, nos cubrimos con espinas, nos hacemos un ovillo y evitamos que otros se acerquen. No es de extrañar que aquel artículo “Los que se incorporan” que tan ajeno nos parece al pensamiento de Cernuda, corresponda a esta época, después de todo, cuando los sentimientos están en caos también nuestras percepciones se hacen dudables. Es breve, pero muestra una flaqueza que para mí anticipa el cambio de la mirada sobre estas realidades aparentemente inconciliables y que, de una u otra forma, mantienen el yo en desarmonía y en lucha constante⁶⁹. Uno puede aventurar que este es más un movimiento de la intuición hacia la armonía, previo o a la par con su lectura e influencia por parte de poetas como Hölderling, Novalis y Goethe.

La conclusión de estos libros es trágica y dolorosa. Dos años después de terminar *Donde habite el olvido*, en 1935, sale a la luz su mentado texto crítico sobre Bécquer y el Romanticismo, en el que afirma: “Nos desconocemos profundamente los unos a los otros. Nos separan irreparablemente espacios infranqueables, murallas de carne. Es inútil combatir contra ello. Lo mejor es aceptar esa imposibilidad de comunicación y vivir como sea posible, contando con ella de antemano y con su engaño consiguiente”⁷⁰. Nos preguntamos, frente a esto ¿dónde está aquella verdad que afirmaba tan convencidamente?

Nos queda, entonces, un mundo estructurado sobre símbolos negativos. La filosofía de Hegel llega a Cernuda, según Correa, a través de Mallarmé. El filósofo revela en su dialéctica al poeta francés, bajo la idea o noción de “absoluto negativo”, la idea de mundo negativo⁷¹. Al reflexionar sobre sí mismo descubre su propia vaciedad, y eso se traduce,

⁶⁶ En Cernuda, Luis. *Crítica, Ensayos, Evocaciones*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1970, p.86.

⁶⁷ Dice “Como una melodía olvidada, resurge a veces después de días, de años silenciosos: son las eternas sirenas que atraen a ciertos navegantes reales. ¿Qué sería de nosotros sin ellas? En Cernuda, Luis. *Crítica, Ensayos, Evocaciones*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1970, p.86.

⁶⁸ Me refiero básicamente a los famosos versos de “El ruiseñor sobre la piedra” que muestran precisamente ese cambio: “Hay quienes aman los cuerpos/ y aquellos que las almas aman/ hay también los enamorados de la sombra/como el poder o la gloria / y aquellos que se aman sólo a sí mismos”.

⁶⁹ Cernuda, Luis. “Los que se incorporan” (1933) En *Crítica, Ensayos, Evocaciones*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1970, p.90. Lo importante, aquí, es el abandono de esa dualidad de la mirada, a la que llama “Juguete”, indudablemente por urgencia de vida.

⁷⁰ Cernuda, Luis. “Bécquer y el Romanticismo español” (1935) En *Crítica, Ensayos, Evocaciones*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1970, p.107.

⁷¹ Gustavo Correa. “Mallarmé y Garcilaso”. En *Luis Cernuda*, Edición de Derek Harris, Taurus, 1977, Cfr. p.230.

según Correa, en un vacío cósmico que halla expresión en las lejanías espaciales presentes en sus poemas⁷². La limitación vuelve a sentirse, pero es aceptada con resignación. En un poema no incorporado a la versión definitiva de *Los Placeres prohibidos*, pero que sí formó parte de su versión primitiva, se lee: “La poesía para mí es estar junto a quien amo. Bien sé que esto es una limitación. Pero limitación por limitación ésa es, después de todo, la más aceptable. Lo demás son palabras que sólo valen en tanto expresan aquello que yo no pensaba o no quería decir. O sea una traición”⁷³. ¿Cómo se sale de esto? La confianza en la comunicación se pierde definitivamente, hay un conformismo cuyo vaciamiento hallará voz en otros libros, pero que en estos transmigra desencanto. Sobran los poemas que en ese sentido dejan a la palabra en abismo, en pos de su inutilidad. “Si el hombre pudiera decir lo que ama” es un ejemplo; sin embargo, la incomunicación, la imagen falsa llega incluso a la interpretación de los actos ajenos. El ejemplo aparece en sus apuntes sobre Bécquer: “Nuestros actos nos desfiguran muchas veces y por ellos somos juzgados; mas, siendo fieles a nosotros mismos ¿son fielmente interpretados por los demás? Nunca”⁷⁴.

⁷² Influencia que ya se notaba en “El papel vacío”- eco y poema de Mallarme, o en la Décima XXII (9-10) “Tu juventud nula, en pena/ de un blanco papel vacío” (frustración al ver su juventud que escapa). El paso del tiempo se comienza a relacionar también con la belleza, la poesía como expresión de esa fuga. De allí el poema “Cuerpo en pena”, imagen de Narciso.

⁷³ Cernuda, Luis. *Un Río, un amor- Los placeres prohibidos*. Cátedra, 2002, p.149.

⁷⁴ Cernuda, Luis. “Bécquer y el romanticismo español” (1935). En *Crítica, Ensayos, Evocaciones*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1970, p.108

QUINTA PARTE

5. La realidad con frazadas de tierra: la guerra

(Sobre *Invocaciones a las gracias del mundo* y *Las nubes*)

El trazo de la biografía estética de Cernuda pasa, entonces, de incomunicación primera, la soledad, la disidencia y el deseo de un algo atisbado pero no conocido con seguridad de los *Primeros Poemas*, a la vivencia de la comunicación, al amor, que una vez muerto nos regresa al capullo y al vacío. El espíritu necesita rearmarse, vivir el luto amoroso para volver a salir, con más fuerza, a conquistar el espacio. Vemos cómo poco a poco, Cernuda acaba por abarcar el universo, pasando de su mundo a compartir el mundo de otros, y de allí (tras la experiencia de vacío) a un dolor plural, a una voz que va tomando el tono y los temas clásicos. Si quisiésemos reducir esto a periodos literarios, diríamos que sus principios retroceden históricamente: Surrealismo, Romanticismo, y finalmente Clasicismo. Esto ya era anticipado una vez más, por las citas que comienzan a aparecer hacia 1933, en que los autores elegidos ya no son los que afirman su disidencia total (como Baudelaire o Gide), sino los que extienden su visión desde el microcosmos al macrocosmos, con una vuelta del Romanticismo y al Neoclasicismo principalmente alemán.

En un artículo que Cernuda deja fuera de *Vida y Literatura*, sospecho, porque en él muestra algunas aseveraciones que no correspondían con la imagen que deseaba mostrar, habla de esta caída de la percepción, es decir de la consideración de que sus juicios eran ilusorios: “También esa lectura, ese ejemplo, ese lirismo altivo, hace que en nuestra juventud seamos derribados. Se comprende que es un sueño, y nos queda la libertad para situarlo más acá o más allá”⁷⁵. Y, claro, decidió situarlo más allá.

Necesitaba, en cierta forma, un mirar diferente, y no quedarse frente a un mundo y frente a sí mismo como una continuación de la percepción ilusoria con que había cerrado sus libros anteriores⁷⁶. Empiezan estos saltos o estas convivencias explicables sólo desde un nuevo encaminamiento de su poesía. Desde “*todos nos engañamos*, decía Beethoven moribundo, *pero cada uno de diferente modo*”⁷⁷, hasta compartir con Novalis que “el verdadero poeta es omnisciente; es un verdadero universo en pequeño”⁷⁸. Sin embargo, no es sólo eso lo que cambia, sino que esto trae aparejado la modificación de uno de sus

⁷⁵ Cernuda, Luis. “Nostalgia del Edén. Sobre Andalucía (1936) En *Crítica, Ensayos, Evocaciones*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1970, p.124.

⁷⁶ El poema de Ocnos, “El poeta y los mitos”, muestra claramente esta vuelta a los clásicos: “¿Porqué se te enseñaba a doblegar la cabeza ante el sufrimiento divinizado, cuando en otro tiempo los hombres fueron tan felices como para adorar en su plenitud trágica, la hermosura? Que tú no comprendieras entonces la casualidad profunda que une ciertos mitos con ciertas formas intemporales de la vida, poco importa: cualquier aspiración que haya en ti hacia la poesía, aquellos mitos helénicos fueron quienes la provocaron y la orientaron...”

⁷⁷ Cernuda, Luis. “Bécquer y el Romanticismo español” (1935) En *Crítica, Ensayos, Evocaciones*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1970, p.107.

⁷⁸ Cernuda, Luis. “Unidad y diversidad” 1933 Sobre Juan Ramón, En *Crítica, Ensayos, Evocaciones*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1970, p.86. Lo curioso es que se identifica con la cita.

conceptos base. Si el deseo sobrevive, pero cambia de objeto, y ya la belleza de un cuerpo compartido no satisface plenamente, ¿qué tipo de belleza lo podrá hacer?

Paz asegura que los nombres de Hölderlin, Jean Paul, Novalis, Blake y Coleridge operan en nuestro poeta como un reconocimiento, como algo más que un modelo, como si fuesen personas vivas que lo juzgan⁷⁹. La solución a estos elementos, su cambio de percepción, las categorías que deben modificarse y esta especie de tutela juiciosa, vuelven a colocar en primera plana la moral de no traición, la moral de ser él mismo⁸⁰; pero, claro, ese “él mismo” ya no es el de antes. Entonces no halla en los extremos sus respuestas, sino en el equilibrio, y aquí aparece Goethe y su Visión de la hermosura: “algo que no es físico ni corporal, y que tal vez sólo sea un acorde, una medida”. Lo que conlleva una adopción de la medida (Eliot) y el regreso de la importancia de la correspondencia entre forma y fondo. Hará, pues, de la belleza, una armonía por la solución de los contrarios, percibidos, pero indiferenciados por el análisis⁸¹. Es en un artículo titulado “Juan Ramón Jiménez” en donde aclara que “forma no es algo meramente exterior, como idea tampoco es algo exclusivamente interior; forma es coincidencia de materia e idea, y en ella no es posible distinguir a éstas”⁸². Estas consideraciones, no distan tanto de aquellas agradecidas a su profesor de retórica Antonio López, en sus primeros estudios, a quien le debe la consideración seria de unión entre tema y asidero plástico. Tenemos, pues, un cambio notable en la forma, cuya métrica y rima se extrema y un decir medido, pulcro, acompasado de elegías, himnos, consejos y una mirada que sabe, y por lo tanto, en cierta manera, se apaga. El yo o desaparece o parece hacerse carne del Nosotros, y aquí notamos que aquella crítica a Juan Ramón de una poesía personal y condenada al olvido por haber pensado siempre en él, vuelve a aplicarse a sí mismo, porque ¿qué otra explicación acepta este abandono?: “Sólo si se olvida de sí mismo, al morir ese olvido, queda algo para el arte” La idea de la muerte, de lo trágico en el arte se presenta en forma sutil en *Las nubes*, pero retomaremos el tema más adelante.

En esta muestra de las constantes influencias de Cernuda, no podemos olvidar uno de sus mayores hitos, así lo reconoce, como lector. Fue él quien dijo “la influencia es la mitad de nuestra vida, la otra mitad queda destinada a ser uno quien inflencie a la vez”⁸³. En la “Nota introductoria a unos poemas de Hölderlin”⁸⁴ se pueden encontrar varios de los cimientos en que se basa esta nueva estructuración de la poesía cernudiana. Reconoce

⁷⁹ Cfr. Octavio Paz. La palabra edificante En *Luis Cernuda*, Edición de Derek Harris, Taurus, 1977, p. 144.

⁸⁰ Moral que cada vez se hace más extrema. En el 42º en “Juan Ramón Jiménez” hará sus consideraciones sobre la posición del poeta, de cómo debe ganar su vida “Como quiere y como pueda, pero no con sus versos” *Cernuda Luis. Crítica, Ensayos, Evocaciones*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1970, p.176.

⁸¹ La lectura de Hegel, a quien cita, nos aclara cómo se resuelve esto: La tarea del arte consiste tanto en corporeizar la entelequia como en espiritualizar la materia. Esta es la contradicción íntima del arte y artista, quien la resuelve en armonía...si el elemento espiritual es fondo de la poesía, no debe esta desarrollarlo en forma visible como las artes plásticas, ni en forma de sentimiento como la música, ni en forma abstracta y general como el pensamiento filosófico, sino que debe mantener un equilibrio entre esos extremos. Y su elemento, que es el de la imaginación, corresponde al mismo tiempo a la sensibilidad y a la razón” Cernuda, Luis. “Juan Ramón Jiménez”. En *Crítica, Ensayos, Evocaciones*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1970, p.181.

⁸² Cernuda, Luis. “Juan Ramón Jiménez”. En *Crítica, Ensayos, Evocaciones*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1970, p.181.

⁸³ Cernuda, Luis. “Bécquer y el Romanticismo español” (1935) En *Crítica, Ensayos, Evocaciones*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1970, p.113.

⁸⁴ “Nota introductoria a unos poemas de Hölderlin”1935 Cernuda, Luis. *Crítica, Ensayos, Evocaciones*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1970, p.115.

la necesidad de la Naturaleza relacionada con el ideal de belleza del hombre, y desde allí el surgimiento eterno de los mitos, da cuenta de “el amor, la poesía, la fuerza, la belleza” como “impulsos que mueven el mundo” (a pesar de la inmensa fealdad que los hombres arrojan diariamente sobre ellos), desde donde se levanta ese “eco de las fuerzas paganas hoy hundidas” y que Cernuda admira en Hölderlin como la actualización de las fuerzas naturales, de esa otra religiosidad (pagana)⁸⁵. Vemos cómo en el poeta alemán encuentra el sevillano una salida por medio de los mitos y de los símbolos que aúnan su naturaleza diferente⁸⁶ a la Naturaleza y a la expresión oculta para muchos, pero que siempre sobrevive. Es, nuevamente, el tema del choque, el tema de la realidad convencional que impone la sociedad, y de cómo mirarla, y Cernuda halla en Hölderlin ese cambio con el que se emparenta, llegando a admirar en él mismo que “las fuerzas perdidas de la tierra” sean su realidad, volviendo a confesarse diferente a sus contemporáneos. Nuevamente, el mismo movimiento, la misma convicción, bajo diferentes máscaras. Yo, el único. Sin embargo, se reconoce en el sufrimiento de Hölderlin (creo, de alguna manera, que un final así le hubiese gustado a Cernuda), se compadece, hermanado, consumido⁸⁷ y justificado por la belleza creada o entrevista. El cierre a esta introducción toma un verso de Keats: “a thing of beauty is a joy for ever”⁸⁸.

Uno puede pensar en las citas como pequeñas construcciones: nadie recuerda un verso que no le interese o que no justifique algo de su yo, o de lo que él cree su yo. Digo, lo justifica ética y moralmente. En el caso anterior, la belleza muestra la posibilidad de trascendencia, de atemporalidad en Cernuda. El final del poema “Sombras” de Ocnos, muestra en sus propias palabras la misma idea: “Aquellos seres cuya hermosura admiramos un día ¿dónde están? Caídos, manchados, vencidos, sino muertos. Mas la eterna maravilla de la juventud sigue en pie, y al contemplar un cuerpo joven, a veces cierta semejanza despierta un eco, un dejo del otro que antes amamos. Sólo al recordar que entre uno y otro median veinte años, que este ser no había nacido aún cuando el primero llevaba ya encendida la antorcha inextinguible que de mano en mano se pasan las generaciones, un impotente dolor nos asalta, comprendiendo, tras la persistencia de la hermosura, la mutabilidad de los cuerpos. ¡Ah, tiempo cruel, que para tentarnos con la fresca rosa de hoy destruiste la dulce rosa de ayer”⁸⁹.

Sin embargo, no respondemos aún a la pregunta hecha arriba. Ahora, antes de responder, debemos considerar el objeto amoroso y referente de su poesía, y tenemos que pensar, de inmediato, en su circunstancia. Tales conceptos son los que siempre han dado la respuesta a las soluciones vivenciales y comunicativas del poeta. Comienza en estos años la Guerra Civil Española, su salida, su autoexilio, y, tras el fracaso y el llanto por el

⁸⁵ Cfr. “Nota introductoria a unos poemas de Hölderlin”1935 Cernuda, Luis. *Crítica, Ensayos, Evocaciones*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1970, p.117.

⁸⁶ “Sólo perciben lo divino, aquellos que realmente lo son”, dirá Hölderlin.

⁸⁷ Me parece notable que Cernuda encuentre una imagen prometeica para mostrar también en Hölderlin que es su propia pasión y genio quienes le reclaman y consumen, matándolo y salvándolo a la vez: “¿Quién ignora cómo lo mejor, lo más noble que la humanidad puede ofrecer, ha sido realizado por genios aislados a Hölderlin por el fuego, fuego que al propio tiempo le salvaba?” “Nota introductoria a unos poemas de Hölderlin”1935 Cernuda, Luis. *Crítica, Ensayos, Evocaciones*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1970, p.119.

⁸⁸ Cernuda Luis. “Nota introductoria a unos poemas de Hölderlin”(1935).En *Crítica, Ensayos, Evocaciones*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1970, p.119.

⁸⁹ Luis Cernuda. Antología. Cátedra, Madrid, 2005, p.361. Imposible no notar los tópicos clásicos, de tempos fugit, collige virgo rosas, ubi sunt; los temas clásicos de la deificación de la juventud, la corporalidad, la belleza; los símbolos como la rosa.

amor perdido, un Cernuda más distante pone su pasión en “la tierra” (“mas después me quedé a solas con mi tierra /y la amé/ porque algo debe amarse mientras dura la vida”).

La distancia, por otra parte, genera una serie de artículos con juicios severos y con aclaraciones de su persona y de su poesía que no ayudan mucho a su imagen en el mismo mundillo que por entonces deploraba. Es la etapa en que su esfuerzo comunicativo es mayor, como si la conciencia de la mal interpretación constante y la ausencia física se aliaran al deseo de un ego que nunca cejó en sus proyecciones. La desazón es parte de esta etapa, las frazadas preferidas, para cubrirse, son las de su tierra.

Parece indudable, sin embargo, que la circunstancia política no haya teñido de alguna forma la estética poética del sevillano. Si tuviéramos que destinar unas líneas, deberíamos

fijar generalidades, como la palabra y el tema de la muerte (plagando *Invocaciones*⁹⁰ y dominando en *Las nubes*), como pensar que es imposible no hacer mención a muertes elocuentes (Federico García Lorca y Mariano José de Larra), a muertes y renaceres personales (“Lamento y Esperanza”, “La visita de Dios”, “Cuerpo en Pena” o “Lázaro”), símbolos, alegorías y vivencias (“Niño Muerto”, “Soñando la Muerte”), acuerdos razonables que hablan desde lo cuantitativo, augurando una percepción que engloba, sin mentir, quizá.

Aunque se pueda dudar de estos tratos medianeros, creo un riesgo educir compromiso o posturas republicanas, si ser republicano demandaba cierto amor a cierta moral y ética, pero el tinte de la coyuntura arrastra y es imposible escapar a su juicio, o sentirse medianamente exigido a ciertas posturas (es la única manera en que me puedo explicar, por ejemplo, su frustrada adhesión al comunismo). Por otra parte, en un espíritu que se reconocía ignorante y comprometido a la vez, lento en su evolución, parece haber evolucionado, justamente, en ocho poemas (el tono irónico es una sentencia de intuición), y a su sentimiento de batalla lo cruza el noveno poema de *Las nubes*, “La fuente”, con dejes franceses y alemanes (tópico romántico de larga tradición, recuerdo al menos tres creaciones: Rilke, Goethe y el conocido cuento de Gustavo Adolfo Bécquer.).

Hay algo claro. Cernuda consideró en el español sentimientos rastreros, envidias, odios y egoísmos; cobardía (también tiene sus palabras para franceses, ingleses y estadounidenses), ante todo; y su amor, ese “mas después me quedé a solas con mi tierra / y la amé / porque algo debe amarse mientras dura la vida” de “El ruiseñor sobre la piedra”⁹¹, se entiende y se explica desde el recuerdo, que implica una estética de desfase entre el sentimiento y su expresión, y además nuevo reemplazo por otro amor⁹².

Desde esta perspectiva, quizá la única poesía donde el escribir se fusiona en tiempo al tiempo lírico no es ya la de *Invocaciones* (invocar, es traer por un llamado, lo que indica ausencia) sino los primeros poemas compuestos en 1937, antes de partir hacia Inglaterra, en donde la circunstancia hace del acto una urgencia, anteponiendo la postura del decir constreñido al devaneo propio de la creación cernudiana (¿o es la eternidad del poema de *Ocnos*?).

Se puede decir esto, o se puede pensar en la eternidad esencial de los elementos románticos (luna, tierra, muerte, son elementos semejantes). ¿Afán de trascendencia? No es sólo la influencia de Hölderlin – a quien traducía antes de partir hacia Inglaterra- o de Wordsworth –de quien había publicado ya varias traducciones durante el 36 y 37-, hay en

⁹⁰ Cernuda Luis. “Invocaciones a las gracias del mundo”, en *La realidad y el deseo*, Editorial Séneca, México, 1940.

⁹¹ Cernuda, Luis. “El ruiseñor sobre la piedra”, en *Las nubes*, Ediciones Rama de Oro, Bs. As., 1943.

⁹² En “Los Fantasmas del deseo” (de la sección Donde Habite el olvido (1932-1933) en *La realidad y el deseo*, Cruz y Raya, Madrid, 1936), dirá: “cuerpos / Que tanto he amado inútilmente, No es en vosotros donde la vida está, sino en la tierra,”

la elección una correspondencia con el sentimiento (ya que no se repetirá en *Como quien espera el alba*⁹³, cuando terminaba la Segunda Guerra Mundial – nótese la temporalidad en los títulos, el deseo a futuro, en oposición a *Invocaciones*) y el dar cuenta se ofrece en términos de una metafísica reflexiva que enfría sus versos (razón por la cual, creo, pese al peso filosófico, se prefiere su poesía primera, donde está descubriendo y no ha cerrado su mundo de panteón.).

Pero si bien los elementos románticos, que están presentes desde su poesía temprana, se aguzan en su sensibilidad a partir de la lectura reflexiva en aquellos años (a las mencionadas, cabe agregar la de Giacomo Leopardi, según cuenta, en medio del bombardeo a Madrid), es pertinente una distinción entre los poemas compuestos en Inglaterra o Francia, y los primeros ocho de *Las Nubes*, en donde la impotencia se torna en definiciones que saben a rabia (sobre todo en las Elegías: “A un poeta muerto” y “A Larra, con unas violetas”) y en donde los soplos románticos operan desde las oposiciones, sirviendo a las circunstancias. El fragmento citado de “el ruiseñor sobre la piedra”, poema último de *Las Nubes*, lo explican y explican la diferencia evidente entre la primera y la segunda “Elegía Española”, donde el abolir la distancia es un gesto frustrado⁹⁴, pero un gesto al fin (o, en el poema “Impresión de destierro”: “ ¿España?, dijo. Un nombre. / España ha muerto “). Con esto quiero señalar que algunos elementos románticos desvisten una estética de desamparo, en tanto los primeros poemas, con hincapié en la eternidad de la diosa luna, la esencia misteriosa “tierra española” o “la muerte , la patria profunda”, se oponen a lo efímero de la existencia humana. Más tarde, en otros poemas, la mirada se plegará sobre sus huellas, desde la distancia de lo perdido. Desde allí, el tiempo juega su rol, develador de urgencia, y la tierra, la luna y la muerte, denotan la precariedad existencial del soñador (“quien persigue la realidad.... quien se abandona a lo siendo efímero se sueña como eterno”⁹⁵). Pero mientras el mirar de la luna es omnisciente y su destino intacto, y hace pensar en la autodestrucción del destino humano⁹⁶ al cual asiste desde su eternidad y divinidad sin formar parte de él, la connotación de “tierra” desde una “esencia misteriosa de nuestra raza”, madre y víctima de sus propias creaciones, oscuramente ensimismada y guardando silencio (el tercer poema, “Elegía española”, es una constante apelación “dime, háblame”), es diferente. Dueña de afanes muertos y de afanes vivos -porque el hombre buscará mirar por sus ojos, ojos de su tierra, formado por ella y dando al mirar no sólo la introspección, sino la justificación del deber ser humano en una realidad de similitud óptica, trascendiendo la individualidad- , se presenta como la gran deuda y la gran reformulación del romanticismo cernudiano:

⁹³ Cernuda, Luis. *Como quien espera el alba*, Editorial Losada, Bs. As., 1947.

⁹⁴ Recordemos el comienzo “Ya la distancia entre los dos abierta, se lleva el sufrimiento”

⁹⁵ Cernuda, Luis. “El espíritu lírico”, en Rev. “Heraldo de Madrid”, 1932.

⁹⁶ Así como lo aprehensible por los sentidos es desconfianza, también lo será aquello que media entre la realidad del mundo y la esencia amorosa, los conceptos, esfuerzo errado del hombre. Cernuda se pregunta ¿existe tal cosa? ¿la ley?. No , pero existe la cárcel. Si los conceptos son el espacio del mal, lo borroso, ¿cómo puede existir el amor?. Por eso el amor siempre toma formas vagas como “nubes”. Pero es en la realidad primera, en la apariencia, donde el hombre se pierde, al negar su naturaleza primera, que es instintiva y alingüística. La idea proviene de A. Gide, respecto a su lectura de la tesis defendida por Lafcadio en *Coridón*, e, indirectamente, de las ideas de Rousseau respecto al gobierno como agente de alejamiento del hombre en relación a su naturaleza (tesis que sirve a gran parte del romanticismo alemán, y en especial a Scheeling).

En “Palabras antes de una lectura”⁹⁷, Cernuda cita a F. Fichte. La importancia estética en sus libros *Invocaciones y Las nubes*, será obvia. Discípulo de Kant, Fichte llega a su poesía en el enraizamiento, primero, de la elección idealista, segundo, de la aprehensión de mundo como asimilación (hacer similar al yo, el mundo externo y caótico) identitaria (conocer el mundo, hacerlo ley, será introspección), que se debe, a la vez, y en gran medida a su lectura de J. Locke⁹⁸, y, por último, en sus disquisiciones sobre la onticidad misma del hombre como parte de una conciencia supraindividual, parte de la Naturaleza (o Dios, el spinocismo, pero sólo la naturaleza en el caso de Cernuda⁹⁹), con claros dejos del neoplatonismo.

La Naturaleza juega el rol que develará la especial concepción de tierra, clave para sus continuas reformulaciones, hombre-naturaleza, hombre-tierra.

Lo que Cernuda llama “esencia del problema poético: conflicto entre realidad y deseo, entre apariencia y verdad”, parte de un llamamiento, sentido con conciencia agónica, de “anegarse en el cuerpo de la creación”, la condena autoconciente, partiendo de la inconciencia, que, a la luz de Fichte, es vislumbrar “la divina idea de mundo que yace al fondo de la apariencia”(en *Sobre el fundamento de nuestra creencia en una providencia divina*), una solución, finalmente, lingüística, una decisión que tiene mucho de apuesta, “realidad presentida siempre (inasible e inefable), suya, bien suya, incomunicable en definitiva¹⁰⁰. Realidad y verdad que son “el amor verdadero”, esencia, que se posa en formas fugaces. Hundirse en la Naturaleza es perderse en las formas de la belleza, para asistir a su misma destrucción y llorarla en el “pobre lazo del verso”, conciente del desamor trágico.

El punto es importante, porque hablar de la tierra es siempre recordarla, y no estar en ella, es cantar en el desamor, en lo trágico, llorando lo muerto lo que no pudo ser fijado¹⁰¹. Aquí la reformulación de la estética de Wordsworth es evidente¹⁰². El volver al sentimiento es un simulacro trágico; habla desde el sentimiento de pérdida, desde la irreparable ausencia y distancia.

La primera pregunta que debemos hacernos es por qué “tierra” y no “patria”.

Los románticos alemanes debieron la idea de patria como una realidad afectiva a Rousseau, y las consecuencias de una identidad nacional que pugnaban por conseguir en

⁹⁷ “Palabras antes de una lectura”, en *Poesía y Literatura*, Seix Barral, Barcelona- México, 1960.

⁹⁸ Cfr. “Fondo histórico del *Romantic Revival*”, en *Pensamiento poético en la lírica inglesa*. Imprenta Universitaria, México, 1958.

⁹⁹ La palabra “Dios” tomará el sentido del Dios cristiano, negado, o de los demonios holderingianos como encarnaciones de potencias naturales, objetivando un sentimiento, una circunstancia estética, o de los daimones de Goethe.

¹⁰⁰ Por una parte, el apego al sentimiento (corazón- relación recuerdo-acuerdo-discordia), lleva a que la percepción basada en lo alingüístico sea lógicamente desconfiada o esté imposibilitada – No se puede dar cuenta de algo esencial a partir de la palabra –“si el hombre pudiera decir lo que ama”- su libertad es oximorónica. El mundo, imagen tramposa (aunque no se hable de trampa, la imagen sin la presencia es una estela de San Juan) y forma informe de la verdad, es percibido ya como ilusión, que no es mentira sino encarnación (En un principio la imagen en la poesía de Cernuda no se trasciende a sí misma como realidad de otra realidad esencial, sino como engaño dado a los sentidos de una verdad esencial. La desconfianza avanza en una estética que hace del amor la cifra de su universo.) fugaz de la esencia amorosa.

¹⁰¹ El espíritu lírico, “El poeta intenta fijar el espectáculo transitorio que percibe”.

¹⁰² En *Pensamiento poético en la lírica inglesa*. Imprenta Universitaria, México, 1958. pp. 48-49, fija la creación como contemplación del sentimiento pasado, que en el acto mismo intenta reaccionariamente despertar una emoción análoga a la que se contemplaba en el recuerdo, fijando por el pensamiento la función ética de purificar los sentimientos en relación a la importancia que tienen para el hombre.

nombre de una tradición que, suponían, los aunaba. En el sevillano, el sentimiento por la tierra no es el espacio poblado de hombres, sino su naturaleza, y no es, ciertamente, el afecto a su gente (vanos) sino que el hastío, la pertenencia, el sentimiento, vienen de una creencia romántica, de un golpe de timón al Génesis y la absorción: somos de una tierra, porque somos tierra, finalmente, de una tierra puntual, formados de ella, ese es el origen de nuestra deuda, y el evocar, como es salida en Narciso, hundirse en sí mismo, es verse a uno hacia adentro (“Y el cuerpo, que es de tierra, clama por su tierra....tus manos no las miro con mis ojos de tierra, ni las tocan mis manos. Están dentro de mí , tan claros....en “El ruiseñor sobre la piedra” o en “Un español habla de su tierra”: “una mano divina/ tu tierra alzó en mi cuerpo”.)

La ausencia de palabras como “patria”¹⁰³, y la repetición siléptica de “tierra” comienzan por decirnos algo. El sentido connotativo es importante en la definición y en el cambio estético que se realiza en su poesía por el uso anafórico, de anestesia, en palabras como “muerte”, y no creo arriesgado ligar la diferencia semántica en el contexto del poema por cambio en su filosofía estética (el caso de “tierra” es el que interesa). Son, podría decir, otros instrumentos que indican la permeabilización de la circunstancia de guerra, pero no más o al igual que lo fueron poemas como “¿Son todos felices”(“abajo pues, la virtud, el orden, la miseria”) de *Un Río, un amor* (1929) o “Diré cómo nacisteis”(“Libertades memorables, manto de juventudes;/Quien insulta esos frutos, tinieblas en la lengua,/ Es vil como un rey, como sombra de rey /Arrastrándose a los pies de la tierra /Para conseguir un trozo de vida”.) de *Los placeres prohibidos* (1931), o algunos pasajes de *Invocaciones a las gracias del mundo*(1934-35), para citar otras filtraciones de ideologías o de contexto. Cabe recordar algo, por aquellos años Cernuda leía la poesía metafísica y romántica de alemanes e ingleses, y adivinó, tal como J. L. Borges en su “sólo sobreviven al tiempo/ las cosas que no son del tiempo”, que si algo salvaba a cierta poesía del olvido, debía estar en directa relación con las circunstancias humanas, idénticas a pesar de los siglos, repetidas en su espejo de hombre y realidad, abstraídas o sacadas de lo cotidiano, no más que eso¹⁰⁴. No fue el último eco de su ego proyectándose, no fue, sin duda, su última máscara.

¹⁰³ En “Elegía española”, la primera que aparece en *Las nubes*, y es la escrita en España, todavía; la palabra “patria” es una forma de la muerte, es el deber del odio del “español terrible”.

¹⁰⁴ Creo que, además, se podrían cifrar ciertos alcances menores, algo obvios, como su temática o los poemas nacidos evidentemente de hechos de guerra; pero sugiero que un trabajo de postgrado debe considerar un piso de obviedad, para no caer en una explicación *ad aeternum*, o en ese vicio psicológico de un arranque remontado a la casi infancia.

CONCLUSIONES

Historia de una estética

La arbitrariedad y la contradicción, un concepto que encierra a determinados poetas, ahora incluye a determinada producción; es inevitable, como lo es casi todo consenso crítico sobre el hacer cultural.

En estas conclusiones me propongo mostrar someramente los resultados que me parecen válidos o significativos en el trabajo realizado. Uno puede pensar las conclusiones a modo de síntesis, pero, también, como un espacio para vindicar lo que un trabajo deja o aporta culturalmente a esta larga perífrasis sobre autores y textos, muchas veces antojadiza, otras tantas preñada de arbitrariedades ingenuas o con solapas volitivas.

Si la conclusión, por otra parte, quiere evidenciar el proceso vincular entre la hipótesis primera y lo que de hecho se escribió o se concibió como cierto, no encontrarán aquí muchas luces, ya que la Introducción apuntaba formalmente a esta dinámica crítica en que la materia se reevaluaba constantemente –se actualizaba- a la luz incesante del proceso de lectura tanto de la obra literaria de Cernuda, como de sus escritos críticos y los que tratando acerca de su obra se tomaron, así sea para validar o para disentir en sus apreciaciones.

En primer lugar, podemos entender el trabajo como una lectura, evidentemente, como una construcción que busca honestamente un acercamiento a las relaciones entre la estética y la poesía del sevillano, tomando para ello la metodología que a la sazón parezca pertinente. De dicha aplicación creo importante señalar que da al crítico una libertad intuitiva en varios sentidos positiva para su quehacer, sea como fuere definido: eligiendo sus verdades, la construcción es deliberadamente arbitraria y no usa para ello de un ropaje cientificista con galas de verdad única o con creencias de autoridad para sus aseveraciones, ya que todas son puestas en abismo por el propio discurso.

Yendo hacia la revisión estética-poética como una suerte de biografía espiritual en que la forma en que se percibe el mundo es expresada en el arte de Cernuda, influyendo constantemente en los cambios de forma y contenido, hemos visto que el sentido hegeliano de autoconocimiento toma en el poeta diversos caminos, pero esos caminos, incluso hacia el final de la obra revisada en este trabajo, parten de un apartamiento, de un sentido de quiebre con la realidad, de una incomunicación vital que afectan al hombre desde pequeño y que lo hacen vivirla desde el sentimiento, en primer lugar, y desde la construcción teórica de la cual su poesía es expresión. Aunque con matices, a veces el sentimiento se adelanta a la conciencia, y viceversa, y esto se muestra en que sus comentarios a otros y su autobiografía en muchas ocasiones anteceden un aspecto de su poesía, en otras tantas son contemporáneas a la expresión poética, y en no pocas ocasiones posteriores a la creación.

No podemos fijar un paralelismo siempre, pero ciertas obsesiones no cambian más que en sus cáscaras, explicando un cambio, reexplicando, esas actitudes estéticas que parten de la incomunicación, de la soledad radical. Como creo que se ha mostrado, las formas esenciales prometeicas, narcisistas y apolíneas (tomadas en el sentido que se les ha dado en este trabajo, como actitudes estéticas) conviven, priman, se

agazapan momentáneamente, avasallan en ciertos libros, pero están, presentes activa o latentemente.

El peligro más grande al que me enfrenté en el caso de la persona de Cernuda es a su propio ego, que nos hablaba indirectamente de situaciones paradójicas entre su discurso, lo que buscaba y lo que expresaba poéticamente. Esas disociaciones fueron constantes y creo haberlas salvado mostrándolas como tales mediante la revisión de sus comentarios ácidos y apologéticos de diversos autores, en que a mi ver asomaba un Cernuda más honesto (hasta deshonesto con aquel a quien criticaba, ya que veía en ellos cosas propias, o cosas en las que supuestamente coincidía), quiero decir, no tan pendiente de su propia imagen y ajeno a las peleas sobre qué quiso decir o expresar en sus libros. Si seguimos el pensamiento de Cernuda de que “El testimonio más auténtico respecto a un hombre es sin duda su obra”¹⁰⁵, y le creemos a Fernando Charry Lara cuando dice sobre *Historial de un libro* que “pocas páginas pueden existir como éstas, en las que un hombre muestre su corazón de manera tan franca”¹⁰⁶ nos encontramos con no pocas contradicciones, ya que muchas veces una y otra no tienen relación efectiva. En esta crítica de sospecha tuve que estar muy atento a la imagen proyectada.

De este último punto se da cuenta en la Primera parte, en que intento mostrar en un comienzo la relatividad de muchas construcciones, incluso de la propia de Cernuda, y porqué no, de la de esta crítica. El hilo de sospecha apunta aquí, en tanto se trata sobre la base estética de la incomunicación como matriz de su vida y de su expresión poética, a señalar la impertinencia y los peligros de algunas formas de construcción, en un juego de bordes que el crítico va salvando en un trabajo deconstructivo de aseveraciones de época, supongo que en muchos casos, de imaginería colectiva.

La Primera parte nos muestra que las obsesiones son las mismas, porque el problema vital es el mismo, si bien varía en qué depara y en cómo. La individualidad del poeta signa su comunicación, su verdad, pero es cuando lo entendemos desde una desmitologización de su figura pública, ya la apologética de los idólatras, ya la de su propia idolatría, o bien la de sus críticos austeros, cuando encontramos, me parece, una persona que tal como cualquiera, cambiaba, llegando a contradicciones elementales, o aparentes, porque su mirada y su experiencia no pasaron en vano. En ese sentido se muestra qué es escribir para Cernuda, para qué, y sus definiciones y citas preferidas acerca de la poesía (qué es y cuál es su función ¿para quién se escribe?). De la misma forma se ve su posición en contexto, como poeta moderno, y su creencia en la diferencia y la condena del poeta a su arte. Limitaciones, autolimitaciones, justificaciones de la soledad como forma de incomunicación primera y constante, y, arbitrariamente, como base de comunicación en que ética y estética ya se imbrican de diferentes formas.

Dado que esta parte trata en general como revisión de la incomunicación durante su vida y obra, se adelantan ciertas opiniones que serán fundamentadas en capítulos posteriores. Una de esas aseveraciones trata sobre la relación de Cernuda como sujeto deseante y su expresión como hablante deseante, quien en su proceso de asimilación de mundo, da cuenta y crea su realidad, con las consabidas relaciones de choque, espejo, disgregación, creación y explicación de la misma, cambiante, como se mostrará más adelante en su variada producción poética.

Arribamos así al final del capítulo en que se anticipan las formas tipo en que el poeta percibe y concibe la realidad y su relación con la poética en práctica (más que su declaración

¹⁰⁵ Cernuda, Luis. “Bécquer y el Romanticismo Español”

¹⁰⁶ Lara, F. p.60

de “poética”, de la cual se retracta o cambia un par de veces), lo que habíamos llamado “actitudes estéticas”. Adelantándome a versos centrales de su poesía primera (que se trata en el capítulo siguiente), se relaciona la conducta espontánea del hablante, quien parte desde lo que se intuye y percibe a través de lo sentido, con ese desear el amor y el olvido, bajo las formas de que no se puede asir (Narciso- Apolo), y como necesario dolor, ya que es alimento y es justificado, y necesario (Prometeo), puesto que “sólo vive quien ama”. También se explica la condición predominante en libros posteriores a *Perfil del aire*, del deseo, de lo Prometeico en su relación circular de dolor, alimento y liberación del poeta, en toda vivencia, a diferencia de las otras actitudes, que se soportan en la mirada. Hasta allí la Primera parte.

“Citas, valoraciones e influencias” es una perífrasis de un punto esbozado en la Introducción y mencionado apenas en la Primera Parte. Se trata de recrear una estética a partir de una característica peculiar de la crítica cernudiana, en que el autor sevillano muestra a mi ver un pensamiento poético y estético menos filtrado por la ficcionalización de la propia imagen al tratar de hablar acerca de otros. Los artículos elegidos me permiten un punto de reflexión mediado por el pensamiento de Cernuda ya al final del corpus elegido. Esta visión hace incapié en una aparente paradoja que creo mostrar como explicativa de su devenir poético.

Ocorre, muchas veces, al leer sus textos, que pareciera existir un abismo entre lo que él ve y otra gran parte de la crítica ha visto. Su crítica es en ese sentido personalista, y como ya he dicho, de tanto ego que, tratando de hablar acerca de otras obras, no puede dejar de hablar de sí mismo, haciendo juicios que responden con más fidelidad a una estética propia que a la criticada, más confesional que sus confesiones propiamente tales. De esta manera, prestando atención a dos artículos, fundamentalmente, encuentro algunas luces que sirven a la fundamentación de sus actitudes principales y posturas e influencias reales en la conformación de su estética.

“Tres poetas clásicos” (1941), uno de los artículos desmenuzados, es explicado centrándome en la figura que Cernuda construye de Fray Luis, mostrando algunas aseveraciones como impertinentes pero muy propias para hablar de sí mismo. Creo que la conclusión más importante de este capítulo se relaciona con la conciencia cernudiana acerca de la lucha entre lo perseguido y la realidad, a quienes no espera unir, conociendo que es el mismo sufrimiento lo que da movilidad y énfasis a su poesía, y creando un doble juego, ya que la claridad respecto a los deseos desactivaría al deseo mismo, según su teoría, pero no se da así en la expresión poética de su vivencia, no se llega a una ataraxia o desapego conciente, porque son claros los libros en que el deseo o el amor barren con la distancia. Cernuda hace de su sufrimiento una música (como Fauno, de Mallarmé, y como según dice, Fray Luis), porque en conciencia de su soledad radical se presta al juego del olvido de sí, el sumirse en la belleza, sabiendo que si bien vale la pena, el contraste del regreso al yo traerá más dolor (por supuesto que en Fray Luis la esperanza de disgregación definitiva lo es todo). Nuevamente, pues, la experiencia se da en condena de un final ya previsto, aunque no me parece que sea así en sus primeros libros, y sí explica su debilitamiento final. Como ya sabemos, y como decía Nietzsche, “no se le debe permitir al ocajo, juzgar a la mañana”. El conocimiento de lo anterior hizo que su poesía cambiara, del cuerpo a la contemplación, de la pasión a una reflexionada pasión.

Estos primeros capítulos mostraron los aspectos generales y centrales, tanto de la estética cernudiana como de la metodología crítica, repasando su base estética y tomando como eje histórico la cambiante relación de percepción entre la realidad, el deseo y la solución provisoria, pensada, expresada o simplemente vivida a través de su poesía. Los

capítulos siguientes van a desglosar lo enunciado considerando tres momentos alrededor de tres corpus poéticos diferentes, en que cada uno contempla más de un libro.

En “Un deseo de realidad con perfil de aire” (Sobre *Primeros poemas*, *Perfil del aire* y *Égloga, elegía, oda*), se da el juego de estas actitudes de diversas formas. El deseo frustrado y repetido de Apolo, un deseo de cuerpo que todavía no se explicita; el choque entre la realidad primera, sin leyes ni normas sociales y opuestas a la naturaleza humana, y una realidad segunda en que los componentes de la personalidad se hacen presentes; Narciso, cuya solución y única sabiduría consiste en perderse en la belleza, y cuyo ser irónico (dado que todavía su idea tiene asideros corpóreos y vive en la realidad material) le muestra la distancia entre el Yo y su proyección, jamás aunados por la experiencia. Sólo aceptando las vislumbres (en un cuerpo que promete, en el recuerdo de lo ya vivido o en el atractivo de la naturaleza, para nombrar formas que pudiera tomar la belleza) y en la escritura poética, cuyo ser es trágico, se da el llanto por la pérdida de la belleza. Es su solución, la belleza es liberadora en ciertos libros, en *Primeros Poemas*, es la única certeza. La verdad asume su símbolo en la belleza, y así negarse a aceptarla es negar al hombre mismo. La expresión de “Primeros poemas” apunta a la dolencia emocional del límite (y no de un modo preciso, sino intuitivo del sentimiento), su afán de olvido es afán muerto, ya que su cuerpo experimenta el deseo no satisfecho y su estética, su construcción de mundo, no puede dar cuenta de ese mismo mundo. Dicho de otra forma, la distancia surge de la conciencia de que allí habrá dolor, porque el deseo, proyectado sobre una realidad que conoce ilusoria, debe ser ilusión. Se vuelve, pues, al tema de la incomunicación como la base estética, y a la desconfianza sobre lo percibido, y a la guía de lo sentido, es decir, el perfil del aire es una negación, es una forma antitética o a lo sumo un juego de la imposibilidad de dar forma, dar cuerpo, a algo incorpóreo e inasible. Intento frustrado.

Sus actitudes básicas ya se delinear claramente: el cuerpo como realidad posible, la realidad como engañosa, la imagen que el deseo persigue, el deseo que lo consume en su prisión. Uno quisiera que todo calzara perfectamente, pero la verdad es que se ajustan.

La Cuarta Parte de este trabajo es “La realidad es el deseo: las ruinas del amor”, y trata sobre *Un río, un amor*; *Los placeres prohibidos* y *Donde habite el olvido*, y son estos el espejo del llanto por la comunicación que se tuvo, estamos ante el grito y ante la desazón, ahora el mundo no le puede ofrecer nada, es sólo la proyección del fantasma que es él mismo, la congoja dolorosa, la seguridad como marca de lo ilusorio. El cambio es claro: en los primeros libros ese “afán de amor y olvido” es consumido, prometeicamente, por el mismo afán, mientras que después es consumido por el amor y el olvido, respectivamente. Espejo, en que se igualan metonímicamente el acto de deseo y el deseante, acaso mostrando cíclicamente cómo el ser es deseo y cómo lleva a un consumo inevitable (lo prometeico simboliza la circularidad que Cernuda ve en otros, en que casi todo lo deseado se tornan verdugos y sentenciados).

Aparece en esta parte la conciencia de poeta condenado a la escritura, a la individualidad, a la soledad y a la incomunicación, como actitudes que un destino le asigna y que da cuenta de su fatalismo (el necesario dolor para acercarse a lo divino). La identificación con Bécquer se muestra en esos principios antedichos.

El tono de los poemas de *Un río, un amor* y *Los placeres prohibidos* mezclan la fuerza avasalladora del deseo y el exhausto hálito de la desazón que separa hasta llegar a ese prólogo magnífico de *Donde habite el olvido* (“el resultado, ya sabéis, como los erizos”) en que luego del amor, nos cubrimos con espinas, nos hacemos un ovillo y evitamos que otros se acerquen. Al reflexionar sobre sí mismo descubre su propia vaciedad, la limitación vuelve a sentirse, pero es aceptada con resignación.

La confianza en la comunicación se pierde definitivamente, hay un conformismo cuyo vaciamiento hallará voz en otros libros, pero que en estos transmigra desencanto.

La Quinta Parte, titulada “La realidad con frazadas de tierra: la guerra

(Sobre *Invocaciones a las gracias del mundo y Las nubes*)” se muestra este último período (abarcado por este trabajo, pero no el último de su producción) en que su estética, pasando por la incomunicación primera, la soledad, la disidencia y el deseo de un algo atisbado pero no conocido con seguridad de los *Primeros Poemas*, y más tarde, la vivencia de la comunicación, el amor, que una vez muerto nos regresa al capullo y al vacío, vuelve nuevamente a conquistar el espacio y cómo, poco a poco, acaba por abarcar el universo, vadeando el mundo propio y abriéndose a compartir el mundo de otros, y de allí (tras la experiencia de vacío) a un dolor plural, a una voz que va tomando el tono y los temas clásicos. ¿Dónde se coloca la ilusión muerta, el afán caído? Esa parece ser la pregunta que se ha venido formulando Cernuda en todos sus libros.

Bajo la sobrevivencia del deseo, tras los cuerpos que ya no satisfacen, sobrevive un nuevo concepto de belleza que da al poeta la posibilidad de reformular las bases de su poética, en que la ética retorna a su fidelidad, ya no sólo en relación a lo sentido (dado que realidad y percepción individual logran no excluirse) sino también de lo pensado, y en que la belleza adquiere tonos metafísicos. La nueva concepción, más clásica, medida y armoniosa, unen así el tema y el asidero plástico –cosa que siempre le preocupó- en una mirada universal donde el Yo se pierde y aparece un Nosotros, tratando, como concluyera, de olvidarse de sí mismo para dejar algo al arte, evidentemente, donde toda mirada halla conciliación, en la Naturaleza, en las fuerzas perdidas de su tierra, en la trascendencia y la atemporalidad. Llega entonces a “anegarse en el cuerpo de la creación”; hundirse en la Naturaleza es perderse en las formas de la belleza, para asistir a su misma destrucción y llorarla en el “pobre lazo del verso”, conciente del desamor trágico.

Bajo esta idea de tierra se logra una salida provisoria. Somos de una tierra, porque somos tierra, finalmente, de una tierra puntual, formados de ella, ese es el origen de nuestra deuda, y el evocar, como es salida en Narciso, hundirse en sí mismo, es verse a uno hacia adentro.

La poesía metafísica y romántica de alemanes e ingleses, le sirvió para saber que si algo salvaba a cierta poesía del olvido, debía estar en directa relación con las circunstancias humanas, idénticas a pesar de los siglos, prometeicas, repetidas en su espejo de hombre y realidad, abstraídas o sacadas de lo cotidiano, no más que eso.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes Primarias

OBRAS DEL AUTOR.

Verso

- Perfil del aire*, suplementos de *Litoral*, Málaga, 1927.
Donde habite el olvido. Editorial Signo, Madrid, 1935.
El Joven marino, Colección Héroe, Madrid, 1936.
La realidad y el deseo, Ed. Cruz y Raya, Madrid, 1936.
La realidad y el deseo. Segunda edición aumentada, Editorial Séneca, México, 1940.
Las nubes. Colección Rama de Oro, Buenos Aires, 1943.
Como quien espera el alba, Editorial Losada, Buenos Aires, 1947.
Poemas para un cuerpo (edición limitada fuera de comercio), Málaga, 1957.
Desolación de la quimera. J. Mortiz, México, 1962.
La realidad y el deseo. Editorial Castalia, Madrid, 1987.

PROSA - LIBROS

- Ocnos*, "The Dolphin", Londres, 1942. Segunda edición aumentada, Colección Insula, Madrid, 1949.
Tres narraciones. Ediciones Imán, Buenos Aires, 1948.
Variaciones sobre tema mexicano, colección "México y lo Mexicano", México, 1952.
Estudios sobre Poesía española contemporánea, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1957.
Poesía y Literatura I, Seix Barral, Barcelona- México, 1960.
Poesía y Literatura II, Seix Barral, Barcelona- México, 1964.
Pensamiento poético en la lírica inglesa. Imprenta Universitaria, México, 1958.
Crítica, Ensayos, Evocaciones. Cruz y Raya, 1976

PROSA- ARTÍCULOS

- “El espíritu lírico”, en Rev. “Heraldo de Madrid”, 1932.
“Los que se incorporan”. Rev. “Octubre”, 1933.
-

PROSA - TRADUCCIÓN

Holderlin, Poemas, Editorial Séneca, México, 1942.

Shakespeare, Troilo y Crésida, Colección ínsula, Madrid, 1953.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

OBRAS SOBRE LA POESÍA DE LUIS CERNUDA

CRÍTICA -LIBROS

- A.A. V.V. *Luis Cernuda* (edición de Derek Harris), Ed. Taurus, Madrid, 1977.
Alonso, Dámaso. *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, 1952.
Bowra, C. M. *Poesía y política* , Losada, 1969.
Capote, José María. *El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda*. Universidad de Sevilla, 1976.
Debicki, Andrew P. *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Gredos, 1981.
Delgado, Agustín. *La poética de Luis Cernuda*. Ed. Gredos, Madrid, 1981.
Thomas, Hugh. *La guerra civil española* .Grijalbo, 1995.
Silver, Philip. *Luis Cernuda:el poeta en su leyenda*. Madrid, Alfaguara, 1972.
Viñas, Ángel . Brenan, Gerald. *El laberinto español* . Plaza y Janes, 1984.
Zardoya, Concha. *Poesía española del 98 y del 27*.Gredos, 1968.

CRÍTICA- ARTÍCULOS DE LIBROS

- Maristany, José. “Prólogo”. En Cernuda, Luis. *Crítica, Ensayos, Evocaciones*. Cruz y Raya, 1976.
Vivanco, Luis Felipe. “ Luis Cernuda en su palabra vegetal indolente”. En *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957.
Paz, Octavio. “Cernuda”. En *Cuadrivio*. Fondo de Cultura, México, 1973.
Wells, H. G. “España y la guerra civil”, en *Historia Universal*, Ed. Planeta, Bs. As., 1978.

CRÍTICA- TESIS

- Morales, Andrés. *La poesía de la guerra civil española: estudio y antología*. Tesis. Univ. De Chile, 1983.

CRÍTICA - ARTÍCULOS DE REVISTAS

- Morales, Andrés. “Aproximación a una lectura histórica y literaria de la poesía de la guerra civil española” (Rev. Chilena de Humanidades, N. 16)
Morales, Andrés. *Poesía española contemporánea: antología*. Cuadernos. U. De Chile, 1994.
-

CRÍTICA - ANTOLOGÍA

Morales, Andrés. España Reunida. Antología poética de la guerra civil española. RIL Editores, Santiago de Chile, 1999.

FUENTES SECUNDARIAS

REFERENCIAS TEÓRICAS GENERALES

LIBROS

- A.A. V.V. *Ensayos sobre estética*. Colección Burels, Edesa, Bs.As., 2005.
- A.A. V.V. *La crítica, hoy*. Colección Burels, Edesa, Bs As., 2005.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of influence. A theory of poetry*. Second Edition. New York: Oxford University Press, 1997.
- Croce, Benedetto *Breviario de Estética*. Novena Edición. Madrid: Espasa Calpe, 1985.
- Culler, Jonathan. *Sobre la Deconstrucción*. Cátedra, Madrid, 1984
- De Aguiar e Silva, Víctor Manuel. *Teoría de la Literatura*. Versión española de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1972.
- De Man, Paul. *La Resistencia a la Teoría*, Visor Distribuciones, Madrid, 1990.
- De Man, Paul. *Alegorías de la lectura*, Barcelona, Ed. Lumen, 1990.
- Derridá Jacques. *El tiempo de una tesis*. Barcelona. Editorial Anthropos, 1997.
- Derridá, Jacques. *De la gramatología*. México, Siglo XXI Editores, 1971.
- Eagleton, Terry: *Una introducción a la teoría literaria*. Fondo de Cultura Económica. México, 1998.
- Eagleton, Terry. *La Función de la Crítica*, Ediciones Piados, Bs. As., 1999.
- Jauss, Hans Robert. *Las Transformaciones de lo moderno*. Madrid: Visor, 1995.
- Jauss, Hans Robert "El Lector como instancia de una nueva Historia de la Literatura", en Mayoral, José Antonio. *Estética de la Recepción*. Madrid: Arcos, 1987.
- Kant, I. *Crítica a la razón pura*, Ed. Universitaria, Santiago, 1987 (trad. Juan de Dios Vial).
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y Análisis de la obra literaria*. Versión española de María D. Mouton y V. García Yebra. Cuarta edición revisada. Madrid: Gredos, 1968.
- Nadeau, Marcel. *Histoire du surrealisme*, Ed. Prax, París, 1954.
- Paz, Octavio: *Los hijos del limo*. Quinta Edición. Barcelona: Seix Barral, 1998.
- Peñalver, Patricio. *Deconstrucción. Escritura y filosofía*. Montesinos Editor, Barcelona, España, 1990.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Estética y Marxismo*. Quinta Edición. México: Ediciones Era, 1983.

- Sartre, Jean Paul. *¿Qué es la literatura?*. Editorial Losada, Argentina, 1962
- Schmeling, Manfred. *Teoría y Praxis de la Literatura Comparada*, Editorial Alfa, Barcelona, Caracas, 1984.
- Staiger, Emil. *Conceptos fundamentales de poética*. Versión española de Jaime Ferreira. Madrid: Ediciones Rialp, 1966.
- Subercaseaux, Bernardo. *Historia, Literatura y Sociedad. Ensayos de hermenéutica cultural*, Documentas / Cesoe/ Ceneca, Santiago de Chile, 1991.
- Wellek, R., y A. Warren. *Teoría Literaria*. Versión española de José María Gimeno. Cuarta Edición. Madrid: Gredos, 1968.

ARTÍCULOS DE LIBROS

- Bousoño, Carlos. *Superrealismo poético y simbolización*, Ed. Gredos, Madrid, 1979.
- Derridá, Jacques. “La differance”. En *Márgenes de la Filosofía*, París, 1972.
- Ilie, Paul. “Retórica Surrealista”, en *Los surrealistas españoles*, Taurus Ediciones, Madrid, 1972 (versión española de J.Curuchet).
- Iser, Wolfgang. “El Proceso de lectura: un enfoque fenomenológico”. En Mayoral, José Antonio. *Estética de la Recepción*. Madrid: Arcos, 1987.

ARTÍCULOS DE REVISTAS

- Cirlot, Juan Eduardo. “Introducción al surrealismo”, en “Revista de Occidente”, Madrid, 1953.
- Jauss, Hans Robert. “La historia literaria como desafío a la ciencia literaria”, en *Cuadernos de literatura n # 1*. Santiago: Departamento de Literatura Universidad de Chile, 1993.