

IBON ZUBIAUR

## HACIA UNA TEORÍA HERMENÉUTICA DEL AMOR: LOS “POEMAS PARA UN CUERPO” DE LUIS CERNUDA \*

Los “Poemas para un Cuerpo” de Luis Cernuda (que forman un grupo unitario al final de *Con las Horas contadas*)<sup>1</sup> pueden verse como una de las cumbres de la poesía erótica del siglo veinte, y una de las de más calado filosófico. Pero para desarrollar sus potenciales de lectura, es conveniente comenzar dejando atrás algunos tópicos. Frente a este grupo de poemas, la crítica convencional ha recurrido con particular ahínco al biograficismo (que si en toda crítica literaria es una tentación, en la crítica cernudiana es una enfermedad endémica): serían el precipitado reflexivo de una experiencia amorosa al fin satisfactoriamente consumada. Pero el desencadenante biográfico, tan socorrido, es en último término banal: lo cierto es que tanto las fechas de redacción de los poemas como –mucho más importante– su *contenido* en buena parte corresponden a la fase posterior del *fin* de la aventura. En este sentido, por sorprendente que parezca, el contexto biográfico no difiere esencialmente del de *Donde habite el Olvido*: ambos poemarios surgen tras el final de una aventura erótica. Lo que difiere es la *interpretación* que brindan los poemas, y por ende, *la experiencia que construyen*. Porque el amor, en cualquiera de sus fases o modalidades, *no es un hecho, es una interpretación*: y la experiencia, la huella que el paso del tiempo va dejando, es por lo

---

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

\* El presente 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.

<sup>1</sup> Todas las citas y referencias en adelante se entenderán referidas a la modélica edición de las *Obras Completas* de Luis Cernuda por Derek HARRIS y Luis MARISTANY en Madrid, Siruela, 1994.

tanto el resultado de interpretaciones. Esto debería ser evidente desde el momento en que hablamos de amores satisfechos o insatisfechos, felices o desgraciados. En el caso del personaje Cernuda (y aun sucumbiendo al cotilleo que critico), tenemos dos experiencias, separadas en el tiempo, en las que el poeta mantiene una relación amorosa y sexual relativamente prolongada con un joven<sup>2</sup>; en el primer caso, el fin de la aventura da lugar a *Donde habite el Olvido* (poemario que a Cernuda le producirá después “rubor y humillación”<sup>3</sup>), en el segundo, a los “Poemas para un Cuerpo” (“que son, entre todos los versos que he escrito, unos de aquellos a los que tengo algún afecto”<sup>4</sup>). Aunque oponerlos sólo en clave de *satisfacción* o *insatisfacción* resulta de una trivial vulgaridad, debería dar pie a la reflexión; en realidad, los “Poemas para un Cuerpo” nos dicen mucho más, y son una ocasión privilegiada para desarrollar una *teoría hermenéutica del amor*.

El Poema VIII de la serie, “Viviendo sueños”, expone retrospectivamente, en su comienzo, el tan traído desencadenante biográfico. Su título es muy significativo, porque el tema de este poema es precisamente el asombro entre agradecido e incrédulo con el que el yo poético se reconoce al fin, después de tantos años solitarios, capaz de decir “hoy tú duermes a mi lado”. Lo hace en unos tercetos octosilábicos asonantados cuyo prosaico laconismo ha irritado a más de uno; sin embargo, la sentenciosidad casi cortante de éste y otros poemas resulta, como veremos, imprescindible para la radicalidad analítica de la serie.

Tantos años que pasaron  
Con mis soledades solo  
Y hoy tú duermes a mi lado.

Son los caprichos del sino,  
Aunque con sus circunloquios  
Cuánto tiempo no he perdido.

Mas ahora en fin llegaste  
De su mano, y aún no creo,  
Despierto en el sueño, hallarte.

<sup>2</sup> Para la primera, y en la medida en que me interesa sólo mostrar la profundidad del vínculo, v. Rafael MARTÍNEZ NADAL, *Españoles en Gran Bretaña. Luis Cernuda. El hombre y sus temas*, Madrid, Hiperión, 1983, pp. 231ss. De la segunda habla Cernuda más o menos abiertamente en *Historial de un libro*, en *Obras Completas. Prosa I*, pp. 659s. Por lo demás, los datos son mínimos, casi insignificantes; lo significativo está, obviamente, en los poemas.

<sup>3</sup> *Historial de un libro*, p. 639.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 660. A resaltar, a este respecto, los reparos *antibiograficistas* que Cernuda inmediatamente opone a este juicio de valor.

El poema sigue avanzando con una cierta frialdad algo inquietante, tanto en el tono como en las imágenes (los ojos del amado, “aunque dan luz, es oscura”). La quinta estrofa es sorprendente e importante:

Pero de mí qué sería  
Sin este pretexto tuyo  
Que acompaña así la vida.

Pero es la última estrofa, sobre todo, la que supone un cierre abrupto y hasta desconcertante que obliga a repensar todo el poema:

Lo raro es que al mismo tiempo  
Conozco que tú no existes  
Fuera de mi pensamiento.

Hay que empezar por descartar lecturas fáciles. En modo alguno se sugiere que la compañía evocada haya sido sólo un “sueño” imaginario (y *pretexto* en este sentido): el verso tercero de la primera estrofa es una aseveración explícita, como explícita es la “presencia” de la sexta estrofa. Tampoco hay tentatividad alguna en lo afirmado (el “raro” es meramente calificativo, y como tantas veces en Cernuda, bastante irónico): el laconismo sentencioso del poema confiere a su final carácter conclusivo. Lo atractivo de este poema yace precisamente aquí: la afirmación de la última estrofa no puede dejar de ser desconcertante, *suscita dudas*; y sin embargo, *no las contiene*. Y la seguridad asertiva del yo poético obliga a la reflexión, a la lectura detenida, no ya de este poema –puesto que la respuesta no está en él–, sino de la serie entera.

El poema inmediatamente siguiente, “De dónde vienes”, nos brinda la respuesta a este problema. Es un poema breve al que, como a los grandes que Cernuda admira y él mismo frecuentemente alcanza, no le sobra nada: por eso es necesario citarlo íntegro.

Si alguna vez te oigo  
Hablar de padre, madre, hermanos,  
Mi imaginar no vence a la extrañeza  
De que sea tu existir imaginado en otros,  
En otros repetido,  
Cuando único me parece,  
Creado por mi amor; igual al árbol,  
A la nube o al agua  
Que están ahí, mas nuestros  
Son y vienen de nosotros  
Porque una vez les vimos  
Como jamás les viera nadie antes.  
Un puro conocer te dio la vida.

El poema contiene dos enunciados centrales –perfectamente distribuidos estructuralmente, al final de cada mitad–; si el primero es tentativo, el segundo es rotundamente categórico: 1- “Tu existir [...] me parece / Creado por mi amor”; 2- “Un puro conocer te dio la vida”. La hermosa comparación no es menos radical, y es, sin embargo, adecuadamente explicativa: el árbol, la nube, el agua, aparentemente ejemplares en su *objetividad*, su “estar-ahí”, son *igualmente nuestros* y “vienen de nosotros”, “Porque una vez les vimos / Como jamás les viera nadie antes.”

*La mirada crea el objeto.* No la mirada súbdita, reconociente, que atiende al índice extendido de las convenciones del lenguaje para asentir “Ah, sí, ya lo veo”. Es la mirada *nueva* la que *crea* objetos, la *original* –la mirada, valga el tautologismo, *creadora*. *La mirada poética.* La mirada que configura sin cesar su propio espacio de experiencia –y su experiencia misma. Por supuesto que el amado, el árbol, la nube, el agua, “están ahí”: son la ocasión de sus recreaciones, *que los crean*. El yo poético *concreto* de este poema no se atribuye, desde luego, la exclusividad de tan fabuloso privilegio: quizá los versos más hermosamente humanos del poema sean éstos en los que reconoce su celosa extrañeza “De que sea tu existir *originado en otros, / En otros repetido*”. De ahí la tentatividad del “parece”, que se refiere a “único” (lo que no es: su existir se despliega en múltiples recreaciones), frente a la categoricidad del verso último (que tiene validez general: su existir desplegado es el producto de esas recreaciones). No es sólo que cada recreación sea una creación: es que el amado sólo existe *en cuanto tal* en cada amor, como el árbol en cada mirada, el texto en cada lectura, la música en cada audición. No hay una realidad central originaria: sólo sus múltiples lecturas. *Toda experiencia es hermenéutica.* La experiencia amorosa, más si cabe.

Gadamer ha mostrado prolija y convincentemente, en *Verdad y método*, la hermeneuticidad de la experiencia.<sup>5</sup> Pero no es su modelo riguroso, basado en la interpretación textual y musical, el que mejor puede servirnos en este contexto.<sup>6</sup> Porque en amor, no es la *fidelidad al texto* el criterio dominante. Naturalmente, puede el amante, como todo intérprete, hacer mejores o peores interpretaciones a ese respecto: fundadas, infundadas, indulgentes, demenciales –de ahí se derivan, precisamente, sus dichas y desdichas, su

<sup>5</sup> Hans Georg GADAMER, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977.

<sup>6</sup> Tampoco sus desarrollos del modelo que él mismo inaugura, implícitamente conservadores, y que conceden importancia enorme a la *tradición*. Para un discípulo “postmoderno” de Gadamer, que desarrolla en otra dirección el modelo hermenéutico, v. Gianni VATTIMO, *Más allá de la interpretación*, Barcelona, Paidós, 1995.

gloria y sus tormentos. El campo de la interpretación es amplio, no infinito: no todas las interpretaciones resultan adecuadas a su objeto (y cuando el desajuste es excesivo, surge el infierno). Pero lo que define al amor, o para ser por fin exactos, al *amar* (el amor sólo existe en cuanto acto, *es* un acto; herederos de un pensamiento substancialista, de un ficticio objetuario esencialista, condensamos en un sustantivo artificial la huella de una acción siempre cambiante, de un verbo eternamente transitivo: *amar*), *es que realiza la interpretación más favorable de su objeto*. Su generosidad es su grandeza, y su destino: puede también ser, desde luego, su perdición. Pero el impulso es siempre generoso, vitalista: por eso el fundamento máximo para una teoría hermenéutica del amor no lo hallaremos en Gadamer, sino en el profeta original de la *interpretación*, en el gran referente de Cernuda, en Friedrich Nietzsche.<sup>7</sup>

Es Nietzsche quien, en una de sus grandes obras dedicada en buena parte al perspectivismo<sup>8</sup>, propone hablar y usar de “El amor como artificio”<sup>9</sup>. El contenido de este aforismo podría sugerir que el amor es un *medio* y el conocimiento un *fin* (incluso la idea de *artificio* podría para algunos connotar cierto cinismo), pero naturalmente no es ése el propósito de Nietzsche, cuyo fin último es *embellecer la vida*: el amor es el gran modo de hacerlo. Que la *exactitud* objetiva del conocimiento no es lo que preocupa a Nietzsche queda

<sup>7</sup> Tampoco es desdeñable el grado de paralelismo entre la teoría que despliego aquí y determinados aspectos de la concepción proustiana del amor (ejemplar y económicamente expuesta por Estela OCAMPO en sus *Cinco lecciones de amor proustiano*, Barcelona, Destino, 1995; especialmente pp. 23-42 y 85 ss.). Proust es, de hecho, una importante referencia para Cernuda: en sus trabajos críticos le cita varias veces, y se refiere a él como a un autor clave en su juventud (en “Rilke”, *Poesía y literatura, Prosa I*, p. 582); la gran obra de Proust se hallaba ya efectivamente en la biblioteca sevillana del poeta (v. el Apéndice de José María CAPOTE BENOIT, *El período sevillano de Luis Cernuda*, Madrid, Gredos, 1971, p. 155). Pero lo más revelador a ese respecto puede ser ese pasaje en el que, comentando la biblioteca de Aleixandre, Cernuda alude a “la lectura de Freud y la de Proust, *de cuyos volúmenes podemos entresacar una teoría del amor...*” (“Vicente Aleixandre”, en *Estudios sobre poesía española contemporánea, Prosa I*, p. 230, subrayado mío).

<sup>8</sup> *Menschliches, Allzumenschliches I*, Vorrede, 6-7, en *Sämtliche Werke* (hrsg. von Giorgio COLLI und Mazzino MONTINARI), Berlin, DTV– Water de Gruyter, 1977, Band 2, pp. 20-22.

<sup>9</sup> “Quien quiere llegar a conocer realmente algo nuevo (sea un hombre, un acontecimiento, un libro), hace bien en acoger esto nuevo con todo el amor posible, en apartar la vista pronto de todo lo que en ello le parezca hostil, chocante, falso, y hasta en olvidarlo: de modo que, por ejemplo, al autor de un libro se le conceda la mayor ventaja y, por así decirlo, como en una carrera, se anhele con el corazón palpitante que alcance su meta. Con este proceder penetra uno hasta el corazón de la nueva cosa, hasta su punto motriz: y justamente eso significa llegar a conocerla. Logrado esto, ya hace el entendimiento después sus restricciones; esa sobrevaloración, esa suspensión temporal del péndulo crítico, era tan sólo justamente el artificio para sonsacar el alma de una cosa.” *Ibid.*, 621, p. 350.

claro en el aforismo 279 de *Humano, demasiado humano I*, titulado muy significativamente “De la facilitación de la vida”. “Un medio capital para facilitarse la vida es el idealizar todos los sucesos de ésta”; el ejemplo de la pintura le sirve para subrayar la necesidad de tomar una distancia, de no afanarse en exceso por la precisión. “Así pues, aquel que quiere idealizar su vida debe no querer verla demasiado exactamente y relegar su mirada a una distancia (*algo hechizada*)”.<sup>10</sup> El símil artístico es el previsible en Nietzsche<sup>11</sup>: su impulso es mucho más *estético* que *erótico*<sup>12</sup>. La tarea del arte es “ante todo y primeramente embellecer la vida”<sup>13</sup>, y la filosofía quiere “lo que quiere el arte, dar a la vida y a la acción la mayor profundidad y significación posibles”<sup>14</sup>. Pero el papel que el *erotismo* juega en ello no le es ajeno a Nietzsche, que reivindica como condición del arte la *embriaguez*, y sobre todo “la embriaguez de la excitación sexual, que es la forma más antigua y originaria de embriaguez”. “Lo esencial de la embriaguez es el sentimiento de plenitud y de intensificación de las fuerzas. De este sentimiento hacemos partícipes a las cosas, las constreñimos a que tomen de nosotros, las violentamos –*idealizar* es el nombre que se da a este proceso”. “En este estado uno enriquece todas las cosas con su propia plenitud: lo que uno ve, lo que uno quiere, lo ve henchido, prieto, fuerte, sobrecargado de energía. El hombre de ese estado transforma las cosas hasta que ellas reflejan el poder de él”. “Este *tener-que-transformar* las cosas en algo perfecto es –arte”.<sup>15</sup>

<sup>10</sup> *Ibid.*, 279, p. 229. Con el sintagma entre paréntesis trato de mantener el doble sentido que el original presenta en la brillante construcción verbal *zurückbannen*: *bannen* denota “destrerrar, relegar”, pero también “cautivar, fascinar, hechizar”; *retrohechizar* sería una monstruosa traducción, y sin embargo relativamente fiel.

<sup>11</sup> Igual que en el aforismo 621 el símil era de hermenéutica literaria.

<sup>12</sup> Aunque, como propone Manuel Barrios, los dos registros pueden ser perfectamente paralelos: “La espiritualización de la sensualidad que se llama amor y la espiritualización (o embellecimiento) general de la existencia que se llama arte manifiestan su más profundo parentesco en el hecho de que ambos funcionan, dentro de una lectura trágica de los mismos como la elaborada por Nietzsche, como contramovimientos transvaloradores que se sitúan más allá del nihilismo pasivo y del crepúsculo de sus valores estáticos.” “El enamorado, como el poeta, sabe mentir bien cuando expresa sus vivencias como acontecimiento amoroso; pues eso le abre a un generoso comercio con otro ser, con otra vida... Su interpretación es así la más estimulante” (Manuel BARRIOS, *La voluntad de poder como amor*, Barcelona, Serbal, 1990, p. 80).

<sup>13</sup> *Menschliches, Allzumenschliches II*, 174, *ibid.*, p. 453. Ya el concepto de lo *apolíneo* abarcaba “todas aquellas innumerables ilusiones de la bella apariencia que en cada instante hacen digna de ser vivida la existencia e instan a vivir el instante siguiente” (*El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1993<sup>11</sup>, pp. 190s); la idea del *embellecimiento* y la *idealización* en favor de la vida es tan central y recurrente que sería ocioso acumular las citas.

<sup>14</sup> *Menschliches, Allzumenschliches I*, 6, p. 28.

<sup>15</sup> *El crepúsculo de los ídolos*, Madrid, Alianza, 1980, pp. 90s.

No resulta difícil, ante una descripción tan característicamente plástica, asimilar el *enamoramiento* a la embriaguez. El Platón de *El Banquete* y *Fedro* lo avalaría, pero, naturalmente, el papel que ahora juega el *deseo* es bien distinto: ya no se trata de aprovechar su impulso para *ascender* de las cosas hasta las ideas, sino de *embellecer* las cosas y quedarse en ellas, de encontrar en el *embellecimiento* el impulso del vivir. Ese “tener-que-transformar las cosas”, ese arte del amor idealizante, arraiga en el Deseo la redención estética de la apariencia, la labor de dotar a las cosas de sentido, *sin abandonar la inmanencia*: tan sólo *transcendiendo* la interpretación común de los objetos. La mirada deseante no usa al objeto como *trampolín* (hacia la idea): *lo transforma*. Le da *profundidad* y *significación*, le da *sentido*. Y es que el Deseo es *la fuente del sentido en la inmanencia*.

Los desarrollos que he propuesto delatan un giro epocal hacia el subjetivismo.<sup>16</sup> Las teorías clásicas fundaban el Deseo en la belleza del objeto; ahora ésta misma se nos aparece como una *creación* del que desea. El riesgo de privilegiar hasta la desmesura el *amor* (del *amante*) sobre el *amado* se pone especialmente de manifiesto en el Poema XIV de los “Poemas para un Cuerpo” (“Precio de un cuerpo”), que arranca y que concluye con la afirmación de que cuando un hermoso cuerpo nos atrapa, “él mismo no comprende, / Sólo el amante y el amor lo saben”. Esta insistencia en la *individualidad* de la experiencia del Deseo es ciertamente válida (y comprensible en quien se ha acostumbrado a no esperar ninguna reciprocidad), como también lo sigue siendo el corolario de la teoría hermenéutica que refiere la servidumbre amorosa a “un ser que llenamos / Con nuestro pensamiento, / Vivo de nuestra vida”: al fin y al cabo, lo que el amante ama es efectivamente una *interpretación* que él hace del amado. Pero la reducción que opera la tercera estrofa del papel de éste incurre en un exacerbamiento casi solipsista:

Él da el motivo,  
Lo diste tú; porque tú existes  
Afuera como sombra de algo,  
Una sombra perfecta  
De aquel afán, que es del amante, mío.

El símbolo de la *sombra* aparecía ya con profusión en *Un Río, un Amor* y *Los Placeres Prohibidos*, pero ahora se ha invertido por completo su significado<sup>17</sup>: lejos de ser el símbolo de un mundo sin sentido por *falta de luz*,

<sup>16</sup> Aquí v. significativamente, una vez más, Estela OCAMPO, *op. cit.*

<sup>17</sup> Especialmente significativo puede ser “Linterna roja”, de *Un Río, un Amor*: “La luz es un pretexto de la sombra”... “Mas las sombras no son mendigos o coronas, / Son los años de has-

ahora la sombra expresa la *proyección de la luz* –del Deseo. “Sombra de mí” se titula precisamente el muy completo Poema IV, que aborda el tema con profundidad y que merece ser analizado extensamente. La primera estrofa es tan explícita como precisa:

Bien sé yo que esta imagen  
Fija siempre en la mente  
No eres tú, sino sombra  
Del amor que en mí existe  
Antes que el tiempo acabe.

Esta vez se distingue expresamente entre el “tú” más o menos autónomo y la “imagen” que el amante forja de él, que es una *proyección*, una *sombra* “de aquel afán”. Lo que el “cuerpo hermoso” nos brinda es la posibilidad de *encarnar* ese afán, de hacer *visible* y propiamente *vivable* la energía del Deseo:

Mi amor así visible me pareces,  
Por mí dotado de esa gracia misma  
Que me hace sufrir, llorar, desesperarme  
De todo a veces, mientras otras  
Me levanta hasta el cielo en nuestra vida,  
Sintiendo las dulzuras que se guardan  
Sólo a los elegidos tras el mundo.

No menos claro queda que es la interpretación privilegiada del amante la que otorga al amado esa gracia especial, esa capacidad de enaltecernos o de hundirnos<sup>18</sup>. Y sin embargo ello no debe derivar en un solipsismo masturbatorio, sino que invita por el contrario a reconocer y agradecer el rol crucial, *sine qua non*, que aporta y juega el otro:

Y aunque conozco eso, luego pienso  
Que sin ti, sin el raro  
Pretexto que me diste,  
Mi amor, que afuera está con su ternura,  
Allá dentro de mí hoy seguiría

---

tío esta noche con vida”. En *Los Placeres Prohibidos*, “Quisiera saber por qué esta muerte” propone una *redención de la sombra*, mientras que “Sentado sobre un golfo de sombra” la presenta casi como una enfermedad de pesadilla.

<sup>18</sup> *En este mundo*, como se afirma expresamente. Las alusiones de los dos versos finales sólo pueden ser entendidas como irónicas en un poemario que poco después, en el Poema XI, se pregunta ya más en serio “Infierno y paraíso, / ¿No serán cosa nuestra, de esta vida / Terrena a la que estamos hechos y es bastante?”. En “A un poeta futuro” de *Como quien espera el Alba*, leemos: “No conozco otro mundo si no es éste, / Y sin ti es triste a veces”. Por otra parte, no olvidemos el verso último de la primera estrofa de este mismo Poema IV, ese sintagma recurrente en una u otra forma en Cernuda: “Antes que el tiempo acabe”.



Dormido todavía y a la espera  
De alguien que, a su llamada,  
Le hiciera al fin latir gozosamente.

Entonces te doy gracias y te digo:  
Para esto vine al mundo, y a esperarte;  
Para vivir por ti, como tú vives  
Por mí, aunque no lo sepas,  
Por este amor tan hondo que te tengo.

Los versos últimos son de una hermosura clásica, perfecta, plena. “Para esto vine al mundo” debe entenderse como una respuesta, definitiva y concluyente, a poemas anteriores como “He venido para ver” y “La escaracha”. La doble anáfora acumulativa de las preposiciones “para” y “por” sirve precisamente para subrayar la doble función, *causal* y *final*, de la segunda: no cabe afirmación más contundente de la fuerza del amor, del valor vitalista del Deseo. Decir que el amado vive, sin saberlo, *por mí*, no deja de inclinar de nuevo la balanza hacia el subjetivismo, pero el poema explica suficientemente estos asertos y reconoce el papel que juega el cuerpo amado. Que un yo poético al que las constricciones sociales han condenado reiteradamente a vivir la experiencia del Deseo como exclusivamente individual reduzca (o tienda a reducir) al amado a *pretexto* de esta experiencia no debe sorprendernos. En todo caso nos obliga a buscar en sus poemas el contrapeso al subjetivismo exacerbado que podría derivarse de esta lectura de los “Poemas para un Cuerpo”. Mi sugerencia es que ese contrapeso puede hallarse si realizamos una lectura inmanentista (y, por supuesto, no dualista) de “lo divino” que aparece en el poema “La ventana” (de *Vivir sin estar viviendo*):

La mirada es quien crea,  
Por el amor, el mundo,  
Y el amor quien percibe,  
Dentro del hombre oscuro, el ser divino...

Que es el amor quien crea el mundo, empezando por la imagen del amado, puede entenderse bien: la poesía de Cernuda expresa esta idea al menos desde *Donde habite el Olvido*<sup>19</sup>, pero es en los “Poemas para un Cuerpo” donde estalla con total explicitud. Ahora bien, el *valor* del pretexto preexistente cobra un cariz algo distinto si a lo que el Deseo se enfrenta es a trazos de *lo divino*. Si prescindimos (en base a una comparación interpoética que aquí no puedo desplegar del todo) del dualismo contenido en “La ventana” y

<sup>19</sup> “Este afán que exige un dueño a imagen suya”, dice el Poema I; “Aquel cuerpo de ángel que el amor levantara”, en el Poema XII.

aceptamos que la línea de fuerza principal de la poesía de Cernuda es decididamente inmanentista, el concepto en cuestión puede jugar aún un papel muy relevante. Entiendo que una pista decisiva nos la brindan dos versos insertos en “Desolación de la Quimera” que definen muy significativamente lo divino: “Lo divino subsiste, / *Proteico y multiforme*, aunque mueran los dioses”. Parece claro que la *multiformidad* (pecado original de la materia en todas las cosmovisiones platonistas) anula el dualismo del concepto y nos sitúa, cuando menos, en un *panteísmo* de tipo bruniano o spinoziano en el que la pluralidad de la materia no deja de ser la policroma manifestación de lo divino *en la inmanencia*. Y es que, anulado el dualismo (que, como creo haber mostrado en otros textos, es casi totalmente ajeno a Cernuda), la transcendencia ya no puede ser *de* la inmanencia, sino *en* la inmanencia. Y ésta ha de ser, entonces y por fin, la capital *transcendencia del Deseo*: su desplegar los *potenciales de interpretación* de lo divino, *transcendiendo el pretexto para recrear el mundo*. Cuerpo divino, solar pretexto, el referente del Deseo se le impone siempre como estímulo con fuerza propia: la labor del Deseo es no dejarse aniquilar por ella, sino, aportando su energía creadora, *interpretar* los cuerpos y el proteico libro natural del mundo hasta formar balances que nos permitan “mirar con interés y gozo la vida en cada forma, y llevar nuestro sentimiento tan lejos, que podamos gritar finalmente ‘Sea como sea, la vida, es buena’.”<sup>20</sup> Una vez más, aquí se trata de una *opción práctica*: no es otra cosa el vitalismo (en sentido *teórico*, el libro de la vida “puede descifrarse en dos sentidos, y en ambos sentidos poseen un mismo valor, pues nadie ha averiguado aún si todo vive para morir, o si sólo muere para vivir de nuevo”<sup>21</sup>). *La Realidad y el Deseo* va construyendo una experiencia en diálogo con tradiciones vitalistas y pesimistas, y acoge y sabe dar su voz a ambas; lo que en otros trabajos he querido demostrar es que el impulso básico, como el de toda poesía auténtica<sup>22</sup>, es decididamente vitalista. El Deseo es su gran fuerza motriz: a veces puede flaquear, por someterse y abrumarse ante su objeto<sup>23</sup>; a veces puede exacerbarse hasta llegar a parecer que anula a

<sup>20</sup> NIETZSCHE, *Menschliches, Allzumenschliches I*, 222, p. 185. Quizá menos inclinado que Nietzsche a la exaltación vitalista, Cernuda es con todo más fiel a su nihilismo y a su proyecto de redención estética cuando concluye, en un balance que es un triunfo nietzscheano, llorando “Cuán bella fue la vida y cuán inútil” (“Primavera vieja”, de *Como quien espera el Alba*).

<sup>21</sup> Marguerite YOURCENAR, “Ana, soror”, en *Como el agua que fluye*, Madrid, Alfaguara, 1988, p. 75.

<sup>22</sup> “Todas las cosas buenas son poderosos estimulantes para la vida, incluso todo libro bueno que esté escrito contra la vida”. NIETZSCHE, *Menschliches, Allzumenschliches II*, 16, p. 386.

<sup>23</sup> Como en ciertos poemas de *Los Placeres Prohibidos* y, en consecuencia, en *Donde habite el Olvido*.

éste<sup>24</sup>. La idea de *lo divino*, si es que somos capaces de enmarcarla en la inmanencia (si sabemos ver algo más que una metáfora en la expresión *cuerpo divino*), puede ayudarnos mucho a restaurar en teoría el equilibrio tensio-  
nal que es necesario que perviva entre el Deseo y su objeto. El *cuerpo ama-  
do* debe reclamar su peso propio: igual que la hermenéutica no debe de servir  
para privilegiar hasta la desmesura al *intérprete* frente a la *obra* (y aquí sí  
que constituye Gadamer el mejor antídoto), tampoco puede el amante in-  
currir en *hybris* hermenéutica frente al aporte de su amado. Y si en algún  
momento puede parecer que los “Poemas para un Cuerpo” reducen al amado  
a mero *pretexto*, los versos que cierran el poemario brindan un sobrado con-  
trapeso a las tendencias de exacerbación subjetivista y solipsista, y hacen po-  
sible la restitución de la imprescindible tensión hermenéutica, de la dialéc-  
tica infinita entre el amante y el amado:

Mas mi amor nada puede  
Sin que tu cuerpo acceda:  
El sólo informa un mito  
En tu hermosa materia.<sup>25</sup>

#### BIBLIOGRAFÍA

- BARRIOS, M.: *La voluntad de poder como amor*, Barcelona, Serbal, 1990.  
CERNUDA, L.: *Poesía completa*, Madrid, Siruela, 1993.  
— *Obra completa* (3 vol.), Madrid, Siruela, 1994.  
GADAMER, H. G.: *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977.  
HARRIS D.: *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.  
MARTÍNEZ NADAL, R.: *Españoles en Gran Bretaña. Luis Cernuda. El hombre y sus temas*, Ma-  
drid, Hiperión, 1983.  
NIETZSCHE, F.: *Menschliches, Allzumenschliches I*, Vorrede, 6-7, in: *Sämtliche Werke* (hrsg.  
von Giorgio COLLI undazzino MONTINARI), Berlin, DTV-Walter de Gruyter, 1977.  
— *El crepúsculo de los ídolos*, Madrid, Alianza, 1980.  
— *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1993<sup>11</sup>.  
OCAMPO, E.: *Cinco lecciones de amor proustiano*, Barcelona, Destino, 1995.  
VATTIMO, G.: *Más allá de la interpretación*, Barcelona, Paidós, 1995.  
YOURCENAR, M.: Ana, soror, in: *Como el agua que fluye*, Madrid, Alfaguara, 1988.  
ZUBIAUR, I.: *La construcción de la experiencia en la poesía de Luis Cernuda*, Kassel, Edition  
Reichenberger, 2002.

<sup>24</sup> Como hemos visto por momentos en los “Poemas para un Cuerpo”.

<sup>25</sup> Poema XVI, “Un hombre con su amor”.

KU HERMENEUTYCZNEJ KONCEPCJI MIŁOŚCI:  
„POEMAS PARA UN CUERPO” LUISA CERNUDY

Streszczenie

Autor artykułu, opierając się na analizie cyklu wierszy nazywanych „Poemas para un Cuerpo” („Wiersze dla ciała”) Luisa Cernudy, rozwija hermeneutyczną teorię miłości. Te pełne dojrzałości wiersze zawierają radykalne stwierdzenie, że miłość zawsze jest interpretacją. Według autora, próbując takie podejście, należy wybierać najbardziej właściwą interpretację jej przedmiotu. Wielokrotne odniesienia do filozofii Nietzschego (który wywarł ogromny wpływ na twórczość Cernudy) pozwalają mu również oddać głębię tych utworów oraz stawić czoło ryzyku subiektywizmu, jakie w sobie zawierają.

**Słowa kluczowe:** Luis Cernuda, poezja, miłość, hermeneutyka.

**Palabras claves:** Luis Cernuda, poesía, amor, hermenéutica.

**Key words:** Luis Cernuda, poetry, love, hermeneutic.