

IBON ZUBIAUR

“EN EL PRINCIPIO ERA EL LÍMITE”:
*PRIMERAS POESÍAS DE LUIS CERNUDA**

La poesía de Cernuda no ha tenido demasiada suerte con la crítica. Ya sus versos de madurez expresan –con tonos entre la amargura y la ironía– el desencanto del poeta con la recepción que su obra iba teniendo. Y si los años, los lectores, los poetas, van otorgándole el lugar de privilegio que merece en la literatura en castellano de todos los tiempos, las deficiencias críticas –que se mantienen– se vuelven de ese modo más sangrantes. Las carencias comienzan en la base: con el *análisis temático*.

Se pueden distinguir dos líneas principales de lectura en la bibliografía cernudiana. Por una parte aquella que, remitiendo de forma un tanto sorprendente al magistral artículo de Octavio Paz “La palabra edificante”¹, entiende que la poesía de Cernuda constituye una “autobiografía espiritual”²; el fruto más notable de esta línea es el libro de Derek Harris *Luis Cernuda. A Study of the Poetry*³. Por otra la que, a partir de una serie de artículos y de la

Dr Ibon ZUBIAUR – pochodzi z Kraju Basków (Getxo), wykładowca literatury (*Lehrbeauftragter*) na Uniwersytecie w Tybindze (Niemcy); adres do korespondencji: Romanisches Seminar, Universität Tübingen, Wilhelmstrasse 50, D-72074 Tübingen; e-mail: ibonzubiaur@hotmail.com

* Este artículo desarrolla algunas ideas contenidas en mi trabajo *La construcción de la experiencia en la poesía de Luis Cernuda* (Kassel, Edition Reichenberger, 2002), para cuya elaboración disfruté de una Beca del Gobierno Vasco concedida por su Departamento de Educación, Universidades e Investigación.

¹ Escrito a la muerte de Cernuda y reproducido luego en varias fuentes; yo citaré por la edición de Derek HARRIS *Luis Cernuda. El Escritor y la Crítica*, Madrid, Taurus, 1977, pp. 138-160.

² En realidad, la primera aparición de este fecundo tópico de la “autobiografía espiritual” se daba en un artículo (hoy olvidado) de Juan Valencia de 1954 (“El ‘cansancio’ en la poesía de Luis Cernuda”, en *Clavieño*, n.º 30, nov-dic 1954, pp. 50-51; citado por Richard K. CURRY, *En torno a la poesía de Luis Cernuda*, Madrid, Pliegos, 1985, p. 41). Atribuido a Paz, éste es el más común de los lugares comunes de la crítica.

³ London, Tamesis Books, 1973. En adelante citaré por la versión española del autor, *La poesía de Luis Cernuda*, Granada, Universidad de Granada, 1992.

monografía inaugural sobre Cernuda de Elisabeth Müller⁴, presenta la temática de la *temporalidad* como central; esta corriente encuentra su expresión más acabada en el influyente trabajo de Philip Silver *Et in Arcadia Ego. A Study of the Poetry of Luis Cernuda*⁵. Con este libro (que tomaré como interlocutor en adelante) hace su entrada en la bibliografía cernudiana un tópico de larga historia, que sólo por derivación se aplica, de modo casi inevitable, a la obra de un poeta postromántico como Cernuda. En último término, la pervivencia de este tópico viene a mostrar la gran aporía del Romanticismo, la que ha lastrado en buena parte su revolución poética y ha permitido tantas reacciones: es la contradicción que nace de su fundamentación histórica (por tanto contingente, y no esencialmente necesaria) sobre bases neoplatónicas⁶. Así resuena aún, en la época del desencanto del mundo, el mito de la Edad de Oro, unido a la vetusta mística de la *unidad*. Desde el mito de Aristófanes en *El Banquete* al idealismo de un Schelling, un fantasma ha recorrido el pensar occidental: la escisión. Y un empeño ha trazado su continuidad: la superación de esa escisión, la re-conciliación de los opuestos. Como la propia palabra revela, se postula un estado originario de indiferenciación, de ausencia de oposiciones: se nos emplaza a restaurarlo. Se trata, desde luego, de un paradigma de interpretación de gran potencia, pero su aplicación a Cernuda no sólo se ha mostrado sumamente problemática, sino trivial. El anhelo de reconciliación que se atribuye al yo poético encaja muy mal con el mantenimiento, desde el título, de las *tensiones y contradicciones*. El título conjunto de la obra poética de Cernuda, *La Realidad y el Deseo*, enuncia abiertamente una *oposición*. Sin embargo, para la mayoría de los críticos, la tal oposición sólo es central en relación a la batalla contra el tiempo que supuestamente expresa; de hecho, no se encuentra al *origen* de la singladura experiencial del poemario, sino que constituye el *resultado traumático* de una *caída* que se aspira a remediar. Para Silver y para sus epígonos consciente o inconscientemente neoplatónicos, esta caída es la *caída en el tiempo*: siendo Cernuda un poeta demasiado insoslayablemente inmanen-

⁴ *Die Dichtung Luis Cernudas*, Ginebra, E. Droz, 1962. Sin embargo, al tratarse de un libro escrito en alemán y no traducido, su eco en la crítica española ha sido básicamente nulo.

⁵ London, Tamesis, 1965. En adelante citaré por la versión española del autor, *Luis Cernuda, el poeta en su leyenda*, Madrid, Castalia, 1995.

⁶ V. sobre todo M. H. ABRAMS, *El romanticismo: tradición y revolución*, Madrid, Visor, 1992. Se añade a ello, en teoría poética, la gran dificultad que existe en deshacerse de las categorías fundacionales de la estética idealista, que igualmente postulan la prioridad ontológica de lo absoluto y emplazan a superar toda oposición: v. al respecto Peter BÜRGER, *Crítica de la estética idealista*, Madrid, Visor, 1996.

tista⁷, el mito regresivo tiene que tomar la forma de una *nostalgia de la infancia* evocada como *estadio previo a la caída*. La aspiración que se atribuye al Deseo cernudiano es, lisa y llanamente, la *regresión a la niñez*⁸.

Y sin embargo, para unirse a la lectura autobiograficista, el mito regresivo encuentra serias dificultades en *La Realidad y el Deseo*. Ya Octavio Paz había señalado que en la sucesión de edades del poeta, falta la infancia⁹. Y el mito reaccionario *necesita* una infancia. Su postulado reza: “En el principio era la infancia, y la infancia era el bien. Luego vino la caída: la temporalidad, el mundo, y el deseo, que nos desgarran. El resto es añoranza.” La solución, que reconozco hábil, ha sido recuperarle una infancia al poeta Cernuda: el libro de prosa poética *Ocnos* ha servido a este propósito. No voy a detenerme aquí en la tergiversación que ello supone (*Ocnos* no es un libro regresivo, ni nostálgico), ni en la característica ligereza crítica de Philip Silver, que funda su lectura de Cernuda en una pieza eliminada de este libro¹⁰. Voy a

⁷ Aunque lo cierto es que tanto Müller como Silver recurren a la imaginería cristiana en sus lecturas de Cernuda: “La unidad inconsciente consigo mismo y con el cosmos es la situación originaria del hombre *antes del pecado original (Sündenfall)*, que aquél busca incesantemente recobrar *tras su expulsión del paraíso*” (MÜLLER, *op. cit.*, p. 58; subrayados míos); “el Edén es Alfa y Omega del mundo cernudiano” (SILVER, *op. cit.*, p. 167). Silver no puede menos que admitir que “ningún otro poeta entre los de la Generación del 27, y tal vez ningún otro poeta en la historia de la literatura española, ha sido tan explícito como Cernuda en su crítica del cristianismo” (p. 51), pero su tratamiento acaba por establecer paralelismos sorprendentes (v. pp. 51 ss. y pp. 250 ss.). Con todo, el transcendentalismo que expresamente le atribuye (como CURRY, *op. cit.*) es de tipo *platónico*.

⁸ V. por ejemplo SILVER: “Sin la inocencia de la infancia antes de la Caída en el mundo, lo que sigue queda privado de gran parte de su sentido, como un libro comenzado *in medias res*” (p. 76); “la nota reiterada en la poesía de madurez es la nostalgia por el tiempo en que el amor era un ingrediente puro y aún no realizado de la ensoñación del niño en el Jardín, antes de que el deseo hubiera descubierto su forma terrestre que había de corromperle” (p. 90). MÜLLER: “La infancia se convierte en símbolo de aquella existencia feliz en la que el hombre es uno consigo mismo y con la creación y vive su propio ser como plenitud y beatitud”; “la niñez se convierte en la forma ideal de vida humana” (pp. 38-39). SILVER: el ideal de “la inocencia, la pureza y la intemporalidad características del modo de existencia del niño” es “resultado de la evasiva actitud ante el mundo propio del poeta, efecto a su vez de una particular experiencia de la infancia: el sentimiento de identificación y comunión con el mundo natural” (p. 169).

⁹ *Op. cit.*, p. 141.

¹⁰ “Escrito en el agua”. Como es sabido, *Ocnos* tuvo tres ediciones, que fueron añadiendo más de la mitad de los poemas del total y eliminaron éste: casualmente la piedra angular de la interpretación de Silver (y de sus epígonos: v. por ejemplo Manuel RAMOS ORTEGA, *La prosa literaria de Luis Cernuda: el libro “Ocnos”*, Sevilla, Diputación Provincial, 1982), ya que Cernuda declaraba en él que “terminó la niñez y caí en el mundo”. Esta frase “fundamental” constituye para el crítico norteamericano “el punto de partida del viaje a través de ese mundo de *La Realidad y el Deseo*” (*op. cit.*, p. 76); quizá debiera de explicar mejor cómo es que el punto de partida de una obra se encuentra en una pieza *eliminada de otra obra*.

ocuparme, en cambio, del poemario más maltratado de cuantos escribió Cernuda: *Primeras Poesías*. Ignorado por muchos, malentendido por todos, *Primeras Poesías* constituye –a veces se hace necesario constatar una obviedad, de tan obviada– el verdadero punto de partida de la obra poética de Cernuda.¹¹ *La Realidad y el Deseo* arranca con *Primeras Poesías*, no con *Ocnos*; *Ocnos*, editado por vez primera en 1942, no forma parte de *La Realidad y el Deseo*, con respecto al cual constituye, literalmente, un libro *marginal* (y no un prólogo tardío). *La Realidad y el Deseo* despliega la experiencia como *oposición*, como contradicción perpetua. *No aspira a huir de esa contradicción, ni a superarla*. Muestra el despliegue experiencial en la contradicción. Y la experiencia arranca con el desvelamiento de la contradicción. Su punto de partida no es el absoluto, el uno-no-quebrado. Es la quiebra inmediata, la grieta dada; es eso que describe *Primeras Poesías*. Cuando se afirman los polos, las fuerzas que se oponen, comenzará la singladura de la experiencia. Escuchemos su origen. Su límite auroral. *El punto de partida liminar de la experiencia*.

“En el principio, algo (=x) aparece”, y ese algo resulta ser el *límite*.¹² El más elemental análisis semántico de *Primeras Poesías* revela esa constancia

¹¹ Se plantea aquí un problema filológico: Cernuda publicó *Perfil del Aire* en 1927, y lo sometió después a una profunda revisión para volver a publicarlo como *Primeras Poesías* en la primera edición de *La Realidad y el Deseo* en 1936, corrigiendo, eliminando, y añadiendo poemas. A nivel temático, sin embargo, esto no parece haber inquietado a los críticos, más preocupados, en general, por demostrar la influencia de Guillén. Derek Harris, que además de ser un crítico ejemplarmente sensato es la autoridad en *Perfil del Aire* (v. su edición de *Perfil del Aire. Con otras obras olvidadas e inéditas, documentos y epistolario*, Londres, Tamesis Books, 1971), considera que “la revisión del libro primerizo cambia el estilo y el tono pero no impone serias modificaciones temáticas” (en su Prólogo a Luis CERNUDA, *Poesía Completa*, Madrid, Siruela, 1993, p. 50; la frase está tomada textualmente de su *La poesía de Luis Cernuda*, p. 22). Silver opina que “en general se conserva la misma temática, pero la importancia del libro se centra ahora en torno al advenimiento del deseo” (p. 122). Por mi parte estaría dispuesto a conceder que las modificaciones refuerzan en general mis tesis, y que por ello me baso en *Primeras Poesías* más que en *Perfil del Aire*. Pero, como se mostrará en los análisis, las versiones originales son por lo general igual de contundentes en lo temático; en alguna ocasión, incluso más. Creo que se da un cambio en el *peso* de las temáticas con la exclusión de algunos poemas y el añadido de otros contemporáneos; Cernuda revisó su libro para afianzar los rasgos –temáticos y estilísticos– que se habían probado en él más propios y relevantes. En todo caso, si de lo que se trata es de explorar el punto de partida de la experiencia en *La Realidad y el Deseo*, no caben dudas: éste se brinda, se mire por donde se mire, en el libro que abre la colección: *Primeras Poesías*.

¹² V. Eugenio TRÍAS, *La aventura filosófica*, Madrid, Mondadori, 1988. Debo dejar constancia aquí de mi enorme deuda con este libro y con la obra de Eugenio Trías en general, aunque mi desarrollo de la idea de límite se aleja de la que él ha ido trazando, sobre todo a partir de su

abrumadora de lo *liminar*. Un escenario liminar (en casa el yo, ahí fuera el mundo; en medio, como límite físico, la *ventana*), un momento del día liminar (el *crepúsculo*). Un símbolo del límite que aparece ya de modo recurrente (los *muros*, en cinco poemas), un verbo que lo apunta (*ceñir*, también en cinco). Se insiste en la distancia, la ausencia, el alejamiento. Pero por encima de todo, un campo semántico se impone. Los verbos *huir* o *escapar* aparecen directamente en 10 de los 23 poemas de la colección; si añadimos los sustantivos *fuga* (Poema VIII), *éxodo* (Poema X), equivalentes semánticos como *desertar*, *irse* (XV, XX), o el uso en esta dirección de *robar* y *hurtar*, la presencia mayoritaria de esta temática resulta abrumadora. ¿Y qué es lo que se escapa?

Aunque los sujetos de los verbos designan por lo general elementos naturales (*nubes*, *agua*, *aire*, pero sobre todo la *luz* o el *crepúsculo*), queda claro que lo que escapa en estos y otros casos es el *tiempo*¹³. Es éste un tópico tan viejo como la misma poesía: *tempus fugit*. Su presencia en la colección inaugural no debe parecernos irrelevante, porque confirma que el arranque de la experiencia poética de *La Realidad y el Deseo* se da *en y con* la temporalidad (y que no hay un estadio previo atemporal, y que su mito es una construcción ficticia *a posteriori*). Y si constato esta evidencia, no hago con ello concesión alguna: sostengo que la experiencia se despliega *en* la temporalidad, y rechazo que quepa resumirla como experiencia *de* la temporalidad. Sólo en el primer sentido es la experiencia *radicalmente temporal*. Porque, a partir de ahí, lo que los poemas van a expresar como central *no es la temporalidad*: es un límite más radical que la *fugacidad*. Será éste el verdadero punto de arranque de la experiencia, en cuanto que despliega las fuerzas que van a configurarla, *que no son las del tiempo*. El tiempo es el escenario (*temporal*); los actores son otros.

El problema del *tempus fugit* como tópico reside precisamente en lo fácil que resulta aceptarlo *como tópico*. Vemos caer las hojas: automáticamente prejuzgamos la experiencia como triste (nostálgica, añorante). La historia de los tópicos poéticos es la de un *condicionamiento clásico*. La labor de la crítica es desatar esos enlaces arbitrarios, mostrar su histórica convencionalidad, rastrear otras formas de experiencia, brindar alternativas. ¿Qué tipo de

Lógica del límite. Se sobreentiende por ello que mi asunción de esta deuda no conlleva el descargo de responsabilidades que son sólo mías, sino la atribución de méritos que no lo son, y el reconocimiento de la gratitud debida.

¹³ Directamente a veces: “el tiempo” (Poema XXIII), “las horas” (Poema XIV). Pero *no siempre*: también escapa el *deseo* (Poema XVI), o el mismo *yo* se pregunta “¿dónde huir?” (Poema VI).

experiencia afirma realmente *Primeras Poesías*? ¿Qué frustración es la que se despliega en ellas, a qué tipo de anhelo da lugar? ¿Nos basta acaso con el tópico del *tempus fugit*?

El Poema XII incide de modo expreso en esta temática. Ya la primera estrofa arranca con la invocación a un *instante* que *se aleja*; siguen después las clásicas imágenes nostálgicas del paso del tiempo: las hojas que caen en otoño (estrofa segunda), las rosas que marchitan (estrofa cuarta). ¿Qué dice realmente este poema? La versión original ofrece una sorprendente oposición en la primera estrofa:

¡Instante! Como pasado
solemnemente se aleja.
Sólo el tiempo permanece
en distintas primaveras.¹⁴

“Sólo el tiempo permanece”. El tercer verso nos invita a preveninos contra lecturas simplistas de lo temporal. Es el cíclico retornar de lo distinto (“en *distintas primaveras*”) lo permanente; lo que se aleja, lo que se pierde, es el *instante*. El *tiempo*, discurrir abstracto, permanece; el *instante*, concreta maravilla, es lo que pasa. ¿Qué añoranzas convoca? ¿Se anhela aquí la detención del tiempo? ¿La fijación del instante?

El Poema III ahonda en esta alternativa. Su tema es precisamente una *suspensión del tiempo*: la que nos brinda el *sueño*. Así se anuncia doblemente en la segunda estrofa: “El tiempo en las estrellas. / Desterrada la historia” (el verso 11, “Sin ayer ni mañana”, es también suficientemente explícito). El sueño detiene el flujo del tiempo; el poema analiza esa experiencia¹⁵. Lejos de ser un ideal, la suspensión del tiempo produce una insatisfacción que la dicción sosegada sólo revela más madura:

Desengaño indolente
Y una calma vacía,
Como flor en la sombra,
El sueño fiel nos brinda.

¹⁴ Las versiones originales de *Perfil del Aire*, rescatadas originalmente por Derek Harris en “*Perfil del Aire*”. *Con otras obras...*, están también recogidas en las Notas del volumen de *Poesía Completa*. El subrayado es mío, como siempre en adelante.

¹⁵ Conviene subrayar que en este poema se extrema, precisamente, esa ausencia de narratividad, de progresión expresiva, que caracteriza en buena parte *Primeras Poesías*: las estrofas se *acumulan*, pero no avanzan; casi podrían ser intercambiables. El poema *no fluye*: el tema y su expresión, contenido y forma, coinciden plenamente en una muestra más del virtuosismo formal, nunca gratuito, de este poemario.

La primera estrofa es un enunciado contundente, que huye de introducciones paliativas: Cernuda se sirve del hipérbaton –recurso raro en él– para que la primera palabra del poema sea *desengaño*¹⁶. El sueño, deteniendo el tiempo, no abre paraíso alguno:

Los sentidos tan jóvenes
Frente a un mundo se abren
Sin goces ni sonrisas,
Que no amanece nadie.

La insatisfacción ante un mundo en el que “nadie amanece” proviene de la imposibilidad de dar en él satisfacción al deseo, que “entre muros / Debatándose aislado, / Sin ayer ni mañana / Yace en un limbo extático.” La demoledora cuarta estrofa sorprende por la temprana radicalidad con que Cernuda marca distancias con el romanticismo del que es heredero:

La almohada no abre
Los espacios risueños,
Dice sólo, voz triste,
Que alientan allá lejos.

Esta crítica *dialéctica* al sueño es análoga a la tan conocida que Marx hace de la religión. El sueño es el opio del sujeto deseante porque le brinda una “calma vacía” negándole la satisfacción real de su deseo. Pero, como satisfacción ilusoria, es en sí mismo denuncia de un estado de cosas represivo, que sólo ofrece ilusiones incompletas para una necesidad real. Aunque el concepto de Realidad (en el sentido con que se consagrará en el título conjunto de la obra) no aparece aún en *Primeras Poesías*, puede decirse que ya en este poema, para el sujeto deseante, la negación del sueño “en cuanto dicha *ilusoria* es necesaria para su dicha *real*. La exigencia de abandonar sus ilusiones sobre su situación es *la exigencia de que se abandone una situación que necesita de ilusiones*”¹⁷. Porque lo que el poema dice –no lo olvidemos– es que los “espacios risueños” *existen* (en la versión original, los dos

¹⁶ Todas las demás estrofas se atienen al orden sintáctico Sujeto-Verbo-Predicado.

¹⁷ “La crítica no arranca de las cadenas las flores imaginarias para que el hombre soporte las cadenas sin fantasías ni consuelos, sino para que se despoje de ellas y pueda recoger las flores vivas. La crítica de la religión desengaña al hombre para que piense, para que actúe y modele su realidad como un hombre desengañado y que ha entrado en razón, para que gire en torno de sí mismo y por lo tanto de su sol real. La religión es solamente un sol ilusorio que gira alrededor del hombre mientras éste no gira en derredor de sí mismo.” Karl MARX, Introducción a la *Contribución a la crítica de la filosofía del derecho de Hegel*. Reproducido en Karl MARX / Friedrich ENGELS, *Sobre la religión* (Ed. de H. Assmann y R. Mate), Salamanca, Sígueme, 1979, p. 94.

últimos versos de esta estrofa decían: “pero da la *certeza* / de que existen más lejos”). “Alientan allá lejos”. Para llegar a ellos, desde luego, hará falta recorrer una distancia. Recorrerla en el tiempo.

El tiempo congelado, la historia detenida, es un triste yacer, “sin goces ni sonrisas”. En él *nadie amanece*. Y eso es precisamente lo que se anhela. El retorno del tiempo desterrado: sólo en él cabe seguir la búsqueda. Porque el ciclo se cumple cada día: el sueño, la noche, vienen, pero se van igualmente. Y el deseo lo sabe.

El cuerpo se adormece
Aguardando su aurora.¹⁸

El Poema III contiene una oposición evidente entre la *aurora del cuerpo* y ese limbo indolente del sueño en que *no amanece nadie*. A lo largo de *Primeras Poesías* será constante el paralelismo erótico-lumínico: la aurora y el crepúsculo lo son también del cuerpo. La luz es el deseo.

Bajo esta *luz*, la lectura del Poema XII, del que habíamos partido, revela una problemática bien distinta:

Eras, instante, tan *claro*.
Perdidamente te alejas,
Dejando erguido al deseo
Con sus vagas ansias tercas.

El tema del poema no es el *tiempo*, sino el *deseo*. En el paso del tiempo (sólo en él) lo que se añora es la promesa desvelada en un instante: *no su detención, sino su cumplimiento*¹⁹. Las imágenes que parecían tópicas (*tempus fugit*) revelan ahora su sentido mucho más profundo: la distensión frustrante de un amor no consumado.

Siento huir bajo el otoño
Pálidas aguas sin fuerza,
Mientras se olvidan los árboles
De las hojas que desertan.

¹⁸ La misma imagen, reforzada, se da también en el Poema XVI: “Levanta entre las hojas, / Tú, mi aurora futura; / No dejes que me anegue / El sueño entre sus plumas.”

¹⁹ Desde su perspectiva, Silver sostiene que el poema “lamenta la pérdida del momento como presente eterno y señala un modo característico de luchar contra el tiempo” (p. 124); “la sugerencia es que, con la realización del deseo en el amor, el mundo puede volver a ser redimido como presente eterno, antes que como una sucesión de momentos fugaces y pasajeros” (p. 125). Para Silver, el deseo es un *medio* que sirve a un *fin* superior (escapar del tiempo); lo que creo estar mostrando en el análisis es que la satisfacción del deseo es *un fin en sí mismo*, y que la eternización del instante que produce es en todo caso una consecuencia añadida (una característica del *acorde*, v. *infra*, n. s.).

Lo que huye no es el tiempo, sino el vigor. Perdido su verdor primaveral, la llama del deseo se adormece:

La llama tuerce su hastío,
Sola su viva presencia,
Y la lámpara ya duerme
Sobre mis ojos en vela.

Y la añoranza, que se da, lo es de un instante: instante que prometía la consumación, y que sólo ha dejado, como aguijón ya ineluctable, la herida abierta del deseo:

Cuán lejano todo. Muertas
Las rosas que ayer abrieran,
Aunque aliente su secreto
Por las verdes alamedas.

La soledad sólo aguarda: a que el amor despierte. La versión original decía: “Venus, no nacida, yace. / La tierra y el mar la esperan.” La femenina Venus ha sido reemplazada por un amor más propiamente homoerótico que debe no nacer, sino liberarse del limbo:

Bajo tormentas la playa
Será soledad de arena
Donde el amor yazca en sueños.
La tierra y el mar lo esperan.

El anhelo central, que irrumpe ya de modo explícito, es el deseo. El paso del tiempo, en sí mismo, ni es cómplice ni es enemigo del deseo: trae tanto la noche como el día. De noche, se aguarda el día. De día, ¿se anhela su detención?

De los 23 poemas que componen *Primeras Poesías*, sólo *uno* postula una armonía con el mundo. Es también el único poema enteramente diurno (el II y el IX lo son también, pero no se *describe* el día). Y sobre todo, es el único en el que aparece un concepto clave que ha fascinado a la crítica cernudiana: el *acorde*. “Y el acorde total / Da al universo calma”, se lee en el Poema V. El obligado análisis de este poema revela, sin embargo, las múltiples dificultades que ofrece este concepto²⁰. De modo muy resumido, puede de-

²⁰ El tratamiento más pormenorizado es el del propio Cernuda en el poema en prosa “El acorde”, que cierra *Ocnos*. Se trata de un poema enormemente rico que no puedo tratar aquí en profundidad; me limito a resaltar tres rasgos relevantes para mi línea de argumentación: 1- El acorde no es un *estado* (y mucho menos originario), sino una experiencia pasajera, que se produce gratuitamente ante ciertos estímulos; 2- Se trata de un *instante* “sustraído al tiempo”,

cirse que el Poema V expresa la experiencia del *acorde* y el sentimiento de hermandad con el mundo al que da lugar, pero no logra explicar satisfactoriamente esa experiencia, al presentarla a través de imágenes inconciliables.

Que el acorde es un logro pasajero y frágil lo ponen de manifiesto tanto la súplica final (“¡Déjame estar!”) como las imágenes empleadas (cualquier pájaro o nube puede quebrar el resplandor azul del cielo). Por lo demás, su propia naturaleza no está clara. Cernuda recurre a un oxímoron muy místico: “nuestra *nada divina*”, que es “felizmente *aclarada*” por el desborde de “tantas luces altivas” (y no de la *luz*, como cabría esperar si se tratase de un misticismo *deísta*). El verbo *desbordar* es importante, porque denota una *plenitud expansiva* que no casa con las imágenes nirvanáticas que le suceden:

Y el acorde total
Da al universo *calma*:
Árboles a la orilla
Soñolienta del río.

El agua soñolienta que, en pleno día, yace en el falso “limbo extático”, traiciona así su simbolismo prioritario, que es *fluyente* (el río será siempre, en Cernuda, símbolo indistinto del deseo y de la vida²¹). Los árboles en calma, reflejados en las aguas detenidas, quiebran del mismo modo su tendencia vertical²². Se trata aquí de una fusión simbólica por reducción: la cruz centrípeta de los vectores vertical y horizontal se anula a sí misma, contrayéndose en punto detenido.

Más problemática es la imagen del cielo azul desierto, que abre el poema. Tradicionalmente una imagen nirvanática, su pureza desnuda es espejo habitual de la disolución conjunta del sujeto y el objeto. Pero se trata, entonces, de un cielo *descolorido*²³, mientras que el presentado en el poema es bien distinto:

“atemporal”, *pero su valor no reside en ello*, sino en la plenitud que brinda, que da sentido al existir; 3- Su raíz es erótica y su modelo ejemplar es el encuentro erótico.

²¹ El más notable ejemplo quizá sea “Vereda del cuco”, de *Como quien espera el Alba*. Sobre el simbolismo del agua, v. BACHELARD, *L'eau et les rêves*, Paris, J. Corti, 1942, tanto en sus análisis del *agua que corre* como en los de las *aguas detenidas* en Poe.

²² V. *infra*.

²³ “Ante el cielo azul, de un azul muy dulce, descolorido, ante el cielo depurado por el ensueño [...], tendremos la oportunidad de captar, en estado naciente, en la dinámica prestigiosa del estado naciente, el sujeto y el objeto –juntos. Ante un cielo azul del que son desterrados los objetos nacerá un sujeto imaginario del que son desterrados los recuerdos. Lo lejano y lo inmediato se anudan. Lo lejano del objeto y lo inmediato del sujeto.” “En resumen, el ensueño ante el cielo azul –únicamente azul– plantea de algún modo una fenomenalidad sin fenómenos. Di-

Ninguna nube inútil,
Ni la fuga de un pájaro,
Estremece tu *ardiente*
Resplandor azulado.

Así sobre la tierra
Cantas y *ríes*, cielo,
Como un *impetuoso*
Y sagrado *aleteo*.

Quizá el poema entero sea un oxímoron de tipo místico: vacía plenitud, calma bullente. Quizá haya que explicar así su inconsecuencia, el hecho de que tanto el yo como el cielo al que se dirige se encuentren ambos “sobre la tierra” (sintagma repetido en los versos 5 y 17), el extraño enunciado de que ninguna fuga de pájaro “*Estremece tu ardiente / Resplandor azulado*” (y que, en paralelismo casi irónico, es en sí mismo “*impetuoso aleteo*”), el misterio de que de todo ello resulte *calma*. O quizá se trate, sencillamente, de un poema fallido. Existe un poema de la misma época, publicado en revista y rescatado después por Derek Harris²⁴, en el que las imágenes casi idénticas renuncian sin embargo claramente al nirvana y adquieren una nueva coherencia con la introducción de un símbolo central que lo unifica: la *primavera*. La luz primaveral renueva la percepción de los objetos otorgándoles perfiles claros. Y si el acorde no se nombra, se resuelve el oxímoron en una imagen fácilmente comprensible:

El orbe, que tan vasto, inaccesible
escapaba a los ojos, entre lirios
moja su leve imagen desdoblada,
inmóvil, pero viva tras sus visos.

La luz revela un fondo tras las cosas: la calma plena, así, contiene dentro fuerzas expansivas que la primavera no sólo ilumina sino que despierta. *Ésta* es la experiencia del *acorde*, tal como la describirá Cernuda en el poema en prosa homónimo de *Ocnos* y explorará en tantos otros de ese libro, tal como le fue revelada en aquel viaje a caballo relatado en *Historial de un libro* que

cho de otro modo, el ser meditante se encuentra ahí ante una fenomenalidad mínima, que aún se puede decolorar, atenuar, que puede borrar.” BACHELARD, *L'air et les songes*, París, J. Corti, 1943, pp. 194-195.

²⁴ “¡Cuántas dulces promesas indecisas...”, en *Perfil del aire. Con otras obras...*, y ahora también en *Poesía Completa*, p. 671.

tanto ha fascinado a la crítica²⁵. El paralelismo entre la luz y el deseo lo refuerza aún más la imagen de la primavera, verdor vivificante, impulso a florecer. La calma es engañosa: es un vigor acumulado. Por eso puede proclamar el yo una hermandad con el mundo y decir que “*sonrío* a todo el orbe: extraño no le soy *porque vivo*”. Conviene no confundir esa *sonrisa* que trasciende el extrañamiento con una *fusión* con el mundo (la distancia se mantiene) o con una armonía naturalmente dada (un yo *vivificado* sonrío a un mundo *vivificado*). *Vivo* no se refiere al existir corriente, sino al más pleno que produce la experiencia del acorde²⁶. Experiencia compleja, que no deja de ser también un tanto mística y oximorónica, pero en ningún caso nirvanática. Por eso, si el Poema V de *Primeras Poesías* es fallido, no lo es por introducir el importante tema del nirvana: Cernuda escribirá grandes poemas nirvanáticos²⁷. El poema es insatisfactorio por su *incoherencia simbólica*, que nace de la imposibilidad de conciliar en imágenes verbales dos tendencias éticas opuestas. Lejos de ser un buen ejemplo de la supuesta “armonía con el mundo” del primer Cernuda, lo que revela es la inconciliabilidad de la renuncia con la plenitud.

La misma problemática aparece planteada en el importante Poema XXIII, que cierra el ciclo de *Primeras Poesías*. Originalmente dedicado a Jorge Guillén, cabe entenderlo precisamente como una toma de distancia con la expresión de plenitud satisfecha que caracteriza a la poesía de éste²⁸. El poema

²⁵ “Aquella experiencia de ver las cosas como por vez primera”. HARRIS, *La poesía de Luis Cernuda*, p. 26. El pasaje de *Historial de un libro* ahora en *Prosa I*, Madrid, Siruela, 1994, p. 626; también se cita mucho, a este respecto, el poema en prosa “Belleza oculta” de *Ocnos*.

²⁶ “Plenitud que, repetida a lo largo de la vida, es siempre la misma; ni recuerdo atávico, ni presagio de lo venidero: testimonio de lo que pudiera ser el estar vivo en nuestro mundo.” “Como dijo alguien que acaso sintió algo equivalente, a lo divino, como tú a lo humano, mucho va de estar a estar. Mucho también de existir a existir. / Y lo que va del uno al otro caso es eso: el acorde.” “El acorde”. Con estas últimas palabras se cierra el libro *Ocnos*. La cita es de Teresa de Jesús, como el propio Cernuda le aclara a Philip Silver (“probablemente es de ‘Las Moradas’, o si no, de la ‘Vida’”; carta del 9 de Enero de 1961 reproducida en el libro de éste, p. 273). Si Silver hubiese querido contrastarlo, no le habría supuesto mucho esfuerzo: la frase es del Capítulo Primero de las Moradas Primeras (“va mucho de estar a estar”, SANTA TERESA, *Las Moradas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1965, p. 9).

²⁷ El ejemplo más grandioso es, sin duda, el Poema I de *Donde habite el Olvido*.

²⁸ Que Cernuda eliminara de la versión de *Primeras Poesías* la dedicatoria a Guillén no debe sorprender a nadie, después de la penosa historia de la recepción de *Perfil del Aire* (v. su reconstrucción, con los artículos originales, en la edición de Harris). Sin embargo, salvo la desaparición de los signos de exclamación –que sí son típicos de Guillén– y algún que otro cambio de puntuación, el poema se mantiene rigurosamente inalterado. Si Cernuda quiso, como sugiere Silver (p. 122), desmentir la influencia de Guillén al revisar *Perfil del Aire*, poco más po-

comienza ciertamente con una afirmación del *hortus conclusus*, del *jardín* presuntamente *edénico*:

Escondido en los muros
Este jardín me brinda
Sus ramas y sus aguas
De secreta delicia.

Pero ya la segunda estrofa introduce dudas que desmienten la credibilidad de esa “delicia”. El “qué silencio”, despojado de sus afirmativos signos de exclamación en la segunda edición, adquiere un cierto tono de sospecha que la pregunta subsiguiente confirma: “¿Es así el mundo?”. Pasa el cielo risueño: la falta de variedad semántica contribuye a evidenciar la coherencia temática y simbólica del libro, y si “risueños” eran los espacios anhelados en el Poema III, aquí lo es quien transita en esa misma dirección: “hacia lo lejos”. La respuesta a la pregunta aparece entonces clara: no, no es así el mundo.

Tierra indolente. En vano
Resplandece el destino.
Junto a las aguas quietas
Sueño y pienso que vivo.

Los símbolos de esta estrofa central nos son ya conocidos. El *resplandor* del destino se da *en vano* en la *indolencia*. “Junto a las aguas quietas”, que detienen su flujo, que arrullan la promesa del nirvana, “sueño y pienso que vivo”. *Sueño*: me abandono a su falsa mullidez, ya otras veces negada. *Pienso que vivo*: me engaño, me adormezco en su *ilusión*.

El carácter ilusorio del aislamiento nirvanático viene a quebrarlo, precisamente, otro protagonista temático bien conocido:

Mas el *tiempo* ya tasa
El poder de esta hora;
Madura su medida
Escapa entre sus rosas.

Y el aire fresco vuelve
Con la noche cercana,
Su tersura olvidando
Las ramas y las aguas.

En este excelente poema puede verse ya con claridad cómo la problemática del tiempo es secundaria. O cómo, en propiedad, *el tiempo no es un pro-*

día hacer con un poema que señalaba ya, aunque con elegancia, la radical distancia que separa a ambos poetas.

blema. La experiencia, como venimos señalando, *se da en el tiempo*: éste arrebató los instantes o, como en este caso, deshace ilusiones. Pero el tiempo no es un sujeto moral. Es una dimensión ya dada de la experiencia. En lo que se refiere al Poema XXIII, es evidente que destruye la *tersura* del *hortus conclusus*. Frente a los que interpretan esto como una tragedia (la de la *caída en el tiempo*), *puerilizando* al yo poético de este poema, quiero reivindicar la madurez que aquí se expresa. El desenmascaramiento de una satisfacción ilusoria puede ser doloroso: no niego la amargura de este desengaño, ni la perenne tentación del nirvana. Señalo en cambio la *contradicción central* que se desvela, que poco a poco irá tomando nombre. El tiempo, revelando el carácter *ilusorio* de su *elusión*, revela esta contradicción central. Y su propia *insignificancia experiencial*: en su implacable *tiovivo*, en su alternar día y noche, sólo recrea el límite real de la experiencia. Que es el que vamos atisbando en cada poema. En cada ciclo diario.

Esto es lo que se expresa en el extraño poema que abre *Primeras Poesías*, donde los símbolos más bien sutiles terminan afirmando una vez más el *límite*. La límpida dicción de este poema ha engañado a muchos críticos, que no han sabido ver el brusco cambio que contiene²⁹. Porque lo cierto es que, pese a la en apariencia lánguida sucesión de las estrofas, vemos el día transformarse en noche y abrirse radicales interrogantes que el característico tono sosegado no debe ocultarnos.

Las dos primeras estrofas *cantan* imágenes primaverales y diurnas: las hojas que se abren, primeras golondrinas. El cielo es *límpido* y la brisa *esbelta*; la comparación que se impone evoca *dichas*. De modo que en principio no parece demasiado inquietante ese árbol que, esta vez sí, quiebra en su verticalidad solitaria la pesada indolencia³⁰. “Así el fervor alerta / La indolencia presente.” El erotismo vertical del árbol aparece claro en la comparación, pero lo sugerido es más bien esa plenitud (casi el *acorde*) que brinda una mirada nueva sobre el mundo. Es lo que indicaría el verso que abre la siguiente estrofa: “Verdes están las hojas”. Aquí la versión primera

²⁹ El propio Harris, refiriéndose a la versión original –sustancialmente equivalente–, encuentra en él una “visión inocente y gozosa”, un “acorde entre lo subjetivo y lo objetivo, que para él es la existencia ideal”, una “aceptación fervorosa del mundo” (“*Perfil del Aire*”. *Con otros poemas...*, pp. 29, 28, 30); a la versión definitiva le atribuye un “optimismo tranquilo” (*La poesía de Luis Cernuda*, p. 46). Harris cree que los poemas de *Primeras Poesías* se ordenan de mayor optimismo a mayor melancolía (lo cual es dudoso), por lo que el Poema I sería el más optimista (lo cual es falso).

³⁰ “Solo, el árbol mantiene firmemente, para la imaginación dinámica, la constancia vertical”. BACHELARD, *L'air et les songes*, p. 236.

situaba un *punto* que Cernuda ha preferido sustituir por una *coma* ambigua: porque al seguir leyendo comprobamos que algo ha sucedido:

El crepúsculo huye,
Anegándose en sombra
Las fugitivas luces.

El crepúsculo que escapa se revela brusca pero inequívocamente como el *anochecer*. Y en efecto, la estrofa final concluye tan cortante como se evita la sinéresis en su segundo verso:

En su paz la ventana
Restituye a diario
Las estrellas, el aire
Y el que estaba soñando.

¿Qué significa realmente este último verso? ¿Es que esa dicha primaveral no era después de todo sino un sueño? Y si es así, ¿en qué sentido? ¿Es que la noche quiebra diariamente la armonía?

La quiebra ocurre, en realidad, un poco antes. Y ocurre donde cabe esperar que ocurra en un poeta tan escrupuloso en lo formal como el Cernuda de *Primeras Poesías*: en el exacto centro geométrico del poema, en medio de ese *gozne* estructural y simbólico que es la tercera estrofa. Y lo hace explicitando el carácter simbólico de su imaginario espacio-temporal, revelando un trasfondo experiencial que va a adquirir dimensiones ontológicas.

Tan sólo un árbol *turba*
La distancia que *duerme*,

Ya he señalado cómo en el árbol solo (“*un árbol*”) encuentra Bachelard el último reducto simbólico de la *verticalidad*, de esa dimensión que invita a la *ascensión* frente a “la distancia” (paisaje horizontal, *límite* cielo-tierra) “que duerme” (reposo horizontal): Bachelard cita a Claudel cuando recuerda que “el árbol solo, en la naturaleza, [...] es vertical, con el hombre”³¹. Sólo el árbol y el hombre anhelan hacia lo alto, frente a “la distancia que duerme”. La distancia, la lejanía, la ausencia, son imágenes recurrentes en *Primeras Poesías*: señalan ese mundo lejos del atisbo de un deseo aún preerótico. Y aquí la distancia *duerme*, entregando al olvido su estar lejos, la quiebra que conlleva: esto es precisamente lo que *turba* el árbol. Su verticalidad, análoga al *fervor*, denuncia la ilusión soñolienta que encubre un estado de cosas alienante. “Así el fervor alerta / La indolencia presente.” El adjetivo *presente* es

³¹ BACHELARD, *op. cit.*, p. 235.

revelador: incide una vez más en la *temporalidad quebradiza* de la ilusión de armonía, primero, pero también del *acorde* sugerido. Porque al *despertar* del fervor, y al *verdor* de las hojas, *sucede inmediatamente* –recordemos la *coma*– la fuga de la luz. Y

En su paz *la ventana*
 Restituye a diario
 Las estrellas, el aire
 Y el que estaba soñando.

Cae la noche, frustrando así el fervor (no debemos dejarnos engañar por esa *paz* nocturna, que aún sin ser calificada, se opone claramente al *fervor* del día). Se restituye el límite, separando a las estrellas (que brillan a lo lejos, restos de luz ahora desterrada) y “al que estaba soñando” (quizá ilusoriamente la armonía, pero quizá, también, *despertando* más lejos). Pero lo más revelador de este poema es que el sujeto de ese ciclo no es el *tiempo*, como cabía esperar. Es la *ventana*. Es el *límite* mismo. El tiempo cumple su ciclo, indiferente. ¿Es la ventana igual de indiferente? Se trata ahora de un límite espacial, físico, pero también, no lo olvidemos, parcialmente *arbitrario*. El símbolo liminar de la *ventana* es enormemente rico. Restituyendo la distancia, muestra también, *en el reflejo* (porque la luz del interior forma un espejo frente al mundo externo en sombras), al soñador que ahora se reconoce y reconoce, afuera, el mundo separado y anegado. *El límite inaugura la experiencia*, en tanto que permite reconocer las fuerzas separadas que la conforman y revela el carácter ilusorio, de no-experiencia, de todo *sueño* de experiencia completada. Es el atisbo del *deseo*, ciertamente, el que revela el límite, porque inmediatamente topa con las sombras. Pero en su frustración podrá reconocerse, revelado en el límite, en el choque, en la oposición misma. Comienza aquí la singladura de la experiencia. Y el límite irá revelando sus *perfiles* más *sombríos*, como veremos, ya sea en la engañosa transparencia de la *ventana* como en la implacable solidez de los *muros*.

La ventana es protagonista, en esta línea, del Poema XVII. Una vez más, la aparente ligereza es sólo el fruto engañoso de un notable virtuosismo formal que pretende paliar la tragedia emergente; una vez más, la delicada dicción, las rimas en agudo, han confundido a muchos críticos sobre el *tono* real de este difícil poema. Porque lo que caracteriza a Cernuda, en este y otros libros, es la elegancia (aquí casi la despreocupación) con la que enuncia una visión del mundo insoslayablemente trágica. Es habitual interpretar este poema como tendencialmente narcisista: pero las sugerencias narcisistas, si las hay, deben entenderse una vez más como el ensayo fallido de resolución

de un problema real, cuyo fracaso evidente no hace sino mostrar en toda su crudeza la dimensión de ese problema. Lo que el poema *dice* es que no es el aire quien sonríe, sino el cristal. ¿Cómo *sonríe* éste? “Puro”, “imparcial” (terrible ironía: está en verdad *exactamente entre las partes, que él mismo parte*, separándolas, enfrentándolas), hurta a la vista su materia misma, ausente como el exterior que acota (y por ello se pretende “puro”). El límite que traza es invisible para los ojos, que sólo ven lo que niega y no su propia negación, su “imposible confín”;

Porque su presencia en fin
Tan sólo el labio la siente.

Son éstos versos tremendos en su frágil apariencia. Los ojos ven el mundo al que quisieran entregarse, pero no la barrera; tan sólo el *labio*, que requiere el beso, topa la resistencia transparente del cristal, su *muro* invisible y engañoso. No es la *contemplación*, sino el *erotismo*, lo que la ventana veda. Y (última y trágica ironía) lo hace con una sonrisa, que no lo es de su inane pureza (puro vacío), sino que es *la propia sonrisa reflejada*, el labio sonriente ingenuamente adelantado para besar un mundo que nos es negado. ¿Es esto narcisismo latente? Acaso como solución vicaria; poco más. El narcisismo y el autoerotismo aparecerán con cierta regularidad en la obra de Cernuda, pero tendrán siempre ese tono de denuncia irónica de las represiones del deseo³²; o en todo caso apuntarán a un rasgo más profundo de su teoría erótica: la constatación de que el amor, en este mundo, lo pone uno, y el amor encontrado resulta ser el que uno mismo ha puesto³³. Quizá la valoración más clara de su función la brinden esos versos típicamente cernudianos de “Veía sentado”, en *Los Placeres Prohibidos*:

Mientras aguardo que tu propia presencia
Haga inútil ese triste trabajo
De ser yo solo el amor y su imagen.

Quiero cerrar este repaso de *Primeras Poesías* con un análisis del más radical y contundente de los poemas del libro. El Poema VII, ausente en *Perfil del Aire* e incorporado en *La Realidad y el Deseo*, pero contemporáneo

³² Así en “Había en el fondo del mar”, de *Los Placeres Prohibidos*, donde una “mano de yeso cortada” inequívocamente autoerótica resulta ser el objeto favorito del catálogo simbólico. “Desde entonces llena mis noches y mis días; me acaricia y me ama. La llamo la verdad del amor.”

³³ Así, sobre todo, en los “Poemas para un Cuerpo”: IV, VII, IX, XIV, XVI.

del resto³⁴, supone el estallido definitivo, con una explicitud sorprendente, de todas las temáticas cernudianas. Demasiado sorprendente, al parecer, para muchos críticos. La primera estrofa, en particular, ha sido referencia favorita de quienes se obstinan en presentar un Cernuda en armonía con el mundo y epígono de Guillén:

Existo, bien lo sé,
Porque le transparenta
El mundo a mis sentidos
Su amorosa presencia.

Es habitual citar esta estrofa separada del resto del poema (en una muestra más de dudoso rigor hermenéutico) e interpretarla como una especie de *admirabilis praesentia mundi sentio, ergo sum*. La lectura parece válida, y existe un texto contemporáneo de Cernuda en el que se afirma, de hecho, “Siento, luego existo”³⁵. Pero, en la versión presente, el poema contiene una ambigüedad sintáctica en la que nadie parece haber reparado: la subordinada causal, ¿se refiere a “existo” o a “sé”? Si se refiere a “sé”, resulta efectivamente posible entender el enunciado “como un *cogito*”, y entonces la presencia del mundo es la *prueba* de mi existir. Pero si se refiere a “existo” –y “bien lo sé” sólo persigue anular la duda–, se trataría entonces menos de un *cogito* y más de la sugerencia de esa forma de *visión y sentimiento* privilegiados que hemos analizado como el *acorde*; la presencia del mundo sería entonces no tanto la *prueba* como la *razón causal* del existir (del existir *pleno*). Que el yo poético de Cernuda pueda necesitar una *prueba* de su existir es ciertamente defendible (en “Escrito en el agua” se daba precisamente ese tipo de escepticismo). Que la amorosa presencia del mundo brinde al poeta su *razón* para existir (que *produzca*, de hecho, *ese* existir) es una lectura igualmente legítima en el contexto de *Primeras Poesías*, y casa mejor con sus temáticas dominantes³⁶. Si señalo estas posibilidades no es para violentar el texto en mi favor: aquí, como en otros casos, considero la ambigüedad enriquecedora y no creo que ninguna de las dos lecturas pueda aducir ar-

³⁴ El propio Cernuda se lo indicaba a Derek Harris en carta del 20 de Junio de 1961, en Luis CERNUDA, *Epistolario inédito* (Recopilado por Fernando Ortiz), Ayto. de Sevilla, 1981, p. 82. El estudio de los papeles de Cernuda permitiría después a Harris fechar con exactitud este poema (25 de noviembre de 1926 en su primera versión) en sus sucesivas ediciones de Cernuda hasta la actual de *Poesía Completa*.

³⁵ “El indolente”, ahora en *Prosa II*, p. 729.

³⁶ Forzando la interpretación, cabría incluso sugerir como lectura implícita del enunciado “existo *en la medida* en que le transparenta el mundo a mis sentidos su amorosa presencia”.

gumentos decisivos. Lo que sí aspiro a subrayar es que la estrofa no puede despacharse con lecturas simplificadoras.

La primera estrofa contiene todavía otra ambigüedad igualmente soslayada: se trata de la elección del verbo “transparentar”. *Primeras Poesías* es un libro de relativamente escasa variedad léxica: razones métricas aparte, la presencia aquí de “transparentar” (en lugar de “brindar”, por ejemplo, como en los Poemas III o XXIII) remite claramente a la temática ya analizada del *crystal*. Porque *transparentar* no es *brindar* (ni *dar*, *otorgar*, *ofrecer*...); *transparentar*, en su acepción transitiva, es “permitir un cuerpo que se vea o perciba alguna cosa a su través”³⁷. El mundo está desde luego ahí: *él* transparenta su presencia. *Pero algo se interpone*.³⁸ Un cuerpo transparente, cuyo límite invisible ya nos es conocido: el cristal de la ventana. Leída en el contexto global del libro, la estrofa primera revela toda esta temática; leído íntegramente, el poema presenta una continuidad evidente en el estallido de la siguiente estrofa:

Mas no quiero estos muros,
Aire infiel a sí mismo,
Ni esas ramas que cantan
En el aire dormido.

Los *muros*, que serán uno de los símbolos centrales en Cernuda, aparecen definitivamente en su función restrictiva, reemplazando al *gozne liminar* ambiguo de la ventana. No ya la falsa protección del *hortus conclusus* (Poema XXIII), sino “los muros nada más” (Poema XVIII), que sellan el mundo (Poema XXII). Que el *muro* es lo que importa en la ventana –que, propiamente, la ventana pasa a verse como *muro*, como negación interpuesta– lo apunta ese grandioso segundo verso: “Aire infiel a sí mismo”. Aire que hace traición a su apertura. Aire que sella el mundo, que lo encierra en su ambigua transparencia. Cernuda eliminó el título original de *Perfil del Aire* porque, según sus palabras, “mi antipatía a lo ingenioso en poesía me lo había hecho poco agradable”³⁹. ¿Era él mismo consciente de la tragicidad que cobraba ese título primero en paralelo a un verso como éste? Sólo un aire *infiel a sí mismo*, que renuncia a ser aéreo y se *perfila* sólido, puede mostrar la línea, el corte de un *perfil*. Perfil nada gracioso, nada aéreo; perfil que en la pureza transparente de la ventana va adquiriendo la sombría soli-

³⁷ *Diccionario de la Lengua* de la Real Academia Española, edición de 1992.

³⁸ “Un vidrio denso tiembla delante de las cosas”, se dice en “Cuerpo en pena”, de *Un Río, un Amor*.

³⁹ *Historial de un libro*, en *Prosa I*, p. 630.

dez de un muro, de ése que se desplegará como enemigo del deseo en los vibrantes libros surrealistas⁴⁰.

Pero no es sólo el muro lo que niega esta segunda estrofa. Porque tampoco quiere “esas ramas que cantan / En el aire dormido”. Quizá sea más relevante aún, a la vista de las lecturas dominantes, la negación radical que en su límpido simbolismo expresan estos sutiles versos. Porque las ramas forman parte del jardín cerrado del Poema XXIII en el que se ha querido recluir a un Cernuda escapista (jardín que cierran, desde luego, *muros*). *Dormido*, el aire es una vez más el de ese tiempo detenido que ya hemos visto. Lo que se niega aquí es la paz ilusoria de ese falso edén fuera del tiempo, de ése en el que las ramas no se agitan bajo viento alguno, sino que *cantan* sólo (en el aire dormido). Sus cantos son los cantos de sirena del nirvana, del ideal edénico. Que es aquí expresamente rechazado a favor de un ideal muy diferente, el que va a definir la poesía de Cernuda:

Quiero como horizonte
Para mi muda gloria
Tus brazos, que ciñendo
Mi vida la deshojan.

Debo empezar por referirme a la relación entre el erotismo y el acto poético a la que parece apuntar el adjetivo “muda”. Esa gloria anhelada, ¿es muda por necesidad o por elección? Aunque la razón original pudo ser simplemente facilitar la rima asonante, la precedencia del adjetivo sugiere que se trata de un *epíteto*: no *determina* un *tipo* de gloria, sino que *califica* la gloria⁴¹. Y sin embargo se trata de “mi” gloria: el posesivo sí que determina. Lo cierto es que “muda” responde claramente a “cantan”: frente a las ramas que cantan (canto ilusorio), *mi gloria es muda*. Las estrofas segunda y tercera aparecen inextricablemente ligadas por múltiples lazos semánticos: “horizonte” y “ciñendo” responden a “muros”, “brazos” y “deshojan” a “ramas”; así, “gloria” y “vida” (*mi gloria* y *mi vida*) responden al doble sustantivo “aire” (“infiel” y “dormido”). No hay que olvidar que el poema comienza con el verbo *existo*: su despliegue es la expresión de un modo de existir, que en modo alguno es de armonía con el mundo, sino que en cada una de las estrofas denota un *acotamiento* (desde “transparente”, y sucesivamente: “muros”, “horizonte que ciñe”, “un solo”, “nada” que seré frente a “divinas”

⁴⁰ “Un muro, ¿no comprendes?, / Un muro frente al cual estoy solo”. “Telarañas cuelgan de la razón”, en *Los Placeres Prohibidos*.

⁴¹ Este tipo de adjetivaciones desconcertantes es habitual en *Primeras Poesías*. Así, por ejemplo, los ya analizados “desengaño indolente” y “calma vacía” del Poema III.

sombra y luz que seguirán girando). Y frente a los acotamientos dados, que se niegan, se eligen otros, que se sueñan: “Quiero como horizonte [...] *tus brazos*”. Más tarde escribirá Cernuda: “Libertad no conozco sino la libertad de estar preso en alguien...”⁴². *El horizonte del abrazo no encierra la ilusión de libertad: es libertad en cuanto que es el límite querido*. Tus brazos ciñen mi vida. Más aún: *la deshojan*. El verso último de la tercera estrofa es un escándalo para las lecturas temporalistas de Cernuda –y frente a vetustos tópicos de la poética. *Porque el amor, solo deseo, tampoco es una huida al tiempo*⁴³. Tus brazos, ciñendo mi vida, *la deshojan*. “Deshojar” como símbolo poético tiene dos significados ya clásicos, que aquí se aúnan. En primer lugar, *deshojar* es, desde luego, *desnudar*: el abrazo es inequívocamente erótico. Pero *deshojar*, provocar la caída de las hojas, es también (como en el Poema XII) *otoñar, realizar el paso del tiempo, llevar hacia la muerte. Tu amor me lleva en el tiempo*. Ciñe mi vida: la deshoja. La sucesión de las estrofas adquiere ahora una continuidad sobrecogedora, porque igualmente ellas, como la vida (vida anhelada), nos llevan a la muerte.

Vivo un solo deseo,
Un afán claro, unánime;
Afán de amor y olvido.
Yo no sé si alguien cae.

El *olvido*, la gran aportación conceptual de Cernuda al pensamiento y a la poética, hace por vez primera aquí su aparición⁴⁴. *Porque el amor no es único motor de la experiencia*. El amor no señala un fin que pueda realizarse; sólo acota un espacio (el horizonte del abrazo) en el que la experiencia puede deshojarse con sentido. Y su desenvoltura es resultado de esos dos impulsos: el amor (el Deseo) y el Olvido. “Yo no sé si alguien cae.” La ironía cernudiana, su altivez frente a la incomprensión (ésa que tantos notarán al fin en su

⁴² “Si el hombre pudiera decir”, en *Los Placeres Prohibidos*.

⁴³ “Al amor no hay que pedirle sino unos instantes, que en verdad equivalen a la eternidad, aquella eternidad profunda a que se refirió Nietzsche. ¿Puede esperarse más de él? ¿Es necesario más?” *Historial de un libro*, p. 660.

⁴⁴ La increíble desatención y la casi absoluta incomprensión de este concepto constituyen uno de los escándalos menos perdonables de la crítica sobre Cernuda; hasta el presente sólo cabe recoger algún atisbo de inteligencia sobre un concepto que “tiene distintas lecturas posibles; por una parte, puede interpretarse como la disolución del yo que se da en el momento del éxtasis amoroso; pero también puede interpretarse en su sentido más literal: el olvido de un amor como requisito para que otro lo sustituya”. Manuel ULACIA, *Luis Cernuda: escritura, cuerpo y deseo*, Barcelona, Laia, 1984, p. 125. Este excelente libro (que por desgracia cubre sólo los primeros cinco poemarios de *La Realidad* y *el Deseo*) es por méritos propios y deméritos ajenos el mejor que se ha escrito en castellano sobre Cernuda.

Desolación de la Quimera) está también aquí. *Todos* los grandes temas cernudianos están ya planteados en este formidable poema. El “yo no sé si alguien cae”, que es en sí mismo un tema, se adjunta aquí con cierto desapego elegante que no por ello deja de ser trágico, lejos aún de lo que habrá de ser hacia el final –como en aquellas recurrentes y patéticas preguntas de Nietzsche en *Ecce Homo*: “¿Se me ha entendido?” “¿Se me ha comprendido?”⁴⁵

Porque la quinta estrofa avanza aún, con esa sencillez epigramática que Cernuda habría de admirar en los griegos, un tema que define el pensamiento trágico:

Soy memoria de hombre;
Luego, nada. Divinas,
La sombra y la luz siguen
Con la tierra que gira.

“Sus ojos se cerraron y el mundo sigue andando”, dice el tango. Su girar indiferente es el horizonte de la muerte; *luego, nada*. “Vendrá la muerte y tendrá tus ojos – / [...] Oh cara esperanza, / aquel día sabremos, también nosotros, / que eres la vida y eres la nada.”⁴⁶ Pavese ha expresado perfectamente el pensamiento trágico en el horizonte de la muerte: es el saber que la esperanza, la aspiración al sentido, es la vida y la nada. *Luego*, ciertamente, *nada*. ¿Y antes?

Antes que la sombra caiga
Aprende cómo es la dicha
Ante los espinos blancos
Y rojos en flor. Ve. Mira.⁴⁷

En contra de lecturas que soslayan la contradicción o la convierten en un trauma a superar (regresando a un supuesto estadio de unidad indiferenciada), sostengo que la poesía de Cernuda es un desenvolverse de esa conjunción-disyunción que constituye lo trágico. El escenario de lo trágico es indudablemente temporal, pero los protagonistas son otros: el Deseo y el Olvido, y el antagonista necesario, la Realidad. Es éste un drama humano (el drama humano). “Divinas, / La sombra y la luz siguen / Con la tierra que

⁴⁵ Friedrich NIETZSCHE, *Ecce Homo*, Madrid, Alianza, 1971, pp. 131-132.

⁴⁶ Cesare PAVESE, “Verrà la morte e avrà i tuoi occhi”, en *Antología poética* (versión de José Agustín Goytisolo), Barcelona, Plaza & Janés, 1985, pp. 136-137. Me he permitido una ligera modificación de la traducción –por lo demás muy notable– de Goytisolo. Existe también otra de Carles José i Solsora en Pavese, *Poesías completas*, Madrid, Visor, 1995.

⁴⁷ CERNUDA, “Los espinos”, en *Como quien espera el Alba*. Era éste uno de los poemas preferidos de Cernuda: v. *Historial de un libro, Prosa I*, p. 653.

gira.” La sombra y la luz, la noche y el día, son esos ciclos sucesivos del tiempo que en *Primeras Poesías* desenvuelven un mundo que sin embargo permanece habitualmente velado, que sólo es contemplado desde la *ventana*. “Divinas” significa *eternas*, pero también *ajenas* (ajeno es su girar). Queda aquí el hombre, fugaz y transitorio; “Soy memoria de hombre; / Luego, nada.” *Memoria* es una palabra clave⁴⁸. Responde aquí (los hilos continúan) a “olvido”: *es, paradójicamente, su producto*. Memoria es el bagaje experiencial, la sucesión de formas de experiencia a las que da lugar la sucesión del Deseo y el Olvido; *sin olvido no hay memoria*, sólo experiencia encajada, *fijación*. “Soy memoria *de hombre*”: no de Dios, ni de sustancia eterna alguna (no soy alma, sino el producto de mi cuerpo deseante). “Luego, nada.” Y el mundo sigue andando.

Los grandes temas de la poesía de Cernuda están ya desplegados en *Primeras Poesías* (y de modo especial en el Poema VII, que contiene su formulación más radical). He querido mostrar que el punto de partida de la experiencia –de toda experiencia– no es la caída de un estado previo de indiferenciación: ese estado no existe propiamente como experiencia, es sólo un mito de huida construido *a posteriori*. El punto de partida de la experiencia es el *límite*, la percepción del límite: de la distancia, de la ausencia, del velo que separa. La quiebra original permite reconocer, en su resistencia, la fuerza que nos configura: el Deseo. Y el Deseo ilumina la Realidad, que se le opone. De su choque perpetuo, de la imposibilidad de que uno de los polos anule al otro, nace el despliegue sucesivo –que no progresivo– de la experiencia. Y el Deseo (que tiende a perpetuarse, que encierra ciertamente esa “sed de eternidad”) no será fiel al devenir si no va de la mano del Olvido. Por eso Cernuda enlaza desde el principio ambos conceptos: “Afán de amor y olvido”. El Deseo no puede ser fiel al límite, traiciona su propio impulso de superación, si no es capaz de superarse *también a sí mismo* gracias al Olvido, si no atiende al “deber de luchar en todas partes contra lo encostado, para mantener la existencia en transición y fluidez”⁴⁹. Ése es el horizonte que se anhela: el del abrazo que deshoja, que no es espacio de reposo, sino hito de la singladura. El despliegue de la experiencia teje una obra, como Ocnos: teje al *sujeto*, no un alfa ni un omega, sino un perpetuo *work in progress*. “Luego, nada.” Decir que el tema de esta obra es la fuga del tiempo (en cualquiera de los sentidos del genitivo) supone una profunda incom-

⁴⁸ Aunque el sintagma “memoria de hombre” lo toma Cernuda de un poema de REVERDY, “Mémoire d’homme”, de *Les Epaves du Ciel*. V. HARRIS, “Perfil del Aire”..., p. 81.

⁴⁹ Ernst BLOCH, *Sujeto-Objeto. El pensamiento de Hegel*, México, FCE, 1982, p. 16.

presión –o algo peor. La temporalidad es, a lo sumo, el espacio asumido de lo trágico; como problema, lo es sin lugar a dudas de segundo orden, secundario a un fluir de la experiencia que registra “un solo deseo, un afán claro, unánime”: *afán de amor y olvido*. Yo no sé si alguien cae. La obra poética, el hacerse del sujeto, la construcción de la experiencia que es *La Realidad y el Deseo*, sólo conoce una dedicatoria. *A mon seul Désir*.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAMS, M.H.: *El romanticismo: tradición y revolución*, Madrid, Visor, 1992.
- BACHELARD, G.: *L'eau et les rêves*, Paris, J. Corti, 1942.
- *L'air et les songes*, Paris, J. Corti, 1943.
- BLOCH, E.: *Sujeto-Objeto. El pensamiento de Hegel*, México, FCE, 1982.
- BÜRGER, P.: *Crítica de la estética idealista*, Madrid, Visor, 1996.
- CERNUDA, L.: *Epistolario inédito (recopilado por Fernando Ortiz)*, Ayuntamiento de Sevilla, 1981.
- *Poesía completa*, Madrid, Siruela, 1993.
- *Obra completa* (3 vol.), Madrid, Siruela, 1994.
- CURRY, R. K.: *En torno a la poesía de Luis Cernuda*, Madrid, Pliegos, 1985.
- DICCIONARIO de la Lengua de la Real Academia Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
- HARRIS, D.: “*Perfil del Aire*”. *Con otras obras olvidadas e inéditas, documentos y epistolario*, Londres, Tamesis Books, 1971.
- *Luis Cernuda. A Study of the Poetry*, London, Tamesis Books, 1973. Traducción española del autor: *La poesía de Luis Cernuda*, Granada, Universidad de Granada, 1992.
- *Luis Cernuda. El Escritor y la Crítica*, Madrid, Taurus, 1977.
- MARX, K.: Introducción a la “Contribución a la crítica de la filosofía del derecho de Hegel”, in: K. MARX / F. ENGELS, *Sobre la religión* (Ed. de H. Assmann y R. Mate), Salamanca, Sígueme, 1979.
- MÜLLER, E.: *Die Dichtung Luis Cernudas*, Ginebra, E. Droz, 1962.
- NIETZSCHE, F.: *Ecce Homo*, Madrid, Alianza, 1971.
- PAVESE, C.: *Antología poética* (versión de J. A. Goytisolo), Barcelona, Plaza & Janés, 1985.
- *Poesías completas* (trad. de Carles José i Solsora), Madrid, Visor, 1995.
- PAZ, O.: La palabra edificante, in: D. HARRIS, *Luis Cernuda. El Escritor y la Crítica*, Madrid, Taurus, 1977, pp. 138-160.
- RAMOS ORTEGA, M.: *La prosa literaria de Luis Cernuda: el libro “Ocnos”*, Sevilla, Diputación Provincial, 1982.
- SILVER, Ph.: *Et in Arcadia Ego. A Study of the Poetry of Luis Cernuda*, London, Tamesis, 1965. Traducción del autor: *Luis Cernuda, el poeta en su leyenda*, Madrid, Castalia, 1995.
- TERESA, Santa: *Las Moradas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1965.
- TRÍAS E.: *La aventura filosófica*, Madrid, Mondadori, 1988.
- ULACIA M.: *Luis Cernuda: escritura, cuerpo y deseo*, Barcelona, Laia, 1984.
- VALENCIA J.: El cansancio en la poesía de Luis Cernuda, in: “Clavieño”, n° 30, nov.-dic. 1954, pp. 50-51.

ZUBIAUR I.: *La construcción de la experiencia en la poesía de Luis Cernuda*, Kassel, Edition Reichenberger, 2002.

„NA POCZĄTKU BYŁ KONIEC”
PIERWSZE POEZJE LUISA CERNUDY

Streszczenie

Artykuł jest pierwszą systematyczną analizą wstępnego zbioru poezji Luisa Cernudy. Podczas gdy krytycy dostrzegają w dziele poety głównie reakcję na „upadek” wymagowanego raju (utożsamianego z dzieciństwem), autor artykułu, analizując *Pierwsze Poezje* (rzeczywisty punkt wyjścia poezji Cernudy), pokazuje, że na początku poetyckich doznań poety nie istnieje żaden ponadczasowy raj, lecz postrzeganie końca, sprzeczność, którą zawierać będzie potem całe dzieło poety, publikowane pod wspólnym tytułem *La Realidad y el Deseo* (*Rzeczywistość i Pragnienie*).

Słowa kluczowe: Luis Cernuda, poezja, koniec, pragnienie.

Palabras claves: Luis Cernuda, poesía, límite, deseo.

Key words: Luis Cernuda, poetry, limit, desire.