

ABSTRACT

LA POESIA DE LUIS CERNUDA:

TEMAS, ESTILO Y SIMBOLOS

by

Mercedes de Cárdenas

Luis Cernuda es un miembro destacado de la generación del 27 por su pureza lírica, su técnica y su rebeldía, en cuanto a temas y forma y, en consecuencia, por su originalidad. La Realidad y el Deseo es el título del volumen en que recoge toda su obra poética. En la antinomia que da título a la misma, encuentra Cernuda la síntesis del vivir agónico: realidad como símbolo de todo lo que existe para desaparecer, deseo como símbolo de permanencia, de eternidad.

Al estudiar la obra poética de Luis Cernuda, se puede comprobar que pasa por sucesivas mutaciones hasta llegar a alcanzar la configuración definitiva. La etapa inicial está representada por Primeras Poesías (1924-1927); la clasicista, por Egloga, Elegía, Oda (1927-1928); la superrealista, por Un río, un amor (1929) y Los placeres prohibidos (1931); la vuelta a la tradición poética española, por Donde habite el olvido (1932-1933) y finalmente, Invocaciones (1934-1935), que supone una reacción contra

la poesía "pura". La segunda etapa, donde ya su poesía alcanza su expresión definitiva, se inicia con Las Nubes (1937-1940), continúa con Como quien espera el alba (1941-1944), Vivir sin estar viviendo (1944-1949) y Con las horas contadas (1950-1956), terminando con Desolación de la Quimera (1956-1962).

Este estudio consta de siete capítulos. El primero trata de la generación del 27 e incluye una visión panorámica de los poetas inmediatamente anteriores a ella: a los que influyeron en la nueva generación y también a un grupo que consideramos de transición. Comprende además una breve historia de la época de los "ismos" hasta llegar al superrealismo, cuya influencia dejó fuertes huellas en Cernuda. También se señalan las relaciones que Cernuda tuvo con su grupo y las influencias que recibió de otros poetas.

El segundo capítulo, dedicado al estudio de los temas en la poesía de Cernuda, trata de demostrar que el conflicto realidad/deseo es el principio generador del que emanan los temas más importantes de su poesía: la soledad, el amor, el olvido, Dios y los dioses, España y el poeta como ser privilegiado en relación con la sed de eternidad, la poesía y la sociedad.

El tercer capítulo, dedicado al estudio de su estilo, trata de demostrar que hay en su poesía, una coexistencia de actitudes tradicionalmente contrastantes. Entre ellas, un romanticismo que se apoya sobre un fondo antitético de apasionada idealidad y de cáustico realismo y un

clasicismo que no abandona ni cuando se deja llevar por escuelas más nuevas. En el análisis de su estilo se estudian además: la versificación, el vocabulario y los símiles y las metáforas que enriquecen su lenguaje poético. Asimismo se señala el empleo de la anáfora, el encabalgamiento y otros recursos que caracterizan su poesía.

Los cuatro últimos capítulos se dedican al estudio de los símbolos en la poesía de Luis Cernuda para mostrar cómo a través de los símbolos se pueden explicar estados complejos y contradictorios de su alma y cómo sus símbolos a veces se cruzan y se funden hasta hacerse uno y otras se alejan para reaparecer después, reflejando el mundo interior que anima su emoción poética. Estos símbolos se estudian no sólo desde un punto de vista estético-poético, sino también estableciendo la íntima relación entre la forma estilística creada y la realidad psicológica del poeta. En definitiva, la interpretación y función del símbolo en el poema correspondiente y en la poesía de Luis Cernuda. Los símbolos estudiados son: aire, árbol, flor, sombra, muro, limbo, nube, mar y luna.

LA POESIA DE LUIS CERNUDA:
TEMAS, ESTILO Y SIMBOLOS

by
Mercedes de Cárdenas

A THESIS

Submitted to
Michigan State University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY
Department of Romance Languages

1972

675663

© Copyright by
Mercedes de Cárdenas
1972

INDICE

INTRODUCCION	111
CAPITULO I. EL GRUPO DEL 27: CERNUDA Y SU GENERACION .	1
CAPITULO II. LOS TEMAS	48
CAPITULO III. EL ESTILO.	109
CAPITULO IV. LOS SIMBOLOS (I).	154
Aire.	
CAPITULO V. LOS SIMBOLOS (II).	177
Arbol.	
Flor.	
CAPITULO VI. LOS SIMBOLOS (III).	209
Sombra.	
Muro.	
Limbo.	
CAPITULO VII. LOS SIMBOLOS (IV).	239
Nube.	
Mar.	
Luna.	
CONCLUSIONES	273
BIBLIOGRAFIA	286

INTRODUCCION

Luis Cernuda, poeta de extraordinaria calidad, después de años de relativo olvido, es considerado en la actualidad como uno de los escritores que más influyen en la joven poesía española. Esta revalorización se debe a que ya ha transcurrido el tiempo suficiente para que sea visto y considerado con más amplia perspectiva y también a que las nuevas generaciones han encontrado en su obra expresiones y temas afines.

La generación del 27, de la que formó parte Cernuda, recoge en una admirable síntesis las corrientes extranjeras, fundiéndolas con sus propias tradiciones y así produce un conjunto de poetas que por sus altas dotes artísticas y relevante personalidad no había tenido igual desde el Siglo de Oro.

El propósito de nuestra tesis es estudiar de un modo sistemático y coherente la poesía de Cernuda porque si bien es cierto que existe ya una bibliografía bastante extensa sobre su obra, nos pareció que algunos aspectos esenciales de la misma no habían sido todavía estudiados y que nuestro trabajo, aunque no pretende agotar todas las posibilidades de estudio, podría contribuir a un mejor conocimiento de uno de los más destacados poetas de su generación.

Esta tesis constará de siete capítulos que hemos dividido de la siguiente forma: el primer capítulo estudiará esencialmente la generación del 27, los poetas inmediatamente anteriores que influyeron en la nueva generación y un grupo de poetas considerados de transición. También se hará una breve historia de la época de los "ismos" hasta llegar al superrealismo, cuya influencia dejó fuertes huellas en Cernuda. Por último, estudiaremos las relaciones que tuvo Cernuda con su grupo y las influencias que recibió de otros poetas.

El segundo capítulo iniciará el estudio directo de la poesía de Cernuda, tratando de llegar a su concepto del mundo a través de sus temas fundamentales, cuyo principio generador pensamos es la constante dualidad entre realidad y deseo, que le da título a su obra poética. Creemos que los temas centrales de su obra son: la soledad, el amor, el olvido, Dios y los dioses, España y el poeta como ser privilegiado en relación con la sed de eternidad, la poesía y la sociedad.

El tercer capítulo se dedicará a analizar el estilo de Cernuda en estrecha conexión con los temas, ya que el significado de un poema quedaría incompleto sin su significante o forma poética.

Los cuatro últimos capítulos tendrán por objeto el estudio de los símbolos en la poesía de Cernuda. Trataremos de mostrar cómo a través de los símbolos se pueden explicar las claves de su poesía. Los símbolos le sirven

al poeta para captar complejos estados psíquicos; temas y símbolos se cruzan y funden. A veces, los símbolos se repetirán con insistencia y otras se alejarán pero siempre reaparecerán.

El capítulo cuarto constará de una breve explicación de lo que es el símbolo literario y del método que seguiremos para estudiar los símbolos cernudianos. A continuación estudiaremos el aire, que es el más frecuente de todos sus símbolos y el primero en aparecer. El capítulo quinto tratará de los árboles y las flores como símbolos abstractos y concretos. El capítulo sexto estudiará tres símbolos significativos y originales en su poesía: la sombra, el muro y el limbo. El capítulo séptimo incluirá la nube, el mar y la luna, símbolos de larga tradición universal recreados muy personalmente por Cernuda.

Respecto a las fuentes de información, hemos utilizado las bibliotecas de universidades de los Estados Unidos; y en cuanto a los materiales que en éstas no se encuentran, el profesor y poeta Manuel Mantero nos proporcionó bibliografía cernudiana existente en los fondos del Instituto de Cultura Hispánica, la Biblioteca Nacional y la Emeroteca Municipal de Madrid. Otros materiales nos fueron facilitados, a través del profesor Mantero, por el poeta y crítico Leopoldo de Luis, pertenecientes a su biblioteca privada.

Nuestro deseo es, dentro de la bibliografía creciente sobre Luis Cernuda, dar una imagen diferente de su obra

poética, basándonos en una organización de sus motivaciones interiores.

CAPITULO I

1. Grupo del 27

La imagen que tenemos de Luis Cernuda es la del poeta de las esperanzas constantemente perdidas, de la frustración, de la soledad interior. La importancia literaria de Cernuda está ya establecida, después de muchos años de un casi olvido en su propio país. Las últimas promociones poéticas han logrado el reconocimiento de su obra y de su alta calidad de poeta.¹

Formó parte Cernuda de "la mejor capilla poética de Europa"² o más explícitamente de "una generación de tal intensidad creativa como desde el Siglo de Oro no se conocía."³ ¿Cuándo surge a la vida literaria este grupo de poetas? Determinar la fecha exacta de su aparición es difícil. Se trata de un fenómeno de lento proceso y por lo tanto no puede situarse con entera precisión. Quizá la terminación de la primera guerra mundial pueda indicarse como el punto de partida de la trayectoria ascendente de la lírica del grupo. Cirre escoge esta fecha porque considera que el fin de la primera guerra mundial abrió una gran época española.⁴ Cernuda es aún más explícito:

España, como país neutral durante la primera guerra mundial, no sólo no tuvo que sufrir con ella, sino que económicamente se benefició de ella; así que en apariencia las circunstancias históricas pudieron ser allí menos favorables al descontento y disconformidad de la juventud que despierta y encuentra

que ha de vivir en medio de una sociedad en ruinas bajo un injusto régimen político y económico.⁵

El colapso de las instituciones sociales y de los valores morales en que se fundaba el sistema de la burguesía occidental, además de la decadencia de la estética modernista que se inicia en 1907, marcan la apertura, en la lírica, hacia nuevos horizontes. De los poetas que se alejan definitivamente de la estética modernista, escribe Cernuda que "no representan tanto una época claramente definida como un momento de transición, una fase de contornos no muy netos en la poesía española contemporánea."⁶ Entre ellos, José Moreno Villa (1887-1955), puede señalarse como el primero que tiende hacia una poesía intelectualista. Ortega y Gasset, en el prólogo que escribió para su segundo libro, El pasajero (1914), dice que ve allí "el nacimiento de una nueva poesía."⁷

Entre los poetas ya consagrados, Unamuno concluye en 1912 su Rosario de sonetos líricos, que representa una vigorosa reacción contra la estética modernista. Juan Ramón Jiménez contribuye a la formación de una nueva sensibilidad a partir de Diario de un poeta recién casado (1917), donde busca la depuración y la desnudez o esencialidad, la renuncia a la anécdota y al detalle retórico. En este mismo año, 1917, publica Antonio Machado Páginas escogidas. No es mi intención estudiarlo, pero deseo señalar que para esta época, su producción poética ya estaba cumplida (aunque todavía en 1924 publica

Nuevas Canciones). En el prólogo de Páginas escogidas, al examinar el posible valor de su obra, concluye diciendo:

Como valer absoluto, bien poco tendrá mi obra, si alguno tiene; pero creo --y en esto estriba su valor relativo-- haber contribuido con ella, y al par de otros poetas de mi promoción, a la poda de ramas superfluas en el árbol de la lírica española, y haber trabajado con sincero amor para futuras y más robustas primaveras.⁸

Vemos, pues, que existe entre los poetas mayores de principios de siglo una conciencia de tránsito y una superación de las caducas formas modernistas.

El primer libro de Mauricio Bacarisse (1895-1931), El esfuerzo, se publica también en 1917. Al reaccionar éste contra el modernismo intenta, según Guillermo de Torre, "una poesía voluntariosa, energética, rica en metáforas nuevas, tomadas a la ciencia y a la filosofía."⁹ También de 1917 es Del poema eterno de Juan José Domenchina (1898-1960), seguidor de Juan Ramón Jiménez. La forma es barroca y el fondo cerebral.

De esta fase de transición de la poesía contemporánea española sólo faltan por mencionar dos poetas: León Felipe (1884-1968) y Ramón de Basterra (1887-1928). León Felipe publica su primer libro, Versos y oraciones del caminante, tardíamente en 1920. Por esta razón aparece desligado de la generación del 98, a la que correspondería por su edad, y más cerca de la del 27, con la que tampoco tiene mucho en común. El exilio forzoso lo lleva a América; allí sus versos severos, sin musicalidad, lo

convierten en la voz más fuerte del destierro. Ramón de Basterra escribe su primer libro, La obra de Trajano (1921) después de un viaje a Rumanía. Encierra su intelectualismo en formas poéticas gongorinas pero su verso duro no alcanza el halago de la expresión.

Los esfuerzos de este grupo anteriormente citado en la búsqueda de algo distinto no logran cuajar, ni llegan a adquirir carácter orgánico. "El tránsito tenía que marcarse --escribe José Olivio Jiménez-- de manera radical, en la misma forma que había ocurrido en los demás países europeos y estaba ocurriendo en Hispanoamérica."¹⁰ Todo ello obró sobre una juventud en busca de novedades. El resultado fue el ultraísmo, término que corresponde, según Guillermo de Torre, "a una manera literaria peculiar, a una estética en relación muy directa con los demás ismos de la primera postguerra."¹¹

Es entonces cuando los jóvenes poetas encuentran en Ramón Gómez de la Serna la mirada alerta, que había comentado y divulgado casi todos los movimientos literarios diversos ocurridos fuera de España. "Porque el inventor de la greguería puede vindicar en todo momento, con más motivos que ningún otro de su edad, una indiscutible prioridad vanguardista."¹² Escritor en prosa, logra una estilización desrealizadora del lenguaje que habría de influir en la formación literaria de los jóvenes poetas. Cernuda habla de esta influencia:

En la visión y lenguaje poético que caracterizan, si no a todos, a algunos de los poetas entonces jóvenes, al menos en la etapa primera de su labor, se observa una influencia evidente de aquella visión de la realidad introducida en nuestra literatura por Gómez de la Serna bastantes años antes, hacia 1910, cuando todavía el modernismo parecía regir nuestros destinos literarios.¹³

Otra influencia, no muy clara, señalada por Guillermo de Torre, es la de Juan Ramón Jiménez, por su preocupación a partir de 1917 de renovar la poesía y por desnudarla de elementos extrapoéticos. "De suerte que las conexiones de Juan Ramón Jiménez con la vanguardia están paradójicamente en su actitud aparte, en la disidencia con sus contemporáneos, su intransigencia con lo fácil o mimético: en la virtud de su ejemplo."¹⁴ Luis Cernuda coincide en parte con Guillermo de Torre. Al hablar de las líneas preliminares del Diario de un poeta recién casado, comenta el afán de novedades de Juan Ramón Jiménez:

No cabe duda que las novedades poéticas le aparecían a esa fecha como necesarias. Jiménez, que a pesar de su aislamiento tuvo buen olfato para husmear los cambios de gusto en la opinión literaria, acaso vio en el ultraísmo, movimiento sin valor que remedaba entre nosotros entonces al futurismo y otros similares, una indicación de que el modernismo y las exquisiteces fin de siglo tocaban a su término. Hay en el Diario aunque sólo sea ocasionalmente, algo que marca en su autor noticia del ultraísmo.¹⁵

La influencia de Rafael Cansinos-Asséns en la introducción de la "literatura de vanguardia" es más directa porque la realiza a través de la prédica. Cansinos-Asséns, considerado durante algún tiempo como "inventor del ultraísmo" sólo ocupó el papel de "promotor teórico

o inductor de entusiasmos."¹⁶

De gran importancia fue la visita a Madrid del poeta chileno Vicente Huidobro, en el verano de 1918. Huidobro, que había residido en París desde 1916, se presentó como portador de innovaciones de la hora europea y se atribuyó la paternidad de las doctrinas creacionistas. En la primera página de Horizon carré había anunciado Huidobro sus teorías:

Crear un poema tomando a la vida sus motivos y transformandolos para darles una vida nueva e independiente. Nada anecdótico ni descriptivo. La emoción ha de nacer de la única virtud creadora. Hacer un poema como la naturaleza hace un árbol.¹⁷

Sus obras sirvieron de modelo a buena parte de los jóvenes españoles, entre ellos a Juan Larrea y Gerardo Diego, aunque tanto el uno como el otro no se mantuvieran mucho tiempo fieles al creacionismo.

El ultraísmo no es una escuela, es un movimiento de vanguardia que se propuso liberar a la poesía de todo vínculo "literario" por la vía de la supresión de la retórica, la anécdota y el sentimentalismo, con la consiguiente exaltación de la metáfora y la imagen, elevadas al rango de supremas formas de expresión.¹⁸ Se buscaba llegar al "poema cerrado sobre sí mismo, que no comunica ni experiencia, ni verdad, ni emoción, que no significa sino que simplemente es."¹⁹ Su anhelo es la destrucción de la expresión usual llegando al abandono de la tipografía normal, la destrucción de los enlaces lógicos, las formas sintácticas y la puntuación.²⁰ Sólo la metáfora se

mantiene en medio de este caos, una metáfora múltiple y compleja, como elemento primordial del lirismo. La vida del ultraísmo fue breve aunque intensa y más que por los pocos libros que produjo (sólo dos realmente valiosos: Manual de espumas, 1922, de Gerardo Diego y Hélices, 1923, de Guillermo de Torre), se le recuerda por los muchos manifiestos, proclamas y artículos combativos que se publicaron.

La revalorización de la imagen, de la metáfora, es una herencia valiosa alrededor de la cual se agrupan los nuevos poetas que empiezan a escribir en España a partir de 1920. Estos jóvenes escritores van a constituir un grupo o generación, llamada por Luis Cernuda "generación de 1925, fecha que, aun cuando nada signifique históricamente, representa al menos un término medio en la aparición de sus primeros libros."²¹ Guillén sólo la llama "una generación", pero dice que en 1925 ya "hallaban más o menos relacionados ciertos poetas españoles."²² Dámaso Alonso, aunque no la llama concretamente "generación del 27", fue el que acuñó el nombre con que es más conocida. En 1927 el núcleo central del grupo se reúne en Sevilla para rendirle homenaje a Luis de Góngora en el tricentenario de su muerte. Homenaje de simpatía, comprensión y rehabilitación estética al gran poeta cordobés hasta entonces olvidado o mal comprendido. La excursión sevillana, por la proyección que alcanzó más tarde, puede considerarse como año decisivo para el grupo.²³

Entre los años de 1920 y 1928 aparecen los libros primeros de esta generación: Romancero de la novia (1920) de Gerardo Diego, Libro de poemas (1921) de Federico García Lorca, Poemas puros: poemillas de la ciudad (1921) de Dámaso Alonso, Presagios (1923) de Pedro Salinas, Tiempo (1925) de Emilio Prados, Marinero en tierra (1925) de Rafael Alberti, Las islas invitadas (1926) de Manuel Altolaguirre, Perfil del Aire (1927) de Luis Cernuda, Ambito (1928) de Vicente Aleixandre y Cántico (1928) de Jorge Guillén. Véase que en 1928 ya han publicado sus primeros libros todos los miembros de la generación, a los cuales les une, aparte otras cosas de las que hablaremos después, "el mismo afán por perseguir la belleza pura no sólo en el verso sino incluso en la especial tipografía de sus libros."²⁴

Varios miembros de la generación han escrito sobre el grupo.²⁵ Estos trabajos reúnen el valor de la inmediatez, pero quizá sea preferible, para hacer un enjuiciamiento colectivo de la generación, el estudio de Carlos Bousoño,²⁶ que no perteneció al grupo. Tal estudio, escrito recientemente, tiene la perspectiva que da la contemplación a distancia.

Bousoño dice que "la generación del 27 es la llamada a ser, en este extremo, como en todos los otros, la culminación para España del proceso iniciado en Baudelaire."²⁷ El mismo autor considera a Rubén Darío como el verdadero iniciador de la contemporaneidad en la poesía

hispanica, aunque es Antonio Machado el que en realidad inaugura el simbolismo francés en España, pero apoyándose en Bécquer. Juan Ramón Jiménez completa el ciclo, que alcanza su apogeo en la nueva generación. Resumiendo con Bousoño, los nuevos poetas se caracterizan por el uso de la implicitación, la primacía de la emoción sobre el tema, el uso del símbolo y la creación de ámbitos de vaguedad.²⁸

Estos rasgos presuponen la tendencia a dar expresión a impulsos irracionales y oscuros del inconsciente, como medio de reflejar su actitud de agitación y protesta ante la crisis de un mundo mecanizado. Pero esto no quiere decir que su poesía no sea una poesía humana. El calificativo de poesía "deshumanizada", le fue aplicado a raíz de la publicación de un ensayo de José Ortega y Gasset, donde se define al arte de la época como alejado de la realidad objetiva, de los sentimientos, de cualquier busca trascendente, dedicado a un juego de inteligencia.²⁹ Jorge Guillén defiende la actitud de su grupo diciendo:

...un poema "deshumano" constituye una imposibilidad física y metafísica, y la fórmula "deshumanización del arte" acuñada por nuestro gran pensador Ortega y Gasset, sonó equívoca. "Deshumanización" es concepto inadmisiblemente, y los poetas de los años 20 podrían haberse querellado ante los Tribunales de Justicia a causa de los daños y perjuicios que el uso y abuso de aquel novedoso vocablo les infirió como supuesta clave para interpretar aquella poesía.³⁰

También Cernuda acusa al filósofo de no haber interpretado debidamente a los nuevos poetas:

...la metáfora estaba de moda, tanto que Ortega y Gasset, con su rara ignorancia en cuestiones poéticas, definió por entonces la poesía como "el álgebra superior de las metáforas."³¹

A diferencia de los poetas anteriores y posteriores a ellos, los poetas del 27 entendían que, a través de la imagen y de la metáfora, podía llegarse a una reelaboración de la realidad. No se busca el evocar emociones íntimas en un lenguaje musical, ni reproducir fielmente la realidad exterior, sino expresar, por medio de imágenes, la realidad trascendida del autor, las cosas exteriores quedan así "desrealizadas" y la realidad ordinaria y visible desintegrada al extraer de ella su esencia. Sobre la realidad escribe Guillén:

Idea es aquí signo de realidad en estado de sentimiento. La realidad está representada, pero no descrita, según un "parecido" inmediato. Realidad, no realismo. Y el sentimiento, sin el cual no hay poesía, no ha menester de gesticulación. Sentimiento, no sentimentalismo, que fue condenado entonces como la mayor de las obscenidades.³²

No pudo esta nueva literatura ser aceptada de inmediato y se acusó a los nuevos poetas de herméticos y oscuros. Guillén acepta que por lo menos eran difíciles,³³ cosa explicable en una poesía nacida del simbolismo, como dice David Bary:

A partir de Baudelaire, el lenguaje venía concebido como esencialmente metafórico. Las cosas de la realidad visible, las cosas mentadas en el poema, representan o simbolizan una realidad oculta, desconocida, que no nos es dado conocer directamente. La realidad se encuentra escindida en dos partes, una visible y otra invisible;

una cotidiana, vulgar, banal, otra, fascinante, ideal.³⁴

Hasta aquí hemos hablado de la búsqueda por parte del grupo de una poesía que sea creación de perspectiva nueva y forma insustituible de experiencias complejas y concretas.³⁵ Dámaso Alonso señala los años de 1920 a 1927 como los de hegemonía de estos principios rectores. Pero desde 1927 esa contención va a desembocar en el más frenético desbordamiento.³⁶

A partir de esta época se deja sentir otra nueva influencia de origen francés, la del superrealismo, que no todos aceptan. Esto abre la primera escisión en el grupo. Salinas y Guillén quedan al margen, José Olivio Jiménez dice que "se resisten a los escarceos superrealistas, no dejando de ver en ellos, incluso algo de diletantismo o de moda, factor que tampoco puede ignorarse."³⁷ Hecho que lleva a Cernuda a acusarlos de cierto conformismo burgués y afirmar: "En realidad, tanto Salinas como Guillén, ni por su edad ni por su espíritu, pertenecen a esta generación del 25."³⁸

¿Qué es el superrealismo? Pierre Albert-Birot, director del teatrillo en que se representó, ha contado así el origen del calificativo:

En la primavera de 1917 preparábamos el programa de Les mamelles de Tiresias, bajo cuyo título se hallaba escrito simplemente: "drama". Yo propuse entonces a Apollinaire que añadiese algo. "En efecto --me dijo--, añadamos supernaturaliste"; pero yo protesté contra esa adjetivación que no convenía por varias razones. Apollinaire, convencido en el

acto, dijo: "Pongamos entonces surréaliste."
La palabra conveniente estaba hallada.³⁹

André Breton lo define en el Manifiesto de 1924, diciendo:

Automatismo psíquico, mediante el cual se pretende expresar, sea, verbalmente, por escrito o de otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento con ausencia de toda vigilancia ejercida por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral.⁴⁰

Según Marcel Raymond, ésta es una definición que considera al superrealismo en su sentido más estrecho: como un método de escritura. En el sentido más amplio, es "una actitud filosófica que es a la vez una mística (o que lo fue), una poética y una política."⁴¹ Así, Cernuda no considera el superrealismo como uno más entre los movimientos de vanguardia.⁴²

Marcel Raymond hace remontar los orígenes del superrealismo al romanticismo.⁴³ Ramón Gómez de la Serna⁴⁴ y Guillermo de Torre⁴⁵ encuentran su origen inmediato en el dadaísmo. Cernuda comparte esta opinión: "El único movimiento literario que se conectaba directamente con el superrealismo era el de dada, también de origen francés, inmediatamente anterior a aquél y al cual sirvió de prólogo."⁴⁶ El superrealismo muy pronto supera la negación total propugnada por dada.

Un segundo factor que hace del superrealismo algo diferente es la influencia que tuvo en el nacimiento de una nueva ciencia: el psicoanálisis, que "había revelado profundidades hasta el momento desconocidas del alma humana, merced a la obra de Sigmund Freud."⁴⁷ Así puede

decirse con Juan Larrea que "el centro de la actividad surrealista gravita sobre el sueño. Su mayor propósito es encontrar ese vértice encumbrado donde se acoplan a dos vertientes sueño y realidad."⁴⁸

Surge el superrealismo de los rescoldos de la primera guerra europea y termina como juvenil grupo unitario "no como proyección al futuro", con el principio de la segunda;⁴⁹ promovido por poetas, pintores y ensayistas, no sólo traspasó las fronteras del arte, sino las geográficas. Creado en París por una docena de hombres, influyó en Inglaterra, Bélgica, España, Suiza, Alemania, Checoslovaquia, Yugoslavia y aún en otros continentes: Africa, Asia (Japón), América (México, Brasil, Estados Unidos),⁵⁰ Así dice Luis Cernuda:

Aunque francés de origen, el superrealismo llegó a convertirse en movimiento internacional, y eso, más que a influencia literaria, se debió quizá a que respondía a una rebeldía de la juventud, a un estado de ánimo general entre la mocedad por aquellos años.⁵¹

Si existió o no un superrealismo español todavía es objeto de controversias, quizá debido a que los estudios dedicados a la influencia superrealista en España son todavía escasos.⁵² Manuel Durán dice así: "más que influencia directa parece haber coincidencia"⁵³ entre el movimiento en Francia y en España. Dámaso Alonso sustenta la misma teoría: "creo que el llamado surrealismo español tiene raíces autóctonas, cuyo desarrollo posterior se ve favorecido por el movimiento francés."⁵⁴ En España

"no hay manifiesto del surrealismo español, ni disciplina de grupo, ni tan siquiera continuidad en el desarrollo. No hay más... que la producción individualizada, española, en relación con un movimiento universal."⁵⁵ Guillermo de Torre opina que su "existencia en las letras españolas es más que dudosa."⁵⁶ Carlos Bousoño habla de "lo que se ha dado en llamar suprarealismo, que dentro de la literatura española no lo fue en sentido estricto, ni puede clausurársele en los errados caracteres de la escuela francesa."⁵⁷ Dámaso Alonso escribe "por fuera bulle el surréalisme", pero en España lo que existe es un movimiento "neorromántico", es ésta, dice, "una época de poesía trascendente, humana y apasionada."⁵⁸

En todo caso, si nos detenemos a examinar algunas de las tendencias más importantes del superrealismo francés, encontraremos que quizá no son aplicables a los superrealistas de España. Las causas sociopolíticas que dan lugar al surrealismo europeo no se corresponden con las españolas. En España, la neutralidad fue sinónimo de mejoría económica. "Pero España, dice Cernuda, es desde hace siglo y medio un país en descomposición, en el que los jóvenes deben experimentar, aún más agudamente quizá que los mayores, el desagrado del ambiente y el empuje hacia la rebeldía."⁵⁹

Por otra parte, la libertad formal e imaginativa que trae a Francia el superrealismo no puede tener en España la misma trascendencia. Dice Durán: "el surrealismo

español no ha sentido la necesidad de romper lanzas contra la tradición porque ésta, en España, era de una riqueza y de una variedad tales que toda nueva escuela podía aspirar a continuarla."⁶⁰ Habría que añadir a estas palabras que esta tradición es la inamovible, no la falsa a la que se acogen tantos desenterradores. Quevedo y Goya son, en este sentido, revolucionarios por basarse en una tradición interior, intrahistórica. Cernuda también pudo considerarse, él mismo, como un rebelde intrahistórico del arte.

Birute Ciplijauskaite, al estudiar las huellas surrealistas en la poesía de la época, encuentra que si se parte de los manifiestos de André Breton no son muchas las influencias del movimiento en España.⁶¹ La ausencia del automatismo es precisamente la distinción radical entre el superrealismo y el surréalisme, y esto es lo que levanta el superrealismo a un nivel de realización poética que jamás alcanzaron los poetas franceses. Como dice José Olivio Jiménez:

Y el hecho mismo de que los españoles no practicaran al pie de la letra la escritura automática --la técnica más exaltada por los primeros surrealistas franceses, puesta después en cuestión por su propio jerarca-- lejos de negar su participación a aquéllos, les acredita un lugar importante y una destacada originalidad en la historia universal de ese movimiento.⁶²

Otro punto que Ciplijauskaite mantiene donde no coinciden los españoles con Breton es en "la exploración de lo subconsciente y del mundo onírico"⁶³ aunque luego

se desdice al afirmar que el sueño es la parte integrante de la obra de Emilio Prados, de Luis Cernuda y de Pedro Salinas, pero se olvida de mencionar a Alberti en Sobre los ángeles (1928) que utiliza las imágenes oníricas e ilógicas y la enumeración caótica para comunicar ciertas actitudes emotivas, y también de Aleixandre con las visiones e imágenes visionarias, comentadas por Bousoño en su estudio del poeta.⁶⁴ Tampoco comparten con los surrealistas franceses "el concepto del arte como juego."⁶⁵ En el único punto en que coinciden plenamente, según la autora, es la "angustia existencial."⁶⁶

Los poetas españoles que muestran huellas superrealistas en algunas de sus obras son, según Cernuda, Lorca, Prados, Aleixandre, Alberti y Altolaguirre; aunque en Prados y en Altolaguirre la influencia superrealista es menos evidente pero "puede observarse en su actitud frente a la vida."⁶⁷ Hay, además, un poeta, Larrea, a quien Cernuda atribuye la mayor influencia del movimiento, por él vivido en Francia. "Si es cierto como supuse que ni Lorca ni Alberti leyeron obras superrealistas (me parece que en general los dos tuvieron lecturas escasas), ¿cómo adquirieron parte del acento y técnica superrealistas?" Contestando su pregunta, dice: "Al menos, no creo equivocarme al pensar que a él le debieron Lorca y Alberti (y hasta Aleixandre) no sólo la noticia de una técnica literaria nueva para ellos, sino también un rumbo poético que sin la lectura de Larrea dudo que hubiesen hallado."⁶⁸

Guillermo de Torre sólo reconoce como verdadero superrealista español a José María Hinojosa.⁶⁹ En Lorca sólo encuentra una influencia ambiental.⁷⁰ Rafael Alberti, según el mismo autor, no ofrece realmente parentesco ninguno con el superrealismo.⁷¹ En cuanto a Aleixandre, dice Cernuda, "tres por lo menos de los libros de Aleixandre: Espadas como Labios, Pasión de la Tierra y La Destrucción o el Amor, son enteramente fieles al superrealismo."⁷² En cambio, tanto Carlos Bousoño como Guillermo de Torre sólo encuentran huellas superrealistas en Pasión de la Tierra que realmente proceden "del conocimiento que el poeta tenía de los trabajos de Freud sobre la subconsciencia y la relación de la subconsciencia con el arte."⁷³ Pero "faltan otros elementos esenciales de la escuela: el espíritu de sorpresa, más aún de agresividad y la escritura automática, practicada de modo sistemático."⁷⁴ Dámaso Alonso, en cambio, acepta que también existen huellas superrealistas en Espadas como Labios.⁷⁵

Luis Cernuda parece haber sido el único poeta de su generación que conoció verdaderamente el desarrollo del movimiento surrealista francés. Su estancia en Francia, en 1929, le había permitido familiarizarse con la poesía de Breton, Aragón, Crevel y Eluard. Cuenta que en Toulouse un día, de regreso de París, al escribir el poema "Remordimiento en traje de noche", encontró de pronto en el surrealismo la forma y el estilo que había estado buscando.⁷⁶ Su nueva forma y estilo alcanzan su máxima intensidad

expresiva en Los placeres prohibidos.⁷⁷ Pero el poeta sabe poner en equilibrio su necesidad expresiva con su voluntad artística de comunicación. La única concesión que hace al proceso antiartístico del automatismo es la búsqueda de la espontaneidad en el verso: "Los poemas de una y otra colección los escribí, cada uno, de una vez y sin correcciones."⁷⁸

A pesar de todas estas afirmaciones de Cernuda y de que Un río, un amor y Los placeres prohibidos no pueden explicarse sino desde las libertades expresivas del superrealismo acomodadas a un propósito consciente de creación artística, un crítico como Gastón Baquero insiste en negar o considerar muy dudosa la influencia del superrealismo en los dos libros mencionados, alegando que "lo caótico, lo enumerativo del sueño, lo arbitrariamente diseñado por la imaginación en libertad, son elementos ausentes de la intención y de la estética de Luis Cernuda."⁷⁹

El superrealismo produce la primera escisión en el grupo del 27 con la relajación de los vínculos estéticos comunes. Escisión que se completa con el inicio de la guerra civil en 1936 y los penosos años que siguieron.

2. Cernuda y su generación

La complejidad espiritual de Luis Cernuda ha hecho de él un solitario. "Difícil de conocer --dice Salinas-- Delicado, pudorósísimo, guardándose su intimidad para él solo, y para las abejas de su poesía que van y vienen trajinando allí dentro --sin querer más jardín-- haciendo su

miel."⁸⁰ Para Cernuda una circunstancia necesaria, que acompaña todo acto creador, es la soledad: "El trato con la poesía es más feliz cuando en soledad, y la luz de aquélla brilla más pura lejos de la muchedumbre y del vaho espeso que exhala."⁸¹ Joaquín González Muela se refiere a su voluntario aislamiento diciendo que "este poeta fue siempre un inadaptado (tiene palabras duras para conceptos burgueses como patria, familia, hogar...)." ⁸² Su aislamiento orgulloso, comparable al de los románticos, hace que sea difícil determinar en su poesía una inclinación clara hacia una corriente estética, o como dice Cirre, hacia "un centro de gravitación predominante, fuera del núcleo espiritual de la soledad y del dolor de sí mismo."⁸³

Lo que une a Cernuda con los demás miembros de su generación es su concepto trascendente de la poesía y la búsqueda de valores permanentes en un mundo de mucho movimiento y de rápidos cambios. Esta nueva generación está formada por una serie de individuos con personalidades muy diferenciadas y cada uno de ellos desarrolla un estilo y léxico propios. José Luis Cano opina que lo único que le daba al grupo una firme cohesión era la afinidad de gustos estéticos.⁸⁴ Por lo tanto es difícil discernir influencias de unos sobre otros.

El primer miembro de la generación a quien conoce Cernuda es Pedro Salinas por haber sido maestro suyo en la Universidad de Sevilla. Escuchemos al propio Cernuda

referir su relación con Salinas:

Mas por una incapacidad típica mía, la de serme difícil, en el trato con los demás, exteriorizar lo que llevo dentro, es decir, entrar en comunicación con los otros, aunque algunas veces lo desee, durante el curso no fui para Salinas sino un alumno más, y de los menos distinguidos, entre el medio centenar de ellos que debió tener durante el año escolar 1919-1920. Ya casi al final de mi carrera, la ocasión de haber publicado yo algunas líneas de prosa en una revista estudiantil, líneas que Salinas leyó, y la mediación de algunos amigos comunes, nos puso al fin en contacto. No sabría decir cuanto debo a Salinas, a sus indicaciones, a su estímulo primero; apenas hubiera podido yo, en cuanto poeta, sin su ayuda haber encontrado mi camino.⁸⁵

Otra influencia reconocida por el poeta mismo es la de una obra de Salinas, Presagios:

No puedo, sin embargo, hablar ahora tanto como quisiera de Presagios, lectura decisiva para mí destino de poeta, como decisivo fue también para mí el encuentro con su autor.⁸⁶

Salinas, años más tarde, no se perdona el no haber reconocido entonces el talento poético que se escondía en el tímido joven que se sentaba todos los días en su clase.⁸⁷ Pero Cernuda reconoce que gracias a Salinas conoció a fondo los poetas españoles clásicos: Gracilaso, Fray Luis de León, Góngora, Lope, Quevedo y Calderón. También fue Salinas el que le aconsejó que aprendiera francés para poder leer a los grandes poetas franceses.⁸⁸

En 1925, otra vez gracias a la intervención de Salinas, se publica en la Revista de Occidente, en el número XXX, una colección de nueve de sus poemas. En 1926 Salinas

le aconseja que reúna en volumen los versos que tenía escritos y consigue que Prados y Altolaguirre se lo publiquen en un Suplemento de Litoral. Los versos que allí aparecieron fueron los nueve poemas ya publicados en Revista de Occidente más dos sonetos.⁸⁹

Pero al enviarle Cernuda a Salinas uno de los ejemplares de su primer libro Perfil del Aire, tan atacado por la crítica de entonces, no recibió de él sino indiferencia. "Pero lo que más me dolió fueron las cortas líneas evasivas con las cuales Salinas me acusó recibo desde Madrid."⁹⁰ A pesar de que más tarde es Salinas el que le consigue el puesto de lector de español en Toulouse, en el poema "Malentendu" de Desolación de la Quimera (1956-1962) ataca a Salinas:

Fue tu primer amigo literario
(¿Amigo? No es la palabra justa), el que primero
Te procuró experiencia en esa inevitable
Falacia de nuestro trato humano:
Ver como las palabras, las acciones
Ajenas, son crudamente no entendidas.

Pues no querías o no podías entenderte,
Tus motivos él los trastocaba
A su manera: de claros
En oscuros y de razonables
En insensatos. No se lo perdonaste
Porque es imperdonable la voluntaria tontería.
(RD, 348)⁹¹

De toda la crítica laudatoria que Salinas le dedicó sólo recuerda Cernuda la comparación que de él hace con el "licenciado Vidriera."⁹² Comparación casi injuriosa a juicio de Cernuda:

El escribió de ti eso de "Licenciado Vidriera"
Y aun es de agradecer que superior ineptia no
escribiese,

Siéndole tan ajenas las razones
Que te movían. ¿Y te extrañabas
De su desdén a tu amistad inocua,
Favoreciendo en cambio la de otros? Estos eran
los suyos.

Los suyos, sus amigos predestinados,
Los que él entendía, los que a él le entendieron,
Si es que en el limbo entendimiento existe.
Por eso su intención, aunque excelente, al no
entenderte,

Hizo de ti un fante a su medida:
Raro, turbio, inutilmente complicado.
(RD, 348)

Con Dámaso Alonso sus relaciones no parecen haber sido muy cordiales. Dos veces hiere Dámaso Alonso su susceptibilidad en su ensayo sobre "Una generación poética".⁹³ Cernuda le contesta con una "Carta abierta a Dámaso Alonso" en Insula.⁹⁴ También en un poema de Desolación de la Quimera, "Otra vez con sentimiento", alude a Dámaso Alonso negándose a considerarlo como poeta ni como crítico.⁹⁵

Guillén y Cernuda son completamente opuestos. Guillén es en su raíz el poeta del optimismo, de las afirmaciones, de la seguridad en el mundo circundante, sus versos cantan la satisfacción de vivir. Cernuda, pesimista, encuentra que sólo la exaltación del propio ser puede mantenerlo en pie frente a su espiritual agonía, que lo conduce a transformar la ansiedad en angustia.⁹⁶

A pesar de existir entre ambos poetas diferencias tan evidentes, al publicarse Perfil del Aire se acusó a Cernuda de imitar a Guillén.⁹⁷ Cernuda se defiende de esta

acusación en "El crítico, el amigo y el poeta"⁹⁸ aduciendo que Perfil del Aire se publicó en 1927 y la primera edición de Cántico no aparece sino hasta 1928. Insiste en que su libro tiene unidad tanto temática como expresiva y por lo tanto no pudo existir influencias de Guillén, ya que su composición se inicia en 1924. Admite que aunque Guillén había publicado algunos de sus poemas en 1924 y en 1925 su número e importancia no permite aceptar la teoría de la influencia en los suyos. Fortalece su defensa haciendo notar que en esos años "Guillén era un poeta poco menos inédito que Cernuda"⁹⁹ y, por ello, él no podía suponer la importancia que Guillén tendría más tarde.

Acepta en cambio la influencia en ambos de un tercer poeta, Mallarmé, y que quizá a esto se deba que tuvieran entonces, Guillén y él, algo en común. Precisamente al indicar la influencia de Mallarmé en Perfil del Aire, la señala en uno de sus versos: "Morir cotidiano, undoso" y es exactamente en este verso donde Ricardo Guillón encuentra "la impronta guilléniana".¹⁰⁰

En cuanto a otro poeta francés, Valéry, dice Cernuda que su influencia existe en Guillén, pero no en él. El poeta "de quien Cernuda (es él mismo quien se alude) aprendió ascetismo poético es Pierre Reverdy".¹⁰¹

La última aparente analogía entre ambos libros, Cántico y Perfil del Aire, es el uso de la décima, pero aún en la métrica discrepan ambos poetas, según Cernuda, ya que la métrica que él usa es la española y la de Guillén

es de importación francesa. "Valéry la emplea en sus poemas Aurore y Palme: dos cuartetos con un pareado en medio."¹⁰² Después de la guerra civil, cuando Jorge Guillén escribe una poesía más pública, los juicios de Cernuda sobre él no son demasiado benévolos. Llega a tacharlo de poeta burgués.¹⁰³

De todo el grupo del 27 es Federico García Lorca el poeta por el que manifiesta una constante admiración. Su primer encuentro ocurre en Sevilla en diciembre de 1927. Una corriente cálida de simpatía los une inmediatamente. Simpatía que pronto se convirtió en una amistad entrañable.¹⁰⁴ Al publicarse la primera edición de La Realidad y el Deseo, Lorca expresa su admiración por "el gran poeta del misterio, delicadísimo poeta Luis Cernuda, para quien hay que hacer otra vez, desde el siglo XVII, la palabra divino, y a quien hay que entregar otra vez agua, juncos y penumbra para su increíble cisne renovado."¹⁰⁵ Pero a pesar de la mutua admiración que manifiestan el uno por el otro, no existe ninguna influencia entre ambos poetas. Lorca estaba muy inmerso en la tradición folklórica andaluza, lo que se oponía a la manera de ser de Cernuda. El interés por la poesía popular, muy acentuado en esta generación, sólo se deja sentir, en el caso de Cernuda, en una ligera influencia de la canción andaluza.

Con otro andaluz, Emilio Prados, sí tiene muchos puntos de contacto. Prados es el otro gran solitario de la generación. Como Cernuda, su mundo es un mundo interior,

la soledad es su estado natural, pero Cernuda es más orgulloso y más desengañado. Los dos se dejan llevar por una voz interior que viene de lo más profundo. Esta voz los persigue y angustia.

Aleixandre es, de todos los poetas de la generación, el que más afinidades tiene con Cernuda en cuanto a su orbe poético y también (aunque no tanto) en la expresión.¹⁰⁶ Nos ofrecen una visión del mundo nostálgico y pesimista, lloran un paraíso perdido que no pueden gozar. El tono dominante es elegíaco porque hay en ambos un cansancio humano. La poesía es para ellos una compañera del dolor; por todos lados sólo encuentran pesadumbre y maldad, artificio y mentira. La visión de la muerte se percibe por el fluir de las cosas hacia un futuro inexorable del ser hacia su destino. En la expresión se diferencian en que Cernuda carece del esplendor verbal de Aleixandre, pero ambos usaron "el más revolucionario de los metros, el versículo o verso libre."¹⁰⁷ En ambos, además, es evidente la influencia superrealista; en opinión de Cernuda, "el superrealismo francés obtiene con Aleixandre en España lo que no obtuvo en su tierra de origen: un gran poeta."¹⁰⁸ Tanto para Aleixandre como para Cernuda el superrealismo significó un verdadero enriquecimiento poético: una introspección, un buceo en la personalidad.

Luego, después de la guerra civil, Aleixandre --como Guillén y Dámaso Alonso-- escribiría una poesía más solidaria que antes, mientras Cernuda permaneció fiel a su

estética. Esto se comprueba también en los libros Historia del corazón (1954) de Aleixandre; de Guillén Clamor (I. Marmagnum, 1957); Hijos de la ira (1944) de Dámaso Alonso.

Las relaciones que mantuvo Luis Cernuda con los más importantes poetas de su generación, indican que, si bien no hubo una influencia directa, compartieron los mismos elementos de formación generacional. En resumen: 1) son un grupo o "generación"; 2) participan del mismo ambiente, tienen casi la misma formación.¹⁰⁹

"Creo --dice Cernuda-- que es necesidad primera del poeta el reunir experiencia y conocimiento, y tanto mejor mientras más variados sean."¹¹⁰ Salinas, como hemos visto, lo lleva al conocimiento y estudio de la poesía francesa y a una cuidadosa lectura de los clásicos españoles. Bécquer fue su primer contacto con la poesía, lo leyó a los ocho o nueve años, "pero algo debió quedar, depositado en la subconciencia, para algún día, más tarde, salir a flor de ella."¹¹¹ No se trata, pues, de influencias, sino de experiencia y conocimiento de los que se beneficiará por poseer las cualidades propias del verdadero poeta, por lo que Cernuda se queja amargamente de que se busquen influencias en sus versos:

--¿A qué cansarnos enumerando todas las influencias posibles que sobre él actuaron? ¿No bastaría con decir que Cernuda estuvo vivo, y aprendió de todos aquellos de quienes tenía que aprender, y también, y no poco, de sí mismo?¹¹²

Pero es precisamente, porque estuvo vivo y aprendió de

otros, por lo que su poesía es inconfundible y distinta: una exploración de sí mismo y de su tradición, sin dejar de enraizar en la poesía europea.

A pesar de que después va a sentirse más cerca de los poetas ingleses que de los franceses y españoles, son Baudelaire, Mallarmé y Reverdy los que dejan fuertes huellas en sus primeros versos. "Baudelaire --nos dice-- fue el primer poeta francés a quien entonces comencé a leer en su propia lengua y hacia el cual he conservado devoción y admiración vivas."¹¹³ Las resonancias de Baudelaire en su poesía sugieren una afinidad profunda, incluso una influencia precisa. Según Octavio Paz:

Poeta de la poesía, desciende de Baudelaire: la conciencia de la soledad del poeta; la visión de la ciudad moderna y sus poderes bestiales; la dualidad de canto y crítica; en fin, el mismo desesperado y loco afán por alcanzar la felicidad terrestre y la misma certidumbre del fracaso.¹¹⁴

Y a esto podemos añadir: la influencia de un poder demoníaco, los aspectos blasfematorios y rebeldes, la tremenda ironía y el orgullo. Y todavía se pueden señalar aún más correspondencias en los temas: el tema de la angustia, del tiempo que pasa, de los fantasmas del sueño y la quimera.

Mallarmé fue otro de los poetas franceses a quien se mantuvo siempre fiel "... (su) verso me apareció ya entonces, y nunca dejó de aparecerme así a través de los años, con una hermosura sin igual."¹¹⁵ La semejanza de los temas --por ejemplo, el narcisismo-- y la acabada

expresión de Mallarmé persistirá en sus versos "hasta bien tarde, cuando muchas de las influencias primeras hayan desaparecido."¹¹⁶

En cambio Reverdy no se mantiene en su estimación, porque sus cualidades --desnudez, pureza y reticencia-- dejaron de atraerlo. Pero todavía en 1961 indica su deuda con Reverdy: "Le estimo como poseedor de un don raro aún entre los poetas mejores, el de guiar, señalar el rumbo a los poetas más jóvenes que vienen tras de él. Es decir, ser un maestro."¹¹⁷

Otros poetas franceses que también le causaron gran impresión, fueron Rimbaud y Lautréamont. De Rimbaud dice "no creo que yo, en aquella primera lectura (de Rimbaud), me diera cuenta del alcance de su pensamiento, aunque aquel contacto preliminar con su obra dejara una huella que las lecturas posteriores fueron profundizando."¹¹⁸

Idéntico comentario hace sobre Lautréamont: "el efecto de su lectura no sería visible sino pocos años después."¹¹⁹

Aunque no vuelve a referirse a Rimbaud y a Lautréamont, está claro que Cernuda toma de los dos su rebeldía personal, sus investigaciones en el subconsciente, su ansia de cambiar ciertos valores sociales, su demonismo. Respecto a Verlaine, Cernuda, en su poema "Birds in the night" (título tomado del poema de Verlaine), tiene hacia él una estimación humana que indica una honda comprensión del poeta. Para completar la influencia de los escritores franceses, cita a André Gide, aunque señala que la

influencia de éste no se manifiesta realmente en su poesía, sino en su actitud ante la vida.

Luis Cernuda tiene otras influencias que no comparten sus compañeros de generación: Hölderlin, Leopardi --que sólo Jorge Guillén trasluciría más tarde en su libro Homenaje (1967)-- y los poetas anglosajones. A partir de 1935 es Hölderlin el poeta que más ha influido en Cernuda. A fines de ese año aparecen en Cruz y Raya una colección de poemas de Hölderlin, traducidos por Cernuda en colaboración con Hans Gebser, poeta alemán, que vivía entonces en Madrid. Se encontraba entonces Cernuda componiendo los poemas de Invocaciones, "cansado de los poemitas breves a la manera de Machado y Jiménez",¹²⁰ buscaba un rumbo propio a su obra, frente a las limitaciones que la poesía "pura" imponía. "Más que mediada la colección, antes de componer el Himno a la tristeza, comencé a leer y a estudiar a Hölderlin, cuyo conocimiento ha sido una de mis mayores experiencias en cuanto a poeta."¹²¹ Para Enrique Azcoaga, la tristeza es fundamental en Hölderlin.¹²² Ya veremos en el tema de la soledad (Cap. II) hasta qué punto la tristeza importa a Cernuda. La emoción que la cuidadosa lectura de Hölderlin le produjo sobrepasa el interés del simple traductor:

Al ir descubriendo, palabra por palabra, el texto de Hölderlin, la hondura y hermosura poética del mismo parecían levantarme hacia lo más alto que pueda ofrecernos la poesía. Así aprendía, no sólo una visión nueva del mundo, sino, consonante

con ella, una técnica nueva de la expresión poética.¹²³

La nueva visión del mundo que Hölderlin le ofrece lo acerca más aún al mundo griego de los mitos, dioses y héroes donde existe la armonía entre el hombre y la naturaleza. Impresión que corroborará más tarde al leer a Diels en Die Fragmente der Vorsokratiker:

Aquel mundo remoto de Grecia, tan cercano a nosotros al mismo tiempo, me atrajo en no pocas ocasiones de mi vida, sintiendo la nostalgia que otros poetas, mejor enterados de él que yo, expresaron en sus obras. No puedo menos de deplorar que Grecia nunca tocara al corazón ni a la mente española, los más remotos e ignorantes, en Europa, de "la gloria que fue Grecia". Bien se echa de ver en nuestra vida, nuestra historia, nuestra literatura.¹²⁴

En la nota introductoria que precede a la traducción de los poemas en Cruz y Raya aparece la obsesión de un ideal pagano, lleno de misterio, donde el hombre puede proyectar su propio ser en la Naturaleza en un vano intento de escapar a su destino mortal. La lectura de Hölderlin es algo más que un descubrimiento, es un reconocimiento del poeta que encuentra los más altos ideales del hombre en el mundo de la mitología griega. Cernuda no intenta restaurar una anacrónica emoción religiosa pagana, sino vivificar, como lo hizo Hölderlin, aquellos antiguos mitos helénicos.¹²⁵

Es indudable que existe una influencia confesada de Hölderlin. Esta influencia procede en gran parte de la visión del mundo griego que ya existía como una intuición

en él. Repetidas veces en su Historial confiesa su amor al mundo de las tradiciones griegas y en los poemas de Invocaciones, contrasta el ideal pagano del abandono al goce de las bellezas del mundo con la actitud de la sociedad contemporánea, en que los hombres, encerrados en las ciudades, deforman sus cuerpos y se perpetúan por aburrimiento e invoca a jóvenes sátiros como símbolos de las gracias de este mundo en contraste con la triste figura del dios cristiano.

Anteriormente se hablaba, junto a la influencia de Hölderlin, de la de Leopardi. Esta se manifiesta en las siguientes características:

1) Abominación de la sociedad y de la civilización. Leopardi dice irónicamente en su "Palinodia al Marchese Gino Capponi", refiriéndose a las conquistas técnicas y comerciales del hombre:

Da Londra a Liverpool, rapido tanto
Sarà, quant'altri immaginar non osa,
Il camino, anzi il volo: e sotto l'ampie
Vie del Tamigi fia dischiuso il varco,
Opra ardita, immortal, ch'esser dischiuso
Dovea, già son molt'anni. Illumminate
Meglio ch'or son, benchè sicure al pari,
Nottetempo saran le vie men trite
Delle città sovrane, e talor forse
Di suddita città le vie maggiori.
Tali dolcezze e sì beata sorte
Alla prole vegnente il ciel destina.¹²⁶

Cernuda, por su parte, escribe, refiriéndose al comercio, pero de un lento pregonero de flores:

Con hombres como tú el comercio sería
Cosa leve y tan pura que, sin sudor ni sangre

De ninguno comprada, dejaría a la tierra
 Intactos sus veneros. Pero a tu pobreza
 El comercio podría allanarle un camino
 Durante las tardes meridionales del verano,
 A través de una clara ciudad, solas las calles,
 Llevarías en cestillo guirnalda de jazmines,
 Y magnolias, por un nido fragante de hojas verdes
 Oculto su blancor, como alas de paloma.
 (RD, 221)

2) Recuerdos del mundo griego. Leopardi, gran conocedor de Grecia, habla en sus Canti del amado mundo mediterráneo. Como ejemplo citamos: "Alla Primavera o delle favole antiche".¹²⁷ O se refiere a poetas griegos: "Ultimo canto di Saffo".¹²⁸ Los modernistas, por ejemplo, Rubén Darío, se refieren más a la Grecia pasada por París.¹²⁹

3) Demonismo. Como Baudelaire, Leopardi se refiere al demonio. Pergeñó en verso y principalmente en prosa un canto a Arimán, proyecto publicado en 1898. Para el poeta italiano el Demonio es una imagen del propio fracaso vital. El mal suyo es el mal del universo, única fuerza:

Re delle cose, autor del mondo, arcana
 Malvagita, sommo potere e somma
 Intelligenza, eterno
 Dator de' mali e reggitor del moto.¹³⁰

Cernuda, por su parte, crea también su demonio, el anti-
 guo angel envejeciendo:

No sólo forja el hombre a imagen propia
 Su Dios, aun mas se le asemeja su demonio.
 Acaso mi apariencia no concierte
 Con mi poder latente: aprendo hipocresía,
 Envejezco además, y ya desmaya el tiempo
 El huracán sulfureo de las alas
 En el cuerpo del angel que fui un día.
 En mí tienes espejo. Hoy no puedo volverte
 La juventud huraña que de ti ha desertado.
 (RD, 222)

4) Pesimismo. Leopardi es uno de los padres poéticos del pesimismo. Nace del tedio (la "noia") su centro mental. Aparece siempre, incluso en el reposo:

Dimmi: perche giacendo
A bell'agio, ozioso,
S'appaga ogni animalì;
Me, s'io giaccio in riposo, il tedio assale?¹³¹

Cernuda está inserto en el mismo tedio, en la misma denegación escéptica de lo humano. Sus meditaciones en el "Nocturno Yanqui" de Con las horas contadas las acaba marchándose a la cama:

Y piensas
Que así vuelves
Donde estabas al comienzo
Del soliloquio: contigo
Y sin nadie.

Mata la luz, y a la cama.
(RD, 288)

La última influencia importante en la poesía de Cernuda fue la de los poetas anglosajones. Aún antes de su traslado a Inglaterra en 1939, ya Cernuda conocía a Keats, con el que se siente unido por idéntico amor a la belleza: "La hermosura física juvenil ha sido siempre para mí cualidad decisiva, capital en mi estimación como resorte, primero del mundo, cuyo poder y encanto a todo lo antepongo."¹³² A Shakespeare lo considera "como poeta que no tiene igual en otra literatura moderna."¹³³ Testimonio de su admiración por Shakespeare es su traducción de Troilus and Cressida.

En 1940, especialmente después de Las Nubes, se hace

evidente el significado que dentro de la evolución poética de Cernuda tiene su conocimiento de los poetas anglosajones. El mismo deja constancia en el Historial de un libro de su deuda:

Aprendí mucho de la poesía inglesa, sin cuya lectura y estudio mis versos serían hoy otra cosa, no sé si mejor o peor, pero sin duda otra cosa. Creo que fue Pascal quien escribió: "no me buscarías si no me hubieras encontrado", y si yo busqué aquella enseñanza y experiencia de la poesía inglesa fue porque ya la había encontrado, porque para ella estaba predispuesto.¹³⁴

José Angel Valente encuentra que esta predisposición parte de la propia tradición del poeta y que por esa razón el encuentro de Cernuda con la tradición inglesa significa un encuentro con los elementos de la tradición propia.¹³⁵ De ahí que la lectura de los metafísicos ingleses (Donne, Marvell, Crashaw) lleve a Cernuda a una intensa valoración de tres poetas metafísicos españoles: Jorge Manrique, Francisco de Aldana y el anónimo autor de la "Epístola Moral a Fabio". Considera a estos tres poetas metafísicos porque su lirismo "no requiere expresión abstracta, ni supone necesariamente en el poeta algún sistema filosófico previo, sino que basta con que deje presentir, dentro de una obra poética, esa correlación entre las dos realidades, visible e invisible, del mundo."¹³⁶

A partir de su encuentro con los poetas que integran la gran tradición meditativa occidental (Blake, Wordsworth, Hopkins, Dickinson, Yeats, Eliot, Rilke) los poemas cernudianos adquieren un nuevo tono que responde a la estructura

peculiar del poema meditativo. En el libro que dedicó al pensamiento poético de los líricos ingleses, Cernuda declara:

El poeta a su vez, en perfección ideal, pone en actividad el alma entera del hombre, así como sus facultades (subordinadas unas a otras según su relativo valor y dignidad), y difunde un tono y espíritu unificador fundiendo por así decirlo unas facultades con otras.¹³⁷

La unificación de la experiencia en el alma del poeta es, pues, la culminación del proceso poético, "una experiencia espiritual externamente estética, pero internamente ética."¹³⁸

El contacto de Cernuda con la poesía inglesa se refleja además en una intensificación del adelgazamiento de su voz poética que llega al máximo del acrisolamiento; en un mejor logro de la objetivación de la experiencia y en la eliminación de todo lo que sea superfluo en la estructura poemática. Por último, el monólogo, tan afín a su naturaleza, se desdobra hasta casi llegar al diálogo, para así poder alcanzar una mayor hondura en la proyección emotiva de la experiencia.

La obra de Luis Cernuda como manifestación de una trayectoria vital forma parte de un período histórico. Julia Uceda cree que Cernuda y los poetas de su generación marcaron el final de una época:

Su poesía y el grupo generacional a que perteneció, marcaron el final de una época. Poéticamente cerró superándola, la línea que Bécquer había iniciado (Juan Ramón Jiménez, en

Españoles de tres mundos lo llamó "sobrebecqueriano"). Los "ismos", escandalosos y fugaces pero no completamente estériles, fueron la manifestación de una juventud que no conforme con lo establecido por las generaciones precedentes, trató de construir su propio mundo aportando nuevas inspiraciones. Esta necesidad primaria de los grupos históricos se manifestó por última vez en nuestro país durante la generación del 27.¹³⁹

Pero si su generación cerró una época histórica, su obra por su doble contextura ética y estética continúa enriqueciendo la poesía contemporánea.

NOTAS

¹Ejemplos son los homenajes de admiración ofrecidos por Cántico (números 9 y 10, agosto-noviembre 1955), La Caña Gris (números 6, 7 y 8, otoño de 1962) e Insula (número 207, año XIX, febrero 1964). Además, la influencia estética de Luis Cernuda se puede observar en Ricardo Molina y Pablo García Baena, del grupo de la revista cordobesa Cántico. Respecto a Ricardo Molina, esta influencia se refleja especialmente en Elegías de Sandua (Madrid, 1948), donde usa el versículo cernudiano de Como quien espera el alba, libro este que influye con su andalucismo recordado, su terminología floral, sus llamadas al amor, a la soledad y a los dioses. En cuanto a Pablo García Baena, la influencia en él de Cernuda aún es más acusada y amplia, pues cubre todos sus libros, desde Mientras cantan los pájaros (Córdoba, 1948) a Oleo (Madrid, 1958). Entre los más jóvenes pueden ponerse como influenciados por Cernuda a Francisco Brines y Alfonso López Gradolí. Brines, en sus libros Las Brasas (Madrid, 1966) y Palabras a la oscuridad (Madrid, 1966), asimila también el versículo cernudiano y la ambientación estética. Hay un explícito homenaje en el poema titulado "La mano del poeta. Cernuda". Alfonso López Gradolí en El Sabor del Sol tiene un poema titulado "Cernuda es un dorado desaliento". La influencia ética, la preocupación moral, se deja sentir, según José Luis Cano, ("La poesía de Mariano Roldán" en Insula, número 283, junio 1970, pag. 9) en José Ángel Valente, Jaime Gil de Biedma, Manuel Mantero, Julia Uceda, Aquilino Duque y Mariano Roldán. Hay que aclarar que esa preocupación ética es una preocupación de autenticidad con uno mismo y con la sociedad y puede ser debida a coincidencias de tipo histórico puesto que tanto la generación de Cernuda como la de los últimos poetas mencionados han compartido, de una en otra forma, los mismos acontecimientos.

²Federico García Lorca, Obras completas (Madrid, 1960), pag. 89.

³Dámaso Alonso, Poetas españoles contemporáneos (Madrid, 1952), pag. 331.

⁴"La conclusión del conflicto mundial marcó en España un compás de optimismo espiritual, de prosperidad económica y de expansión vitalista", José Francisco Cirre, Forma y espíritu de una lírica española (México, 1950), pag. 23.

⁵Luis Cernuda, Estudios sobre poesía española contemporánea (Madrid, 1957), pag. 192.

⁶Ibid., pág. 142.

⁷Juicio que Guillermo Torre reduce a algo que, en términos históricos, tiene análoga validez: "el cierre o liquidación del almacén modernista", Guillermo de Torre, Historial de las literaturas de vanguardia (Madrid, 1965), pag. 513.

⁸Antonio Machado, Obras. Poesía y Prosa (Buenos Aires, 1964), pag. 46.

⁹Guillermo de Torre, pág. 514.

¹⁰José Olivio Jiménez, "Medio siglo de poesía española", Hispania (Vol. L, número 4, diciembre 1967), pag. 932.

¹¹Guillermo de Torre, pág. 505.

¹²Ibid., pág. 524.

¹³Luis Cernuda, pág. 168.

¹⁴Guillermo de Torre, pág. 528.

¹⁵Luis Cernuda, págs. 130-131.

¹⁶Guillermo de Torre, pág. 523.

¹⁷Citado en Gloria Videla, El ultraísmo (Madrid, 1963), pag. 103.

¹⁸Gloria Videla, en su libro ya citado, recoge de la revista Ultra estas palabras: "Los poemas ultraístas se confeccionan arrojando las palabras al azar sobre la plenitud cósmica." (Número 12, 30 mayo 1921).

¹⁹Gloria Videla, pág. 94.

²⁰"La disposición tipográfica que encontramos a cada paso en las revistas ultraístas...deriva probablemente del Coup de dés, de Mallarmé, aunque no todos estos poetas lo conocieran", ibid., pag. 111.

²¹Luis Cernuda, pág. 182.

²²Jorge Guillén, Lenguaje y poesía (Madrid, 1962), pag. 236.

²³Dámaso Alonso, págs. 167-169.

²⁴José Luis Cano, "La Generación Poética de 1925", Revista Nacional de Cultura (Caracas, núm. III, julio-agosto, 1925), pag. 79.

²⁵Ensayos: Pedro Salinas, "Nueve o diez poetas", en Ensayos de literatura hispánica (Madrid, 1967), págs. 360-376; Jorge Guillén, "Lenguaje de poema. Una generación" en Lenguaje y poesía (Madrid, 1962), págs. 233-254; Dámaso Alonso, "Una generación poética (1920-1936)" en Poetas españoles contemporáneos (Madrid, 1965), págs. 155-177; Luis Cernuda, "Generación de 1925" en Estudios sobre poesía española contemporánea (Madrid, 1957), págs. 181-196. Evocaciones de la época: Rafael Alberti, La arboleda perdida (México s/f); Vicente Aleixandre, Los encuentros (Madrid, 1958).

²⁶Carlos Bousoño, Teoría de la expresión poética, tomo II (Madrid, 1970), págs. 277-295.

²⁷Ibid., pág. 293.

²⁸Ibid., págs. 284-295.

²⁹José Ortega y Gasset, Obras completas, tomo III, (Madrid, 1947), págs. 353-386.

³⁰Jorge Guillén, ibid., pág. 245.

³¹Luis Cernuda, pág. 171.

³²Jorge Guillén, pág. 240.

³³Ibid.

³⁴David Bary, "Prólogo a un libro. La evolución de la poesía española", Insula (núm. 127, 15 junio 1957), págs. 1 y 5.

³⁵Andrew P. Debicki, Estudios sobre poesía española contemporánea (Madrid, 1968), pag. 49.

³⁶Dámaso Alonso, pág. 190.

³⁷José Olivio Jiménez, pág. 936.

³⁸Luis Cernuda, pág. 193.

³⁹Citado en Guillermo de Torre, pág. 370.

⁴⁰Ibid., pág. 372.

⁴¹Marcel Raymond, De Baudelaire al surrealismo (México, 1960), pag. 242.

42"Sería error grave estimarle como otro movimiento literario más entre los que anteriormente habían aparecido, porque de todos ellos el superrealismo fue el único que tuvo razón histórica de existir y contenido intelectual. Y al decir que era un movimiento literario conviene aclarar la paradoja de llamar así a un movimiento que surgió, es verdad, dentro de la literatura, pero que al mismo tiempo iba contra ella. El superrealismo envolvía una protesta contra la sociedad y contra las bases en que ésta se hallaba sustentada: contra su religión, contra su moral, contra su política; y puesto que la literatura es expresión de un estado de la sociedad, resulta lógico que fuera también contra la literatura. Lo paradójico estaba en que yendo el superrealismo contra la literatura, como los superrealistas eran mozos de inclinación literaria, su protesta tenía que revestirse forzosamente de formas literarias." Luis Cernuda, págs. 189-190.

43"En su sentido más amplio el superrealismo representa la tentativa más reciente del romanticismo por romper con las cosas que son y sustituirlas por otras, en plena actividad, en plena génesis, cuyos móviles contornos se inscriben en filigrana en el fondo del ser." Marcel Raymond, págs. 248-249.

44"Hecho añicos el movimiento Dada, primera fase de la futura revolución surrealista, el 15 de octubre lanzó André Breton su primer manifiesto. El francés iba a encerrar en un orden mayor al desordenado dadaísmo." Ramón Gómez de la Serna, Ismos (Buenos Aires, 1943), pág. 267.

45"...viéndole desde su momento germinal, inmediatamente anterior: desde el dadaísmo. No sin razón se ha dicho humorísticamente que el superrealismo nació de una costilla de Dada." Guillermo de Torre, ¿Qué es el superrealismo? (Buenos Aires, 1955), pág. 11.

46Luis Cernuda, pág. 190. Hay que aclarar que el origen del dadaísmo no es francés, como afirma Cernuda, sino suizo. El 8 de febrero de 1916, Tristan Tzara, en el Café Terrasse de Zurich, inventaba la palabra "Dada" (Guillermo de Torre, pág. 323).

47Juan Eduardo Cirlot, Introducción al surrealismo (Madrid, 1953), págs. 111-112.

48Juan Larrea, Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo (México, 1944), pag. 13.

49"Cambiar la vida (Rimbaud), transformar el mundo (Marx), terminar con la miseria humana, concierne, en lo sucesivo, no menos a la poesía en acción que a la lucha social y económica." Juan Eduardo Cirlot, pág. 194.

⁵⁰Maurice Nadeau, The History of Surrealism (New York, 1965), pág. 43.

⁵¹Luis Cernuda, pág. 192.

⁵²Rafael Cansinos-Asséns, La nueva literatura (Madrid, 1927), Vol. III; Antología del surrealismo español (Alicante, 1952); Manuel Durán, El superrealismo en la poesía española contemporánea (Mexico, 1950); Guillermo de Torre, Historia de la literatura de vanguardia (Madrid, 1965); Paul Ilie, The Surrealistic Mode in Spanish Literature (Ann Arbor, 1968).

⁵³Manuel Durán, El superrealismo en la poesía española contemporánea (Mexico, 1950), pág. 192.

⁵⁴Dámaso Alonso, Poetas españoles contemporáneos (Madrid, 1965), 3ra. edición aumentada, pág. 333 (De aquí en adelante).

⁵⁵Manuel Durán, pág. 192.

⁵⁶Guillermo de Torre, Historia de las literaturas de vanguardia (Madrid, 1965), pág. 572.

⁵⁷Carlos Bousoño, La poesía de Vicente Aleixandre (Madrid, 1956), pág. 165.

⁵⁸Dámaso Alonso, pág. 173.

⁵⁹Luis Cernuda, pág. 192.

⁶⁰Manuel Durán, pág. 129.

⁶¹"Si comenzamos por el automatismo, podemos afirmar que encuentra poca resonancia entre los poetas del grupo que nos interesa." Birutė Ciplijauskaite, El poeta y la poesía (Madrid, 1966), pág. 298.

⁶²José Olivio Jiménez, pág. 936.

⁶³Birutė Ciplijauskaite, pág. 298.

⁶⁴Carlos Bousoño, págs. 169-178.

⁶⁵Birutė Ciplijauskaite, pág. 299.

⁶⁶Ibid.

⁶⁷Luis Cernuda, pág. 193.

⁶⁸Ibid., pág. 194.

69"De hecho, yo sólo recuerdo a un superrealista convicto --al menos durante sus primeros años literarios--. Me refiero al malogrado poeta José María Hinojosa (1904-1936), quien algo pudo captar directamente de aquella escuela, durante su estancia en París, hacia 1926, según muestran sus libros Poesía de perfil (1927 y La flor de California (1928)." Guillermo de Torre, pag. 573.

70"La influencia superrealista que habitualmente quiere advertirse en Poeta en Nueva York, de Federico García Lorca, a mi parecer no es de fondo y cercanía, sino atmosférica intersticial." Ibid.

71"...salvo el punto de arranque temática, dominan características no muy distintas a las que rigen y singularizan las demás poesías de Alberti: levedad, gracia expresiva, popularismo culto o estilizado." Ibid.

72Luis Cernuda, pág. 195.

73Carlos Bousoño, pág. 167.

74Guillermo de Torre, pág. 575.

75"Porque esta poesía de Vicente Aleixandre, como toda la poesía superrealista, con la que más o menos está emparentada, forma parte de un vasto movimiento literario y científico, que no se si calificar de hiperrealista o hiporrealista." Dámaso Alonso, pag. 271.

76"Inactivo poéticamente desde al año anterior, uno tras otro, surgieron los tres poemas primeros de la serie que luego llamaría "Un Río, un Amor", dictados por un impulso similar al que animaba a los surrealistas. Ya he aludido a mi disgusto ante los manierismos de la moda literaria y acaso deba aclarar que el superrealismo no fue sólo, según creo, una moda literaria, sino además algo muy distinto: una corriente espiritual en la juventud de una época, ante la cual yo no pude, ni quise permanecer indiferente." Luis Cernuda, Poesía y Literatura (Barcelona, 1965), pág. 245.

77"Seguí leyendo las revistas y los libros del grupo superrealista; la protesta del mismo, su rebeldía contra la sociedad y contra las bases sobre las cuales se hallaba sustentada, hallaban mi asentimiento." Ibid., pag. 247.

78Ibid., pág. 249.

79Gastón Baquero, Darío, Cernuda, y otros temas poéticos (Madrid, 1969), pag. 173.

⁸⁰ Pedro Salinas, "Nueve o diez poetas" en Ensayos de Literatura hispánica (Madrid, 1967), pag. 374.

⁸¹ Luis Cernuda, "Juan Ramón Jiménez", Bulletin of Spanish Studies, Vol. XIX, núm. 76, oct. 1942, pag. 165.

⁸² Joaquín González Muela y Juan Manuel Rozas, La generación poética de 1927. Estudio, antología y documentación (Madrid, 1966), pag. 20. El estudio es de Gonzalez Muela.

⁸³ José Francisco Cirre, pag. 125.

⁸⁴ José Luis Cano, La poesía de la generación del 27 (Madrid, 1970), págs. 13-14.

⁸⁵ Luis Cernuda, "Historial de un libro", Poesía y Literatura (Barcelona, 1965), pag. 235.

⁸⁶ Luis Cernuda, "Pedro Salinas y su poesía", Revista de Occidente, Madrid, núm. XXV, julio-sept. 1929, pag. 252. Presagios se publica en 1923 y Cernuda empieza su primer libro en 1924.

⁸⁷ "Y no le conocí, y se estuvo cerca de un año un profesor --¡y de Literatura!-- delante del poeta más fino, más delicado, más elegante que le nació a Sevilla, después de Bécquer, sin saberlo." Pedro Salinas, pag. 373.

⁸⁸ Luis Cernuda, págs. 235-237.

⁸⁹ Ibid., pag. 238.

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Luis Cernuda, La Realidad y el Deseo, cuarta edición, aumentada, México, Colección "Tezontle", Fondo de Cultura Económica, 1964, pag. 348. En adelante, siempre que se citen versos de Cernuda, las siglas RD y la referencia de pagina remitirán a esta edición.

⁹² "Por dentro, cristal. Porque es el más licenciado Vidriera de todos, el que mas aparta la gente de sí, por temor de que le rompan algo, el mas extraño. Y, después de todo, ¿por que no va a serlo? ¿Si se siente ante él un cariño, un cuidado, como ante todo lo superiormente delicado? ¿Si su poesía es de vidrio, de materia leve, peligrosamente soplada, hasta el límite, cuando parece que la burbuja va a estallar, y de pronto se para, aceptando su forma final maravillosa? ¿Si por sus versos se ve el mundo como por un cristal, ya límpido, ya mojado de lluvia o lágrima? ¿Si su poema, apenas se le toca, despide vibraciones, misterios, de quejumbre musical, como el mejor vaso de orillas del Adriático?" Pedro Salinas, pag. 374.

⁹³"...y el de Cernuda (el nombre), muy joven entonces, que figuró entre el auditorio (pero de quien también se leyeron poemas en aquellas veladas). "Cernuda es todavía un muchacho, casi aislado, en Sevilla, en ese año de nuestra excursión sevillana, en el que en Málaga aparecerá su Perfil del Aire, que tampoco representa su arte maduro." Dámaso Alonso, pags. 169-170 y 180.

⁹⁴Luis Cernuda, "Carta abierta a Dámaso Alonso", Insula, Madrid, Num. 35, nov. 1948.

⁹⁵Luis Cernuda, La Realidad y el Deseo, págs. 336-337.

⁹⁶"El mundo está bien/hecho, escribe Guillén; e intuitivamente, al leer tales palabras, nos brota el grito contrario: No. El mundo no está bien hecho; pero pudiera estarlo mejor, si no lo impidiera siempre, precisamente, ese conformismo burgués." Luis Cernuda, Estudios sobre poesía española contemporánea, pag. 193.

⁹⁷Como ejemplo de críticos que encuentran que hay imitación de Guillén en Perfil del Aire citaremos: Salazar Chapela, El Sol, 18 mayo 1927, pag. 2; Guillermo Díaz-Plaja, Historia de la poesía lírica española (Barcelona, 1937), 2da. ed., 1948, págs. 438-439; Aubrey F. G. Bell, Castilian Literature (Oxford, 1938, reissued, 1968), págs. 115-116; Ricardo Gullón, "La poesía de Luis Cernuda", Asomante (San Juan, P. R.), VI, 2 (abril-junio), 1950, pag. 35.

⁹⁸Luis Cernuda, "El crítico, el amigo y el poeta", Poesía y Literatura, págs. 207-229.

⁹⁹Luis Cernuda, pag. 215.

¹⁰⁰Ricardo Gullón, pag. 35.

¹⁰¹Luis Cernuda, pag. 221.

¹⁰²Ibid., pag. 223.

¹⁰³"...la (poesía) de Guillén aún más que la de Salinas, expresando un concepto burgués de la vida y que en ella la imagen del poeta no trasciende al hombre sino a una forma histórica y transitoria del hombre, que es el burgués." Luis Cernuda, Estudios sobre poesía española contemporánea, pag. 200.

¹⁰⁴"Algo que yo apenas conocía o que no quería reconocer comenzó a unírnos por encima de aquella presentación un poco teatral, a través de la cual se adivinaba el verdadero Federico García Lorca elemental y apasionado, lo

mismo que se adivinaba su nativo acento andaluz a través de la forzada pronunciación castellana que siempre adoptaba en circunstancias parecidas. Me tomó por un brazo y nos apartamos de los otros." Luis Cernuda, "Federico García Lorca" (Recuerdo), Hora de España, Barcelona, junio 1938, Núm. XVIII, pag. 14.

¹⁰⁵Federico García Lorca, "En homenaje a Luis Cernuda", Obras completas (Madrid, 1960), pag. 89.

¹⁰⁶Ricardo Gullón cree que "podría esbozarse un paralelo entre Vicente Aleixandre y Luis Cernuda. El primero proteico, en perpetua mutación y transformación; el segundo, una vez sobrepasada la fase inicial, siempre igual a sí mismo, como si dado por concluso el ciclo experimental, cuidara únicamente de afinar su instrumento, de ser cada vez más preciso y expresivo. Ese paralelo revelaría algunos datos sobre las diversas posibilidades de crecimiento del genio poético que se desarrolla o mediante la búsqueda incesante de nuevas fórmulas de expresión, o procurando potenciar y adensar al máximo, utilizando y vigorizándolo, un modo único de aproximarse a la realidad por la poesía." Ricardo Gullón, pag. 61.

¹⁰⁷Carlos Bousoño, "La correlación en poesía moderna", Seis calas en la expresión literaria española de Alonso y Bousoño (Madrid, 1963), pag. 269.

¹⁰⁸Luis Cernuda, Estudios sobre poesía española contemporánea, pag. 195.

¹⁰⁹"En el grupo de grandes poetas, nacidos a la poesía en el tercer decenio del siglo, las influencias son mutuas, son interinfluencias, ocasionadas en parte por la relación amistosa en que vivían, comunicándose hallazgos y proyectos, conviviendo en revistas literarias y cenáculos intelectuales, y en parte debidas a la ley común del tiempo y del ambiente, a la sugestión de las mismas lecturas e idénticos maestros." Ricardo Gullón, pag. 68.

¹¹⁰Luis Cernuda, Poesía y Literatura, pag. 252.

¹¹¹Ibid., págs. 233-234.

¹¹²Ibid., pag. 224.

¹¹³Ibid., pag. 235.

¹¹⁴Octavio Paz, "Apuntes sobre la realidad y el deseo" en Corriente alterna (México, 1967), pag. 13.

¹¹⁵Luis Cernuda, pag. 235.

- ¹¹⁶Ibid., págs. 219-220.
- ¹¹⁷Luis Cernuda, Poesía y Literatura II (Barcelona 1964), pag. 201.
- ¹¹⁸Luis Cernuda, Poesía y Literatura, págs. 235-236.
- ¹¹⁹Ibid., pag. 236.
- ¹²⁰Ibid., pag. 252.
- ¹²¹Ibid., pag. 253.
- ¹²²Enrique Azcoaga, "Hölderlin, el joven puro", El Sol, 15 de mayo 1936, pag. 2.
- ¹²³Luis Cernuda, pag. 254.
- ¹²⁴Ibid., pag. 275.
- ¹²⁵"Hölderlin, traducción de Luis Cernuda y Hans Gebser, nota de Luis Cernuda", Cruz y Raya, nov. 1935, Núm. 32, págs. 115-117.
- ¹²⁶Giacomo Leopardi, Tutte le opere, Volume Primo, 1966, pag. 112.
- ¹²⁷Ibid., pag. 31.
- ¹²⁸Ibid., pag. 38.
- ¹²⁹"Amo más que la Grecia de los griegos / la Grecia de la Francia, / Porque en Francia, / al eco de las Risas y los Juegos, / su mas dulce licor Venus escancia." Rubén Darío, Poesías completas (Bilbao, 1968), pag. 553.
- ¹³⁰Giacomo Leopardi, pag. 434.
- ¹³¹Ibid., pag. 83.
- ¹³²Luis Cernuda, pag. 242.
- ¹³³Ibid., pag. 262.
- ¹³⁴Ibid., págs. 259-260.
- ¹³⁵José Angel Valente, "Luis Cernuda y la poesía de la meditación", La Caña Gris, otoño 1962, Nums. 6, 7 y 8, págs. 31-32.
- ¹³⁶Luis Cernuda, pag. 57.
- ¹³⁷Luis Cernuda, Pensamiento poético en la lírica inglesa (Mexico, 1958), págs. 74-75.

¹³⁸Luis Cernuda, Poesía y Literatura, pág. 53.

¹³⁹Julia Uceda, "La patria más profunda", Insula,
Núm. 207, febrero 1964, pág. 8.

CAPITULO II

LOS TEMAS

La obra poética de Luis Cernuda no llega a trescientas composiciones escritas a lo largo de treinta años. En 1924 comienza a escribir su primer libro de poemas, que tres años más tarde se publica en Málaga con el título de Perfil del Aire. Después publica otros dos más: Donde habite el olvido, en 1934 y El joven marino, en 1936. Distintas revistas literarias le habían publicado además poemas sueltos. En el mismo año, logra reunir toda su obra poética en un volumen titulado La Realidad y el Deseo.

Esta primera edición representa en su poesía la fase que pasará por sucesivas mutaciones hasta llegar a alcanzar la configuración definitiva. Esta primera fase tiene diferentes etapas: la inicial, representada por Primeras Poesías (1924-1927);¹ la clasicista, por Egloga, Elegía, Oda (1927-1928); la superrealista, por Un río, un amor (1929) y Los placeres prohibidos (1931); la vuelta a la tradición poética española, por Donde habite el olvido (escrito en 1932-1933)² y finalmente, Invocaciones a las gracias del mundo (1934-1935),³ que supone una reacción contra la poesía "pura" en la búsqueda de mayor amplitud de la materia poética.

Los poemas que enriquecen la segunda edición de La

Realidad y el Deseo (México, 1940) inician la segunda fase de su poesía. El título de esta nueva sección es Las Nubes (1937-1940).⁴ Según Francisco Brines, "la aparición de su poesía definitiva, aquella que alcanza la altura debida a su voz, se produce con Las Nubes."⁵ Este libro se caracteriza por una identificación del tono elegíaco que le imprime la guerra primero y el destierro después.

La tercera edición de La Realidad y el Deseo (México, 1958) añade a la segunda tres secciones más y parte de una inconclusa: Como quien espera el alba (1941-1944), colección de poemas escritos en Inglaterra; Vivir sin estar viviendo (1944-1949), libro comenzado en Inglaterra y terminado en los Estados Unidos; Con las horas contadas (1950-1956), comenzado en los Estados Unidos y terminado en México; y parte de su último libro de poemas, sin título e inacabado. Incluye también poemas en prosa que aparecen por primera vez.

La cuarta edición de su obra, publicada en México en 1964, después de su muerte, consta de doscientas ochenta y tres composiciones, incluyendo su último libro Dese-lación de la Quimera (1956-1962).⁶

"Autor de un solo libro"⁷ le llama Octavio Paz, libro que ha ido creciendo sin romper su coherencia interior hasta llegar a convertirse en una biografía espiritual; "un mundo humano, universo en cuyo centro se halla ese personaje --mitad irrisorio, mitad trágico-- que es el hombre."⁸ La Realidad y el Deseo no es ni confesión

ni diario íntimo, es la visión desesperanzada que muestra al hombre como un ser trágico, que lucha entre sus aspiraciones y la realidad, buscándole explicación a la existencia. En la antinomia que da título a su obra encuentra Cernuda la síntesis del vivir agónico. Realidad como símbolo de todo lo que existe para desaparecer, deseo como símbolo de permanencia, de eternidad.

El conflicto entre realidad y deseo es la médula que da unidad y coherencia a su obra. Según Pedro Salinas:

Realidad y deseo enfrentados, como el luchador y la fiera en el coso del mundo. El hombre desea sin tasa y sin concreción: el mundo le ofrece, por un lado, concreciones --la realidad es concreción--; por otro, tasa, porque la realidad nos esta inevitablemente tasada. Y así el conflicto nunca tendrá solución. Porque apenas el deseo aprehende la concreción de lo real, la suelta desengañado, porque en la realidad hay siempre, al propio tiempo que una satisfacción del deseo, una tasa a su incesante afán.⁹

La soledad, el amor y el olvido, lo efímero, el anhelo de eternidad, tal como aparecen en su obra, se explican como aspectos de la tensión básica entre realidad y deseo. Esta tensión queda sin solucionar, pero rige y da consistencia a cada poema. Por eso no es La Realidad y el Deseo un libro arquitectónicamente riguroso como Cántico de Jorge Guillén, sino un libro "que ha crecido lentamente como crecen los seres vivos."¹⁰

Los temas más importantes que hemos podido observar en la poesía de Luis Cernuda son: la soledad, el amor, el olvido, Dios y los dioses, España y el poeta como ser privilegiado en relación con la sed de eternidad, la poesía

y la sociedad.

1. "Soledad sin amor ni claro día."

La soledad, uno de los temas citados que más insistentemente manifiesta la tensión entre realidad y deseo, es para Cernuda, una soledad ontológica, conciencia de su particular separación del mundo: "entre los otros y tú, entre el amor y tú, entre la vida y tú, está la soledad."¹¹ Esta clase de soledad es la que él añora, la que escoge y busca para encontrarse en ella, "la soledad está en todo para ti y todo para tí está en la soledad."¹² Pero al mismo tiempo el deseo como energía, la voluntad de encarnación del tiempo y el apetito vital le muestran la angustia de sentirse solo.

En Primeras Poesías, aunque trate de huir de la soledad, se siente aprisionado en ella. Parece tener la voluntad mediatizada por la inercia. Esto crea una atmósfera de languidez, indolencia y hastío. La realidad exterior que no le satisface, está sustituida por la creación artística:

La soledad, tras las puertas cerradas,
Abre la luz sobre el papel vacío.
(RD, 15)

La naturaleza viene a llenar este vacío como un "fresco verane".¹³ El poeta acepta la soledad como único ámbito.¹⁴

En Egloga, Elegía, Oda, la soledad está realzada por una tristeza y un pesimismo crecientes. La conclusión de la "Egloga", en una expresión condensada, intensa,

podría servirnos para sintetizar la postura del poeta:

El cielo ya no canta,
 Ni su celeste eternidad asiste
 A la luz y a las rosas,
 Sino al horrer nocturno de las cosas.
 (RD, 31)

En Un río, un amor, la soledad continúa siendo tema principal, pero con un sentimiento de agravación progresiva. La tristeza del adolescente se convierte, como dice Brines, "en la radical soledad del hombre que se ha enfrentado con el mundo."¹⁵

La muerte y el olvido reflejan también la soledad. La primera como negación total:

¿No sentís a los muertos? Mas la tierra
 esta serda.
 (RD, 41)

El segundo, como desintegración de lo existente:

Olvidos de tristeza, de un amor, de la vida,
 Ahogados como un cuerpo sin luz, sin aire, muerto.
 (RD, 42)

En "Destierre" el poeta está a solas, sin amor, soportando su pesado destino. Son impresiones, dice Gullón, "evocadoras de la soledad radial del poeta en un universo donde:

Todos acaso duermen
 Mientras él lleva su destino a solas"¹⁶

Se fatiga de vivir y hasta de morir en soledad con la desesperación de esa muerte ("la sombra tenazmente") que le persigue. El viento y el llanto aparecen asociados:

Como el viento a lo largo de la noche,
 Amor en pena o cuerpo solitario,
 Teca en vano a los vidrios,
 Sollozando abandona las esquinas...
 (RD, 45)

El poeta ha errado por la tierra, pero algo brillante aparece: su razón de existir, la poesía, que ahuyenta el sentimiento de tristeza que impregnaba el poema: "Y sin embargo vine como luz" (RD, 45).

"Decídme anoche" es el canto solitario de la tierra, que es el suyo: él también está solo y canta con una voz íntima intransferible. La vida adquiere un trágico sentido donde todo está condenado a desaparecer. La angustia de ver cómo todo muere incesantemente es un leit-motiv que se repite en "Linterna roja". Comprueba que la vida es, en realidad, un lento camino hacia la muerte:

Los cuerpos palidecen como olas,
 La luz es un pretexto de la sombra,
 La risa va muriendo lentamente,
 Y mi vida también se va con ella.
 (RD, 53)

Hay que llegar al libro Invocaciones (1934-1935) para encontrar de nuevo y sustancialmente el tema de la soledad, a la que considera como una de las "gracias del mundo" porque el hombre vuelve a ella cuando descubre la amargura circundante.

En el "Soliloquio del farero", el poeta personifica a la soledad y se dirige a ella como a una amante:

Como llenarte, soledad,
 Sino contigo misma.

De niño, entre las pobres guaridas de la tierra
 Quieto en angulo oscuro,
 Buscaba en tí, encendida guirnalda,
 Mis auroras futuras y furtivos nocturnos,
 Y en tí los vislumbraba,
 Naturales y exactos, también libres y fieles,
 A semejanza tuya, eterna soledad.
 (RD, 107)

Amante a la que abandona por las tentaciones del amor,
 para luego volver a ella, al comprender que es la única
 verdaderamente suya y sin la cual no puede existir:

Tú, verdad solitaria,
 Transparente pasión, mi soledad de siempre,
 Eres inmenso abrazo;
 El sol, el mar,
 La oscuridad, la estepa,
 El hombre y su deseo,
 La airada muchedumbre,
 ¿Qué son sino tú misma?

Por tí, mi soledad, los busqué un día;
 En tí, mi soledad, los amo ahora.
 (RD, 108)

En "Himno a la tristeza", soledad y tristeza se identifican, y el poeta no las considera motivo de desesperación, sino consuelo contra la angustia. En este poema, la tristeza (o soledad) que Cernuda invoca entre las gracias del mundo, es positiva, activa, y le atribuye las siguientes características:

a) Origen divino. La tristeza parece que fuera una nueva diosa:

Fortalecido estoy contra tu pecho
 De augusta piedra fría,
 Bajo tus ojos crepusculares,
 Oh madre inmortal.
 (RD, 122)

Diosa más benigna que las restantes divinidades, egoístas y destructoras:

Ellos, los dioses, alguna vez olvidan
El tosco hilo de nuestros trabajados días.
(RD, 124)

Tristeza vivificadora que será "celeste domadora recóndita" como regalo de los dioses a los hombres.

b) Maternidad. La tristeza es madre (alguna vez quizá "amante", aunque este tema no lo concreta Cernuda), y madre inmortal:

Oh madre inmortal
(RD, 122)
.

¿Quién sino tú, amante y madre eterna?
(RD, 124)

Creemos que Cernuda, por el carácter divino que le confiere a la tristeza, quiere significarla como "eterna" más que como "inmortal", ya que lo inmortal tiene principio aunque no fin, y lo eterno no conoce comienzo ni final.

c) Consuelo en el amor. Cuando el amor se pierde, la tristeza es refugio del desengaño y apresura las horas del amante que rememora su dicha perdida:

Al amante aligeras las atónitas horas
De su soledad, cuando en desierta estancia
La ventana, sobre apacible naturaleza,
Bajo una luz lejana.
Ante sus ojos nebulosos traza
Con renovado encanto verdeante
La estampa inconsciente de su dicha perdida.
(RD, 123)

d) Consuelo ante la muerte. La tristeza evita el

miedo a la muerte, quizá por su cualidad de diosa, anti-mortal, y por su cualidad de madre:

Más todavía hay en mí algo que te reclama
 Conmigo hacia los parques de la muerte
 Para acallar el miedo ante la sombra.
 (RD, 125)

En otro poema del mismo libro, Invocaciones, Cernuda alude a la soledad con la misma significación que lo hizo en "El soliloquio del farero". La soledad supone una vuelta a sí mismo tras la falta de libertad que es el amor o supone un nuevo hallazgo de la propia personalidad:

Pero tú y yo sabemos,
 Río que bajo mi casa fugitiva deslizas tu vida
 experta,
 Que cuando el hombre no tiene ligados sus miembros
 por las encantadoras mallas del amor,
 Cuando el deseo es como una cálida azucena
 Que se ofrece a todo cuerpo hermoso que fulja a
 nuestro lado,
 Cuánto vale una noche como esta, indecisa entre la
 primavera última y el estío primero,
 Este instante en que oigo los leves chasquidos del
 bosque nocturno,
 Conforme conmigo mismo y con la indiferencia de
 los otros,
 Solo yo con mi vida,
 Con mi parte en el mundo.
 (RD, 117)

Antes de continuar el estudio de la evolución del tema de la soledad en la poesía de Cernuda debemos hacer un alto. Invocaciones es el último libro de lo que hemos llamado primera fase de su poesía. Hasta aquí la soledad es la que el hombre busca por considerarla necesaria para su vida espiritual. En opinión de Biruté Ciplijauskaite,

Cernuda es "el poeta probablemente más huraño de todos, quien toda su vida ha buscado un aislamiento de indiferencia, de orgullo, o surgido de su incapacidad de adaptación."¹⁷ Quizá debido a este, el poeta acepta su soledad como amiga y compañera y hasta como madre y amante. Es una soledad íntima y serena, que le sirve para aislarse de un mundo al que considera hostil. Esta característica aparece desde su adolescencia, por ejemplo, cuando habla de su vida de estudiante en Sevilla. "Un mozo solo, sin ninguno de los apoyos que, gracias a la fortuna y a las relaciones, dispensa la sociedad a tantos, no podía menos de sentir hostilidad hacia esa sociedad en medio de la cual vivía como extraño."¹⁸

Su enraizado sentido de alienación ("otro motive de desacuerdo, aún más hondo, existía en mí"¹⁹) y de soledad, que se manifiesta desde su vida de estudiante, se va exacerbando hasta crear otra soledad enemiga y atormentadora, la del individuo aislado por la sociedad misma. Esta soledad involuntaria se le convierte en un suplicio terrible.

En 1935, poco antes de la publicación de la primera edición de La Realidad y el Deseo, Cernuda trata de definir el impulso que gobierna el instinto poético diciendo que brota de la alienación y de la soledad características de su poesía.²⁰

El poeta se encuentra en un punto equidistante entre fuerzas contradictorias, como mediador entre los seres visibles y una presencia invisible más íntimamente

vinculada a la esencia del hombre. El poeta siente la necesidad de establecer un lazo entre el mundo y su interior. El deseo lo lleva hacia la realidad buscando hacer más factible su existencia solitaria, pero al final ésta lo aniquila.

2. "El amor mueve al mundo."

En su segundo libro superrealista, Los placeres prohibidos, no es la soledad el tema a través del cual la tensión realidad/deseo se nos muestra, sino el amor. El amor en sus libros anteriores aparece ya tratado como un ideal inalcanzable. En Primeras Poesías, es un vago afán inconcreto; amor y olvido son medios de evasión de la sociedad:

Vivo un solo deseo,
Un afán claro, unánime;
Afán de amor y olvido
(RD, 15)

El amor es una ilusión de vida, pero no basta para desatar las ligaduras de su indolencia ni para liberarlo del hastío; la actitud del poeta enlaza directamente con Primeras Poesías:

¿Y qué esperar, amor? Sólo un hastío,
El amarger profundo, los despojos.
(RD, 33)

En Un río, un amor, el amor es una fuerza antisocial y destructora que no cabe dentro de su mundo. Así, el deseo proyecta al amor hacia lugares distantes:

Mirad cómo sonrío hacia el amor Daytona.
(RD, 51)
.

Sobre el lejano oeste,
Sobre amor mas lejano.
(RD, 60)

El amor en Cernuda no alcanza a ser un triunfo sobre la sociedad. Puede ser gloria y éxtasis, pero también es destrucción y muerte. En Los placeres prohibidos proclama que su amor, por ser una amenaza al orden social, lo convertirá en "poeta maldito". El primer poema del libro, "Diré como nacísteis", es un grito de rebeldía contra las leyes, las costumbres sociales, los prejuicios:

Extender entonces la mano
Es hallar una montaña que prohíbe,
Un bosque impenetrable que niega,
Un mar que traga adolescentes rebeldes.
(RD, 66)

Por primera vez la pasión vibra en su verso al lanzar imprecaciones contra los seres sin nombre, inertes y estériles como la piedra ("estatuas anónimas") y se alza contra ellos amenazando destruirlos. Expresa la pasión con dolor. No sabemos cuándo habla de amor o de deseo, como dice Cane: "toda una serie de terribles poemas de este libro expresan los relámpagos heridores de ese reino implacable del deseo."²¹ En contraste, "Si el hombre pudiera decir" es un cántico a la libertad del amor, como justificación de la existencia: "si muero sin conocerte, no muero porque no he vivido." (RD, 71).

La sociedad en Los placeres prohibidos reaparece cada vez que el amor traiciona al poeta, y esta sociedad, no por estar más subterránea es menos intensa:

Téngase en cuenta que llevaba algunos años de vivir "vicariously" (a eso alude el título de Vivir sin estar viviendo), y que a veces leía para sustituir la vida que no vivía... La consecuencia de ese vivir es que nada se interpone entre nosotros y la muerte: desnudo el horizonte vital, nada percibía delante sino la muerte. Afortunadamente, el amor me salvó, como otras veces, con su ocupación absorbente y tiránica, de tal situación.²²

Los "Cuatro poemas a una sombra" comunican en verso la teoría del amor de Cernuda. El amor centra la vida del hombre y lo libra de la desesperación, le da sentido de permanencia a todo. En Cernuda --dice Octavio Paz-- el amor es el punto de intersección entre deseo y realidad. "El deseo es más vasto --añade-- que el amor pero el deseo de amor es el más poderoso de los deseos. Sólo en ese desear un ser entre todos los seres el deseo se despliega plenamente."²³ El deseo de amar en Cernuda es tan fuerte que sólo la soñada presencia del amante es el pretexto necesario para que el amor exista. "The other --dice

Alexander Coleman-- makes the poet's identity more real and viable to himself, helping him to establish or renew a network of relationship from which he has been alienated by his own temperamental disposition."²⁴

En el primero de los cuatro poemas, titulado "La ventana", canta al amor como el medio más auténtico y único verdaderamente posible con que cuenta el hombre para llegar a la realidad profunda de la existencia:

Cuando por el amor tu espíritu rescata
La realidad profunda.

(RD, 235)

En medio de la soledad a que le lleva el reconocimiento de su separación del mundo, de la presencia continua de la muerte, el amor hace que restablezca la unidad y se alcance la reconciliación con el mundo:

Y el amor quien percibe,
Dentro del hombre oscuro, el ser divino,
Criatura de luz entonces viva
En los ojos que ven y que comprenden.

(RD, 236)

En el poema que sigue, titulado "El amigo", Cernuda se esfuerza por llenar su soledad con la presencia de un "amigo" creado nostálgicamente en su imaginación:

En su sesiego crees
Que una forma ligera se encamina
Dulcemente a tu lado,
Como el amigo aquel, cuando las hojas
Y la luz, luego idas con el mismo.

(RD, 238)

La sombra amada que lo acompaña es un reflejo del mismo poeta y su identidad con ella se hace más intensa cuando

se da cuenta de que "el otro" es él mismo. El poeta no busca ahora nada fuera de sí; como otro Narciso, se reintegra a su centro:

No le busques afuera. El ya no puede
Ser distinto de ti, ni tú tampoco
Ser distinto de él: unidos vais
Formando un solo ser de dos impulsos,
Como al pájaro sólo hacen dos alas
(RD, 238)

En realidad, su vida está vacía y el tercer poema "La escarcha" es la expresión dolorosa de este vacío:

Le presente vacío,
Le pasado visible sin encanto.
(RD, 239)

Pero en "El fuego" el futuro existe y en el futuro cifra el poeta su esperanza:

Junto al agua, en la hierba, ya no busques,
Que no hallaras figura, sino allá en la mente
Continuarse el mito de tu existir aun incompleto,
Creando otro deseo, dando asombro a tu vida,
Sueño de alguno donde tú no sabes.
(RD, 241)

Durante las vacaciones de 1951 en México --escribe Cernuda-- "conocí a X, ocasión de los Peemas para un cuerpo, que entonces comencé a escribir"²⁵ incluídos en Con las horas contadas. "Poemas para un cuerpo" es una breve serie de diez y seis poemas cortos en los que no "ha sabido o podido --dice el poeta-- mantener la distancia entre el hombre que sufre y el poeta que crea."²⁶ Olvidada la soledad, el hombre se cumple en el amor como pasión avasalladora:

Sálvate o condénate,
 Porque ya su destino
 Esta en tus manos, abolido.
 (RD, 304)

Amor como revelación dolorosa de la existencia del ser
 amado:

Y entró la noche en ti, materia tuya
 Su vastedad desierta,
 Desnudo ya del cuerpo tan amigo
 Que contigo uno era.
 (RD, 304-305)

Concepción amorosa que refleja un estado de exaltación
 similar a la que él mismo dice sufrió Bécquer: "muy pocos
 se dieron cuenta del tormento, las penas, los días
 sin luz y las noches sin tregua que tras esos breves poemas
 del amor se esconden."²⁷ La hondura de ese sentimiento
 está expresada en "Contigo":

¿Mi tierra?
 Mi tierra eres tú.

¿Mi gente?
 Mi gente eres tú.

El destierro y la muerte
 Para mí están donde
 No estes tú.

¿Y mi vida?
 Dime, mi vida,
 ¿Qué es, si no eres tú?
 (RD, 310)

El amor es la fuente de la vida y haberlo conocido justifica
 la existencia del hombre:

Tantos años vividos
 En soledad y hastío, en hastío y pobreza,
 Trajeron tras de ellos esta dicha,

100
100
100

100
100
100
100
100

100
100
100
100

Tan honda para mí, que así ya puedo
 Justificar con ella lo pasado.
 (RD, 307)

Como dice, hablando de Bécquer, el amor no es "un vago e impreciso sentimiento que unas pocas lágrimas descargan de su pesar y en cualquier otro cuerpo se olvida."²⁸

Así por cada instante
 De goce, el precio está pagado:
 Este infierno de angustia y de deseo.
 (RD, 314)

Pero aunque sepa el precio que ha de pagarse por el amor, le considera bien pagado porque el peor infierno es la ignorancia, no el olvido. El amor abre las puertas a una nueva juventud y se goza de la voluntad de detener el tiempo:

Entonces, deja, no pienses
 En que ya es tarde. ¡Hubo tardanza
 Jamas para olor y zumo
 O el revuelo de algun ala?

Fuerza las puertas del tiempo,
 Amor que tan tarde llamas.
 (RD, 309)

En Desolación de la Quimera el poeta se despide de todo y de todos. Reconoce que el amor necesita de tres elementos básicos: juventud, hermosura y deseo. Sin la juventud y la hermosura queda sólo el deseo y el deseo sin amor condena a la soledad:

El hombre que envejece, halla en su mente,
 En su deseo, vacíos, sin encanto,
 Donde van los amores.
 (RD, 336)

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

Con amargura acepta que ha llegado la hora de renunciar al amor. "Hay nostalgia, --dice Brines-- no sólo de la pureza juvenil, sino del fervor que acompaña a las primeras edades; la juventud es el bien preferido."²⁹ La vejez significa fracaso vital y sólo cabe la resignación:

Mano de viejo mancha
El cuerpo juvenil si intenta acariciarlo.
Con solitaria dignidad el viejo debe
Pasar de largo junto a la tentación tardía.
(RD, 357)

En "Epílogo" le dice también adios a sus recuerdos. Contemplando un retrato, desolado al ver que se acerca el final de su existencia, se pregunta si valió la pena haber sufrido las angustias y tormentos del amor para contestarse que sí, que aún en la hora de la muerte, dirá que todo valió la pena puesto que el existir del hombre se ilumina "con el amor, única luz del mundo."

3. "Donde habite el olvido".

El olvido, como tema, ya había aparecido antes en la poesía de Cernuda y seguirá apareciendo después, pero en el breve libro Donde habite el olvido (1932-1933) se convierte en tema principal. El amor ha dejado tras sí un recuerdo amargo y busca la compensación del olvido, la negación de la experiencia anterior. Negación que al ampliarla como realidad absoluta, convierte el olvido en una forma anticipada de la muerte:

Donde habite el olvido
En los vastos jardines sin aurora;
Donde yo sólo sea

2020

2021

2022

2023

2024

2025

2026

2027

2028

2029

2030

2031

2032

2033

2034

2035

2036

2037

2038

2039

2040

2041

Memoria de una piedra sepultada entre ortigas
Sobre la cual el viento escapa a sus insomnios.
(RD, 87)

Donde habite el olvido es el libro terminado --dice Cano-- como una muerte amarga y dolorosa.³⁰ En unas palabras prologales pregunta el poeta: "¿Qué queda de las alegrías y penas del amor cuando éste desaparece?" Y se contesta: "Nada, o peor que nada; queda el recuerdo de un olvido. Y menos mal cuando no lo punza la sombra de aquellas espinas; de aquellas espinas, ya sabéis. Las siguientes páginas son el recuerdo de un olvido." (RD, 86).

En un poema en prosa de Ocnos, "La eternidad", dice que de haber sido posible hubiera preferido "volver atrás, regresar a aquella región vaga y sin memoria de donde había venido al mundo."³¹ Pero ahora es la memoria la que le impide desandar el camino recorrido, así encuentra una nueva forma: "olvidar un olvido". El poeta de la soledad que es Cernuda, nos da en este libro una veta de la soledad, la del desengaño amoroso, como en Bécquer, afirma Salinas,³² pero más desoladamente, si cabe. Es ahora en estos poemas en los que expresa la soledad por el abandono del ser amado. Se precisa este sentimiento, dice Guillón, al soñar en la noche cercano al cuerpo deseado e inencontrable.³³ Ya no es una soledad, son dos, la antigua y la del amor caído:

Entre precipitadas formas vagas,
Vasta estela de luto sin retorno,
Arrastraba dos lentas soledades,
Su soledad de nuevo, la del amor caído.
(RD, 93)

En resumen, el olvido depende como tema de los dos anteriores ya analizados, soledad y amor; pero, aunque concretado sólo en un libro, necesitaba esa separada vigencia. Cernuda parece olvidar pronto al mismo olvido cantado.

4. "España ha muerto".

Las impresiones del destierro, evocadoras de los ámbitos de ausencia, ya habían aparecido proféticamente como nota fundamental en "Destierro" y "Como el viento", de Un río, un amor. Esta visión profética del destierro en el caso concreto de Cernuda, la define José Luis Aranguren como una confluencia misteriosa entre el exilio de la patria y el exilio en tierra.³⁴

Como le sucedió a los miembros de la generación del 98, la catástrofe del 36 hace que Cernuda vuelva los ojos a un tema que había estado ausente de su poesía, el tema de España. La nota que lo diferencia de los del 98, es que Cernuda ve a España a través de una peculiar dualidad, un patriotismo exaltado por la guerra civil y el desencanto de sus resultados:

Al principio de la guerra, mi convicción antigua de que las injusticias sociales que había conocido en España pedían reparación, y de ésta estaba próxima, me hizo ver en el conflicto no tanto sus horrores, que aun no conocía, como las esperanzas que parecía traer para lo futuro. Desnudas frente a frente vi, de una parte, la sempiterna, la inmortal reacción española, viviendo siempre, entre ignorancia, superstición e intolerancia, en una edad media suya propia; y, de otra, (yo en pleno "wishful thinking"), las fuerzas de una España joven cuya oportunidad parecía llegada.³⁵

70

112

822

81

81

11

11

11

11

11

11

11

11

Una de las causas de la amargura de Cernuda respecto a España y su guerra, muy posiblemente se deba a la muerte de García Lorca. "La muerte trágica de Lorca no se apartaba de mi mente."³⁶ El dolor por la desaparición de su amigo le inspira sus primeras amargas palabras contra el "español terrible":

Triste sino nacer
Con algún don ilustre
Aquí, donde los hombres
En su miseria sólo saben
El insulto, la mofa, el recelo profundo
Ante aquel que ilumina las palabras opacas
Por el oculto fuego originario.

(RD, 132)

Tanto Lorca como el protagonista de "Niño muerto" personifican para Cernuda las víctimas inocentes de la guerra. Pero en su muerte no están solos. Para Cernuda la muerte de Lorca significa una prolongación de su vida:

La muerte se diría
Mas viva que la vida
Porque tú estas con ella.

(RD, 132)

El poeta se siente solidario del niño muerto:

Y te cubrió la eterna sombra larga.
Profundamente duermes. Mas escucha:
Yo quiero estar contigo; no estás solo.

(RD, 147)

En Las Nubes encontramos, pues, dos clases de soledad, la dictada por una conciencia española y la determinada por el conterno.³⁷

Al primer grupo, o sea, a los alusivos al dolor por la ausencia de la patria, pertenecen: "Elegía española

(I)", "A Larra con unas violetas", "Lamento y esperanza", "Elegía española (II)", "Niño muerto", "Impresión de destierro", "Un español habla de su tierra" y "El ruiseñor sobre la piedra".

Como vemos, el destierro enriquece el tema de la soledad, pues añade, al fracaso de los años juveniles, una añoranza por la patria lejana, que se purifica a través de la memoria y, como dice Carmelo Gariano, "(es) el mensaje de sabiduría inherente a toda voluntad de resignación ante lo irreparable."³⁸

En el tercer poema de Las Nubes, titulado "Elegía española (I)", se olvida de su soledad individual para recordar sólo a la que atormenta a la patria abandonada:

No sé que tiembľa y muere en mí
Al verte así dolida y solitaria,
En ruinas los claros dones
De tus hijos, a través de los siglos;
Perque mucho he amado tu pasado,
Resplandor victorioso entre sombra y olvido.
(RD, 136)

Hace de España una abstracción, una intemporalidad, y, por lo tanto, superior a la soledad y destrucción en que la han dejado sus hijos:

Tu pasado eres tú
Y al mismo tiempo eres
La aurora que aun no alumbra nuestros campos,
Tu sola sobrevivies
Aunque venga la muerte;
Sole en ti esta la fuerza
De hacernos esperar a ciegas el future.
(RD, 136-137)

En el poema "A Larra con unas violetas" lamenta el

aislamiento español del gran escritor romántico, identificándolo con el suyo propio. Parafraseando a Larra: "escribir en España, no es llorar, es morir", justifica el pesimismo, el desengaño e incluso el suicidio del escritor. Parece como si envidiara su muerte:

Porque muere la inspiración envuelta en humo,
 Cuando no va su llama libre en pos del aire.
 Así, cuando el amor, el tierno monstruo rubio,
 Volvió contra ti mismo tantas ternuras vanas,
 Tu mano abrió de un tiro, roja y vasta, la muerte.
 (RD, 142)

Sus sentimientos individuales los relega a segundo plano y canta la soledad de la patria, la soledad de España que, ante aquellos que acechan su desmoronamiento, está sostenida sólo por "su propia gran historia". Su desaliento por la revolución española es completo. En los siguientes versos, el primero de los cuales posiblemente explica el título del libro Las Nubes, se despide de su sueño:

El hombre es una nube de la que el sueño es viento,
 ¿Quién podrá al pensamiento separarlo del sueño?
 Sabedlo bien vosotros, los que envidiéis mañana
 En la calma este soplo de muerte que nos lleva
 Pisando entre ruinas un fango con rocío de sangre.
 (RD, 143)

En "Elegía española (II)", poema dedicado a Vicente Aleixandre desde el exilio, cambia de tono; el recuerdo de la patria, a través de una idealización nostálgica, le lleva a dirigirse a ella como a una amante abandonada:

Tú en silencio
 Tierra, pasión única mía, lloras
 Tu soledad, tu pena y tu vergüenza.
 (RD, 145)

Su dolor se intensifica al darse cuenta de que las posibilidades de retorno van disminuyendo. Sólo queda el recuerdo para llenar la ausencia y la muerte, como única aspiración: "Única gloria cierta que aún deseo." (RD, 145).

En "Impresión de destierro", la emoción es otra vez negativa, en una adecuación entre lo individual y lo colectivo, que parece ser patrimonio del destierro. La nostalgia de España se conjuga con la pérdida de la esperanza política, y como en el famoso soneto de Quevedo: "Miré los muros de la patria mía, / si un tiempo fuertes, ya desmoronados". Cernuda se ve desterrado tanto como ve a España muerta:

Ellos, los vencedores
Caínes sempiternos,
De todo me arrancaron.
Me dejan el destierro.
(RD, 176)

.

"¿España?", dije. "Un nombre.
España ha muerto."
(RD, 64)

El recuerdo, lo único que ayuda a soportar el destierro, hace que viva en perpetuo desarraigo. Existencia que es ya una lenta descomposición de ilusiones, que le impide soñar con una posible vida de reintegración:

Un día, tú ya libre
De la mentira de ellos
Me buscaras. Entonces
¿Qué ha de decir un muerto?
(RD, 177)

La idealización de España alcanza su culminación

en el último poema de la colección, "El ruiseñor sobre la piedra".³⁹ El Escorial, como símbolo de España, mole de piedra inmutable que es canto callado a la belleza, y como el ruiseñor, canta incesante sin buscar el aplauso humano. El monasterio se convierte, más que el recuerdo de la propia Andalucía, en símbolo de la patria perdida (RD, 179). Castilla viene a ser para él, como antes lo fue para los escritores de la generación del 98, la clave de la vida e historia españolas. Otro andaluz, Antonio Machado, se sintió también atraído por el extraño encanto del páramo castellano y se detuvo "a contemplar los montes azules de la sierra."⁴⁰ Cernuda convierte el recuerdo de Castilla y del Escorial en imagen maternal en cuyo regazo hallarán protección alma y cuerpo. La solidez del Escorial, imagina el poeta, puede protegerlo como a un niño que busca el regreso al vientre materno, del destierro y de la soledad:

Las tapias que de niño le guardaran
Dorarse al sol caído de la tarde,
A ti, Escorial, me vuelvo.
(RD, 180)

5. "Bien puede un Dios vivir sobre nosotros".

El poeta, --estamos aún en Las Nubes-- pasa por una honda crisis, anhela una fuerza interior que haga más llevadera su existencia de desterrado y surge entonces un tipo de expresión que se acerca a lo religioso. "Poseía cuando niño una fe ciega religiosa. Quería obrar bien, más no porque esperase un premio o temiese un castigo, sino por

instinto de seguir un orden bello establecido por Dios, en el cual la irrupción del mal era tanto un pecado como una disonancia".⁴¹ Más tarde, al ver su mundo dominado por el odio y la injusticia, identifica su dolor con el del hombre en general:

Pero a ti, Dios, ¿con qué te aplacaremos?
Mi sed eras tú, tu fuiste mi amor perdido,
Mi casa rota, mi vida trabajada, y la casa y la vida
De tantos hombres como yo a la deriva
En el naufragio de un país. Levantados de naipes,
Uno tras otro iban cayendo mis pobres paraísos.
¿Movió tu mano el aire que fuera derribándolos
Y tras ellos, en el profundo abatimiento, en el
hondo vacío,
Se alza al fin ante mí la nube que oculta tu
presencia?
(RD, 149)

Su actitud recuerda a Job al hablar de las miserias del hombre.⁴² Pero su concepción de la divinidad parece tener reminiscencias mitológicas, Dios recuerda al olímpico Zeus: "No golpees airado mi cuerpo con tu rayo" (RD, 149).

La fe en una presencia divina que, por sí misma, dé sentido a la existencia del hombre sin que éste se esfuerce más en la búsqueda de ese sentido, puede ser una postura ante la vida. Pero ¿lo fue para Cernuda en un plano más vital que el estético?:

Así pedí en silencio, como se pide
A Dios, porque su nombre,
Mas vasto que los templos, los mares, las
estrellas,
Cabe en el descensuelo del hombre que esta solo,
Fuerza para llevar la vida nuevamente.
(RD, 163)

Estos complejos sentimientos alcanzan su culminación

en "La adoración de los Magos". En la primera parte del poema, Melchor duda al aparecérsese la estrella, pero quiere creer y encuentra la fe, no en la vinculación con un Dios personal, sino con las cosas naturales (Cernuda cita entre éstas, flor, fruto, agua, aire, estrella y sol). En el poema ocurre el nacimiento de un niño, destinado a morir como el resto de la humanidad. Los tres reyes al entrar en el establo encuentran sólo una mujer y un viejo. Los tres reyes vuelven a su tierra; uno muere al regreso, otro es destronado y el tercero vive a solas con la tristeza. El pastor ignorante, que recapitula la historia, termina diciendo:

Buscaban un dios nuevo, y dicen que le hallaron.
Yo apenas vi a los hombres; jamás he visto dioses.
(RD, 174)

En este poema --dice Gullón-- "se mezclan la desilusión del creyente y las crueles consecuencias de la desilusión, con el amargo recelo de quien, apegado a la miseria, niega la posibilidad de trascenderla."⁴³ Dios creó la vida pero también creó la muerte. Así, este mundo es un constante ciclo de nacimiento a muerte. El hombre es la única criatura consciente de este. Abandonado por su creador, el hombre vive con este angustioso conocimiento, que por otra parte, puede dar sentido a su dignidad humana. El pensamiento es, pues, lo que constituye la esencia del hombre. Para Cernuda, cuando los efectos materiales de la razón reducen hasta el mínimo toda posibilidad de trascendencia, la poesía es la única salvación.

"La poesía es la sola forma de superar el escepticismo, pues ella misma es fe y continuidad y permanencia."⁴⁴ La verdad está en el hombre, que a veces no sabe reconocerla:

La delicia, el poder, el pensamiento
Aquí descansan. Ya la fiebre es ida.
Buscaron la verdad, pero al hallarla
No creyeron en ella.

(RD, 175)

Cernuda no busca, como Unamuno, la inmortalidad ni la salvación de su alma. Cernuda acepta el sacrificio de la individualidad en la muerte --suprema verdad-- y espera la reintegración en lo absoluto o en la naturaleza como eterno intercambio entre los cuatro elementos primigenios:

Este cuerpo que ya sus elementos restituye
Al agua, al aire, al fuego y a la tierra.

(RD, 207)

6. "La fuerza del vivir más libre y más soberbio".

El poeta es un ser privilegiado, un aristócrata espiritual, para Cernuda; esta significación se manifiesta de cuatro maneras: la sed de eternidad, el heroísmo, el desprecio a la sociedad y al narcisismo.

En un poema de Ocnos, "Escrito en el agua", dice Cernuda, "desde niño, tan lejos como vaya mi recuerdo, he buscado siempre lo que no cambia, he deseado la eternidad."⁴⁵ La eternidad, no la inmortalidad, es para Cernuda la búsqueda de la trascendencia en la idea de un tiempo abstracto e inmutable. El concepto de eternidad que tiene Cernuda es similar al de Blake, tan admirado por el poeta

sevillano:

Ver el mundo en un grano de arena
Y el cielo en una flor silvestre,
Tener el infinito en la palma de la mano
Y la eternidad en una hora.⁴⁶

Stace, en su ensayo Time and Eternity, dice:

Eternity is a characteristic of the mystical experience. The word eternity doubtless meant originally endlessness of time, which must count, therefore, as its literal meaning. But in its religious and metaphysical use it is a metaphor for the characteristic of the experience. For in that experience time drops away and is no more seen.⁴⁷

El afán de alcanzar la eternidad es la misión del poeta. Escribe Cernuda:

El poeta intenta fijar el espectáculo transitorio que percibe. Cada día, cada minuto le asalta el afán de detener el curso de la vida, tan pleno a veces que merecería ser eterno. De esa lucha, precisamente, surge la obra del poeta, y aunque el impulso de que brota nos parezca claro, en el hay mucho de misterioso.⁴⁸

En la lucha por detener el curso de la vida no es siempre a Dios a quien se dirige el poeta, sino a los dioses, porque los dioses de la antigüedad griega, a pesar de ser olímpicos, eran humanos también. Dios, en cambio, no es parte del universo, porque si lo fuera, perdería su infinidad.⁴⁹

En "El águila", recrea el mito del rapto de Ganimedes. Zeus, enamorado de la belleza del príncipe troyano, le confiere la inmortalidad:

¿Crees que los dioses
Asisten impasibles en su gloria
A los actos del tiempo?

(RD, 185)

El poeta y los dioses son los únicos que pueden infundir vida eterna a la belleza, que, por naturaleza, es efímera:

Tú no debes morir. En la hermosura
La eternidad trasluce sobre el mundo
Tal rescate imposible de la muerte.
(RD, 186)

Pero aún los mitos mueren. Así, hoy los dioses griegos se encuentran sólo en forma de estatuas de mármol relegadas a los museos en vez de seguir siendo adorados en el Partenón:

Trágicamente extraños, desprendidos
Desde su eternidad, entre los astros
Libres del tiempo, así aparecen hoy
por los museos.
(RD, 259)

Y también pueden encontrarse estatuas de los dioses en los jardines de las ciudades modernas, estatuas olvidadas por los hombres que antes las adoraron. Solamente --dirá Cernuda-- piedra inútil sin soplo divino.⁵⁰ Por eso el poeta que ha pretendido lo imposible, igualarse a Dios, dejándose llevar por "la influencia de un poder demoníaco", se encuentra en la misma situación que el Satán de la leyenda árabe que "ha sido condenado a enamorarse de las cosas que pasan, y por eso llora; llora, como el poeta, la pérdida y la destrucción de la hermosura."⁵¹ El poeta sufre castigado por el dios que lo hizo mortal, pero que infundió en él la sed de eternidad:

Oh Dios. Tú que nos has hecho
Para morir. ¿por qué nos infundiste
La sed de eternidad, que hace al poeta?
(RD, 188)

Así, el poeta se niega a aceptar su destino con resignación, y en un desesperado intento de restaurar el equilibrio entre vida y espíritu en un mundo sin Dios, sólo quiere quedar a solas con sus obras.

Recordemos que para Cernuda, el mundo está regido por la poderosa contradicción del dualismo deseo-realidad, y el hombre vive en el centro de esta contradicción que lleva implícita en su naturaleza. El deseo es parte de su personalidad y tiene que darle el lugar que le pertenece, porque sabe que la grandeza de la condición humana se encuentra en su Yo profundo e inmutable. La poesía de Cernuda está basada en la intensidad de la lucha entre estas dos fuerzas. Pero, si aplicamos a Cernuda ciertas palabras de García Ponce, sabe que "ese Yo profundo que aspira a la eternidad del ser una vez que se ha descubierto a sí mismo tiene otro enemigo de cuya prisión es imposible evadirse: el tiempo."⁵²

La biografía espiritual del poeta no quedaría completa --dice Philip Silver-- sin el estudio de un gran número de poemas que tienen como tema el delineamiento de la figura del poeta y su vocación como tal.⁵³ En Como quien espera el alba, la principal preocupación de Cernuda es el poeta y la poesía. No es éste un nuevo tema. Ya ha aparecido frecuentemente en sus libros anteriores, pero no como tema principal. La obra de Cernuda, como la de todos los grandes poetas, tiene como unidad "una vislumbre interior del mundo supersensible."⁵⁴ Esta revelación

última, perseguida con una intuición original y por una necesidad íntima, lleva al poeta a buscar a través de su obra, su verdadera relación con el mundo. Por medio de la poesía, el poeta encuentra "la fuerza del vivir más libre y más soberbio" (RD, 193). La poesía, según Cernuda, valoriza la vida del poeta. "La poesía, el crearme poeta --afirma Cernuda--, ha sido mi fuerza y, aunque me haya equivocado en esa creencia, ya no importa, pues a mi error he debido tantos momentos gozosos."⁵⁵

Silver divide los poemas que se refieren al poeta y la poesía en tres categorías: primera, los que son homenajes a otros poetas y artistas; segunda, los de crítica social y tercera, en los que aparece el poeta y su poesía como tema principal.⁵⁶ Quizá nunca como en nuestra época el poeta, el escritor y el artista se han sentido tan necesitados de forjar una conciencia del arte creador, literario o no, y además una conciencia de la posición y la función del creador mismo en el mundo en que vive. El problema va mucho más allá de la formulación de una estética y de una ética, personales y generales. Se trata de elucidar la naturaleza o la condición del creador.

La figura del artista como héroe sería así una figura distinta y ejemplar de su época y de su mundo. La preocupación que muestra Cernuda sobre la relación del creador con la vida adquiere la forma de una situación: el artista o el escritor y su época. Es decir, qué vínculo o qué escisión hay entre el creador y los hombres con

les cuales comparte el mundo histórico y como se traduce en la poesía o en la obra de arte. García Ponce, en su ensayo "El artista como héroe",⁵⁷ encuentra que, más o menos conscientemente --o quizá siempre conscientemente, aunque no de manera explícita-- el artista se sabe destinado a la busca de verdades esenciales, del sentido de la vida, de la muerte, del amor, y a la concreción o expresión de esas verdades en mitos. Esa actividad aparte y rebelde, de crear mitos, imágenes, palabras únicas y totales, luchando contra la dispersión, la confusión, la falta de conciencia del medio humano en el que vive, hace de él --a su pesar incluso-- un héroe:

Porque al tratar el problema del artista como héroe no podemos olvidar que con mayor fidelidad que en cualquier otro caso, esas obras en las que el artista aparece como protagonista nos remiten de una manera directa a su propio creador. En realidad es él el que se ha erigido como héroe, precisamente porque su conocimiento de la situación del mundo le impide aceptar cualquier otro al dejar el arte, la forma, como única posible respuesta al problema de la realidad... Y dentro de ella, el único héroe posible es el artista, el mistificador natural, el aventurero del espíritu, que consciente de su realidad como hombre estético se retrata a sí mismo.⁵⁸

Del combate en el que el artista gana su calidad de héroe resulta entonces este conflicto entre el imperativo de vivir su situación y el de conocerla al mismo tiempo; entre una visión colectiva del mundo, degradada, impuesta por la estructura social, y una visión individual del mundo, pero que aspira a convertirse en la de todos, por su necesidad interna de llegar a la concreción del mito.⁵⁹

Los poemas que Cernuda dedica a otros poetas y artistas generalmente ofrecen una directa solidaridad, expresada ésta como lazo de unión con los otros poetas. El primero de estos poemas aparece en el número 3-4 de Car-men de marzo de 1928, bajo el título "Homenaje a Fray Luis de León".⁶⁰ Con ligeras variaciones aparece el mismo poema en las ediciones de La Realidad y el Deseo encabezando la segunda sección, Egloga, Elegía, Oda, bajo el título de "Homenaje". Parece que Cernuda prefirió dejar en el anonimato al poeta a quien dedica su tributo para destacar aún más el tema, el olvido que sufren los poetas en contraste con la inmortalidad de su poesía.

El segundo está dedicado a Federico García Lorca y se titula "A un poeta muerto". Aparece en Las Nubes y lo escribió en Madrid a principios de la guerra civil. Lorca personifica al poeta-mártir:

Por eso te mataron, porque eras
Verdor en nuestra tierra árida
Y azul en nuestro oscuro cielo.
(RD, 131)

Para Cernuda la vocación del poeta es una predestinación que el hado el impone:

De alguna mente creadora inmensa,
Que concibe al poeta cual lengua de su gloria
Y luego le consuela a través de la muerte.
(RD, 134)

En 1936 Cernuda se alista como voluntario en las milicias populares,⁶¹ pero en 1937 los horrores de la guerra le han hecho perder su deseo de servir, de ser útil;

su celo patriótico se ha ahogado al darse cuenta de "que no había allí posibilidad de vida para aquella España con que me había engañado."⁶² Coincide esta actitud suya de desengaño con el centenario de la muerte de Larra, del que ya en 1935 había dicho: "Con Larra se marcha la parte amarga, satírica y dura de nuestro romanticismo."⁶³ Vuelve los ojos hacia el gran ensayista, se identifica con su amargura y su dolor y le dedica el poema "A Larra con unas violetas (1936-1937)". "En esa atmósfera --dice Baquero--, recoger violetas para llevarlas al recuerdo de un muerto representaba un consuelo, una tregua para el terror, para el miedo a expresarse, para el horror de la guerra."⁶⁴ Su abatimiento es tal, que mudo y sombrío se ha vuelto ya hacia el mundo de los muertos:

Quien habla ya a los muertos
Mudo le hallan los que viven.
(RD, 141)

Si entonces piensa en Larra como símbolo de su desengaño de España, más adelante escoge a Góngora como símbolo de su frustración ante la indiferencia con que había sido acogida su obra y el temor de que tal sea siempre el destino del poeta. Ya en 1929, comentando la poesía de Salina, Cernuda había dicho:

Sí, soledades de la obra. Más se adivina implícito en esa melancólica expresión un sentimiento más melancólico aun, soledades del poeta. Sólo está, en efecto, frente a una obra que no puede sentirse a sí misma, obra que un día quedará sola definitivamente. Y entonces comienza aquí, en España, la trágica soledad de la obra bella, bellísima para nada, para nadie.⁶⁵

Por eso se identifica con Góngora, que durante tantos años estuvo solo porque "la grey" ni comprendía ni aceptaba su poesía. La actitud de desprecio de Cernuda hacia los críticos que hacen y deshacen al poeta, se manifiesta dura en el poema dedicado a Góngora en Como quien espera el alba, a quien la fortuna eludió en vida y la fama se le negó después de muerto:

Decretado es al fin que Góngora jamás fuera
 Que amó lo oscuro y vanidad tan sólo le dictó ^{poeta,}
 Menéndez y Pelayo, el montañés henchido por ^{sus versos.}
 No gustó de él y lo condena con fallo inapelable. ^{sus dogmas,} ⁶⁶
 (RD, 193)

En "El poeta" de Vivir sin estar viviendo habla humildemente a un poeta de quien él reconoce que aprendió mucho y le agradece la máxima enseñanza "la rosa del mundo" que es la poesía:

Para el poeta hallarla es lo bastante.
 (RD, 253)

Philip Silver cree que el poeta a que se refiere Cernuda es Juan Ramón Jiménez, por el que sintió Cernuda una gran admiración, aunque luego ésta disminuyera y, como le sucedía en estos casos, "sus reacciones eran exageradas y sus juicios no eran siempre justos ni piadosos."⁶⁷ Juan Ramón encarnaba, dice Silver, desde el punto de vista de Cernuda al poeta ideal.⁶⁸ Alexander Coleman, en cambio, opina que es Bécquer al que se refiere Cernuda.⁶⁹ Afirma que la primera estrofa documenta su afirmación:

La edad tienes ahora que él entonces,
 Cuando en el tiempo de la siembra y la danza,
 Hijos de anhelo moceril que se despierta,
 Tu sueño, tu esperanza, tu secreto,
 Aquellos versos fueron a sus manos
 Para mostrar y hallar signo de vida.
 (RD, 251-252)

Pero este poema de Cernuda aparece en Vivir sin estar vi-
viendo, escrito, según manifestaciones del propio poeta,
 entre 1944 y 1949; por lo tanto, Cernuda tenía ya 42 años
 o más, y si consideramos que Bécquer tenía 34 años al mo-
 rir, es absolutamente imposible que hubiera tenido la edad
 de Bécquer al escribir el poema. En cambio, cuando en 1927
 Juan Ramón Jiménez escribió su "caricatura lírica" sobre
 Cernuda, que más adelante incluyó en Españoles de tres
mundos, tendría la edad que Cernuda entonces. Allí afirma
 "Luis Cernuda fue, es, sigue siendo el más esencial, hondo
 sobrebecqueriano de los jóvenes poetas españoles."⁷⁰ Cer-
 nuda parece no haber olvidado estas palabras de estímulo
 y en sus años de destierro, cuando su poesía era menospre-
 ciada en su patria, las recuerda:

Agradécelo pues, que una palabra
 Amiga mucho vale
 En nuestra soledad, en nuestro breve espacio
 De vivos... (RD, 252)

Además, la amorosa contemplación de la naturaleza que seña-
 la Cernuda en el poema, también puede identificarse con
 Juan Ramón, de quien ya había dicho en 1942: "ese amor ha-
 cia la naturaleza, sobre la cual se inclina afanoso por
 adivinar e interpretar un gesto, le ha dado quizá la ins-
 piración más noble y pura de sus versos."⁷¹ También le

[illegible]

conceptúa héroe por su actitud de "hierofante de un culto abandonado por la multitud...Hay ciertamente dignidad y hasta heroísmo en ese empeño por mantener vivo entre las gentes, ya que no el interés hacia la poesía, al menos el respeto."⁷²

En "Un contemporáneo", también de Vivir sin estar viviendo, el propio creador pasa a ocupar el lugar central de su obra. Su propia figura, aunque su nombre nunca se menciona, aparece como ejemplo de "esa gran equivocación colectiva, anónima y transitoria, que unas veces llamamos público y otras popularidad."⁷³ Con sardónico humor y punzante ironía se transforma en crítico pomposo que pinta al poeta como fracasado. Al principio del poema, al crítico le resulta difícil recordar al poeta. Finalmente, ciertos detalles vienen a su mente y poco a poco nos da el retrato del poeta. No solamente manifiesta que no le tenía simpatía, sino que sentía hacia él un temor extraño: "Que en burla, no hacia mí, sino a los hombres todos / En mí representados, fuera a sacar la lengua." (RD, 256). Intensificando la ironía, dice como debe ser un verdadero poeta para ser aclamado por el vulgo: "Mas eso no se aplica a nuestro hombre." (RD, 257).

El humor no es una característica de Cernuda, pero es el arma que utiliza en este poema para atacar a los que miden el valor de la poesía por la popularidad del poeta; "el poeta --dice-- víctima primero, héroe después, se agita a través de su vida, que no tiene la misma forma,

reconozcámoslo, en brazos de la popularidad que en brazos de la gloria."⁷⁴

Entre 1950 y 1956 escribe, ya en los Estados Unidos, Con las horas contadas. De esta colección es "Retrato de poeta (Fray H. F. Paravicino, por el Greco)". Encontrar un cuadro del Greco le entristece y le parece que tanto él como el cuadro han sido expulsados de España y arrojados por la locura de los hombres a la más terrible soledad, echados de la sencillez de su origen al mundo. El fraile se convierte en el símbolo del predicador-poeta, héroe, como Cernuda, de su servicio a la palabra:

El instinto te dice que ese vivir soberbio
Levanta la palabra.....
.....Esa palabra, de la cual tú
conoces,
Por el verso y la plática, su poder y su hechizo.
(RD. 289)

Pero ya el fraile no sufre, mientras Cernuda, hombre sin paz, vagabundo que no sabe si existe o no, es: "Un eco aquí de las tristezas nuestras" (RD, 291).

El mismo sentimiento de depresión invade al poema "In memoriam A.G.", dedicado a Andrés Gide conmemorando su muerte:

No volverá a este mundo. Y no hay consuelo,
Que el tiempo es duro y sin virtud los hombres.
Bien pocos seres que admirar te quedan.
(RD, 292)

El tema del artista-héroe sigue reteniendo un papel importante en Desolación de la Quimera, su último libro, terminado en 1962 y publicado en parte póstumamente. Pero

2078

2079

2080

2081

2082

2083

2084

2085

2086

2087

2088

2089

2090

2091

2092

2093

2094

2095

2096

2097

2098

2099

2100

ahora recoge en su homenaje todas las formas del arte. Con el poema "Mozart" se abre su última colección. "Mozart --dice-- es el artista a quien debo haber gozado del más puro deleite."⁷⁵ Su entusiasmo por el compositor es tan grande que lo considera como un angélico redentor del mundo: "Ningún pecado en él, ni martirio, ni sangre" (RD, 321). Este poema es, según José Olivio Jiménez, "la descripción emocionada de un mundo estético y un homenaje a la vez, una acción de gracias."⁷⁶ No sorprende esta actitud de Cernuda ya que en este último libro sus versos adquieren el tono irrevocable de un testamento.

Igual tono mantienen "Dostoievski y la hermosura física", "Ninfa y pastor, por Ticiano" y "Luis de Baviera escucha Lohengrin", aunque este último poema no cae totalmente en la línea de los anteriores, sino en la de los dedicados a la recreación del pasado histórico.

La segunda parte de "Díptico español", titulada "Bien está que fuera tu tierra", está dedicada a Galdós, que "tiene la talla y las proporciones de nuestros mayores clásicos."⁷⁷ En Galdós encuentra una España (¿real, ideal?) a la que puede amar y por la que puede sentir nostalgia. Desde los diez años, dice en el poema, empezó a leer los libros de Galdós y hoy:

La real para ti no es esa España obscena y
deprimente
En la que regatea hoy la canalla,
Sino esta España viva y siempre noble
Que Galdós en sus libros ha creado.
De aquella nos consuela y cura ésta.
(RD, 334)

to 2

test

la

200

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

La importancia de la figura del poeta en su sentido más profundo y radical, la destaca en "El poeta y la bestia", al contrastar al poeta-genio, Goethe, con la bestia, Napoleón. Este primer verso, es sabido, pertenece a Rubén Darío ("Marcha triunfal"):

La espada se anuncia con vivo reflejo.
Palabra de poeta refleja sombra viva.
(RD. 345)

Pero el poeta, y esto lo sabe bien Cernuda, paga un alto precio por todo aquello que, en apariencia, le hace ser o parecer distinto a lo convencional. Así, "Birds in the night", a diferencia de los anteriores, es un poema en el que, sobre el tema de la relación de Verlaine/Rimbaud, pone de manifiesto, no sólo la estrechez de la mentalidad y los dogmas burgueses, sino también su oportunismo e hipocresía. El poema termina parafraseando las palabras atribuidas a Calígula:

Alguna vez deseó uno
Que la humanidad tuviese una sola cabeza, para así
cortarsela,
Tal vez exageraba: si fuera sólo una cucaracha,
y aplastarla.
(RD. 326)

La segunda categoría en que, según Silver, pueden catalogarse los poemas que tienen como tema el delineamiento de la figura del poeta y su vocación como tal, son los de crítica social. "El sentido de la dignidad lleva al poeta, por otra parte, a hacer de su poesía Crítica de la vida, a cifrar en la franqueza absoluta la originalidad de aquélla", dice M. Dolores Arana, en el estudio de La

Page 1

10 11

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

Realidad y el Deseo que hace en México pocas horas después de muerto el poeta.⁷⁸ "El poeta --dice Francisco Brines-- desarrolla una continuada crítica social, para la que emplea la dura acusación, el sarcasmo o la ironía."⁷⁹

"La gloria del poeta", del libro Invocaciones, es una diatriba contra la sociedad que condena al poeta al ostracismo. En un soliloquio con un demonio baudelariano ("Demonio, hermano mío, mi semejante"), el poeta se lamenta de su destino:

Nuestra palabra anhela
El mucnacho semejante a una rama florida
Que pliega la gracia de su aroma y color en el
aire calido de mayo;
Nuestros ojos el mar monótono y diverso,
Poblado por el grito de las aves grises en
la tormenta,
Nuestra mano hermosos versos que arrojar al desdén
de los hombres.
(RD, 113)

Para Cernuda, el demonio, su otro yo, representa no solamente la fuerza que lo impulsa a escribir sino la facultad crítica que le revela el mundo cómo es:

Los hombres tú los conoces, hermano mío;
Mírales como enderezan su invisible corona
Mientras se borran en la sombra con sus mujeres
al brazo,
(RD, 113)

El crítico es el que se beneficia de la obra del poeta sin compartir su sufrimiento. El otro yo, el demonio, no renuncia a su jerarquía y contempla absorto, con calma apolínea, "esta sucia tierra donde el poeta se ahoga" (RD, 114).

Aunque este verso fue escrito en 1934 o 1935, su

opinión de la sociedad no cambia. En Como quien espera el alba (1941-1944) enfoca de nuevo sus ataques contra los mismos temas: la sociedad y los críticos. En el poema dedicado a Góngora habla de la frustración del poeta, y como él, Cernuda se siente solo y abandonado; "la grey" no comprende ni acepta su poesía. A veces, cree que debe dejar de escribir. En el poema "El indolente", considera la posibilidad de dedicarse al comercio, pero la única ocupación que podría desempeñar un poeta es la de vendedor de flores (RD, 221).

"Poeta amargo, desolador. Un sevillano difícil abre en la moderna lírica española la cima más alucinante del desprecio" dice su amigo Romero Murube.⁸⁰ La expresión angustiada de un hombre en perpetuo conflicto con su ambiente y consigo mismo, alcanza su cenit en el poema "La familia", donde comienza evocando el ambiente familiar duro, rígido, estrecho:

La casa familiar, el nido de los hombres,
Inconsistente y rígido, tal vidrio
Que todos quiebran, pero nadie dobla.
(RD, 196)

En el mundo hostil al que lo arrojaron, busca el poeta su verdad apoyándose en su única fuerza, la soledad: así aprende que las acciones humanas son, con mucha frecuencia, "fruto de imitación y de inconsciencia"; de ahí que tengan tan poco valor las normas heredadas, mientras que él ha tenido que ganar su propia verdad con sus errores. El poema termina en un acto de amor, de perdón a sí mismo

ja l

tusca

mite

trino

repr

Desc

y "S

a p

"1

le

d

d

d

d

R

d

y a los demás hombres y al no poder desandar lo andado, busca en su negación una afirmación postrera.

En el poema "El árbol", de Vivir sin estar viviendo, reitera su desprecio hacia la institución social del matrimonio:

Atrás quedan los otros, repitiendo
Sin urgencia interior los gestos aprendidos,
Legitimados siempre por un provecho estéril;
Ya grey apareada, de hijos productora,
Pasiva ante el dolor como bestia asombrada,
Viva en un limbo idéntico al que en la muerte
encuentra.
(RD, 243)

Sus más amargos ataques a la sociedad, en este caso representada por ciertos poetas y críticos, aparecen en Desolación de la Quimera, en "Otra vez con sentimiento" y "Supervivencias tribales en el medio literario". Pero a pesar de su aparente desprecio por la humanidad, en "1936" habla de un hombre a quien conoció en 1961 en una lectura pública de sus poemas, y que a sus ojos es capaz de vindicar a la humanidad entera. Este hombre, veterano de la Brigada Lincoln, hacía ya veinte y cinco años que se había jugado la vida por una tierra que no era la suya, defendiendo una causa en la que había puesto su fe. La fe que mantenía el viejo soldado es, para Cernuda, lo que da dignidad al ser humano:

Uno, uno tan sólo basta
Como testigo irrefutable
De toda la nobleza humana.
(RD, 365)

En el poema que da nombre al libro Desolación de la

Quimera, encuentra la razón por la que el poeta se ahoga en esta sucia tierra; los poetas han perdido la fe en la Quimera, la sustancia de la poesía:

"¿Es que no pueden en ser poetas
Si ya no tienen el poder, la locura
Para creer en mí y en mi secreto?
(RD, 352)

El poeta "se siente peregrino en el mundo, peregrino sin más, no ya exiliado, no ya abandonado, no ya solitario, sino peregrino."⁸¹ Su destino es seguir adelante, "fiel hasta el fin del camino y de tu vida". (RD, 353).

La tercera categoría, según la clasificación de Silver, es la que tiene por tema al poeta y la poesía. En 1935, en el ensayo "Palabras antes de una lectura", ya explicaba Cernuda cómo se despertó en él el "instinto poético".⁸² La facultad de percibir la creación como algo que nos enseña lo que está más allá de las apariencias y que sirve como medio para llegar a un conocimiento más esencial de la realidad aparece como una constante en su obra poética. Cernuda parte de la realidad exterior para transmitirnos su idea del hombre y del cosmos, otorgándole al poeta un sentido que casi pudiéramos considerar religioso, como punto de partida para alcanzar el misterio "que yace al fondo de la apariencia".⁸³ Esto no significa, afirma Silver, que Cernuda sea un místico: "Nevertheless, there is an evident analogy between the mystic's quest for union with the godhead and Cernuda's longing for Absorption or reabsorption into the cuerpo de la creación."⁸⁴ En esta

directo

maia c

ellas

tez y

no ie

liz d

le es

fe en

er su

2020

no es

travé

ca al

ie la

en la

Las

luxe

cuon

synt

deli

titu

clis

de l

el p

el r

dirección no es difícil ver que por la poesía de Luis Cernuda corren paralelamente dos líneas principales: una de ellas es la conciencia de una Caída, "pero terminó la niñez y caí en el mundo",⁸⁵ que se traduce en un sentimiento de desarraigo, de separación de un mundo anterior y feliz desde el que se ha precipitado en otro que al poeta le es ajeno, como ya hemos ido señalando. La otra, es la fe en la facultad de la creación artística, de la poesía en su caso, para reconciliarse con ese mundo al que está como condenado. Esta reconciliación, si puede llamarse así, no es otra cosa, en realidad, que una reestructuración a través de un orden poético.

Así Cernuda mantiene que el poder de la poesía acerca al poeta a la divinidad puesto que a través de ella, de la poesía, se logra unificar la diversidad del mundo en la hondura del ser humano. En el poema "La fuente" de Las Nubes, "cuyo motivo y fondo lo deparó el jardín de Luxemburgo",⁸⁶ el poeta no es el que habla, lo que se escucha es la voz de la fuente. Como dice Silver: "Poetry, symbolized by the upward thrust of water from a fountain, delivers a soliloquy."⁸⁷

En Como quien espera el alba se intensifica una actitud de desaliento a pesar de la aparente nota de optimismo del título que le fue inspirado por la terminación de la segunda guerra mundial. De este período de su vida el poeta dice: "...sólo parecía posible esperar, esperar el fin de aquel retroceso a un mundo primitivo de oscuridad

y ter

lita

lita

es la

natl

rian

ta e

peid

auto

vide

"302

7a

su

la

ser

302

le

cl

de

sa

y terror."⁸⁸ Durante este período de espera, Cernuda medita sobre su vida y en este examen interior se pregunta cuál es su razón de ser: ¿la poesía? En cuyo caso, ¿cuál es la significación de la poesía? Para Cernuda, el poeta habla en representación de la divinidad y así, dice Gariano, "el artista recobra su dignidad más o menos perdida en las teorías lúdicas del arte y sube a uno de los peldaños más altos de la jerarquía social."⁸⁹

"La poesía" de Con las horas contadas, es casi una autobiografía. Sintetiza la relación de la poesía con su vida: de niño, empieza a seguirla:⁹⁰ de mozo, la sirve: "Como a nada en la vida, contra todo" (RD, 299). Siendo ya hombre, se rebela contra ella y envidia a los demás su libertad y su fortuna. Pero, a cambio de su servicio, la poesía vierte sobre el poeta el don de eternizar la hermosura, y él, igual que un dios, llega a crear lo inmortal:

¿Es la hermosura,
Forma carnal de una celeste idea,
Hecha para morir? Vino de oro
Que a dioses y poetas embriaga,
Abriendo sueños vastos como el tiempo,
Quiero hacerla inmortal.

(RD, 186)

El poeta por su esencia divina es: "Hijo desnudo y deslumbrante del divino pensamiento" (RD, 141). La esencialidad del hombre reside en la percepción y encuentro del ser oculto, de la realidad invisible: "Si sólo un pensamiento vale el mundo" (RD, 226). O en la localización

6.475

51.4

002

372

382

281

21

20

41

22

16

21

1

1

1

1

1

1

1

1

supratemporal: "Para pensarlo tal presente eterno, / Como si un pensamiento valiese más que el mundo" (RD, 249).

El poeta tiene que estar íntimamente identificado con la condición humana: en ella reconoce el principio sagrado de la vida. Vertido en el mundo, el poeta participa del destino común y al mismo tiempo, afirma su radical soledad como conciencia que vive en sí misma:

Amo el sabor amargo y puro de la vida,
Este sentir por otros la conciencia
Aletargada en ellos, con su remordimiento,
Y aceptar los pecados que ellos mismos recnazan.
(RD, 224)

El demonio, "su conciencia poética --escribe Octavio Paz--, no le suelta nunca y le exige, ocurra lo que ocurra, que diga lo que tiene que decir."⁹¹

En "A un poeta futuro" le habla a quien aún no ha nacido, afirmando su ensimismamiento de hombre prisionero de un sueño. Sueño que le permite al poeta seguir viviendo ante la hostilidad o indiferencia de sus contemporáneos. Ante su "alejamiento", el poeta acepta su soledad presente, que lo precipita hacia la muerte seguro de que en un futuro, su poesía no serán sólo palabras escritas en un libro viejo, sino representación del principio sagrado de la vida, y que la experiencia que comunique a través de su obra, llegará a alguien por su voluntad de realizarse como destino en ella:

Yo sé que sentirás mi voz llegarte,
No de la letra vieja, mas del fondo
Vivo en tu entraña, con un afán sin nombre
Que tú dominaras. (RD, 202)

la re

corra

titay

de 25

los a

de 77

escri

escri

palas

power

insp

Var

Sue

fue

ios

ro

da

ti

er

br

ba

te

74

7a

tr

En relación con el desprecio a la sociedad, hemos de referirnos al poder, que Cernuda critica a causa de la corrupción de sus detentadores. Sus efectos negativos constituyen el tema de tres monólogos dramáticos: "Quetzalcóatl", de Como quien espera el alba, inspirado en la conquista de los aztecas por Cortés; "Silla de rey" y "El César", ambos de Vivir sin estar viviendo. En una carta que Cernuda le escribió a Richard K. Newman, dice que la idea de escribir sobre el tema del poder se le ocurrió al leer las famosas palabras de Lord Acton: "Power tends to corrupt; absolute power corrupts absolutely". Añade que "Silla del rey" está inspirado en la escena del Gran Inquisidor de Los hermanos Karamazov y que no se acuerda cuál de los doce Césares de Suetonio usó como modelo de "El César", pero que cree que fue el que se retiró a Capri.⁹²

En "Quetzalcóatl", el narrador es uno de los soldados que acompañaron a Cortés. Aunque nunca lo nombra, el rotundo yo con que comienza el poema y otros detalles que da, parecen indicar que se refiere a Bernal Díaz del Castillo. El destino lo lleva a unirse a Cortés, al que describe como terrible guerrero. La transformación del hombre civilizado en bárbaro se hace cada vez más evidente bajo el impulso de la sed de poder y riquezas. La triste derrota del emperador azteca sólo la comenta el conquistador con una frase de orgullo. La transformación es ya completa: "Sí, allí estuve, y lo vi; envidiadme vosotros" (RD, 211). El tono exaltado del poema decae y

aparece

al com

creído

cortes

viato

varié

sólo q

y los

ilos q

espí

ías

pel

pe

de

s

h

h

h

h

h

h

h

exceso

aparece una palabra conmisericordiosa para el rey derrotado al comprobar que Cortés no era tan grande como él había creído. Como conquistador, tuvo toda su admiración, como cortesano, lo desprecia. Pasados los años, el conquistador, viejo y abandonado, comprende la futilidad de sus acciones: "¿Quién venció a quién?, a veces me pregunto" (RD, 212). Sólo quedan los aztecas derrotados por los conquistadores y los conquistadores derrotados por los traficantes, y el dios Quetzalcóatl y su leyenda se han desvanecido:

Del viento nació el dios y volvió al viento
Que hizo de mí una pluma entre sus alas
Oh tierra de la muerte, ¿dónde está tu victoria?
(RD, 212)

En "Silla del rey", los efectos del poder sobre el espíritu del hombre y su consiguiente corrupción son aún más evidentes. "Silla del rey" es el trono desde el cual Felipe II contempla la construcción de El Escorial. La perspectiva ofrecida desde allí le hace sentirse señor del reino más vasto del mundo, dominado por la fuerza de su voluntad. El solo ha creado el orden del caos. Su España vive en una armonía perfecta, aún las ambiciones y pensamientos individuales están dirigidos y sancionados por el rey. Sólo una cosa preocupa al monarca, el cambio. El mundo perfecto que él ha edificado no puede ni debe cambiar: "La mutación es mi desasosiego" (RD, 266). Víctima de la megalomanía, del delirio de grandezas que el exceso de poder le hace sufrir y convencido del divino

derecho de los reyes, el monarca, como el Gran Inquisidor de Dostoïevski, martirizaría a cualquier nuevo Mesías que se atreviera a enfrentársele:

Quando Alguno en su nombre regresara al mundo
Que por El yo administro, encontraría,
Conclusa y redimida, la obra ya perfecta;
Intento de cambiarla ha de ser impostura,
Y a su Impostor, si no la cruz, la hoguera aguarda.
(RD, 267)

Mantiene que él es incapaz de equivocarse. Ese poder le ha trastornado la mente y el espíritu; como Dios, se cree infalible y si llegara a equivocarse, sus errores se tornarían verdades. Su megalomanía llega al máximo, se siente capaz de detener el tiempo:

Y el futuro será, inmóvil, lo pasado:
Imagen de esos muros en el agua.
(RD, 267)

La objetividad que alcanza el poeta, al escoger un personaje histórico que no disfruta de sus simpatías, la logra por medio de la técnica que dice aprendió de la poesía inglesa, particularmente de Browning, "proyectar mi experiencia emotiva sobre una situación dramática, histórica o legendaria...para que así se objetivara mejor, tanto dramática como poéticamente."⁹³ El poeta aboga por sus convicciones: el exceso de poder es destructivo para la humanidad y para el individuo.

En contraste con la figura de Felipe II, la del emperador en "El César" no se nos presenta inspirada por ideales trascendentes, sino que usa el poder para la

consecución de los placeres sensuales. El tema es doble: la corrupción del espíritu por el poder y la destrucción del cuerpo por el paso del tiempo. Con la soledad que el poder impone se inicia el poema. Octavio Paz escribe: "el hombre es nostalgia y búsqueda de comunión",⁹⁴ así el emperador cautivo de su rango no alcanza la comunión con ningún ser humano:

Isla, en su roca escarpada inaccesible,
Segura; sola morada para el Cesar, como
El César sólo ser para morar en ella.
(RD, 274)

En su isla, el déspota contempla las hordas miserables que lo rodean, convencido de su superioridad, pero no exento de miedo:

...divino soy
Para el temor y el odio de humanas criaturas,
Las dos algas gemelas del miedo y la esperanza.
Pero ¿es cierta esta calma? ¿No hay zozobra
Entre las ramas de un puñal al acecho?
(RD, 274-275)

El precio del poder es el terror, la corrupción de espíritu y carne y, en definitiva, la locura. El sentido de culpa que lo agobia ante tanta sangre vertida, se convierte en su obsesión final. Contempla sus manos, sorprendido de que no estén manchadas de sangre y al encontrarlas limpias "como las de una virgen" se justifica con terrible cinismo:

La víctima provoca al verdugo inocente,
Y la sangre no acusa, la sangre es beneficio
Mayor, necesaria igual que el agua es a la tierra.
(RD, 278)

Más arriba, al principio de este apartado, decíamos que el narcisismo se incluía dentro de la valoración del poeta y la poesía. Así, pues, nos referiremos brevemente a ello. El narcisismo de Cernuda es una consecuencia de la delectación de su superioridad. El poeta sólo se refiere a Narciso una vez en toda su obra, y no precisamente con el sentido que queremos destacar, sino como simple degustación amorosa:

Se goza en sueño encantado,
 Tras espacio infranqueable,
 Su belleza irreparable
 El Narciso enamorado.
 Ya diamante azogado
 O agua helada, allá desata
 Humanas rosas, dilata
 Tanto inmóvil paroxismo.
 Mas queda sólo en su abismo
 Fugaz memoria de plata.

(RD, 18)

A esta recreación del mito de Narciso, como enamorado de sí mismo, se refiere José Luis Cano cuando habla del amor al propio ensueño, que provoca el hastío.⁹⁵ Es el Narciso que se cansa de sí mismo, inventado por Gide.⁹⁶ A pesar de la admiración de Cernuda por Gide, no es éste el sentido del poeta sevillano. Es evidente que la idea le viene del simbolismo francés, concretamente de Mallarmé, como afirma Ricardo Molina,⁹⁷ pero el símbolo, en el poeta francés, está representado por Herodías, signo de la esterilidad. Mejor podemos relacionar la postura de Cernuda con Valéry, discípulo de Mallarmé, y en el que el narcisismo a que nos referimos es conciencia de la propia misión, curiosidad de la propia esencia, avidez de la divinidad.

Nuestro cuerpo, que nos "defiende de los muertos" y nos "separa de la divinidad", representa la sustancia del poeta, su tránsito hermoso hacia la eternidad.⁹⁸

Es, entonces, un narcisismo de tipo casi filosófico el de esta busca de la esencia que el poeta contiene, a la que va unida la soberbia por la obra realizada y el desprecio a las personas vulgares:

Grande es mi vanidad, diréis,
Creyendo a mi trabajo digno de la atención ajena
Y acusándoos de no querer la vuestra darle.
Ahí tendréis razon.

(RD, 367)

No se piense, pues, en un narcisismo como anticipo de una desviación sexual ni tampoco como complemento o rivalidad con su doble,⁹⁹ ni como una consecuencia erótica del super-ego,¹⁰⁰ sino como gesto moral y manifestación de la excelencia del trabajo poético y el papel del poeta: "Quien le diera a tus versos... / Vivir sin ti y sin nadie, con vida entera y libre" (RD, 214). Este vivir último, sin cuerpo (a él se refiere ese "ti"), todo libertad y espíritu, es el narcisismo de Cernuda, tan seguro de la misión superior del poeta, en este caso, él mismo.

NOTAS

¹ Título que sustituye a Perfil del Aire porque "ya para entonces mi antipatía a lo ingenioso en poesía me lo había hecho poco agradable." Luis Cernuda, Poesía y Literatura, pags. 239-240.

² El título de esta colección está tomado de la Rima LXVI de Bécquer.

³ Título que en la edición tercera de La Realidad y el Deseo quedó reducido a Invocaciones por parecerle engolado y pretencioso. Luis Cernuda, pag. 252.

⁴ En junio de 1937, la colección de poemas iba a titularse "Elegías españolas". El destierro pone en su lugar (en 1940) Las Nubes.

⁵ Francisco Brines, "Ante unas poesías completas", La Caña Gris, pag. 117.

⁶ Título tomado de un verso de Eliot.

⁷ Octavio Paz, Corriente alterna, pág. 11.

⁸ Ibid., pág. 12.

⁹ Pedro Salinas, "Luis Cernuda, poeta", Literatura española siglo XX (México, 1949), pags. 220-221.

¹⁰ Octavio Paz, pág. 11.

¹¹ Luis Cernuda, Ocnos (Madrid, 1949), 2da. edición, pág. 98.

¹² Ibid.

¹³ RD, IX, "El fresco verano llega", pág. 15.

¹⁴ RD, XIX, "La desierta belleza sin oriente", pág. 21.

¹⁵ Francisco Brines, pág. 120.

¹⁶ Ricardo Gullón, "La poesía de Luis Cernuda", Asomante, pag. 45.

¹⁷Biruté Ciplijauskaite, La soledad y la poesía española (Madrid, 1962), pág. 197.

¹⁸Luis Cernuda, Poesía y Literatura, pág. 242.

¹⁹Ibid.

²⁰"El instinto poético se despertó en mí gracias a la percepción mas aguda de la realidad, experimentando, con un eco mas hondo, la hermosura y la atracción del mundo circundante. Su efecto era, como en cierto modo ocurre con el deseo que provoca el amor, la exigencia, dolorosa a fuerza de intensidad, de salir de sí mismo, anegándose en aquel vasto cuerpo de la creación. Y lo que hacía aun mas agónico aquel deseo era el reconocimiento tácito de su imposible satisfacción.

A partir de entonces comencé a distinguir una corriente simultánea y opuesta dentro de mí: hacia la realidad y contra la realidad, de atracción y de hostilidad hacia lo real. El deseo me llevaba hacia la realidad que se ofrecía a mis ojos como si sólo con su posesión pudiera alcanzar certeza de mi propia vida. Mas como esa posesión jamas la he alcanzado sino de modo precario, de ahí la corriente contraria, de hostilidad ante el irónico atractivo de la realidad... Así, pues, la esencia del problema poético, a mi entender, la constituye el conflicto entre realidad y deseo, entre apariencia y verdad, permitiéndonos alcanzar alguna vislumbre de la imagen completa del mundo que ignoramos, de la 'idea divina del mundo que yace al fondo de la apariencia', según la frase de Fichte."

Luis Cernuda, págs. 196-197.

²¹José Luis Cano, La poesía de la generación del 27, pág. 229.

²²Luis Cernuda, pág. 274.

²³Octavio Paz, Cuadrivio (México, 1965), pág. 191.

²⁴Alexander Coleman, Other Voices: Study of the Late Poetry of Luis Cernuda (Valencia, 1969), pag. 166.

²⁵Luis Cernuda, pág. 273.

²⁶Ibid., pág. 279.

²⁷Luis Cernuda, "Bécquer y el romanticismo español", Cruz y Raya, Madrid, Num. 26, mayo 1935, pag. 63.

²⁸Ibid.

²⁹Francisco Brines, pág. 150.

³⁰José Luis Cano, pág. 230.

³¹Luis Cernuda, Ocnos, pág. 16.

³²Pedro Salinas, pág. 223.

³³Ricardo Gullón, pág. 53.

³⁴"Cernuda es la expresión viva de un talante nato de desterrado que termina por atraer a sí el destino del destierro. Aquí, al revés que en los otros, no es la situación de exilio la que ha suscitado el talante correspondiente, sino que éste, preexistente ya --el sentido de la poesía toda de Cernuda es extrañamiento, añoranza, destierro--, termina promoviendo la concreta y real situación de español desterrado. Y así, el destierro de España es el destino de su vida, que viene a colmar, a redondear, a dar expresión cabal --Impresión de destierro, Un español habla de su tierra-- al connatural destino de su alma". José Luis Aranguren, "La evolución espiritual de los intelectuales españoles en la emigración", Crítica y meditación (Madrid, 1957), pág. 182.

³⁵Luis Cernuda, Poesía y Literatura, pág. 256.

³⁶Ibid., pág. 257.

³⁷"Cuando dejé España llevaba conmigo unos ocho poemas nuevos; en Londres, movido por las emociones encontradas a que ya me referí, escribí seis más. La mayor parte de unos y de otros estaba dictada por una conciencia española, por una preocupación patriótica que nunca he vuelto a sentir... A dicho tipo de composiciones añadí otro dictado por el contorno mío de entonces...", ibid., pág. 259.

³⁸Carmelo Gariano, "Aspectos clásicos de la poesía de Luis Cernuda", Hispania, XLVIII, Num. 2, mayo 1965, pág. 238.

³⁹"El ruiseñor sobre la piedra" trae una novedad en la poesía de Cernuda: la de la evocación de figuras históricas. Es el tercero de una trilogía de poemas sobre Felipe II, que publica en un orden inverso; el primero, "Águila y rosa", en la colección Con las horas contadas; el segundo, "Silla del rey", en Vivir sin estar viviendo y el tercero, "El ruiseñor sobre la piedra", en Las Nubes (este dato es de una carta de Luis Cernuda del 2 de septiembre de 1963, a Richard K. Newman, autor de Luis Cernuda's Poetry and Style, tesis no publicada).

⁴⁰Antonio Machado, Obras, Poesía y prosa, pág. 130.

⁴¹Luis Cernuda, Ocnos, pág. 15.

la an
ra de
heri

ant

Will
ca

1955

le

tz

⁴²"Por lo tanto, no refrenaré mi boca; / Hablaré en la angustia de mi espíritu, / Y me quejaré con la amargura de mi alma." La Santa Biblia (Sociedades Bíblicas en América Latina, revisión de 1960), pag. 146.

⁴³Ricardo Gullón, "La poesía de Luis Cernuda", Aso-
mante (Puerto Rico, IV, Núm. 3, 1950), págs. 60-61.

⁴⁴José Olivio Jiménez, pag. 78.

⁴⁵Luis Cernuda, Ocnos (London, 1942), pag. 43.

⁴⁶Traducción de Luis Cernuda en su ensayo sobre William Blake (1757-1827), Pensamiento poético en la lírica inglesa (México, 1958), pag. 38.

⁴⁷William T. Stace, Time and Eternity (New Jersey, 1952), pag. 76.

⁴⁸Luis Cernuda, Poesía y Literatura, pag. 198.

⁴⁹William T. Stace, pag. 70.

⁵⁰RD, "A las estatuas de los dioses", pag. 126

⁵¹Luis Cernuda, Poesía y Literatura, pag. 199.

⁵²Juan García Ponce, "El artista como héroe", Cruce de caminos (Veracruz, 1965), pag. 109.

⁵³Philip Silver, Et in Arcadia ego, Study of the Poetry of Luis Cernuda (London, 1965), pag. 167.

⁵⁴Luis Cernuda, Poesía y Literatura, pag. 57.

⁵⁵Ibid., pag. 272.

⁵⁶Philip Silver, pag. 167.

⁵⁷Juan García Ponce, págs. 95-123.

⁵⁸Ibid., pag. 107.

⁵⁹Ibid., pag. 111.

⁶⁰Este número de Carmen está dedicado "Al Maestro Fray Luis de León". En las líneas editoriales dice: "El nacimiento de Fray Luis, que hoy celebramos, es también el de nuestra poesía clásica en la boca inicial de Garcilaso, siglo de oro que se cumplirá exactamente en la muerte recién conmemorada del otro maestro Don Luis." Federico García Lorca, Vicente Aleixandre y Rafael Alberti también colaboraron con poemas al homenaje a Fray Luis.

⁶¹"Se fue a la sierra de Guadarrama con un fusil y un tomo de Hölderlin en la chaqueta, según me ha contado Arturo Serrano Plaja, que compartió con él esos días exaltados." Octavio Paz, "La palabra edificante", Revista de la Universidad de Mexico, Vol. XVIII, Núm. 11, julio 1964, pag. 15.

⁶²Luis Cernuda, pag. 256.

⁶³Luis Cernuda, "Bécquer y el romanticismo español", Cruz y Raya, pag. 56.

⁶⁴Gastón Baquero, Darío, Cernuda y otros temas poéticos, Madrid, 1969, pag. 161.

⁶⁵Luis Cernuda, "Pedro Salinas y su poesía", Revista de Occidente, Madrid, Núm. XXV, julio-sept. 1929, pag. 253.

⁶⁶Cernuda se refiere a los ataques que Menéndez y Pelayo le hace a Góngora en Historia de las ideas estéticas en España III (Madrid, 1896), págs. 477-528.

⁶⁷Octavio Paz, pag. 15.

⁶⁸"The author of Segunda antología poética was the Poet incarnate --aristocratic, exclusive, dedicated, hypersensitive-- the legitimate heir to the Hugo-Darío lineage." Philip Silver, pag. 168.

⁶⁹"Given the fact that Cernuda's affinity to Bécquer is well known and has been rather exhaustively discussed recently, there is no reason to doubt that the poet referred to is Becquer himself." Alexander Coleman, Other Voices: A Study of the Late Poetry of Luis Cernuda, pag. 173.

⁷⁰Juan Ramón Jiménez, Espanoles de tres mundos (Buenos Aires, 1942), pag. 163.

⁷¹Luis Cernuda, "Juan Ramón Jiménez", Bulletin of Spanish Studies, Vol. XIX, Num. 76, oct. 1942, pag. 169.

⁷²Ibid., pag. 105.

⁷³Luis Cernuda, "Federico García Lorca: Romancero Gitano", Hora de España, Valencia, Vol. IX, sept. 1937, pag. 67.

⁷⁴Ibid.

⁷⁵Luis Cernuda, Poesía y Literatura, pag. 265.

2038

779
782

1
2
3
4
5

6
7

8

9

- ⁷⁶José Olivio Jiménez, pág. 57.
- ⁷⁷Luis Cernuda, pág. 78.
- ⁷⁸M. Dolores Arana, "El poeta de La Realidad y el Deseo", Nivel, Gaceta de Cultura, Num. 12, 1963, pag.10.
- ⁷⁹Francisco Brines, pág. 129.
- ⁸⁰Joaquín Romero Murube, "Responso difícil por un poeta sevillano", Los cielos que perdimos (Sevilla, 1964), pág. 154.
- ⁸¹Gastón Baquero, pág. 188.
- ⁸²Luis Cernuda, págs. 196-197.
- ⁸³Ibid., pág. 197.
- ⁸⁴Philip Silver, pág. 43.
- ⁸⁵Luis Cernuda, Ocnos, pág. 43.
- ⁸⁶Luis Cernuda, Poesía y Literatura, pág. 259.
- ⁸⁷Philip Silver, pág. 179.
- ⁸⁸Luis Cernuda, pág. 265.
- ⁸⁹Carmelo Gariano, pág. 241.
- ⁹⁰En el poema en prosa de Ocnos titulado también "La poesía", reitera la misma afirmación: "Así, en el sueño inconsciente del alma infantil, apareció ya el poder mágico que consuela de la vida, y desde entonces así lo veo flotar ante mis ojos", pag. 91.
- ⁹¹Octavio Paz, Corriente alterna, pág. 12.
- ⁹²Robert K. Newman, Luis Cernuda's Poetry and Style, tesis no publicada. La carta esta fechada el 2 de septiembre de 1963.
- ⁹³Luis Cernuda, Poesía y Literatura, págs. 261-262.
- ⁹⁴Octavio Paz, El laberinto de la soledad (México, 1964), pág. 161.
- ⁹⁵José Luis Cano, págs. 200-201.
- ⁹⁶Pierre Albouy, Mythes et Mythologies dans la Littérature Francaise (París, 1969), pag. 176.

⁹⁷Ricardo Molina, pág. 38.

⁹⁸Paul Valéry, "Fragments du Narcisse", Charmes, Oeuvres I (Paris, 1957), págs. 128-129.

⁹⁹Otto Rank, The Double (North Carolina, 1971), págs. 74-75 y Alexander Coleman, pag. 147.

¹⁰⁰Paul Ricoeur, Freud and Philosophy (New Haven, 1970), págs. 213-214.

CAPITULO III

EL ESTILO

Luis Cernuda, escritor de un temperamento independiente, trasciende la estética de su generación y se siente hermanado con las generaciones de poetas que antes de él recogieron el eco misterioso de la poesía. "No conozco poesía más clara que la suya --escribe Manuel Altolagui--. Calderón le trasmite su acento sencillo, Garcilaso le interrumpe la voz propia, San Juan de la Cruz le ilumina la mística, y Bécquer le acompaña en los largos silencios."¹ Cernuda hereda esa lejana tradición literaria que fecunda sus versos, en una síntesis que condiciona la actualidad de su poesía con esta serie de vivencias que le llegan de lejos. En uno de sus ensayos, Cernuda reconoce su deuda:

En toda expresión poética, en toda obra literaria y artística, se combinan dos elementos contradictorios: tradición y novedad. El poeta que solo se atuviese a la tradición podría crear una obra que de momento sedujese a sus contemporáneos, pero que no resistiría al paso del tiempo; el poeta que sólo se atuviese a la novedad podría igualmente crear una obra, por caprichosa y errática que fuese, que tampoco resistiría al paso del tiempo. Es necesario que el poeta, haciendo suya la tradición, vivificándola en el mismo, la modifique según la experiencia que le depara su propio existir, en el cual entra la novedad, y así se combinan ambos elementos.²

Hay en su poesía una coexistencia de actitudes

tradicionalmente contrastantes, como un romanticismo que se apoya sobre un fondo antitético de apasionada idealidad y de cáustico realismo y un clasicismo que no abandona ni aún cuando se deja llevar del interés por escuelas poéticas más novedosas. "Romanticismo a veces, siquiera por el tono, a menudo clásico, por la manera, en un perpetuo afán de descubrir y descubrirse", dice Cirre.³ González Ruano señala también idéntica conciliación de tendencias opuestas: "Como poeta, Luis Cernuda busca la unidad de una creación que anda próxima a un surrealismo moderado con la participación de un nervio tradicional de lo antiguo, de lo clásico y ...un no sé qué entre la última hora y lo atávico, en que quizá está, exactamente, la personalidad del poeta."⁴ Ricardo Gullón destaca también la diferencia de escuelas literarias que se manifiestan en su poesía: "Más o menos romántico, surrealista o transparente, dice siempre sus afectos."⁵ Otros críticos literarios sólo ven la preponderancia romántica, entre ellos Salinas, que afirma: "En la poesía de Cernuda se sigue, a través de matices delicados y finos, esta trayectoria del vivir espiritual romántico."⁶ Esa abigarrada pugna de tendencias opuestas que constantemente se polarizan, dan lugar a un estilo en que forma y pensamiento se funden, estilo desigual a veces, pero siempre lúcido, tal como lo fue también el hombre que vivió tras de esa peculiar manera de escribir.

Para analizar la versificación cernudiana, seguiremos

12

123

115

108

285

123

123

123

123

123

123

123

123

123

123

123

123

123

123

123

123

123

123

123

123

123

123

123

un orden cronológico para así estudiar la evolución gradual de los diversos metros por él utilizados. Su primer libro, Primeras Poesías, incluye veinte y tres poemas cortos, once de los cuales son cuartetos heptasílabos con asonancia en los versos pares y diez son décimas octosílabas de tipo tradicional. Alterna los cuartetos con las décimas y añade además dos sonetos, rimados según el esquema clásico. Las usuales formas de versificación que utiliza son precisamente las de mayor arraigo histórico.

El segundo libro de Cernuda, Egloga, Elegía, Oda, contiene cuatro poemas. El inicial, "Homenaje", fue añadido a la colección que originalmente iba a titularse Tres poemas y luego, Estancias.⁷ El título de la colección responde al género de los poemas que la componen; que revelan el apego que aún siente por la tradición clásica. Sobre este libro dice Cernuda:

"Aquello que te censuren, cultívalo, que eso eres tú". No digo que esa máxima sea sabia, ni prudente, pero yo la puse en práctica poco después de publicar mi primer libro. Porque mis versos siguientes fueron, decididamente, aún menos "nuevos" que los anteriores.⁸

"Homenaje" consta de diez cuartetos endecasílabos de rima ABBA. La "Egloga", escrita bajo la inspiración de dos poetas, Garcilaso de la Vega y Mallarmé,⁹ sigue las formas tradicionales de la "Egloga II" de Garcilaso. En "Elegía", usa cuartetos endecasílabos de rima ABBA, en vez de los tradicionales tercetos. En la "Oda", emplea la silva.

22

1a

1a

a

71

11

13

11

02

0

0

3

2

2

0

3

32

1

1

1

1

Con "Remordimiento en traje de noche" de Un río, un amor, se inicia el verso libre de Cernuda. En este poema la rima ha sido reemplazada por el ritmo interno del alejandrino. Aunque, como dice Amado Alonso, "todo ritmo es a la vez interior y exterior. El ritmo es siempre un movimiento regulado, una figura móvil, y por tanto, todo ritmo es una forma y está sometido a leyes formales."¹⁰ Igual hará en "Quisiera estar solo en el sur", "Sombras blancas", "Cuerpo en pena" y "Decídme anoche", escritos en estrofas alejandrinas sin rima:

Antes había tenido cierta dificultad en usar del verso libre; con el impulso que entonces me animaba, la dificultad quedó vencida, llegando a veces, tanto en "Un río, un amor" como en la colección siguiente, "Los placeres prohibidos", a utilizar versos de extensión considerable, en realidad versículos. Prescindi de la rima, consonante o asonante y apenas si, desde entonces, he vuelto a usar la primera.¹¹

La práctica del verso libre la inicia modernamente el norteamericano Walt Whitman (1819-1892), pero los simbolistas de lengua francesa, Emile Verhaeren (1855-1916); Gustave Kahn (1859-1936) y Jules Laforgue (1860-1887), fueron los que desarrollaron este movimiento, bajo la denominación de versolibrismo.¹² López Estrada confirma esto en su estudio de la métrica española del siglo XX.¹³ Juan Ramón Jiménez "a partir del Diario de un poeta recién casado va a usar del verso libre --dice Cernuda--; un verso libre balbuceante, muy distinto del de Lorca, Alberti y Aleixandre, y hasta Poeta en Nueva York, Sobre los ángeles y Espadas como labios no se puede decir que aparece

propri

ción

27, 8

trial

vers

está

608

des

de s

para

al r

ples

Sch

int

propiamente el verso libre en nuestra poesía."¹⁴ La irrupción de la segunda oleada de poetas de la generación del 27, a la que pertenece Cernuda, representa en España el triunfo de la especial versificación llamada versículo o verso libre de cierta extensión.

El resto de las composiciones de Un río, un amor, están escritas en estrofas amorfas y polimétricas de versos libres en que la versificación tiene por base unidades que insisten con relativa frecuencia en las medidas de siete, nueve y once sílabas. Otra peculiaridad que algunas de ellas presentan es la separación del verso final, al modo de un epifonema, para condensar el contenido. Ejemplos de esta tendencia son:

Sin vida está viviendo solo profundamente.
(RD, 48)

.

Mirad como sonrío hacia el amor Daytona.
(RD, 48)

.

Hoy sin embargo está también cansado.
(RD, 57)

.

Ahora inútil pasar la mano sobre el otoño.
(RD, 59)

Sobre uno de los poemas de la colección, Cernuda hace un interesante comentario:

Lo curioso es que, a pesar de ambas cosas, verso libre y ausencia de rima, en ocasiones sea visible en algunas de tales composiciones (por ejemplo "Estoy cansado") una intención analoga a la de la canción; creo que siempre ha sido constante en mis versos, aunque a intervalos, la aparición del

poema-canción. Pero no quería repetir la forma y la manera de las canciones medievales, ni de las letrillas, sino, con impulso semejante, conseguir otra expresión. Inútil añadir que nadie se dio cuenta de mi propósito.¹⁵

Lo que indica que, a pesar de utilizar una forma nueva, ésta es sólo una vía de expresión de sus propias exigencias poéticas y no simplemente la aceptación de una moda literaria.

Una novedad que aparece en Los placeres prohibidos, a partir de la edición de 1953, es la inclusión de ocho poemas en prosa, que parece escribió en la misma época que los poemas en verso. Es la única vez que aparecen poemas en prosa en La Realidad y el Deseo, aunque luego publicó dos libros escritos en prosa poética: Ocnos y Variedades sobre tema mexicano.

López Estrada, en su libro sobre la métrica española del siglo XX, le dedica un apartado al estudio de los poemas en prosa en la literatura moderna y encuentra su origen en los Petits poèmes en prose, de Baudelaire, escritos después de leer Gaspard de la Nuit de Aloysius Bertrand. Tales poemas de Baudelaire ejercieron gran influjo en la corriente simbolista y aseguraron esta manera de la prosa poética, usada para lo que entonces había parecido que estaba reservado al verso."¹⁶ En Bécquer, continúa diciendo López Estrada, se han comprobado recientemente esfuerzos por usar la prosa en sentido poético, pero fue el modernismo el que recogió esta tendencia, iniciándola Montalvo y Martí en América, y difundiéndola en

en España Rubén Darío. Platero y yo de Juan Ramón Jiménez, es el libro cumbre del género y su condición elegíaca le permite alcanzar en prosa la compleja modalidad de la lírica.¹⁷

La influencia becqueriana, tan evidente en otros aspectos del libro Donde habite el olvido, no se manifiesta en la métrica. El verso es irregular y a diferencia del de Bécquer, libre, pero guarda siempre una línea rítmica. Sin embargo, también aparecen poemas de regularidad métrica, como el VI y el VIII, de versos heptasílabos, y el IX, de hexasílabos.

Invocaciones, sexto libro de La Realidad y el Deseo, consta de diez poemas, más extensos que los anteriores. Cernuda considera esta colección como un experimento poético, búsqueda de algo nuevo, algo diferente de lo que había hecho con anterioridad. Dice que al comenzar a escribir Invocaciones se sentía "cansado de los poemitas breves a la manera de Machado y Jiménez"¹⁸ y que sentía la necesidad de darle una mayor amplitud a la materia poética. La versificación es similar a la de Los placeres prohibidos, verso libre y sin rima. La única diferencia es la mayor longitud de los poemas y la mayor disparidad en la longitud de los versos, desde cuatro sílabas hasta veinte o más, con la excepción de "El viento de septiembre entre los chopos", que está escrito en cuartetos heptasílabos.

Un cambio que se observa en Las Nubes, es la

disminución en la longitud de los versos; la combinación preferida es la de versos endecasílabos y heptasílabos, tan querida a Bécquer. Continúa usando el verso libre, pero no con la monótona regularidad de Invocaciones. En una de las composiciones de Las Nubes, "Canción de invierno", combina rimas asonantes y consonantes:

Tan hermoso como el fuego
Late en el ocaso quieto,
Ardiente, dorado.

Tan hermoso como el sueño
Respira dentro del pecho,
Solo, recatado.

Tan hermoso como el silencio
Vibra en torno de los besos,
Alado, sagrado.
(RD, 158-159)

Su siguiente libro, Como quien espera el alba, es en la métrica casi idéntico a Las Nubes. Continúa usando el verso libre y los poemas en metro corto alternan con los de verso largo, coincidiendo la longitud de los versos con los sentimientos que expresa. Los primeros le sirven para cantar al paisaje o temas ligeros; los largos, para expresar sentimientos vinculados con su acontecer personal. En Vivir sin estar viviendo, continúa la tendencia al uso del verso corto; pero es en Con las horas contadas, donde esta tendencia se manifiesta aún más claramente:

La mayoría de las composiciones que incorporaba a la colección eran de extensión más reducidas que las de las colecciones anteriores y entre sus versos aparecía la rima

asonante, indicando, de una parte, la búsqueda, acaso no del todo consciente, de cómo concentrar el tema, más bien que la de explorar sus ramificaciones, y de otra, la tendencia al canto, al poema-canción a que antes me he referido. Ambas cosas no siempre eran resultado de una decisión voluntaria, sino que partían de un impulso subconsciente.¹⁹

Por tanto, en primer lugar, el poeta manifiesta su propósito de concentrar su atención en un solo tema, evitando las digresiones y la verbosidad. En segundo lugar, aparece de nuevo el poema-canción, que ya había intentado en "Estar cansado" de Los placeres prohibidos.²⁰ Pero ahora se ajusta a veces a la métrica tradicional del cantar o copla, como en "Amor en música" y "La vida".

"Nocturno yanqui" es también un poema en el que se cumplen estos propósitos. "Están allí --escribe José Olivio Jiménez-- la palabra sencilla, el tono coloquial, el claro predominio del ritmo de la frase sobre el del verso y, ante todo, la precisa objetivación."²¹ Y en cuanto a la versificación, añade el mismo autor: "El poema está escrito en estrofas de pie quebrado, sin rima. Pero el ritmo, especialmente en su segunda mitad, cuando el efecto del encabalgamiento cede un poco, trae al lector por modo irremisible el recuerdo de aquellas coplas inmortales, las de Jorge Manrique a la muerte de su padre."²²

En Desolación de la Quimera, aparece una gran variedad de formas métricas, típicas de su último período. El verso libre sigue siendo su forma preferida, pero existen también poemas cortos en los que el poeta emplea la

asonancia.

Veamos ahora el vocabulario. Como Afirma Ricardo Molina, desde un principio "está ya potencialmente contenido en espíritu y lenguaje, en tema y estilo, el poeta veintinueve años posterior."²³ El vocabulario de Primeras Poesías expresa un estado espiritual de vaguedad, aunque a veces la vaguedad puede ser tan expresiva como la precisión, cuando sirve para describir un modo de instalarse en la vida. La brevedad y sencillez estructurales de los poemas que forman el libro destacan la precisión expresiva de los mismos.

El vocabulario que emplea tiende a crear una atmósfera de indolencia con la acumulativa repetición de voces que conllevan, explícita o implícitamente, una nota de inactividad, de languidez: "la indolencia presente", "desengaño indolente", "calma vacía", "limbo extático", "tibio vacío", "ingrávida somnolencia", "moroso albedrío", "mano del hastío", "espacio solo y quieto", "sentido prostrado", "pálidas aguas sin fuerza", "estas horas sin fuerza", "vida inerte", "puro hastío", "la indolencia del ánimo se adueña", "alma y vida son ajenas", "dicha vacía", "juventud nula", "tierra indolente", "aguas quietas".

Las repetidas alusiones al sueño, al olvido y a la nada contribuyen a crear un estado de indolencia emocional: "el sueño fiel nos rinde", "el cuerpo se adormece", "nuestra nada divina", "orilla soñolienta del agua", "ingrávida somnolencia", "ciñe el soñador en vano", "afán de

2001

to 6

per

se

el

'la

se

str

ran

'la

poi

ne

vil

cu

cu

en

en

en

en

en

en

en

en

en

en

en

en

en

amor y olvido", "el aire dormido", "luego, nada", "el sueño embelesado e indolente", "olvidados los sueños", "con pantalla adormecida", "por la cámara en olvido", "mientras se olvidan los árboles", "y la lámpara ya duerme", "donde el amor yazca en sueños", "se goza en sueño encantado", "la esperanza se duerme", "olvidarán mis días", "ya la luz se ha dormido", "el sueño entre sus plumas", "el olvido me abre", "silencio; nada", "y en su nido se duerme blandamente", "soñaremos que sueño", "sueño y pienso que vivo", "su ternura olvidando". A veces aparece un sustantivo que podría indicar acción, pero el adjetivo que lo acompaña neutraliza esta posibilidad: "furias congeladas", "inmóvil paroxismo".

La indolencia es producto de la incapacidad de su cuerpo para aprehender la realidad que sólo puede entrever entre nieblas y sombras. Como confiesa el mismo poeta:

Perfil del aire (título original de Primeras poesías) es el libro de un adolescente, aun más adolescente de lo que lo era mi edad al componerlo, lleno de afanes no del todo conscientes, melancólico, precisamente por la impotencia en que me hallaba para satisfacer esos afanes.²⁴

La melancolía se hace sentir por la ausencia de luz, así las palabras crepúsculo-noche-aurora se repiten con frecuencia acompañadas de sombra. Cuando aparece la luz está acompañada de un adjetivo que la oscurece: "fugitivas luces", "luces embozadas", "luz dudosa", "luz lívida".

De Bécquer hereda este gusto por las luces desmayadas en nieblas y misterios. Así podría aplicársele el juicio que

600

700

Y

0

12

11

20

20

Y

11

0

2

0

2

0

2

2

2

2

2

2

2

2

2

sobre la poesía de Bécquer hace José María de Cossío: "Su poesía se envuelve en una atmósfera brumosa, blanca y fría, y no sólo en sus imágenes, sino más todavía en sus ritmos e ideaciones, hasta en su sintaxis tiene una vaguedad e indecisión de niebla."²⁵

Los versos describen la tristeza pasiva y melancólica que impregna su poesía juvenil y contribuyen a aumentar la lentitud de la sintaxis. El secreto de esa morosidad radica en que usa pocos verbos en posición principal y esos pocos carecen en su significación de toda noción dinámica: "anegarse", "dormir", "soñar", "adormecer", "agostar", "morir", "olvidar", aparecen con frecuencia. Ricardo Molina señala, además, el uso de los verbos en "un reiterativo juego antitético entre lo presente y lo ausente". Así "alejar", "escapar", "huir", "desertar", "deponer", "llevarse", "volar" son verbos que usa con preferencia.²⁶

Otras veces llega a la supresión absoluta del elemento verbal a favor del nominal. "En el fondo no se trata aquí de elipsis en el sentido de omisiones: si añadiésemos un verbo, falsificaríamos el sentido y la esencia de estos mundos poéticos."²⁷ Mundos poéticos imprecisos pero cargados de una emoción contenida que oprime por su intensidad:

Reposo. Convertida
La ternura se deja.
(RD, 16)

.

Cuán lejano todo. Muertas
Las rosas que ayer abrieran
(RD, 17)

.

Ingrávido presente
(RD, 21)

.

Un llanto entre las manos
Solo. Silencio; nada.
(RD, 21)

.

En soledad. No se siente
El mundo, que un muro sella
(RD, 23)

.

Tierra indolente. En vano
Resplandece el destino.
(RD, 24)

Octavio Paz encuentra en sus primeros poemas "cierto amaneramiento del que nunca se desprendió del todo",²⁸ pero José Luis Cano considera que esta característica de su lenguaje responde a la creación de un mundo poético "por el que su poesía se caracteriza y define" y luego añade que su lenguaje "expresa de modo personal y genuino ese mundo que el poeta lleva dentro."²⁹ En el futuro las palabras claves de su obra serán las mismas de Primeras Poesías: soledad, hastío, deseo, sueño, olvido, afán, indolente, lánguido, ingrávido, como compañía inexcusable de la melancolía.

El uso de los adjetivos "embeleso" y "gala" y los adjetivos "pomposo" y "sempiterno" se debe, según Cano, a su intención de escoger vocablos no usados modernamente y junto con éstos, el del comparativo "tal", en vez de

"como" o "cual" indica un "afán de singularidad lingüística."³⁰ Ricardo Molina explica el uso de "tal" como "ansia de sobria perfección" y continúa diciendo que responde "al dinamismo íntimo de sus semblanzas, a la vivacidad del tránsito del plano real al ideal, a la rápida intuición de las correspondencias":³¹

Alzada resucita
Tal otra vez la casa
(RD, 21)

Se vale muchas veces, como Aleixandre, de la conjunción o para enlazar una metáfora o un símil que trae asociado otro como consecuencia natural de la continuidad imaginativa:

Como el viento a lo largo de la noche,
Amor en pena o cuerpo solitario
(RD, 45)

.

Como llanto impotente por las ramas ahogado
O repentina fuga estrellada en un muro.
(RD, 46)

.

Las manos aburridas que cazan terciopelos o nubes
descuidadas.
(RD, 48)³²

En cuanto a los títulos, Cernuda explica la elección de algunos de ellos como influencia surrealista:

Dado mi gusto por los aires de "jazz", recorría catálogos de discos y, a veces, un título me sugería posibilidades poéticas, como este de "I want to be alone in the South", del cual salió el poemita segundo de la colección susodicha, y que algunos, erróneamente, interpretaron como expresión nostálgica de Andalucía. En París había visto la primera película sonora, cuyo

título "Sombras blancas en los mares del Sur", también me dio ocasión para el tercer poema de la colección.³³

Continúa Cernuda:

Uno de los letreros de cierta película muda que vi en Toulouse, me deparó esta frase para mí curiosa: "en (no recuerdo el nombre del lugar que se mencionaba) los caminos de hierro tienen nombres de pájaros", y la use como en un "collage", dentro del poemilla "Nevada".³⁴

Los poemas de Donde habite el olvido, con la excepción de las huellas superrealistas que todavía persisten, representan un retorno al lenguaje sencillo de Primeras Poesías, un acercamiento al lenguaje directo, lo que puede considerarse también influencia de Bécquer. El empleo abundante de conjunciones adversativas típicas del lenguaje hablado es el eje lógico sobre el que giran los pensamientos del poeta al ponerse en relación unos con otros: "No, no quisiera volver / Sino morir aún más" (RD, 94). Pero, como observa González Muela, este sentido adversativo es más evidente al oponer una frase afirmativa a otra negativa precedente: "No es el amor quien muere / Somos nosotros mismos" (RD, 95).³⁵ Sentido afirmativo que se intensifica en el último verso del poema: "No, no es el amor quien muere" (RD, 95). El mismo autor señala otra posibilidad de yuxtaposición adversativa en la contraposición de tiempos verbales al enfrentar sus matices semánticos: "He amado, ya no amo más; / He reído, tampoco río" (RD, 89).³⁶ Pero Cernuda no practica la frase hecha, como hacen otros de su generación, sobre todo Rafael

Alberti, Adriano del Valle o Rafael Laffón.

Igual que Bécquer, gusta también Cernuda de darle al verso un talante sentencioso, que es a la vez definitorio, porque cada sentencia quiere definir algo, quiere esencializar. La sentencia suele estar desarrollada líricamente:

Perder placer es triste
Como la dulce lámpara sobre el lento nocturno.
(RD, 91)

.

La mentira no mata,
Aunque su filo clave como puñal alguno;
El amor no envenena,
Aunque como un escorpión deje los besos;
El placer no es naufragio,
Aunque vuelto fantasma ahuyente todo olvido.
(RD, 99)

Esta tendencia gnómica puede tener un carácter personal, como cuando dice: "Soy eco de algo" (RD, 89) o bien "Quiero la muerte entre mis manos" (RD, 90). Y los versos ya citados con los cuales comienza el poema XII: "No es el amor quien muere, / Somos nosotros mismos". Y termina el poema con la eliminación del segundo verso, con lo que adquiere el concepto aún más fuerza sentenciosa: "No, no es el amor quien muere" (RD, 95). Otras veces, el carácter sentencioso es completamente impersonal:

Pesa, pesa el deseo recordado
(RD, 94)

.

Todo es triste al volver.
(RD, 94)

.

Sólo vive quien besa
(RD, 95)

.

No hay besos, sino losas;
No hay amor, sino losas
(RD, 97)

.

Bien tangible es la muerte
(RD, 98)

.

La caricia es mentira, el amor es mentira,
la amistad es mentira.
(RD, 101)

El último poema de la colección, el único que lleva título, "Los fantasmas del deseo", que le parece a Silver una coda añadida a la colección como introducción al siguiente libro,³⁷ termina con elipsis de verbos, característica de Cernuda:

Tierra, tierra y deseo,
Una forma perdida.
(RD, 101)

A partir de Vivir sin estar viviendo, la palabra es prosaica.³⁸ Cernuda trató de escribir como se habla, "se propuso como materia prima de la trasmutación poética no el lenguaje de los libros sino el de la conversación."³⁹ Es decir, que trató de encontrar un equilibrio entre el lenguaje hablado y el escrito. En su estudio sobre Ramón de Campoamor encuentra un antecedente del prosaísmo poético.⁴⁰

Es interesante observar cómo ha ido evolucionando en la obra de Cernuda su concepto del lenguaje. En Primeras

20

12

7

12

7

12

12

12

12

12

12

12

12

12

12

12

12

12

12

12

12

12

12

12

12

12

12

12

12

Poesías es simple y directo; en Egloga, Elegía, Oda, bajo la influencia de Garcilaso, su lenguaje se hace más culto y literario, y la sintaxis, más artificiosa. En los libros superrealistas, su lengua poética se recarga de símbolos y metáforas que oscurecen la inmediata expresión del pensamiento. Efectivamente, en Vivir sin estar viviendo la forma hablada y la escrita alcanzan una evidente correspondencia; para mantener el acento lírico en versos que sólo se atienen a las puras formas gramaticales, les basta su acusado contrapunto rítmico:

Aquí se hallaba a gusto, en lo posible
 Para quien no parecía a gusto en parte alguna,
 Aun cuando, ido, no quisiera
 Regresar, ni a varios conocidos
 Locales recordó. Así trataba acaso
 Que lo pasado fuera pasado realmente
 Y comenzar en limpio nueva etapa.

(RD, 255-256)

En sus últimos libros, Con las horas contadas y Desolación de la Quimera, el pensamiento está expresado con economía de palabras y el lenguaje al desnudarse ha llegado al máximo de densidad.

Una de las grandes características de su lenguaje poético es el arte de fijar por medio de imágenes concretas y específicas el ambiente circunstancial de los poemas para presentar de un modo tangible contenidos anímicos. Desde el primer poemita, vemos al poeta contemplando la realidad del mundo que se despliega ante sus ojos. Algunas veces con finalidad simbólica, otras en actitud visionaria, el poeta trata de fijar el instante dándole

cualidades de permanencia física. La intensidad de la percepción visual llega a convertir a veces los elementos intangibles en cuerpos dimensionales:

Va la brisa reciente
Por el espacio esbelta,
Y en las horas cantando
Abre una primavera.

(RD, 11)

El aspecto más interesante, estilísticamente, de este arte de captar la naturaleza como algo esencialmente vivo, es la maestría de saber condensar los elementos más importantes en breves imágenes de exquisita composición:

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

(RD, 13)

Se vale del símil para yuxtaponer lo subjetivo a lo objetivo, lo concreto a lo abstracto:

Sobre el límpido abismo
Del cielo se divisan,
Como dichas primeras,
Primeras golondrinas.

(RD, 11)

.

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

(RD, 12)

Esta tendencia a contrastar lo concreto y lo abstracto, lo estático y lo dinámico, señala Richard K. Newman, seguirá apareciendo a través de toda su obra.⁴¹

En "Egloga" de Egloga, Elegía, Oda, aparece por

primera vez una imagen continuada:

Si la brisa estremece
 En una misma onda
 El abandono de los tallos finos
 Agil tropel parece
 Tanta rosa en la fronda
 De cuerpos fabulosos y divinos;
 Rosados torbellinos
 De ninfas verdaderas
 En fuga hacia el bosqueaje.
 Aun tremulo el ramaje
 Entre sus vueltas luces, prisioneras
 De resistente trama,
 Las que impidió volar con tanta rama.
 (RD, 29)

La personificación de las rosas como "cuerpos fabulosos y divinos", como "ninfas verdaderas", va desde el cuarto verso hasta el final de la estrofa. El uso de esta clase de imágenes lo repetirá en poemas posteriores.

La influencia del surrealismo en Un río, un amor se manifiesta en el casi completo abandono del uso de las imágenes tradicionales, es decir, la comparación o identificación de varios elementos que tienen como común denominador la semejanza física que media entre el plano real y el correspondiente evocado. En vez de la imagen tradicional utiliza imágenes surrealistas creadas por un proceso de libre asociación sin base lógica. Corresponden éstas a lo que Carlos Bousoño ha llamado "imagen visionaria" porque "la semejanza objetiva entre los planos es perceptible tras el esfuerzo de un sutil análisis."⁴² Cernuda dice que en este libro quiso hallar en poesía el "equivalente correlativo" a sus sentimientos.⁴³

Probablemente el mejor ejemplo del uso de este tipo

de imágenes aparece en "Estar cansado". El poeta ha querido expresar, como expone en el título, un estado anímico de desaliento y postración y escoge la imagen del loro y sus plumas para desarrollar el tema. El loro no se identifica idiomáticamente con el cansancio, ni sus plumas de brillantes colores con la languidez, pero "de todo esto, que parece debería ser sólo negativo, sale sin embargo al fin algo positivo, y, es ello la propia articulación, irónica y sesgada, pero auténtica y veraz, del cansancio profundo del ánimo postrado."⁴⁴

Otra imagen visionaria que utiliza con resultados parecidos aparece en "Linterna roja". Los mendigos de que habla le sirven, como el loro de "Estar cansado", para expresar el mismo estado de ánimo de cansancio y hastío. Todo el poema está montado en una articulación progresiva hasta llegar a la estrofa final en que define a los mendigos como símbolos del hastío:

Mas las sombras no son mendigos o coronas,
 Son los años de hastío esta noche con vida;
 Y mi vida es ahora un hombre melancólico
 Sin saber otra cosa que su llanto.
 (RD, 53)

En "Nocturno entre las musarañas" y en "Como la piel", señala Ricardo Gullón que "la insólita utilización de las palabras consiente crear imágenes nuevas y extrañas"⁴⁵ para expresar su actitud pesimista ante la vida. La primera estrofa de "Nocturno entre las musarañas" es un ejemplo de imágenes múltiples o acumuladas que, a primera vista, pueden parecer incoherentes, pero la incoherencia desaparece

cuando, en vez de aferrarnos a la comprensión lógica de las mismas, las vemos como representantes de un estado sentimental:

Cuerpo de piedra, cuerpo triste
 Entre lanas como muros de universo,
 Idéntico a las razas cuando cumplen años,
 A los mas inocentes edificios,
 A las mas pudorosas cataratas,
 Blancas como la noche, en tanto la montaña
 Despedaza dolores como dedos,
 Alegrías como uñas.

(RD, 61)

Todo cuanto dice alude directamente al poeta, a su visión de la permanente destrucción que es la vida del mundo. Es un conjunto de fuerzas que vienen del tiempo y se van con el tiempo en imágenes inconexas que brotan de un estado anímico y llevan el cuño del sentimiento básico de Cernuda de desintegración y decaimiento. La aliteración de la d en el verso séptimo coopera a la insistencia en la visión de un mundo desconcertado y angustiado. La última estrofa es la justificación emocional que objetiva y racionaliza las imágenes anteriores:

No saben donde ir, donde volver,
 Buscando los vientos piadosos
 Que destruyen las arrugas del mundo,
 Que bendicen los deseos cortados a raíz
 Antes de dar su flor,
 Su flor grande como un niño.
 Los labios quieren esa flor
 Cuyo puño, besado por la noche,
 Abre las puertas del olvido labio a labio.

(RD, 61-62)

Partiendo de este punto, conviene señalar que las imágenes visionarias continuadas originan las imágenes múltiples o acumuladas. "En esta complicación imaginativa

--dice Bousoño, al hablar de Aleixandre, con palabras que se le pueden aplicar a Cernuda-- interviene también no poco la especial fantasía del poeta, inclinado como buen andaluz a la acumulación y engarzamiento de imágenes."⁴⁶

Su quinto libro, Donde habite el olvido, representa estilísticamente el abandono de las técnicas surrealistas y el regreso a la tradición poética española:

Ya no tenía necesidad del superrealismo y comenzaba a ver, por otra parte, la trivialidad, el artificio en que degeneraba al convertirse en fórmula poética. La lectura de Becquer o, mejor, la relectura del mismo (el título de la colección es un verso de la rima LXVI) me orientó hacia una nueva visión y expresión poéticas, aunque todavía apareciesen en ellas, aquí o allá, algunos relámpagos o vislumbres de la manera superrealista.⁴⁷

La influencia becqueriana que se observa en este libro (además del título), aparece desde el primer poema, la imagen becqueriana "del hierro clavado en el pecho amante, que evoca la herida del amor."⁴⁸

Aunque el poeta ha afirmado su abandono del superrealismo, no puede éste tampoco considerarse completamente clausurado, porque "los relámpagos o vislumbres de la manera superrealista" siguen dejando su huella en el uso de las imágenes visionarias, "fenómeno imaginativo, que venía gestándose trabajosamente desde Bécquer."⁴⁹ Un ejemplo del uso de imágenes visionarias nos ofrece el poema VIII, donde habla de "luces de ojos absortos"; "cielo de hierro"; "la amargura" que "da hojas"; "lenta entre las cadenas que sostienen la vida"; "los condenados" que

"tuercen sus cuerpos en la sombra"; "mar delirante" levantando en su sonido "las alas de un dios póstumo".

Las imágenes en Invocaciones son del mismo tipo que las de Primeras Poesías y Egloga, Elegía, Oda. Desde sus comienzos, Cernuda mostró especial talento en la construcción de las imágenes, que se caracterizaron en sus primeras obras por la claridad y precisión de su significado, pero carecían del elemento de sorpresa que es precisamente lo que presta fuerza y originalidad a la imagen. En sus libros superrealistas aparece el elemento sorprendente, pero el superrealismo, al impedir la coherencia lógica del discurso, proporcionó a sus imágenes un fondo oscuro e impreciso. En Las Nubes, en cambio, se combinan la frescura y espontaneidad de sus primeros libros, junto con la original elección de las palabras que hace que sus imágenes sean estéticamente más eficaces.

Uno de los procedimientos que el poeta continúa usando, es la combinación de la metáfora con el símil:

La profética
Estrella, que naciendo de las sombras
Pura y clara, trazara sobre el cielo,
Tal sobre faz etíope una lágrima...
(RD, 167)

Lo sorprendente no proviene del símil en sí, la comparación de una estrella con una lágrima, sino de la metáfora que va implícita en la ecuación del plano real "noche" (implícita en esta estrofa) con el plano evocado "faz etíope". Imagen atrevida, a la que le quita agresividad el comparativo "tal".

Otro procedimiento que mantiene a través de toda su obra, es la yuxtaposición de elementos abstractos y elementos concretos:

Agua esculpida eres,
Música helada en piedra.
(RD, 181)

Metáfora sorprendente por su combinación sinestésica y por su aparente falta de paralelismo entre los dos elementos agua y música; con el agua, el poeta hace una abstracción, como la de la música. La piedra, con su significado de dureza, es el elemento concreto sobre el que yuxtapone los dos elementos abstractos.

En ambos ejemplos la imagen alcanza una complicación interna, como finalidad para transfigurar la realidad, por contagio entre los diversos planos de que consta. En sus libros posteriores, el uso de las imágenes es cada vez menos frecuente.

El uso de los recursos literarios se inicia desde Primeras Poesías, aparecen en mayor número y con mayor complejidad en los libros superrealistas y decaen a partir de Las Nubes. Este libro, séptimo de La Realidad y el Deseo, marca el comienzo de la madurez lírica del poeta. Su poesía pierde el esplendor verbal, o como lo llama el poeta "garrulería y ampulosidad",⁵⁰ la sensualidad es más contenida, la palabra es más sobria, más austera y esencial y se caracteriza por un logicismo creciente.

La reiteración, procedimiento poético cuyo uso había

sido muy moderado hasta Un río, un amor, está empleada aquí con insistencia. En "Sombras blancas", la reiteración es relativamente sencilla; consiste sólo en la repetición de palabras o frases para frenar la velocidad expresiva:

Bajo la noche el mundo silencioso naufraga;
Bajo la noche rostros fijos, muertos, se pierden.
Sólo esas sombras blancas, oh blancas, sí tan
blancas.
La luz también da sombras, pero sombras azules.
(RD. 42)

En "Cuerpos en pena", la reiteración se independiza de la sintaxis y sirve para darle énfasis a las imágenes:

Azulada sonrisa asomando en sus ondas.
Sonrisas, oh miradas alegres de los labios;
Miradas, oh sonrisas de la luz triunfante.
(RD. 43)

Emplea también la reiteración "para crear una tensión en el poema que luego se cumple produciendo un gran efecto poético (véanse para ello Como el viento y Todo esto por amor)."⁵¹ Pero el ejemplo más característico se encuentra, quizá, en "Estoy cansado". La reiteración aquí constituye el símbolo de la monotonía de la vida humana:

Así, empezando por el principio, --escribe Juan Ferrate--, la repetición de la expresión "estar cansado", la cual, sin contar el título, aparece siete veces en catorce versos (cuatro de ellas en forma personal, en versos alternos y en posición anafórica, y las otras tres en forma infinitiva, y que todavía en el v. 10 se presenta bajo otra forma pero casi con las mismas palabras (mas cansado sería), parece, ya desde el primer verso, el cual adopta un aire de descripción magistral, que se justifica por el intento reiterado de añadir nuevos rasgos a la formulación adecuada de los

que la expresión denota; y, sin embargo, dicha repetición insistente no tiene al fin mas valor que el de ser signo de por sí del mismo hastío que la expresión describe, sin que presente ningún progreso en la descripción propia del hastío.⁵²

En los ejemplos citados se hace evidente la importancia de este procedimiento en Un río, un amor, como freno de la velocidad expresiva, como medio de hacer resaltar las imágenes más importantes, para lograr un efecto poético y por su valor simbólico. Finalmente la reiteración periódica de ciertos sonidos, vocablos o estructuras ocupa en el verso libre el lugar de los acentos, dando la impresión de un conjunto armónico:

Fatiga de estar vivo, de estar muerto,
Con frío en vez de sangre,
Con frío que sonríe insinuado
Por las aceras apagadas.
(RD, 44)

.

Su tristeza errabunda por la tierra,
Su tristeza sin llanto,
Su fuga sin objeto.
(RD, 45)

La anáfora, una de las tradicionales formas de reiteración, es característica de Los placeres prohibidos. En "Te quiero", el poema entero está determinado por intensificaciones anafóricas que contienen una serie de elementos semejantes en una disposición paralelística. La repetición anafórica de "Te lo he dicho" aparece seguida de elementos semejantes: el viento, el sol, las nubes, las plantas, el agua, el miedo, la alegría, el hastío, la muerte y el olvido. Empieza con elementos naturales primigenios

y pasa a elementos abstractos. Sorprende la ordenada distribución de este poema en medio de la aparente anarquía utilizada por Cernuda en sus poemas surrealistas, pero es que en Cernuda la voluntad artística siempre está latente bajo el esfuerzo de intensificación emocional de la palabra. En este caso la anáfora y el paralelismo son los medios de que se vale para incrementar la emoción.

En la siguiente colección, el verso de Bécquer, "Donde habite el olvido", inicia el primer poema, y la descarga expresiva producida continúa transmitiéndose con la cuádruple anáfora de la palabra "donde". El efecto así logrado se confirma al repetirse el verso completo al final del poema:

Donde habite el olvido,

Donde yo sólo sea

Donde mi nombre deje

Donde el deseo no exista.

Donde penas y dichas no sean más que nombres,

Donde habite el olvido.
 (RD, 87)

Otra forma de reiteración que usa con frecuencia es la enumeración. En el primer poema de Los placeres prohibidos, "Dime cómo nacisteis", la enumeración caótica es el medio empleado para alcanzar una mayor elevación de tono,

que se produce debido a la cadena de metáforas de efecto dramático: torres de espanto, amenazadores barrotes, hiel descolorida, noche petrificada. Y más adelante: soledades altivas, coronas derribadas, libertades memorables, manto de juventudes. Este recurso se repite en "El mirlo, la gaviota":

El mirlo, la gaviota,
El tulipán, las tuberosas,
La pampa dormida en Argentina,
El Mar Negro como después de una muerte,
Las niñas, los tiernos niños,
Las jóvenes, el adolescente,
La mujer adulta, el hombre,
Los ancianos, las pompas fúnebres,
Van girando lentamente con el mundo.
(RD, 78)

La correlación de tipo progresivo la señala Carlos Bousoño en "Como leve sonido", también de Los placeres prohibidos:⁵³

La pluralidad progresiva es normal y está colocada en el versículo décimooctavo, trimembre perfecto: "me roza, me besa, me hiere". "Rosa" la progresión de "caricia" y "hiere", la progresión de "deseo"; "hoja que me roza, caricia que me besa, fugaz deseo que me hiere".⁵⁴

El complejo artificio correlativo que caracteriza al poema, está ya bien lejos del surrealismo y más cerca de la influencia becqueriana, tan fuerte en la siguiente colección, Donde habite el olvido.

El regreso a las técnicas tradicionales, que caracteriza este libro, la señala Bousoño al estudiar la correlación en el verso libre de Luis Cernuda: "Pero lo que nos sorprende --dice Bousoño--, lo que ya no esperaríamos es

que en el versículo de Cernuda existan reiteraciones de tipo tradicional." Y todavía más categóricamente afirma: "Por ello, un poema como el que lleva en Donde habite el olvido el número XVI nos asombra, y más si pensamos que ese libro no está muy lejano, en la técnica, del revolucionario superrealismo."⁵⁵

El artificio correlativo aparece más complicado aún en el poema IV por la contraposición del pretérito indefinido "Yo fui" con el pretérito perfecto "He sido". "Yo fui" inicia una gradación ascendente: "columna ardiente, luna de primavera, mar dorado, ojos grandes", una enumeración escalonada que alcanza su punto álgido en el centro del poema: "canté, subí, fui luz un día". Todo lo cual coincide en marcar una misma dirección, el ansia de amor expresada implícitamente en las diversas imágenes. Con el verso "arrastrado en la llama" comienza la gradación descendente en una escala que va de la llama al viento, a la sombra, a lo negro, la pérdida de la esperanza. "He sido" cierra dramáticamente el ciclo de su completo fracaso. El procedimiento empleado es una de las particularidades más notables del estilo de Bécquer, correlación y paralelismo en el mismo poema y tiene también reminiscencias de la poesía barroca.

La personificación es un recurso poético favorito de Cernuda desde Primeras Poesías. La personificación del aire, del agua y de la luz impiden que su visión de la naturaleza sea la descripción plástica de un cuadro. La

naturaleza es el punto de partida hacia el encuentro del poeta consigo mismo por su capacidad para despertar los sentidos del hombre a la hermosura del mundo y a la fugacidad de la vida:

Más el tiempo ya tasa
El poder de esta hora;
Madura su medida
Escapa entre sus rosas.
(RD, 24)

En un poema titulado "Nevada", de Un río, un amor, la personificación se "visioniza" como dice Bousoño:⁵⁶

Los árboles abrazan árboles,
Una canción besa otra canción;
Por los caminos de hierro,
Pasa el dolor y la alegría.

El poeta "es un creador absoluto que no imita o interpreta la naturaleza, la vida, sino que, al revés, la crea, inventando una realidad inexistente."⁵⁷ Árboles que abrazan árboles o canciones que se besan mientras el dolor y la alegría pasan en caminos de hierro son cosas insólitas o imposibles, pero representan un mundo poético misterioso que se manifiesta a través de la intensificación emocional de la palabra.

En casi todos sus poemas usa la antítesis. A menudo aparece contraída en un espacio breve, convertida en una disonancia léxica: "límpido abismo", "sombra luciente", "nube impura", "muda melodía", "relámpago de nieve". Esta unión de dos ideas que en realidad se excluyen (oxímoron) es un complicado recurso estilístico para expresar complicados

estados de ánimo. Aparece con frecuencia en el lenguaje místico: "música callada", "soledad sonora", dice San Juan de la Cruz, poeta por el que Cernuda sintió una gran admiración.

El hipérbaton es frecuente en Cernuda, pero cuando aparece es tan leve que no dificulta la claridad del pensamiento:

Almohada, alas de pluma
De los hombros en reposo.
(RD, 13)

.

Buscando se irá el presente
De rosas hecho y de penas
(RD, 22)

Salvador Fernández Ramírez, al estudiar el uso del hipérbaton en Cernuda, encuentra que aparece en su modalidad menos frecuente y más retórica, cuando el complemento precede al sujeto. Cita tres casos en que esto ocurre, en la tercera parte de "La adoración de los Magos": "En la irrupción del día, una respuesta dando" (RD, 172); en el poema "Apología pro vita sua": "Sólo resta decir: me pesan los pecados / Que la ocasión o fuerza de cometer no tuve" (RD, 206) y en el poema "El César": "¿Acaso al cuerpo de que se goza / Una tortura no imponemos?" (RD, 275).⁵⁸

La sinestesia es otro recurso que usa, rasgo estilístico que hereda de la poesía romántica y simbolista: "El pájaro en su rama melodiosa" (RD, 33).

Consideración especial merece el encabalgamiento, uno de los procedimientos más significativos que usa para

darle fluencia y musicalidad al verso:

Estremece tu ardiente
Resplandor azulado.

(RD, 13)

El adjetivo "ardiente" termina un verso, y su sustantivo, "resplandor", comienza el siguiente, lo que obliga a disminuir la velocidad del paso de un verso a otro, prolongando la melancolía.

La técnica nueva de la expresión poética de Hölderlin le impulsa hacia hallazgos personales:

A partir de la lectura de Hölderlin había comenzado a usar en mis composiciones, de manera cada vez más evidente, el "enjabe-ment", o sea el deslizarse la frase de unos versos a otros, que en castellano creo que se llama encabalgamiento. Eso me condujo poco a poco a un ritmo doble, a manera de contrapunto: el del verso y el de la frase. A veces ambos pueden coincidir, pero otras diferir, siendo en ocasiones mas evidente el ritmo del verso y otras el de la frase. Esto ultimo, el ritmo de la frase, se iba imponiendo en algunas composiciones, de manera que, para oídos inexpertos, podía prestar a aquellas aire anómalo.⁵⁹

En la siguiente estrofa de "La visita a Dios", todos los versos aparecen encabalgados, destruyendo así su ritmo habitual, disponiéndose en un ritmo distinto, con lo que el poeta dispone de recursos siempre renovados para la adecuación del ritmo con la representación correspondiente:

- 1 Por mi dolor comprendo que otros inmensos sufren
- 2 Hombres callados a quienes falta el ocio
- 3 Para arrojar al cielo su tormento. Mas no puedo
- 4 Copiar su enérgico silencio, que me alivia
- 5 Este consuelo de la voz, sin tierra y sin amigo,

6 En la profunda soledad de quien no tiene
 7 Ya nada entre sus brazos, sino el aire en torno,
 8 Lo mismo que un navío al alejarse sobre el mar.
 (RD, 148)

Aquí hay encabalgamiento muy claro entre los versos 1 y 2,
 2 y 3, 3 y 4, 4 y 5 y 6 y 7:

Por mi dolor comprendo que otros inmensos sufren
Hombres callados a quienes falta el ocio
Para arrojar al cielo su tormento. Mas no puedo
Copiar su enérgico silencio, que me alivia
Este consuelo.....

En la profunda soledad de quien no tiene
Ya nada.....

Menos vigoroso entre los versos 5 y 6 y 7 y 8:

Este consuelo de la voz, sin tierra y sin amigo,
En la profunda soledad.....
Lo mismo que un navío.....

El v. 1 es un alejandrino, o sea, dos versos heptasílabos;
 el v. 2 tiene doce sílabas, pero sin ritmo formal de división en hemistiquios; está compuesto teóricamente de dos versos: "Hombres callados", de cinco sílabas, y "a quienes falta el ocio", de siete, impares por tanto, es decir, de la misma familia rítmica; el v. 3 consta de quince sílabas y está formado por dos versos, un heptasílabo, "Para arrojar al cielo", y un octosílabo, "su tormento. Mas no puedo"; sin embargo, si leemos el verso 3 hasta donde aparece la pausa, hay un perfecto endecasílabo en "Para arrojar al cielo su tormento". El v. 4 tiene trece sílabas, pero si se le une el "Mas no puedo" del verso anterior, resulta un alejandrino: "Mas no puedo copiar su enérgico silencio".

En este caso, como en el anterior, se busca una evidente musicalidad. El v. 5 es de quince sílabas, pero está compuesto por otros dos: "Este consuelo de la voz", que por sí mismo es un eneasílabo; el ritmo impar tan musical no decae. El v. 7 tiene trece sílabas.

Este tipo de verso fue usado como muy musical por Rubén Darío y Antonio Machado; se puede descomponer en un verso trisílabo "Ya nada" y, haciendo hiato entre a y e, en un endecasílabo acentuado en cuarta y octava, verso adónico que intensifica la musicalidad. Por otra parte, este verso tiene estructura yámbica. El último verso de la estrofa es de quince sílabas, pero se compone de estos dos versos: "Lo mismo que un navío", heptasílabo y "al alejarse sobre el mar", eneasílabo; el verso es extraordinariamente musical.

El ritmo total, contando con los encabalgamientos a que alude Cernuda, sería de otra forma, presumiblemente lo que él deseó:

Por mi dolor comprendo	7	
que otros inmensos sufren	7	
Hombres callados	5	
a quienes falta el ocio	7	
Para arrojar al cielo su tormento.	11	
Mas no puedo copiar	7	agudo
su enérgico silencio	7	
que me alivia	4	
Este consuelo de la voz,	9	agudo
sin tierra y sin amigo,	7	
En la profunda soledad	9	agudo
de quien no tiene	5	
Ya nada	3	
entre sus brazos, sino el aire en torno	11	
Lo mismo que un navío	7	
al alejarse sobre el mar	9	agudo

Lo único que parece disonar en esta combinación de impares es la expresión en el v. 4, "que me alivia", pero todo este verso puede decirse que tiene una indudable estructura yámbica:

Copiar su enérgico silencio, que me alivia
 oó oó oó oó oó oó

Toda la estrofa, sirviéndose de los encabalgamientos, tiene una armonía excepcional, la "música callada" o ritmo interior a que se refiere Cernuda: "Si en el verso hay música, mi preferencia se orientó hacia la música callada del mismo."⁶⁰ Seguirá usando este tipo de encabalgamiento que le presta a la estrofa un ritmo peculiar interior, de gran musicalidad, sin que la melodía aparezca superimpuesta.

En uno de los poemas en prosa de Los placeres prohibidos, Cernuda acoge una nueva técnica, el desdoblamiento del yo poético, "que permite al discurso lírico surgir como un monólogo o, si se quiere, como un diálogo dramático."⁶¹ El poema en cuestión es "Estaba tendido"; aunque todavía en embrión, se ve aquí el afán del poeta de crear otro "yo" que no es él mismo, sino su doble: "De mí mismo recorté otra sombra, que sólo me sigue a la mañana." (RD, 70).

Igual técnica continúa usando en otros poemas en verso y en prosa de la misma colección, pero con el uso de una segunda persona, de un "tú", que ya apunta a una mayor "otredad". Ejemplos de este "tú" pueden verse en: "Déjame esta voz", "De que país", "Sentado sobre un golfo de sombra", "Tu pequeña figura", "Tienes la mano abierta"

y "Veía sentado". Con "He venido para ver", cierra el poeta la colección y con el uso del "otro" muestra la perplejidad acerca de su propio destino. En las tres primeras estrofas el poeta, como sujeto hablante, con toda claridad marca el hecho de encontrarse viviendo a través de la anáfora: "He venido para ver". La cuarta estrofa la comienza de igual manera, pero en el verso tercero es ya un "He venido para esperar~~te~~" que indica la inclusión de una segunda persona que puede ser la muerte o su otro "yo". Termina dirigiéndose a unos "dulces amantes invisibles" que como partes de sí mismo deben aguardarlo por si acaso puede regresar.

La técnica de la creación de un doble está ya completamente desarrollada en "El joven marino" de Invocaciones. "En la imagen del doble --escribe Octavio Paz--, siempre reflejo intocable, Cernuda se busca a sí mismo pero también busca al mundo: quiere saber que existe y que los otros existen."⁶² Otro aspecto interesante del poema es su estructura narrativa. "Luis Cernuda --dice Bousoño--, concibió el poema como relato antes de que esto se convirtiese en un hábito expresivo de la nueva poética."⁶³ Esta nueva técnica permanecerá a lo largo de los años constituyendo una característica esencial de su estilo poético.

El poema consiste básicamente en la descripción del suicidio de un joven que se arroja al mar, pero todos los elementos que lo componen, están combinados simbólicamente

para desarrollar el tema esencial del mismo: el amor como abstracción es inmortal, pero la muerte es lo único cierto como culminación de todo destino humano. La directa personificación del amor en el joven marino es él mismo, el doble con quien dialoga como símbolo de la juventud y la belleza y único digno del sublime sacrificio de la propia destrucción:

Y cuán dulce será rodar, igual que tú, del
otro lado, en el olvido.
Así tu muerte despierta en mí el deseo de la
muerte,
Como tu vida despertaba en mí el deseo de la
vida.
(RD, 122)

La influencia que la poesía inglesa ejerció sobre su obra, él mismo la reconoce cuando dice que los poetas ingleses le enseñaron a evitar la declamación y a lograr una expresión más concisa. Cernuda encuentra plasmadas en los poetas ingleses tendencias que van a contribuir al acendramiento de su poesía:

Aprendí a evitar, en lo posible, dos vicios literarios que en inglés se conocen uno, como "pathetic fallacy" (creo que fue Ruskin quien le llamó así), lo que pudiera traducirse como engaño sentimental, tratando de que el proceso de mi experiencia se objetivara, y no deparase sólo al lector su resultado, o sea, una impresión subjetiva; otro, como "purple patch" o trozo de bravura, la bonitura y lo superfino de la expresión, no condescendiendo con frases que me gustaran por sí mismas y sacrificándolas a la línea del poema, al dibujo de la composición. Ya se recordara como, en general, mi instinto literario tendía a prevenirme contra riesgos tales.⁶⁴

Quizá lo más importante que el poeta aprendió de la

poesía inglesa, y particularmente de Browning, fue el uso de la poesía dramática. Al comenzar su traducción de "Una tocata de Galuppi" de Browning, Cernuda define la poesía dramática como "fluctuación y ajuste incesante de la palabra para trazar con ella los movimientos del pensamiento y de la pasión en la hondura del ser humano."⁶⁵

Coleman encuentra que en "La fuente" ya aparece un intento de proyectar fuera y objetivar la voz del poeta. El poeta no es el que habla: lo que el lector escucha es la voz de la fuente.⁶⁶ Mejor desarrollada, la técnica aparece en "Resaca en Sansueña", con su significativo subtítulo "Fragmentos de un poema dramático". Pero es en "Lázarro" donde encuentra por primera vez las máscaras, "personae", que le van a servir para expresar su propia realidad, su verdad. Cernuda se siente satisfecho de este poema, "una de mis composiciones preferidas --dice--, quiso expresar aquella sorpresa desencantada, como si, tras de morir, volviese otra vez a la vida."⁶⁷ Aunque es en "La adoración de los Magos" donde la nueva técnica alcanza su culminación. En la presentación de las tres posiciones filosóficas de los reyes, Cernuda busca ahondar en sí mismo y expresar su conflicto. Al objetivar en la poesía sus propias experiencias, Cernuda logra crear tres verdaderos personajes dramáticos. "La adoración de los Magos" --escribe Gullón-- es un drama sintético, con sus personajes, y la voz del poeta sustituyendo al coro de la tragedia griega, comentando y resumiendo el acontecimiento."⁶⁸

En "Quetzalcóatl", de Como quien espera el alba, repite esta técnica, la trasposición personal, la inserción en la vida de personajes históricos, aunque todavía en este poema no llega a desaparecer completamente el elemento subjetivo tras la máscara o "persona", como sucederá en poemas posteriores.

En su ensayo sobre Gide, Cernuda dice: "La tesis de Corydon se debate en forma de diálogo, forma que para un pensamiento como el de Gide, a veces en oposición dialéctica consigo mismo, resulta adecuada."⁶⁹ En esta línea definida del diálogo dramático puede situarse "Noche del hombre y su demonio".

La tendencia a la objetivación alcanza su completa evolución con "Silla del rey" y "El César". Las "personas" constituyen, afirma Cernuda en su ensayo sobre Yeats, "un arma para defendernos y que no nos hagan daño, algo interpuesto entre la vida y nosotros."⁷⁰ Tanto Felipe II como el César son para Cernuda el "anti-yo": le sirven para liberar sus emociones, y desde esta posición muestra una suma de cualidades negativas en sus personajes como vehículo adecuado para una sátira de sus puntos de vista.

En "Luis de Baviera escucha Lohengrin", de Desolación de la Quimera, reaparece el uso de la máscara. "Al hablar del rey --dice Octavio Paz--, Cernuda habla de sí pero no para sí; nos invita a contemplar su mito y repetir su gesto: el autoconocimiento por la obra ajena."⁷¹ El poema es una especie de monólogo interior del monarca,

en que el poeta parece retirarse a un segundo plano y limitarse a reproducir las emociones del personaje. Este procedimiento, con el que Cernuda llega a la más cabal objetivización, lo explica José Olivio Jiménez con las siguientes palabras:

Se está así ante otra forma, acaso la más lograda desde el punto de vista del poema, de plasmar la emoción personal. Los nombres o situaciones escogidos, colocados ya de por sí en el tiempo, con una distancia cronológica o legendaria y con una limitación espacial determinadas, hacen difícil, por no decir absurda, la efusión sentimental, el subjetivismo a ultranza, aunque el aliento humano y vivo no se enrarezca ni se evapore. Cuidese de pensar que se trate de meras evocaciones, al menos del tipo de evocación descriptiva al uso. Cernuda hace vivir su personaje desde dentro, y desde un tiempo que no es el suyo a la vez, con lo cual puede intercambiar, o mejor identificar, lo que podrían llamarse ideas y sentimientos personales, es decir, del autor, con aquellos ^{mas} objetivos que el tema escogido demandare.⁷²

Los personajes que Cernuda crea, como los del teatro, son seres que tienen una existencia autónoma y con el uso de esta técnica el poeta se ve obligado a hablar y a actuar como lo haría alguien distinto de lo que él es. Así, la creación de los personajes dramáticos es el último paso en un largo proceso de ahondamiento en sí mismo para alcanzar la fusión del artista con su tiempo y con su mundo.

NOTAS

¹Manuel Altolaguirre, "A Luis Cernuda (Homenaje en dos voces)", Cántico, agosto-noviembre 1955, 2da. época, Nums. 9 y 10, Córdoba, pag. 9.

²Luis Cernuda, Estudios sobre poesía española contemporánea, pag. 19.

³José F. Cirre, Forma y espíritu de una lírica española, pag. 125.

⁴César González Ruano, Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana (Barcelona, 1954), pag. 537.

⁵Ricardo Gullón, "La poesía de Luis Cernuda", Asomante, pag. 34.

⁶Pedro Salinas, Literatura española siglo XX, pag. 221.

⁷Carlos Peregrín Otero, "La poesía de Luis Cernuda" (tesis no publicada, University of California, 1960), pag. 58.

⁸Luis Cernuda, Poesía y Literatura, págs. 240-241.

⁹"Mi amor y mi admiración hacia Garcilaso (el poeta español que mas querido me es), me llevaron, con alguna adición de Mallarmé, a escribir la Egloga..." Ibid., pag. 241.

¹⁰Amado Alonso, Poesía y estilo de Pablo Neruda (Buenos Aires, 1940), pag. 73.

¹¹Luis Cernuda, pag. 246.

¹²Tomás Navarro Tomás, Métrica española (New York, 1966), págs. 443-444.

¹³Francisco López Estrada, Métrica española del siglo XX (Madrid, 1969), págs. 95-99.

¹⁴Luis Cernuda, Estudios sobre poesía española contemporánea, pag. 126.

¹⁵Luis Cernuda, Poesía y literatura, pag. 246.

- ¹⁶Francisco López Estrada, pág. 87.
- ¹⁷Ibid., págs. 87-101.
- ¹⁸Luis Cernuda, pág. 252.
- ¹⁹Luis Cernuda, pág. 277.
- ²⁰"...creo que siempre ha sido constante en mis versos, aunque a intervalos, la aparición del poema-canción." Ibid., pag. 246.
- ²¹José Olivio Jiménez, pág. 59.
- ²²Ibid., pág. 201.
- ²³Ricardo Molina, pág. 37.
- ²⁴Luis Cernuda, pág. 240.
- ²⁵José María de Cossío, Poesía española (Notas de asedio), Buenos Aires, 1953, pag. 143.
- ²⁶Ricardo Molina, "La conciencia trágica del tiempo clave esencial de la poesía de Luis Cernuda", Cántico, Núms. 9-10, 1951, pag. 39.
- ²⁷Wolfgang Kayser, Interpretación y análisis de la obra literaria (Madrid, 1961), pag. 194.
- ²⁸Octavio Paz, Cuadrivio, pág. 172.
- ²⁹José Luis Cano, La poesía de la generación del 27, pág. 247.
- ³⁰Ibid., pág. 250.
- ³¹Ricardo Molina, pág. 38.
- ³²Véanse también el verso 13 de "Estoy cansado" (RD, 48), el verso 18 de "No intentemos el amor nunca" (RD, 52) y los versos 6 y 17 de "Linterna roja" (RD, 53).
- ³³Luis Cernuda, págs. 245-246.
- ³⁴Ibid., pág. 246.
- ³⁵Joaquín González Muela, Lenguaje poético de la generación Guillén-Lorca (Madrid, 1954), pag. 142.
- ³⁶Ibid., pág. 146.
- ³⁷Philip Silver, pág. 68.

³⁸"Este declive hacia niveles que podríamos denominar prosaico, es patente en algunos poemas de Cernuda", Salvador Fernández Ramírez, "Forma y sustancia lírica", Elementos formales en la lírica actual (Madrid, 1967), pág. 51.

³⁹Octavio Paz, pág. 182.

⁴⁰"Campoamor ha pasado a ser para nosotros, aunque no se le lea (porque supongo que hoy nadie lo lee), el poeta prosaico por excelencia, y su expresión y lenguaje por ejemplo de vulgaridad. Sin embargo, al juzgarle así se olvida su mérito principal: haber desterrado de nuestra poesía el lenguaje preconcebidamente poético. Es una tarea que debe realizarse continuamente, pues si no el lenguaje se anquilosa, resultando ineficaz y aún perjudicial para todo intento de expresión poética. Siempre ocurre que los 'amateurs' usen en versos determinadas palabras y asociaciones de palabras que juzgan 'poéticas' porque las han oído y leído innumerables veces en versos ajenos y porque ellas de por sí les parecen 'bonitas': como 'cisne', 'mujer', 'perla', 'rosa' o 'amor infinito', 'belleza eterna', etc., que no son sino unos pocos ejemplos de ese lenguaje cuya eficacia poética el aficionado (y la mayoría de los poetas resulta compuesta de simples aficionados) no pone en duda... En eso consiste el valor histórico de Campoamor, en haber desterrado de nuestra poesía el lenguaje supuestamente poético que utilizaron neoclásicos y románticos", Luis Cernuda, Estudios sobre poesía española contemporánea, págs. 35-36.

⁴¹Richard K. Newman, "Primeras poesías", La Caña Gris, pag. 98.

⁴²Carlos Bousoño, Teoría de la expresión poética (Madrid, 1970), 5a. edición, pag. 168.

⁴³Luis Cernuda, Poesía y Literatura, pág. 242.

⁴⁴Juan Ferraté, Dinámica de la poesía (Barcelona, 1968), pág. 340.

⁴⁵Ricardo Gullón, pág. 41.

⁴⁶Carlos Bousoño, La poesía de Vicente Aleixandre (Madrid, 1956), pag. 179.

⁴⁷Luis Cernuda, pág. 251.

⁴⁸José Luis Cano, pág. 209.

⁴⁹Carlos Bousoño, pág. 226.

⁵⁰Luis Cernuda, pág. 253.

⁵¹Derek R. Harris, "Ejemplo de fidelidad poética: el surrealismo de Luis Cernuda", La Caña Gris, pag. 105.

⁵²Juan Ferraté, pag. 339.

⁵³Carlos Bousoño equivocadamente incluye este poema en la colección Un río, un amor.

⁵⁴Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, Seis calas en la expresión literaria española (Madrid, 1963), págs. 259-260.

⁵⁵Ibid., pag. 257.

⁵⁶Carlos Bousoño, Teoría de la expresión poética (Madrid, 1970), 5a. edición, pag. 168.

⁵⁷Ibid., pag. 138.

⁵⁸Salvador Fernández Ramírez, págs. 48-50.

⁵⁹Luis Cernuda, pag. 266.

⁶⁰Ibid., pag. 267.

⁶¹José Olivio Jiménez, pag. 58.

⁶²Octavio Paz, pag. 177.

⁶³Carlos Bousoño, Teoría de la expresión poética, pag. 311.

⁶⁴Luis Cernuda, pag. 261.

⁶⁵Ibid., pag. 11.

⁶⁶Alexander Coleman, pag. 90.

⁶⁷Luis Cernuda, pag. 260.

⁶⁸Ricardo Gullón, pag. 61.

⁶⁹Luis Cernuda, pag. 143.

⁷⁰Luis Cernuda, Poesía y Literatura II, pag. 178.

⁷¹Octavio Paz, pag. 201.

⁷²José Olivio Jiménez, pag. 57.

CAPITULO IV

LOS SIMBOLOS (I)

"Pour deviner l'âme d'un poète, ou du moins sa principale préoccupation, cherchons dans ses oeuvres quel est le mot ou quels sont les mots qui s'y représentent avec le plus de fréquence. Le mot traduira l'obsession."¹ Estas frases de Baudelaire contienen un principio de interpretación que vamos a aplicar a la poesía de Luis Cernuda para tratar de llegar al descubrimiento de su mundo espiritual. La insistencia de Cernuda en unos pocos pero intensos temas permite descubrir los puntos esenciales de sus complejos estados anímicos. Se trata de palabras claves que al repetirse adquieren un contenido cada vez mayor (no horizontalmente, sino en profundidad) de una peculiar expresión emotiva del pensamiento, que las convierte en símbolos.

La palabra símbolo deriva del latín "symbolum" y ésta del griego σύμβολον. Según el diccionario de la Real Academia, en su primera acepción, significa:

Imagen, figura o divisa con que materialmente o de palabra se representa un concepto moral o intelectual, por alguna semejanza o correspondencia que el entendimiento percibe entre este concepto y aquella imagen.²

En la evolución del concepto de símbolo, podemos distinguir dos esferas, es decir, dos niveles de significación. Se suele llamar símbolo a todo objeto cuya presencia

indica o evoca la existencia de algo, de un algo que únicamente representa un producto final de la transformación mental de la realidad percibida por los sentidos. Según esta acepción, el símbolo es un signo verbal asociado al mundo material a través de la mente humana. Wimsatt lo llama "signo-símbolo (symbol-sign)".³ Pero existe un sentido más profundo de la palabra "símbolo", cuando se refiere a la poesía, que implica un modo especial de percibir representaciones de cosas abstractas o concretas y que Wimsatt llama "símbolo-palabra (word-symbol)".⁴ Es este último sentido al que vamos a referirnos.

Para Dámaso Alonso, en la creación del símbolo poético, lo más importante es el sentimiento:

El símbolo...es una profunda sima de intuición estelar, vértice el más alto de la creación artística y a la par su venero más soterrano... Nacido de una intuición profunda y oscura, emite a la vez imágenes; pero éstas no tienen correspondencia a términos de realidad, sino que están ligadas sólo al símbolo mismo "por una especie de lógica interna"; es decir, que tienen en él mismo su necesidad y su justificación.⁵

Wellek y Warren creen que semánticamente imagen, metáfora, símbolo y mito se superponen:

En teoría literaria parece conveniente que la palabra (símbolo) se emplee en este sentido: en el de objeto que refiere, que remite a otro objeto, pero que también reclama atención por derecho propio, en calidad de presentación.⁶

Juan Ferraté opina que en último término todo poema es simbólico:

Entendemos por símbolo, con Hegel, la representación por medio de una realidad visible (en

sentido propio o figurado, para los ojos de la imaginación) de un sentido espiritual del cual el símbolo en cierto modo participa en sus rasgos intuibles.⁷

Carlos Bousoño considera el símbolo muy cercano a las imágenes visionarias y a las visiones:

El plano real sobre el que se halla el símbolo montado no es nunca un objeto material, sino un objeto de "índole espiritual". En consecuencia, a menos que el poeta mencione en la composición simbólica misma el plano real subyacente, los límites de este serán borrosos, no determinables con absoluta nitidez. O mejor: sólo determinables de un modo genérico, no de un modo específico; el lector sabe el género al que esa realidad corresponde, pero desconoce la especie a la que pertenece.⁸

Para Juan Cano Ballesta, el símbolo sintetiza el encuentro de dos mundos:

El símbolo poético consiste, en general, en la adopción de un plano extraído del mundo sensible (plano evocado o sensible), para comunicar una realidad de índole espiritual (plano real o espiritual)...Un hecho real determinado se convierte en espejo reflector de todo un complejo mundo de ideas y emociones.⁹

Después de todas estas definiciones, creemos poder señalar que los caracteres esenciales del símbolo poético son:

1) Entre el objeto simbólico, que puede ser natural o mental, y el objeto simbolizado, existe una relación de analogía o de semejanza, a diferencia de lo que pasa con el mero signo, que no guarda esta relación con el objeto a que se refiere. Cuando un símbolo "loses its reference to the original object it ceases to be a symbol and becomes

a mere sign, a depotentialized symbol."¹⁰

2) La aprehensión comprensiva del símbolo está siempre animada por la emoción poética. El símbolo evoca, sugiere, implica, pero no comunica con precisión y por consiguiente, insistir en una interpretación lógica del símbolo es negar sus características esenciales.

3) Mientras que el sentido del signo es unívoco, la significación del símbolo es multívoca. La naturaleza esencial del símbolo es conmutativa, "toda simbolización es trasposición, y por lo tanto, desde el punto de vista del habla natural, expresión indirecta."¹¹ Esta cualidad básica implica que no puede identificarse consigo mismo, sino que ha de referirse a algo que está más allá de él.

4) El símbolo es expresión, es decir, emanación creativa de un estado anímico. La vinculación entre símbolo y referencia en su mayor parte guarda una relación misteriosa que no garantiza la comunicación. La comunicación es incierta o parcial, lo que el lector interpreta del símbolo depende no solamente de lo que el autor ha puesto en él sino de la sensibilidad del lector y su consiguiente aprehensión de lo que está allí.¹²

5) A través del símbolo el poeta se exterioriza, guardando en la propia exterioridad su intimidad. "Dos seres cerrados comunican por el mismo símbolo", escribe Gastón Bachelard para explicar cómo, sin perder su interioridad, el ser humano puede, por virtud del símbolo, trascender de sí mismo e irradiar hacia la comprensiva

intimidad de los demás.¹³

El símbolo se produce en la poesía de Luis Cernuda. Técnicamente hablando, la escuela literaria simbolista no le proporciona a Cernuda su procedimiento para concebir los símbolos, aunque el poeta tenga presentes sus conquistas. Los simbolistas franceses opinaban que las imágenes poéticas no estaban destinadas a transmitir una idea ni a significar algo específico, sino más bien debían referirse unas a otras, con objeto de provocar o sugerir un estado de ánimo. Para llegar a este fin, subordinaban las estructuras gramaticales y lógicas del lenguaje a las formas metafóricas. Como dice Northrop Frye:

The word, then, is a symbol which turns away from its sign-meaning in the material world, not to point to something in the spiritual world, for this would still make it representational, but to awaken other words to suggest or evoke something in the spiritual world. This something is occasionally called by Mallarmé an Idea, but he usually speaks of it simply as a mystery, because it is manifested only in the poem, and the mind can gain no direct contact with it. It is rather a sense of spiritual unity suggested by words.¹⁴

Para Marcel Raymond las características de la escuela simbolista francesa (la clasificación y síntesis son nuestras) pueden dividirse de esta forma:

1) La exageración musical. Ansia excesiva de orquestación, que llevó a dos errores: sacrificio frecuente de la música interior por la exterior, y manía de la fusión de las artes, con la música a la cabeza. 2) Anarquía del verso libre. La multiplicidad (a veces caos) de formas

libres no han acabado con el verso regular más estricto. 3) El símbolo como deformación de lo imaginativo. Falta un contenido humano, o está muy al fondo de las representaciones. 4) Excesivo preciosismo. Los adornos y refinamientos impiden la mejor transmisión del concepto. 5) Religión de la belleza y la cultura. Demasiado análisis del poema, con implicaciones extrapoéticas, en este caso, extrahumanas. El proceso era más importante que la finalidad. 6) Lo enigmático. Excesiva invención de misterios no reales en perjuicio de los reales.¹⁵

No se puede decir que estas características de la escuela simbolista sean las que se encuentran en la poesía de Luis Cernuda, porque: 1) él impregna de música interior sus poemas; 2) su verso libre siempre obedece a una construcción cuidadosa, y tampoco abandona del todo el verso regular; 3) el símbolo le sirve para cargar de humanidad un contenido; 4) jamás el refinamiento formal de su poesía ahoga el concepto; 5) nunca el proceso del poema anula la proyección ética; 6) los enigmas de Cernuda son reales, nunca inventados.

Sí se quiere considerar la cuestión del influjo en la concepción y el uso del símbolo por parte de Cernuda, hay que recordar a San Juan de la Cruz en primer lugar, cuyos poemas "Noche oscura" y "Llama de amor viva" son dos modelos de intuición simbólica¹⁶ y de esa música interior que en San Juan es "música callada"; y en segundo lugar a Bécquer, que fue el primero de los poetas

30
 te
 re
 17
 st
 11
 5
 2
 t
 1
 e
 v
 7
 s
 z
 s
 c
 4
 .
 f
 i
 f
 e

contemporáneos en utilizar el símbolo y cargarlo de misterios. Lo enigmático en Bécquer asciende a niveles de pureza trascendente, como en Cernuda.

Más próximos a Cernuda están Unamuno, Rubén Darío, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, que utilizaron también el símbolo, aunque en Unamuno la musicalidad fue voluntariamente suprimida. En los cuatro poetas, sin embargo, hay una preocupación por los enigmas de la existencia muy superior a la forma de sus poemas. Rubén Darío y Antonio Machado, quizá los más simbolistas en sus comienzos, usaron muy raras veces el verso libre.

En la generación de 1927, los poetas que más usan el símbolo son: Federico García Lorca con su mundo de gitanería, símbolo de símbolos;¹⁷ Rafael Alberti, marinero y pintor y sobre todo buceador de un mundo onírico con sus ángeles;¹⁸ Vicente Aleixandre, que también se adentra por su subconsciente y que interpreta el mar malagueño de su infancia;¹⁹ Jorge Guillén, que a través de las cosas, desde el fósil al caballo, ofrece una interpretación gozosa del universo;²⁰ Dámaso Alonso, que expresa un orbe tenebroso con sus monstruos;²¹ en fin, toda la generación participa de alguna forma en la creación de símbolos sin llamarse por eso simbolistas.

La tendencia de la poesía de Luis Cernuda a unir lo particular con una visión amplia y absoluta, a yuxtaponer lo subjetivo a lo objetivo, lo concreto a lo abstracto, se expresa en ciertos símbolos insistentes. Símbolos que,

por su potencia expresiva, le sirven para captar estados psíquicos complejos y contradictorios. El poeta intenta plasmar en el símbolo su agitado mundo interior cargado de angustias e inquietudes: soledad, hastío, deseo, ansias de amor y libertad. El símbolo es el medio de que se vale para transmitir todo un haz de realidades psíquicas y hacer visible lo que en sí es tan recóndito. El poeta contempla al mundo con una actitud espiritualizadora y el uso del símbolo contribuye a impregnar su poesía de un sentimiento de lejanía, reflejando a la vez sus emociones y estados de ánimo en la búsqueda de lo esencial: la razón oculta de la existencia misma.

Al seleccionar las normas que han de servir a nuestro análisis de los símbolos en la poesía de Cernuda, nos ha parecido mejor adoptar un método ecléctico que nos permita considerarlos no sólo desde un punto de vista estético-poético, sino también estableciendo la íntima relación entre la forma estilística creada y la realidad psicológica del poeta, es decir, determinar a qué orden de realidad alude cada símbolo insistente. En definitiva, queremos aclarar la interpretación y función del símbolo en el poema correspondiente y en la poesía de Luis Cernuda.

Nuestro análisis de los símbolos cernudianos seguirá, para mantener la unidad de este trabajo, el mismo orden cronológico ya empleado en el estudio de los temas. Los símbolos estudiados serán los siguientes: aire, árbol, flor, sombra, muro, limbo, nube, mar y luna.

Aire

Este símbolo aparece en el título del primer libro de Cernuda, Perfil del Aire, cambiado luego por el de Primeras Poesías (1924-1927). Dentro del concepto de "aire" están incluidos en Cernuda los de "brisa" y "viento" y, en estrecha relación con él, el símbolo de la "tormenta".

Cernuda, al referirse a la brisa, toma en cuenta sencillamente la suavidad y ligereza del aire, y también su juventud. En Primeras Poesías habla de una brisa "reciente" y "esbelta" que produce primavera en las hojas de los árboles:

Va la brisa reciente
 Por el espacio esbelta,
 Y en las hojas cantando
 Abre una primavera.
 (RD, 11)

En el segundo poema del libro, una décima, "Urbano y dulce revuelo", la brisa es "fresca", agradable en verano; una brisa que se contrapone al "ardor del suelo" y que se representa por la "sonrisa".

El aire, en este libro, tiene un concepto negativo. Es "infidel a sí mismo" y está "dormido"²² y desierto de dichas.²³ Este aire quieto es la antítesis del creador, masculino. "De los cuatro elementos --dice Cirlot-- el aire y el fuego son considerados activos y masculinos; el agua y la tierra, pasivos y femeninos."²⁴ El aire, para el filósofo griego Anaxímenes, es el elemento principal, principio de la vida, generador de nuestras almas.²⁵

El concepto que identifica aire o viento con la creación o fecundidad es de enorme interés aplicado a la poesía de Luis Cernuda. El viento acaba con la desdicha,²⁶ se lleva a los sueños olvidados,²⁷ concierta con la "cándida hora",²⁸ guarda a la dicha,²⁹ huye de la tristeza del olvido,³⁰ acompaña a la noche.³¹ Estas características del aire conducen naturalmente a lo activo, a lo masculino: el deseo, como puede comprobarse más claramente a partir de Egloga, Elegía, Oda (1927-1928).

La brisa viene calificada con un verbo bien activo, estremecer, y lo que estremece es: "El abandono de los tallos finos", donde las palabras "abandono" y "finos" indican una clara feminidad, aplicada inmediatamente a las rosas:

Si la brisa estremece
En una misma onda
El abandono de los tallos finos,
Agil tropel parece
Tanta rosa en la fronda
De cuerpos fabulosos y divinos...
(RD, 28-29)

Con imagen más concreta todavía, Cernuda, uniendo los términos "brisa", "viento" y "aire", habla de nuevo de un estremecimiento abriendo surcos de azul. Estremecer y abrir surcos nos eximen de más explicación en este sentido, aunque sean surcos "indolentes":

Ni la brisa ni el viento al aire oscuro
Vanamente estremecen
Con sus ondas, que abrían
Surcos tan indolentes de azul puro.
(RD, 31)

Siguiendo con esta característica de creación y fecundidad en Un río, un amor (1929), el viento ofrece seguridad, protección: "Hacen falta unos brazos seguros como el viento",³² imagen que analógicamente se convierte en esta otra:

Lejos canta el oeste,
Aquel oeste que las manos antaño
Creyeron apretar como el aire a la luna...
(RD, 60)

La importancia del aire está descrita por Cernuda en el poema "Cuerpo en pena", donde un ahogado "recorre sus dominios" con un alucinante deseo del aire:

Pálido entre las ondas cada vez más opacas
El ahogado ligero se pierde ciegamente
En el fondo nocturno como un astro apagado.
Hacia lo lejos, sí, hacia el aire sin nombre.
(RD, 43)

Necesidad del aire que coincide con la necesidad de las bocas de los amantes, que "cierran el aire entre los labios":

Más allá se estremecen los abismos
Poblados de serpientes entre pluma,
Cabecera de enfermos
No mirando otra cosa que la noche
Mientras cierran el aire entre los labios.
(RD, 54)

El sentido del aire o viento como remoción y fecundidad se exaspera en "gritos". Un viento que grita es un viento desordenado, un viento en libertad, el mismo que para Nietzsche representa la esencia del libre albedrío.³³ Curiosamente, viento o brisa significan también para José

Martí libertad, naturalidad, juventud, anticonvencionalismo.³⁴

El encrespamiento del viento se intensificará en Los placeres prohibidos (1931). Cernuda dirá que el hombre: "Sueña con libertades, compite con el viento" y (extraordinaria coincidencia) vuelve a ser piedra,³⁵ afirmación de la teoría de Anaxímenes.³⁶ Cernuda compara la ausencia que es presencia del amor con la dirección que la hoja del árbol toma a impulsos del viento:

Como todo aquello que de cerca o de lejos
Me roza, me besa, me hiere,
Tu presencia esta conmigo fuera y dentro,
Es mi vida misma y no es mi vida,
Así como una hoja y otra hoja
Son la apariencia del viento que las lleva.
(RD, 80)

Nuevamente relaciona brazos y aire,³⁷ y da testimonio del aire en conexión con lo amoroso: "Porque algún día yo seré todas las cosas que amo: / El aire, el agua, las plantas, el adolescente".³⁸ Igualmente lo amoroso viene unido a la "tormenta" en el poema "Tu pequeña figura".³⁹ Tormentas, vientos airados que nos llevan otra vez a una consideración creadora. Jung ha hablado de esta fecundación por el viento así como de la necesidad (Ananké) representada por un aire fecundador, ya visible en Zoroastro.⁴⁰ El viento tormentoso --afirma Cirlot-- en muchas mitologías se adscribe a la idea de la creación.⁴¹ Todo ello nos pone en contacto con una idea suprema, llamémosla divina, del aire, no ya solamente como elemento primigenio dentro de un marco panteísta, sino atendiendo a su significado

espiritual.

Este significado es evidente desde Donde habite el olvido (1932-1933). El poeta desea una eternidad: "Memoria de una piedra sepultada entre ortigas / Sobre la cual el viento escapa a sus insomnios."⁴² Es decir, un viento personificado, alerta, también eternizado. Busca además un imposible, como Bécquer, que Cernuda transmuta en la palabra "algo". Este algo, que indudablemente se enlaza a una significación amorosa, está hecho de aire: "Soy eco de algo; / Lo estrechan mis brazos siendo aire."⁴³ En la busca de ese algo el poeta se siente niño, quiere descansar "en lo más poderoso"; precisamente en los brazos del aire. Por el aire, al aire. Lo que pudiera parecer una confusión no es más que un anhelo total de suprema transparencia y protección.⁴⁴

El deseo y el aire vuelven a estar explícitamente unidos en el poema XIV: "Eras tierno deseo, nube insinuante, / Vivías con el aire entre cuerpos amigos."⁴⁵ En el poema XV, el aire le canta al mundo un himno de alegría.⁴⁶ En el libro Invocaciones (1934-1935), persiste esta identificación con el aire: "Vuelto él también latir de aire, / Suspiro entre tus manos poderosas."⁴⁷ El aire de mayo es cálido, donde un muchacho "pliega la gracia de su aroma y color".⁴⁸ La tormenta adquiere un significado de divinidad, de poder⁴⁹ que en el libro siguiente, Las Nubes (1937-1940), se elevará a pura creación: "Para el poeta la muerte es victoria: / Un viento demoníaco le impulsa

por la vida."⁵⁰

La inspiración del poeta, como una llama en libertad, tiene que ir en pos del aire,⁵¹ el cual acoge al deseo: "Hacia el pálido aire se yergue mi deseo, / Fresco rumor insomne en fondo de verdura",⁵² y España llega a confundirse con ese aire; las únicas glorias que desea Cernuda son el aire español sobre su frente y su luz sobre su pecho.⁵³ En el poema "Resaca en Sansueña", el aire resume nuevamente a mancebos y doncellas:

Soy aquel que remotas edades adoraron
Como forma del día. Mancebos y doncellas
Con voces armoniosas elevaban al aire
Himnos ante la gloria blanca de mis columnas.
(RD, 151)

El aire trae "aroma de nardo" y con él a la "edad juvenil",⁵⁴ alberga en paz a la alondra,⁵⁵ vive en lo alto de la montaña.⁵⁶ El libro Como quien espera el alba (1941-1944) continúa el prestigio creador del aire; se habla de "viento matinal", de "aire soberano", de las montañas, de "la escala estrellada del aire", del "aire vasto",⁵⁷ del viento amoroso,⁵⁸ de la hermosa locura del viento,⁵⁹ del aire primigenio,⁶⁰ del aire nativo donde crece la luna.⁶¹ El concepto generador del aire o viento se expresa en el poema "Quetzalcóatl":

La ciudad contemplada desde el monte
Desnuda la intención secreta de sus calles,
Creídas al pisarla confusión sin rumbo;
Así desnudó el tiempo aquellos años nuestros
Preliminares, aunque perdidos parecieran:
Su dispersión impulsó al aire las semillas
Que caída en la tierra dio luego la cosecha.
(RD, 210)

La unión del aire y semilla conduce a un nacimiento, afirmando al final del poema: "Del viento nació el dios y volvió al viento / Que hizo de mí una pluma entre sus alas."⁶²

En el poema "Elegía anticipada", una metáfora sugiere la fecundidad de lo amoroso:

Entonces el amor único quiso
En cuerpo amanecido sonreírte,
Esbelto y rubio como espiga al viento
Tú mirabas tu dicha sin creerla.
(RD, 216)

La elevación del aire a divinidad se halla --según afirma Jung-- en forma de pneuma divino y logos procreador; es lo que penetra el seno de la Virgen y el Nous que se transforma en mundo.⁶³ El viento es inmaterial, protege de la muerte.⁶⁴ La concepción de aire como espíritu y divinidad se encuentra en un poeta admirado por Cernuda: San Juan de la Cruz. Dámaso Alonso, a propósito del aire en San Juan, ha escrito:

Y, ahora, la imagen de la estrofa alada. Los amantes del alto amor han subido a la torre del recinto y allí --"más alto, amor, más alto"-- donde la vida humana cesa, donde el temblor de los astros es mas próximo, al dulce soplo que entre almena y almena se filtra, la Amada esparce los adorados cabellos. La vida ha cesado, la pasión también. Y amar es sólo una permanente inminencia sin deseo, un suave soplo, un aroma:

El aire de la almena
cuando yo sus cabellos esparcía,
con su mano serena
en mi cuello hería
y todos mis sentidos suspendía.

Quedéme y olvidéme,
el rostro recliné sobre el Amado.

Cesó todo, y dejéme,
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado...⁶⁵

Cernuda hablará de un aire celeste:

Ese es todo el paisaje, cuando aquí en la ventana,
Junto al ramo de lilas, mientras la noche viene
Por el aire celeste, mojado y luminoso...
(RD, 229)

La voz del poeta muerto sonará como un viento "en los juncos sobre el agua".⁶⁶ El aire es "generoso" con los hombres porque les proporciona la luz, y la flor pertenece al aire, no al suelo: "¿Es del suelo la flor, o acaso al aire / Debe forma, color, gracia y aroma?"⁶⁷

La apología del aire prosigue en los libros Vivir sin estar viviendo (1944-1949) y Con las horas contadas (1950-1956): "el aire respirado es delicia",⁶⁸ y es libre y vehemente como el amor,⁶⁹ no debe ser violado,⁷⁰ es presencia y promesa,⁷¹ es "tibio" o "ardoroso", propicio al amor,⁷² es la patria del águila⁷³ y del artista,⁷⁴ es "cálido" y tan claro que se torna "invisible".⁷⁵ Una imagen nos vuelve a poner en contacto con Martí, la del aire en los cabellos:

Y la primavera entonces
Ha de seguir, entreabriendo
En miradas fuego y sombra,
Espuma y aire en cabellos.
(RD, 295)

La referencia a Martí es ésta:

¡Qué generación de gloriosos rebeldes, aquella que se desciñó de la frente, como si se desciñera un yugo, la peluca académica, y

mantuvo con brío que los cabellos abundantes de los jóvenes deben llevarse al aire que los oreen los vientos...⁷⁶

En su último libro, Desolación de la Quimera (1956-1962), hay menos referencias al viento generador, primaveral, eterno. En "Málibu" escribe:

Málibu,
Olas con lluvia.
Aire de música.
.

Málibu,
Viento que ulula.
Bosque de brujas.
.

Málibu,
Una palabra,
Y en ella, magia.
(RD, 328)

Este sentido mágico y amoroso del viento está expresado en la libertad que brilla en el poema "Luis de Baviera escucha Lohengrin", donde: "Un elfo corre libre los bosques, bebe el aire".⁷⁷ Aire primaveral que es el de Sevilla, tierra del poeta, recordada brevemente como un pasado paraíso:

Denso, suave, el aire
Crea tantas callejas,
Plazuelas, cuya alma
Es la flor del naranjo.
(rd, 359)

En el poema "Epílogo", otra vez se consuma la unión de amor y aire ascendidos, en una atmósfera becqueriana:

Playa de la Roqueta:
Sobre la piedra, contra la nube,

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

Entre los aires estás, conmigo
 Que invisible respiro amor en torno tuyo.
 (RD, 360)

La aportación más destacada de Cernuda en el símbolo del aire es la de la generación y la fecundidad, aliados a la juventud y al amor. Junto a esta concepción exultante, también existen características peyorativas del aire o el viento. Como escribe Juan Gil-Albert: "Pero el aire, repentinamente, se agita en ocasiones, y entonces, a la sensación de su presencia, se nos une su tacto, y el silbido o rumor característico que le acompaña..." Y el mismo Gil-Albert continúa: "...uno espera medroso el momento en que el tumulto central desencadena la tormenta que se presiente y haga inútil, quebrándolos, sus impalpables frenos. Pero es en vano. Las palabras, ecos transparentes de un horror, no desbordan los cauces seguros --esas rutas del aire--, por las que el poeta conduce su inspiración sumida."⁷⁸ Serenidad de la poesía de Luis Cernuda, silbido que se convierte en el silbo de San Juan de la Cruz. El título de su primer libro habla bien claro de la entrañación del tema del aire en la poesía de Cernuda; si el título Perfil del Aire fue sustituido por el de Primeras Poesías se debe a alguna que otra crítica surgida a la aparición del libro, poniendo en duda la originalidad de dicho título:

El joven Luis Cernuda publica un libro, cuyo título tiene algo --el perfil-- de Hinojosa: Poesía de perfil. Y algo --el aire-- de Poemas del aire, incluso, de Pérez Ferrero. (Esto

de los títulos, cosa terrible. No está mal: Perfil del aire). Pero realmente, el aire y el perfil del libro --no ya del título-- son --en lo eterno, tono y vocabulario-- del poeta Jorge Guillen. Esto, tan evidente, que no es necesario insistir en ello. Perfil, cuño que debiera ir impreso en la portada... Sin ninguna inquietud moderna. Sin imaginismo múltiple... Cosas de un cierto romanticismo, quebrado ya. Juan Ramón Jiménez ha citado a Cernuda como discípulo cercano. Algo como el nieto más chico.⁷⁹

El símbolo aire siempre estuvo presente en originalidad y número en la poesía de Luis Cernuda; bajo los conceptos de aire, brisa, viento o tormenta, hemos podido contar cerca de trescientas citas. El aire resulta, pues, el primer símbolo cernudiano, no sólo en cronología, sino en dedicación.

NOTAS

¹ Charles Baudelaire, Oeuvres complètes (Paris, 1958),
pág. 1111.

² Diccionario de la Lengua Española (Madrid, 1970),
pág. 1204.

³ W. K. Wimsatt, "Two meanings of Symbolism: A Gram-
matical Exercise", Renascence, VIII, (Autumn, 1955), pag.
12.

⁴ Ibid., pág. 13.

⁵ Dámaso Alonso, La poesía de San Juan de la Cruz
(Madrid, 1958), pág. 160.

⁶ René Wellek y Austin Warren, Teoría literaria
(Madrid, 1962), pag. 224.

⁷ Juan Ferraté, Dinámica de la poesía (Barcelona,
1968), pag. 89.

⁸ Carlos Bousoño, La poesía de Vicente Aleixandre,
pág. 118.

⁹ Juan Cano Ballesta, La poesía de Miguel Hernández
(Madrid, 1962), págs. 176-177.

¹⁰ Wilbur Marshall Urban, Language and Reality (New
York, 1939), pag. 423.

¹¹ Juan Ferraté, pág. 90.

¹² William York Tindall, The Literary Symbol (New
York, 1955), pag. 17.

¹³ Gastón Bachelard, La poética del espacio (México,
1965), pag. 86.

¹⁴ Northrop Frye, "Three Meanings of Symbolism", Yale
French Studies, 9 (1952), pag. 14.

¹⁵ Marcel Raymond, De Baudelaire al surrealismo (México,
1960), págs. 43-47.

¹⁶ Dámaso Alonso, pág. 160.

¹⁷Jaroslav M. Flys, El lenguaje poético de Federico García Lorca (Madrid, 1955), págs. 149-214.

¹⁸Solita Salinas de Marichal, El mundo poético de Rafael Alberti (Madrid, 1968), págs. 13-106; 153-178; 213-256.

¹⁹Carlos Bousoño, págs. 169-178.

²⁰Elsa Dehenin, Cántico de Jorge Guillén. Une poésie de la clarté (Bruxelles, 1969), págs. 55-178.

²¹Miguel Jaroslav Flys, La poesía existencial de Dámaso Alonso (Madrid, 1968), págs. 170-198.

²²RD, VII "Existo, bien lo sé", pág. 14.

²³RD, XVI "La noche a la ventana", pág. 19.

²⁴J. E. Cirlot, A Dictionary of Symbols (New York, 1962), pag. 5.

²⁵The Presocratics, editado por Philip Wheelwright (New York, 1966), págs. 60-63.

²⁶RD, IX "El fresco verano llega", pág. 15.

²⁷RD, X "El amor mueve al mundo", pág. 16.

²⁸RD, XV "La luz dudosa despierta", pág. 19.

²⁹RD, XVI "La noche a la ventana", pág. 19.

³⁰RD, XVIII "Los muros nada más", pág. 21.

³¹RD, XXIII "Escondido en los muros", pág. 24.

³²RD, "Desdicha", pág. 51.

³³J. E. Cirlot, pág. 6.

³⁴Ivan A. Schulman, Símbolo y color en la obra de José Martí (Madrid, 1960), págs. 332-333.

³⁵RD, "Unos cuerpos son como flores", pág. 71.

³⁶The Presocratics, pág. 62.

³⁷RD, "He venido para ver", pág. 83.

³⁸RD, "El mirlo, la gaviota", pág. 78.

³⁹RD, "Tu pequeña figura", pág. 76.

2. The second part outlines the various methods and tools used to collect and analyze data. This includes both traditional manual methods and modern digital technologies, highlighting the benefits of each approach.

3. The third part focuses on the role of human resources in the data collection process. It discusses how training and support for staff can improve the quality and reliability of the data collected.

4. The fourth part addresses the challenges and limitations of data collection. It identifies common issues such as data quality, consistency, and accessibility, and provides strategies to overcome these challenges.

5. The fifth part discusses the importance of data security and privacy. It outlines the measures that should be taken to protect sensitive information and ensure compliance with relevant regulations.

6. The sixth part provides a summary of the key findings and conclusions of the study. It highlights the main insights gained from the data collection process and offers recommendations for future research and practice.

7. The final part of the document includes a list of references and a glossary of terms. This section provides additional context and resources for readers interested in the topic.

⁴⁰C. G. Jung, Métamorphoses de l'Ame et ses Symboles (Geneve, 1967), pags. 142-425.

⁴¹J. E. Cirlot, pág. 6.

⁴²RD, I "Donde habite el olvido", pág. 87.

⁴³RD, III "Esperé un dios en mis días", pág. 88.

⁴⁴RD, X "Bajo el anochecer inmenso", pág. 93.

⁴⁵RD, XIV "Eras tierno deseo, nube insinuante", pág. 96.

⁴⁶RD, XV "El invisible muro", pág. 97.

⁴⁷RD, "Por unos tulipanes amarillos", pág. 111.

⁴⁸RD, "La gloria del poeta", pág. 113.

⁴⁹RD, "Himno a la tristeza", pág. 122.

⁵⁰RD, "A un poeta muerto", pág. 131.

⁵¹RD, "A Larra con unas violetas", pág. 140.

⁵²RD, "La fuente", pág. 143.

⁵³RD, "Elegía española (II)", pág. 144.

⁵⁴RD, "La adoración de los Magos, I. Vigilia", pág. 167.

⁵⁵RD, "La adoración de los Magos, IV. Sobre el tiempo pasado", pág. 173.

⁵⁶RD, "El ruiseñor sobre la piedra", pág. 179.

⁵⁷RD, "El águila", pág. 185.

⁵⁸RD, "Las ruinas", pág. 187.

⁵⁹RD, "Apologia pro vita sua", pág. 204.

⁶⁰Ibid.

⁶¹RD, "Primavera vieja", pág. 208.

⁶²RD, "Quetzalcóatl", pág. 208.

⁶³C. G. Jung, pág. 112.

⁶⁴Ibid., pág. 549.

⁶⁵Dámaso Alonso, pág. 55.

- ⁶⁶RD, "Noche del hombre y su demonio", pág. 221.
- ⁶⁷RD, "Río vespertino", pág. 225.
- ⁶⁸RD, "El nombre", pág. 245.
- ⁶⁹RD, "El viento y el alma", pág. 247.
- ⁷⁰RD, "Otras ruinas", pág. 249.
- ⁷¹RD, "Otros aires", pág. 262.
- ⁷²RD, "Para estar contigo", pág. 270 y "Las islas", pág. 271.
- ⁷³RD, "El César", pág. 274.
- ⁷⁴RD, "Retrato de poeta", pág. 288
- ⁷⁵RD, "País", pág. 295.
- ⁷⁶José Martí, Obras completas, II (La Habana, 1946), pág. 1099.
- ⁷⁷RD, "Luis de Baviera escucha Lohengrin", pág. 338.
- ⁷⁸Juan Gil-Albert, "Luis Cernuda o el aire dolorido", Gaceta del libro, Valencia, Año II, No. 13, nov. 1935, pag. 1.
- ⁷⁹F. A. "Perfil del aire", La Gaceta Literaria, Madrid, No. 9, 1 mayo, 1927, pag. 4.



CAPITULO V

LOS SIMBOLOS (II)

Arbol

Hay que distinguir en este símbolo entre las referencias que hace Cernuda al "árbol" en general, sin concretar de qué género (treinta), y las que se refieren a determinados árboles: chopo (diez veces); olmo y plátano (cuatro); laurel, castaño y pino (tres); manzano, ciprés, magnolio, limonero y cedro (dos); palma, encina, álamo, olivo, cerezo, almendro y naranjo (una sola vez). Nuestras citas siguen un orden cronológico, es decir, de orden de aparición del vocablo, excepto en chopo, olmo y plátano, que anteceden a otros concretos árboles por estar más reiterados.

Jean Danielou afirma que en un lenguaje figurado el árbol ofrece tradicionalmente los siguientes sentidos: eje del mundo, árbol de la vida, escala cósmica.¹ Estos significados espirituales estáticos indican que el "árbol" es una forma simbólica universal y eterna que expone fragmentos de la vida psíquica del hombre.

El árbol en la poesía de Luis Cernuda tiene un sentido preponderante de fuerza, de seguridad, de vigilancia desde Primeras Poesías. El árbol vigila la distancia;² medita a la "orilla soñolienta del agua";³ acoge al corazón;⁴

es

de

ior

la

pro

tra

un

ra

cc

en

fo

of

su

ti

es símbolo de fortaleza de la tierra nativa;⁵ es símbolo de la salvación por la luz;⁶ predispone al canto;⁷ su rumor proporciona confianza;⁸ significa la renovación, como la juventud;⁹ vela el sueño de los muertos;¹⁰ permite su propia sustitución, y así, los antiguos árboles pueden transformarse en los camaradas actuales del poeta:

"¿Cómo serán los árboles aquellos?"
 Preguntaste. Ahí los tienes;
 Aun desnudos, ya hermosos,
 Bajo del cielo vasto, por el llano y colinas
 Que ves a la ventana,
 Amigos nuevos en espera
 De tu salida para andar contigo.
 (RD, 262)

El árbol, identificado con el deseo, es el eje que une dos mundos diferentes: el espiritual y el de la naturaleza circundante. Como el deseo, es cambiante e idéntico, es voluntad de encarnación del tiempo y como el ser entero del hombre, es el teatro de una continua metamorfosis:

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

Siento huir bajo el otoño
 Palidas aguas sin fuerza,
 Mientras se olvidan los árboles
 De las hojas que desertan.
 (RD, 17)

En contraste con el árbol de la vida, Cernuda nos ofrece un árbol de la muerte, que crece "hasta llegar al suelo."¹¹ Este crecimiento invertido --señala Cirlot-- tiene su origen en las doctrinas de la emanación.¹²

También simbolizando la muerte, aparecen árboles sin color en una original imagen marina con un ahogado recorriendo sus dominios:

Lentamente el ahogado recorre sus dominios
 Donde el silencio quita su apariencia a la vida.
 Transparentes llanuras inmóviles le ofrecen
 Árboles sin colores y pájaros callados.
 (RD, 42)

En un poema en prosa, se referirá a "un niño ahogado junto a un árbol de coral". El poeta dirá que las "ramas luminosas" y los brazos "descoloridos" del niño se unen estrechamente.¹³ Podríamos decir que esos brazos sin color son las mismas ramas del árbol; en los versos citados anteriormente, el ahogado atraviesa llanuras con "árboles sin colores". En ambos poemas, la imagen del ahogado está en relación directa con árboles desprovistos de colores. ¿Por qué? Pudiera ser una concepción cernudiana del mundo de la muerte, o una imagen alucinatoria; igualmente, pudiéramos pensar en que el agua tamiza, oscurece los colores. El propio Cernuda habla en la segunda estrofa del mismo poema anterior, a continuación de los "árboles sin colores y pájaros callados" de "sombras indecisas" que "alargándose tiemblan"; en un ambiente de sombras, el color no prospera. Y en la última estrofa el poeta dirá que el ahogado "se pierde ciegamente en el fondo nocturno como un astro apagado" (RD, 43). El adverbio "ciegamente", la alusión a la noche y el astro despojado de su luz, terminan de ratificarnos en la idea de la falta de color en

rel

la

le

que

cla

la

ve

pe

El

el

no

re

na

le

el

un

do

a

si

ll

relación con el ahogado.

Un sentido adverso del árbol se encuentra en el poema "Quisiera saber por qué esta muerte", donde se habla de "árboles iracundos" (RD, 73). En "Gaviota en los parques" (RD, 175) y "Limbo" (RD, 297), aparecen árboles esclavizados a las ciudades. Un poema interesante es el titulado "El árbol" de Vivir sin estar viviendo. El árbol vive fuerte, indiferente, perfecto, en una palabra, señero, pero --y esto es lo original-- como símbolo de lo inmortal:

Mientras, en su jardín, el árbol bello existe
Libre del engaño mortal que al tiempo engendra,
Y si la luz escapa de su cima a la tarde,
Cuando aquel aire ganan lentamente las sombras,
Sólo aparece triste a quien triste le mira:
Ser de un mundo perfecto donde el hombre es extraño.
(RD, 244)

El símbolo del árbol como transitoriedad es bien conocido; el árbol nace, se desarrolla, muere. Ya veremos cómo Cernuda, en el símbolo de la rosa, del apartado de las flores, desarrolla la idea de lo efímero. Cernuda, en el poema citado, expresa el concepto "vida sin muerte", es decir, de la "absoluta realidad".¹⁴

Este árbol elemental se halla también, aunque relacionado con el poeta, en una decoración de resurgimiento universal, en dos poemas del libro Vivir sin estar viviendo: "El nombre" (RD, 245) y "El poeta" (RD, 252). Junto a estos conceptos de fortaleza/transitoriedad, el árbol simboliza el amor: "Mira cómo tu amor, tu árbol, / Con llama de otro impulso se coronan" (RD, 241). Llamará a

la espalda del hombre "árbol trémulo de espanto";¹⁵ y la persona amada es tan recién creada como el árbol todo presente, sin pasado hacia el que mirar y al que se confiere vida a causa de la originalidad y pureza del conocimiento:

Si alguna vez te oigo
 Hablar de padre, madre, hermanos,
 Mi imaginar no vence a la extrañeza
 De que sea tu existir originado 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 jamas les viera nadie antes.

Un puro conocer te dio la vida.
 (RD, 310)

Entre los árboles concretos, el más citado por Cernuda es el chopo. Árbol de su tierra andaluza, representa su pasión amorosa, como afirma Carmelo Gariano.¹⁶ Cernuda se compara con el chopo entre encinas, igual que un amante aislado de los demás:

Un sueño, que conmigo
 El puso para siempre,
 Me aísla. Así está el chopo
 Entre encinas robustas.
 (RD, 157)

Tierna imagen de soledad, ya que para el poeta, el chopo no tiene el carácter de fortaleza que vimos anteriormente en el "árbol" en cuanto concepto general. El chopo es algo más, o menos, que la pasión de que hablaba Carmelo Gariano; en un apartado de Ocnos que se titula "El amor", triunfa, más que lo encendido, lo sereno, lo meditativo.

La contemplación de tres chopos llega a arrancar al poeta "lágrimas de admiración y ternura"; al final abrazará el tronco de los árboles: "Y como nadie aparecía por el campo, me acercaba confiado a su tronco y los abrazaba, para estrechar contra mi pecho un poco de su fresca y verde juventud."¹⁷

Esta cita en prosa nos recuerda unos versos de la "Egloga Tercera" de Garcilaso, poeta tan admirado por Cernuda y como él, de expresión y contenido tan serenos. En los versos de Garcilaso, no es un chopo, es un laurel, aquél en que se convierte Dafne perseguida por Apolo, que besa y abraza el árbol, como Cernuda, y coincidencia muy notable, "llora el amante":

Mas a la fin los brazos le crecían,
y en sendos ramos vueltos se mostraban,
y los cabellos, que vencer solían
al oro fino, en hojas se tornaban;
en torcidas raíces se extendían
los blancos pies, y en tierra se hincaban.
Llora el amante, y busca el ser primero,
besando y abrazando aquel madero.¹⁸

El chopo en Cernuda tiene un significado de juventud, y el aire que mueve sus hojas es un aire amado, musical, sugerente:

Pero escucho; resuena
Por el aire delgado,
Estelar melodía,
Un eco entre los chopos.
(RD, 109)

Cernuda llega a comparar la delicadeza del viento entre los chopos con la atracción amorosa de los cuerpos:

Un suspiro no es nada,
 Como tampoco es nada
 El viento entre los chopos,
 La bruma sobre el mar
 O ese impulso que guía
 Un cuerpo hacia otro cuerpo.
 (RD, 110)

Compara, asimismo, el cuerpo amado con el "chopo tierno / De esbelta plata verde estremecida / Al viento matinal junto a la fuente" (RD, 185). Por otra parte, el chopo sirve de refugio nocturno a las almas de los muertos.¹⁹ Cuando el poeta quiere expresar su desilusión, piensa en un chopo caído;²⁰ este sentido fúnebre está claro cuando el poeta se refiere a la muerte "sombra enigmática", como escoltada por los chopos, con una original imagen: "verdes lebreles místicos",²¹ es una muerte hermosa, deseada, con sus chopos de cortejo.

El deseo de Luis Cernuda será reencarnar en un chopo. Un poema breve titulado "El chopo", recoge concisamente esta esperanza:

Sí, muerto el cuerpo, el alma que ha servido
 Notablemente la vida alcanza entonces
 Un destino más alto, por la escala
 De viva perfección que a Dios le guía,
 Fije el sueño divino a tu alma errante
 Y con nueva raíz vuelva a la tierra.

Luego brota inconsciente, revestida
 Del tronco esbelto y gris, con ramas leves,
 Todas verdor alado, de algún chopo,
 Hijo feliz del viento y de la tierra,
 Libre en su mundo azul, puro tal lira
 De juventud y amor, vivo sin tiempo.
 (RD, 219)

Este chopo puro, intemporal, recuerda al chopo de Antonio

Machado en su comparación con una lira, y en su intemporalidad junto al agua que fluye:

Los chopos son la ribera,
liras de la primavera,
cerca del agua que fluye,
pasa y huye,
viva o lenta,
que se emboca turbulenta
o en remansos se dilata.
En su eterno escalofrío
copian del agua del río
las vivas ondas de plata.²²

El chopo en primavera es imagen que Cernuda recoge, igual que Machado, como suprema exaltación vital.²³ El chopo es un símbolo todo vida, frescura, sed de destino; una de las más felices realidades en la poesía de Cernuda.

Las citas que hace Cernuda del plátano están llenas de un moderado optimismo. El plátano (el árbol con su fruto y no éste) representa lo superior, el vehículo del suspiro del poeta hacia las nubes.²⁴ Otra vez hablará de "los troncos altos, lisos" de los plátanos al "sol de mediodía"²⁵ y se referirá en otro poema al "plátano del mediodía" como árbol del sur; pudiera haber confusión entre estos mediodías que él pone con minúscula, pero el plátano, en su ambiente que parece ser del sur, es exaltado por el verano, "sonoro de cigarras" y propicio al ocio, frente al "árbol" (Cernuda no especifica cuál) nacido "bajo este cielo nórdico".²⁶ En un poema de Invocaciones, titulado "La gloria del poeta" (RD, 113), Cernuda sorprendentemente adjetiva a los plátanos de "taciturnos" (los asocia con los castaños, como en el poema "La fuente" de Las Nubes,

al

Per

nos

tas

lic

bre

to

ar

Al

co

no

co

fe

co

r

m

l

y

t

r

r

l

al que nos referimos al principio del símbolo del plátano). Pero estos plátanos sirven de dosel a los hombres enfermos de rutina, que se pierden en la "naturaleza". ¿Por qué taciturnos? ¿Por su configuración o porque recogen simbólicamente la soledad y el desprecio del poeta a los hombres? Las dos cosas son posibles. Y pensamos por un momento en el poema "Au platane" de Paul Valéry, en el que el árbol movido suena como un idioma que el cielo desea:

Je t'ai choisi, puissant personnage d'un parc,
Ivre de ton tangage,
Puisque le ciel t'exerce, et te presse, ^ô grand arc,
De lui rendre un langage!²⁷

Aunque el plátano de Cernuda no está cargado de filosofía, como el de Valéry, está impregnado de humanidad: un plátano taciturno evoca inmediatamente la meditación humana.

El símbolo del olmo no ofrece ninguna originalidad como el del chopo y el del plátano; Cernuda lo coloca preferentemente junto a un río, como signo de serenidad y contemplación. El olmo tiene una "hermosura increíble";²⁸ representa la felicidad de lo presente;²⁹ se mueve al aire manso.³⁰ El olmo de Cernuda es diferente del olmo castellano de Antonio Machado, derribado por el rayo, podrido y lleno de hormigas y arañas.³¹ Dos posiciones de dos poetas que nos muestran íntimamente sus diferencias.

Entre los árboles concretos, citaremos ahora el laurel, de simbología no muy placentera para el poeta, que relaciona su imagen con la muerte, hasta el extremo de que lo empareja con el ciprés en la muerte de Federico García

Lorca.³² En el poema "El águila" de Como quien espera el alba (RD, 185), hay una alusión al laurel que, en su aspecto pesimista, es opuesto al triunfal que recoge Cirlot: "A tree sacred to Apollo and expressive of victory. Laurel leaves were used to weave festive garlands and crowns."³³ Como árbol gloria del poeta, no hay sublimación festiva en el calificativo de Cernuda: "Y esas almas / Se yerguen dignas del laurel amargo, / Según nuestro deseo o nuestra envidia" (RD, 185). Este laurel es el de los poetas y está posiblemente influido por "la rama ingrata" (el laurel) del poeta sevillano Juan de Arguijo:

Para cuya corona, como a solo
Rey de los ríos, entreteje y ata
Palas su oliva con la rama ingrata,
Que contempla en tus margenes Apolo.³⁴

El castaño, al contrario que el laurel, tiene un signo de benevolencia para Cernuda. Así, los castaños "graciosos",³⁵ recogen el suspiro del poeta como instrumentos de serenidad³⁶ y extienden una bella "sombra de oro",³⁷

El pino aparece en dos poemas, "El ruiseñor sobre la piedra" de Las Nubes y "Un momento todavía" de Con las horas contadas. En este último poema, el trino de un pájaro brota de un pino japonés junto al mar. En un momento de serenidad, de esperanza del poeta, una esperanza sin objeto: "sin saber lo que esperas".³⁸ Más revelador es el significado del pino en "El ruiseñor sobre la piedra". El ruiseñor es el Escorial, los pinares sirven para que el recuerdo del poeta encuentre su total espíritu:

Lirio sereno en piedra erguido
 Junto al huerto monástico parece
 Ruiseñor claro entre los pinos
 Que un canto silencioso levantara.
 (RD, 179)

Cernuda, a causa del drama de la guerra civil, ha vuelto los ojos a la esencialidad castellana. El pino, en este poema, podría muy bien acompañar al Escorial y su pétrea seguridad en la simbolización de la misma España.

De los árboles concretos a que Cernuda alude sólo dos veces, y las dos sin demasiada originalidad, el primero es el manzano. Se refiere una de ellas a los "amantes encadenados entre los manzanos del edén",³⁹ y la otra a la hierba que ofrece sueño para el amor, nevado por las flores del manzano.⁴⁰ El segundo es el ciprés, que no se separa de lo ya sabido o sea de su significación funeral, y así habrá cipreses en el asesinato de García Lorca⁴¹ y en unas ruinas con tumbas.⁴²

El magnolio, igual que el limonero, aparece en Las Nubes⁴³ teñido de nostalgia andaluza. De un magnolio sevillano dice Cernuda en Ocnos:

Aquel magnolio fue siempre para mí algo más que una hermosa realidad: en él se cifraba la imagen de la vida. Aunque a veces la deseara de otro modo, más libre, más en la corriente de los seres y de las cosas, yo sabía que era precisamente aquel apartado vivir del árbol, aquel florecer sin testigos, quienes daban a la hermosura tan alta calidad. Su propio ardor lo consumía, y brotaba en la soledad unas puras flores, como sacrificio inaceptado ante el altar de un dios.⁴⁴

35

el

54

11

08

12

7a

22

8

1

2

t

d

f

d

l

m

r

d

r

p

Este florecer de soledad se reitera en Como quien espera el alba, en uno de los más evocadores poemas. Cernuda imagina pasear por las calles de Sevilla, bajo la luna.⁴⁵ El limonero, va asociado, no sólo con el magnolio, como acabamos de ver, sino también con la fuente:

El encanto de aquella tierra llana,
 Extendida como una mano abierta,
 Adonde el limonero encima de la fuente
 Suspendía su fruto entre el ramaje.
 (RD, 191-192)

Igual ocurre en Antonio Machado;⁴⁶ los dos poetas conservan una imagen de Sevilla análoga, luminosa, llena de aroma, y en un escenario de soledad y meditación, de ensueño.

El cedro tiene el sentido usual de lo sacro, de lo supremo. La hermosura de la juventud debe elevarse hasta los dioses "como la rosa joven a la sombra sagrada de los cedros".⁴⁷ El cedro, como el marfil, evoca una decoración triunfal, un desfile victorioso; en suma, el poder que desprecia al "populacho cuyo admirar y odiar ciego confunde".⁴⁸

Para finalizar, mencionaremos los árboles concretos de que Cernuda habla una sola vez: la palma, que el poeta llama "soñolienta" bajo la luz;⁴⁹ la encina, a la que llama no de forma muy original "robusta", es decir, protectora;⁵⁰ el álamo, visto en septiembre despojándose "amarillo de hojas", o sea, como símbolo de lo efímero;⁵¹ el olivo, recordado junto al mar y el cortijo del sur pero sustituido por el pino en su deseo de esencialidad castellana, con lo

que el olivo simbolizaría lo sensual;⁵² el cerezo, que representa a la primavera y al amor;⁵³ el haya, símbolo de la serenidad intensa con su sombra roja;⁵⁴ el almendro y el naranjo, como símbolos de la fertilidad, y la chumbera y el esparto,⁵⁵ como símbolos de la esterilidad, riqueza o miseria que simbolizan a la vez a Castilla, a España:

Inalterable, en violento claroscuro,
Mírala, piénsala, Árida tierra, cielo fértil,
Con nieves y resoles, riadas y esquías;
Almendros y chumberas, espartos y naranjos
Crecen en ella, ya desierto, ya oasis.
(RD, 263)

Arboles estos últimos que plantean nuevamente el tema de España, patria de incongruencias y antinomias, como el mismo Cernuda, hecha de contradicciones.

Flor

Cernuda habla de "flores" y en ciertos casos de flores concretas: rosas, violetas, nardos, etc. Veamos antes que nada, lo referente a las "flores". En Primeras Poesías (1924-1927), la primera alusión consiste en una identidad flor/sueño/indolencia:

Desengaño indolente
Y una calma vacía,
Como flor en la sombra,
El sueño fiel nos brinda.
(RD, 12)

El amor es una "flor de universo",⁵⁶ las miradas son "flores de luz", el deseo persigue "la flor sin nombre"⁵⁷ y "la flor jamás abierta".⁵⁸ Hay aquí un sentido

Cernuda, en su galería de flores, ofrece el original concepto de la flor abstracta de la mentira amorosa.⁵⁹ En el poema "Nocturno entre las musarañas" se reitera el significado de flor del deseo, que se corta antes de dar el fruto; flor, pues, apenas entreabierta:

Con lo que tenemos en Cernuda un concepto de "la flor del deseo" que no llega a brotar, porque éstos --los deseos-- son cortados a raíz por vientos adversos. Como la flor de la mentira, es ésta, de nuevo, una flor abstracta.

Continúa el tema amoroso referido a las flores en Los placeres prohibidos (1931). El vocabulario es más real, encrespado, turbulento. Se compara a los placeres prohibidos con "flores de hierro, resonantes como el pecho de un hombre".⁶⁰ Las manos de los amantes son flores y las flores son "arena", hay desengaño en esta arena funeraria.⁶¹

Los

pue

fic

ce:

pe

b

d

q

a

c

P

E

g

Los cuerpos son flores en el oficio del amor,⁶² las cuales pueden convertirse en sangre.⁶³ Y otra vez el tema de la flor abierta, que comprobamos ser un tópico en la poesía cernudiana, combinado con el tema de la muerte:

La plaza cuenta días y horas por cada niño
que muere. Una flor se abre, una torre se hunde.

Todo es igual. Tendí mi brazo; no llovía.
Pisé cristales; no había sol. Miré, la luna;
no había playa.

Qué más da. Tu destino es mirar las torres
que levantan, las flores que abren, los niños
que mueren; aparte, como naipe cuya baraja se
ha perdido. (RD, 73)

Los placeres prohibidos recogen, como final, el aspecto más sensual del amor y del placer:

...Allí encontré al placer. Le miré: en sus
ojos vacíos había dos relojes pequeños; uno
marchaba en sentido contrario al otro. En la
comisura de los labios sostenía una flor mor-
dida. (RD, 75)

Pasando a Invocaciones (1934-1935), ya que en Donde habite el olvido el poeta no alude a las flores, hemos de decir que el tema prosigue, aunque menos desgarrado que en Los placeres prohibidos. Así los labios son "una ardiente flor";⁶⁴ la "oreja tentadora" ofrece una llama como una flor.⁶⁵ Las mañanas de amor están llenas de un polen dorado como corola de flor dichosa, el cuerpo desnudo (otra vez el cuerpo) es una flor.⁶⁶

El poeta, en "Himno a la tristeza", también de Invocaciones, se compara a sí mismo con una flor cortada, igual

que

flo

ted

to.

flo

De:

pa

co

er

"E

pa

de

ta

za

co

la

li

le

Pe

re

ve

re

es

A.

que hiciera en Los placeres prohibidos. Sabemos que la flor abierta es símbolo de primavera y futuro; la flor cortada, o muerta violentamente, es símbolo de incumplimiento.⁶⁷

Las Nubes recoge con abundancia el símbolo de las flores. La muerte de Federico García Lorca, central para Cernuda en la ruina de la guerra española, le da ocasión para comparar al poeta con una flor, flor cortada también, como vimos en Invocaciones; flor que no merece "abrirse" en la roca de un pueblo "hoscó y duro".⁶⁸ En el poema "Elegía española (I)", del mismo libro, Cernuda, una vez pasada la exaltación por su amigo, expresa el sentimiento de lo ruinoso y lo mortal: hablará de flores caídas, "pétalos rotos entre sangre y lodo";⁶⁹ los hombres de España, "hechos para el amor y la tarea", caen en la guerra como flores incumplidas.⁷⁰

Una y otra vez repetirá Cernuda su propio tópico de la flor abierta en los poemas "Scherzo para un elfo" (RD, 137), "Resaca en Sansueña" (RD, 150) y "La adoración de los Magos" (RD, I Vigilia, 167 y II Los Reyes, 169). Compara en "Amor oculto" el amor con la flor.⁷¹

En el libro Como quien espera el alba, Cernuda se refiere a la flor de dos maneras: con el símbolo de la brevedad de la existencia⁷² o comparando la flor con la ligereza y levedad de las criaturas amorosas.⁷³ En Vivir sin estar viviendo, la flor es lo eterno, no existe el tiempo.⁷⁴ Aunque las imágenes sexuales no son características de

bern

sin

o c

sin

que

us:

pre

ra:

fi

da

ne

ca

la

el

po

ca

Ar

Cer

Cernuda, compara el sexo con una flor no abierta (La flor sin abrir parece significar inmadurez):

Reposo y movimiento
Coinciden, ya en los brazos,
El sexo, flor no abierta,
O los muslos, arco de lira.
(RD, 269)

Con las horas contadas recoge la flor como un deseo⁷⁵ o como signo de silencio.⁷⁶ Cernuda habla de la flor, como símbolo del poeta que se yergue sobre el vulgo, ese vulgo que puede despedazarle. Para nombrar a la flor, Cernuda usa esta expresión: "su perfección abierta". Otra vez, expresa la inminencia de futuro de la flor alerta, primaveral, creadora.⁷⁷ El poeta es dichoso si puede "ver a la flor que abre, su color y su gracia".⁷⁸

Entre las flores concretas, la más citada por Cernuda es la rosa, que aparece una treintena de veces. En Primeras Poesías se referirá a las rosas junto a una palabra cargada de significado, como ya vimos, "abrir": "Muertas las rosas que ayer abrieran". Aquí hay un doble sentido, el de la brevedad de la rosa y el de su nacimiento como potencia.⁷⁹ Este último nos parece interesante de destacar porque coincide con el concepto gideano de la rosa. Afirma Daniel Moutote:

Traditionnellement on chante la brieveté des roses. Il est caractéristique de Gide que ses roses, à lui soient essentiellement naissantes. Ainsi à Cuverville: "Em., et des roses prêtes à s'ouvrir."⁸⁰

Cernuda, como Gide, también asocia el cuerpo dispuesto

para el amor con la "rosa humana",⁸¹ los dos tocados de promesas y temporalidad. Quizá esta afirmación de lo efímero de la flor provenga, en buena parte, de los poetas clásicos sevillanos, aunque el tema es tradicional en la poesía de todas las épocas y países.

La rosa que, según Cernuda, volverá en la mañana,⁸² el presente --"De rosas hecho y de penas"--⁸³ y la medida del tiempo que "escapa entre sus rosas",⁸⁴ tienen precedentes en Ausonio, Horacio, Petrarca, Garcilaso, Ronsard, Góngora, Quevedo, Calderón, Espronceda, Rubén Darío, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. Pero la huella sevillana estaba aún muy reciente en su primer libro, lleno de clasicismo y lectura de poetas, especialmente de Francisco de Rioja, con sus meditaciones morales ante la rosa⁸⁵ y sin olvidar a Francisco de Medrano.⁸⁶

En el libro Egloga, Elegía, Oda (1927-1928), el poeta se referirá solamente a la rosa; continúa el tono clásico, sereno, conectado con el amor. La rosa será "pura", "equívoca" y "adolescente";⁸⁷ alternará con el agua "tan serena",⁸⁸ semejará un cuerpo de fábula, divino⁸⁹ o "desnudo"⁹⁰ o tierno.⁹¹

La lluvia del sur amado es una "rosa entreabierta";⁹² nuevamente el concepto germinal de la rosa, que se identifica con la pubertad y con la infancia y además con la vocación poética. Daniel Moutote, antes mencionado, ha expresado la unidad de pubertad, poesía y amor en el florecimiento de la rosa en Gide;⁹³ teniendo presente la

admiración de Cernuda por Gide, cabría preguntarse si este sur de Cernuda es el sur español. El propio poeta lo ha negado, al afirmar que su poema "Quisiera estar solo en el sur" procede de un disco titulado "I want to be alone in the South",⁹⁴ Sin embargo, podríamos pensar que sin dejar de ser cierta su afirmación, pudo muy bien cargar el contenido anímico con sus propios recuerdos, en un traslado de percepciones.

En el libro Invocaciones, el cuerpo será una "rosa dejada" o "abandonada",⁹⁵ bien es verdad que esta rosa es el cuerpo de un ahogado, aunque desposado por el mar. En "Elegía española I" de Las Nubes, Cernuda identificará la rosa blanca con el deseo y con la muerte;⁹⁶ soñará al pueblo de España, un día "iluso", convertido en una "rosa eterna en los mares"⁹⁷ en imagen parecida a la aplicada a Lorca donde le desea que encuentre en su trasmundo un escenario amoroso de "rosas eternas";⁹⁸ España misma fue la "rosa del destino";⁹⁹ en el poema "Lázaro" compara el cuerpo amado con la "rosa de los deseos".¹⁰⁰

En Como quien espera el alba, la rosa adquiere un significado ascensional:

Si en otros días di curso enajenado
A la pasión inútil, su llanto largo y fiebre,
Hoy busco tu sagrado, tu amor, a quien modera
La mano sobre el pecho, ya sola musa mía,
Tu, rosa del silencio, tu, luz de la memoria.
(RD, 191)

La rosa simboliza en Vivir sin estar viviendo, como en libros anteriores, lo efímero,¹⁰¹ y adquiere una

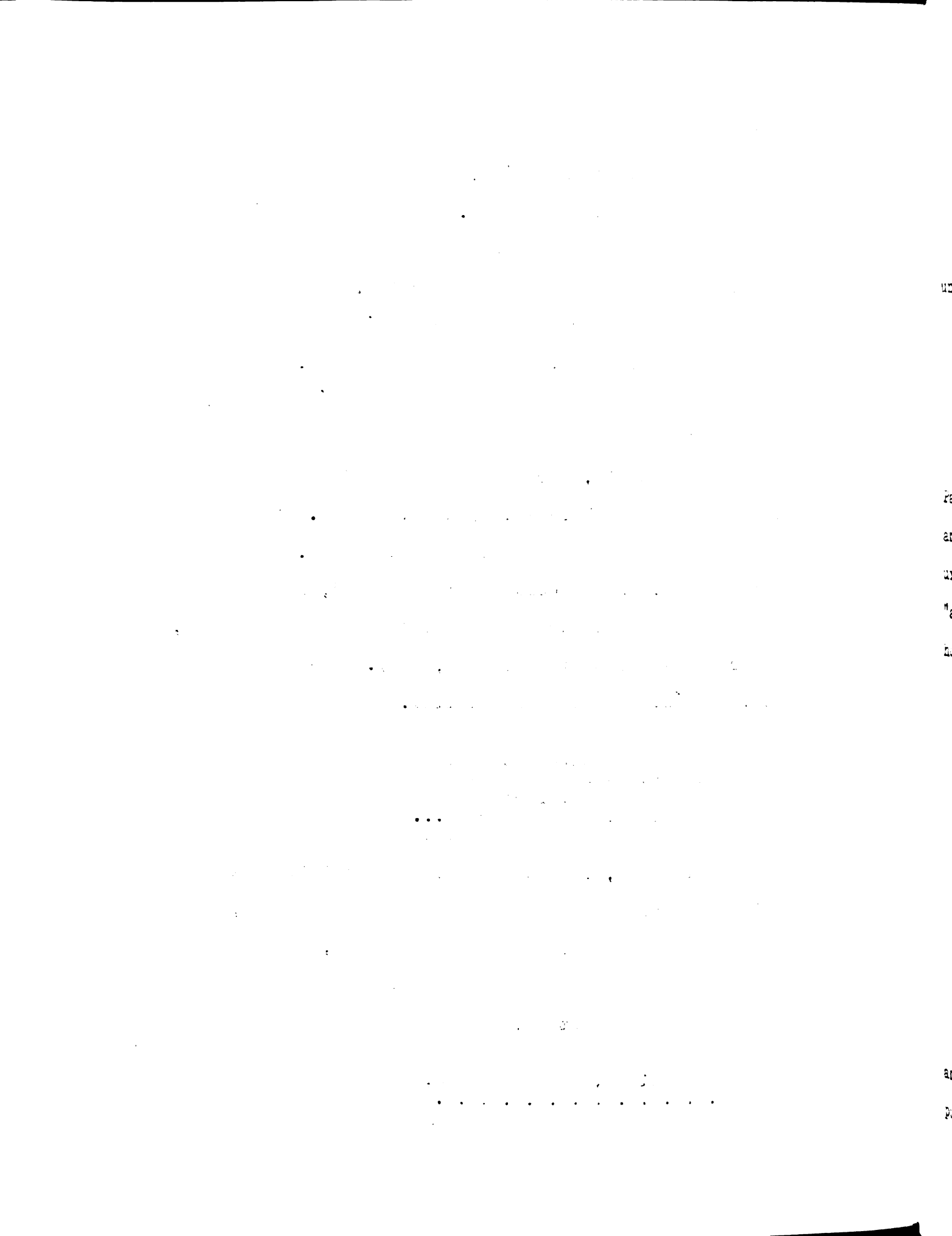
acepción sexual, aunque en palabras dichas por el César, identificando a las "rosas cándidas y lascivas" con los cuerpos que a su placer atienden.¹⁰² Hay una alusión a la rosa como símbolo de lo que traiciona¹⁰³ y tres como excelencia: comparación con la obra escrita,¹⁰⁴ mirada amorosa parecida a la flor¹⁰⁵ y la perfección total del mundo y del amor, "el deseo, la rosa y la mirada".¹⁰⁶ Esta rosa es diferente de la perfecta de Juan Ramón Jiménez, quien se refiere a ella excediendo lo amoroso para adentrarse en el misterio, para Cernuda es la "rosa del mundo" y para Juan Ramón es "breve imagen del mundo".¹⁰⁷

Hay una imagen en Con las horas contadas, la de la rosa en la mano, en el poema "Aguila y rosa", donde esta flor simboliza la esperanza amorosa: "En la mano esa rosa, esa esperanza del amor tardío" (RD, 282). En este libro, la rosa, además, se colma de plenitud:

Pues la alondra con su canto
Siempre puebla la mañana
Y la rosa y el racimo
Siempre llenan la mirada...
(RD, 308)

Los tulípanes, las tuberosas, las glicinias y las magnolias aparecen unidos en "El mirlo y la gaviota", de Los placeres prohibidos, como veneno amoroso, filtro donde caben junto a los "bucles rubios del adolescente" y las "piernas entreabiertas":

El tulipán, las tuberosas,
.



...las glicinias azules sobre la tapia inocente,
 Las magnolias embriagadoras sobre la falda blanca
 y vacía...
 (RD, 78)

Volverá a referirse a los tulipanes en dos poemas,
 uno, "Por unos tulipanes amarillos", de Invocaciones:

Con gesto enamorado
 Me adelantó los tiernos fulgores vegetales,
 Sosteniendo su goteante claridad,
 Forma llena de seducción terrestre,
 En unos densos tulipanes amarillos
 Erguidos como dichas entre verdes espadas.
 (RD, 111)

Parece evidente que en este poema y en "Otros tulipanes
 amarillos", de Como quien espera el alba, esta flor tiene
 una connotación fálica; en el segundo, además del adjetivo
 "amarillos" usa el de "dorados", e igualmente asocia lo
 húmedo con lo fálico, con el principio de la vida:

Primavera con niebla, amarga, sin perfume,
 De verde y gris tan vago tal si el halo
 De plata que la envuelve luz no fuera,
 Mas sueño; deshecha en lluvia leve
 Moja hierba y piedra, sobre la tierra anima
 Tulipanes dorados, cuyo color tan vivo
 Es como son perdido por el aire sordo.

¿Dónde recuerdas tú de otra primavera,
 En otra tierra y tiempo, mojada como ésta
 Con lluvia leve, como ésta cifrada
 En otros tulipanes amarillos?
 Entonces algo mas florecía, aunque no en tierra;
 En ti. Tanta luz amarilla duele ahora,
 O ¿no será recuerdo lo que duele?
 (RD, 219)

La magnolia reaparece en Las Nubes simbolizando lo
 amoroso junto con otras flores de color blanco, es decir,
 puro. La asociación de magnolias con jazmines, madreselvas

y nardos no es fortuita, ya que el poeta evocará patios, puentes, rejas, tapias, terrazas y a los enamorados. Es lógico pensar en la Andalucía del poeta, una Andalucía con mar.¹⁰⁸ La magnolia y el jazmín otra vez son recordados juntos en un poema nostálgico de la tierra nativa, "El indolente":

Durante las tardes meridionales del verano,
A través de una clara ciudad, solas las calles,
Llevarías en cestillo guirnaldas de jazmines,
Y magnolias, por un nido fragante de hojas verdes
Oculto su blancor, como alas de paloma.
(RD, 221)

La magnolia también es evocada tiernamente en "Primavera vieja" (RD, 208) y asociada al jazmín en "Las islas" (RD, 271), sugiriendo un ambiente de misterio y decadencia: el jazmín, esta vez amarillento y ajado, y la magnolia, por su excesiva fragancia.

Un aroma de nardo en el poema titulado "La adoración de los Magos. I Vigilia" traerá a la memoria del poeta su edad juvenil:

Qué dulce está la noche. Cuando el aire
A la terraza trae desde lejos
Un aroma de nardo y, como un eco,
El són adormecido de las aguas,
Siento animarse en mí la forma vaga
De la edad juvenil con su dulzura.
(RD, 168)

Así como a Marcel Proust¹⁰⁹ el sabor de una magdalena en el té le devolvió su infancia a través de esa sensación, a Cernuda un olor a nardo (o sea una sensación olfativa y no gustativa) le pone en pie su juventud. El nardo

simboliza lo puro y Cernuda fue un poeta puro. El nardo es, pues, para Cernuda, la síntesis de los aromas felices; cuando el poeta habla de sí mismo y sus sentidos, no encuentra aroma más definitivo que el del nardo:

Bien está que la sangre de la tierra
 Moje y perdone al hombre cuando muere,
 Aún turbias entreabriendo sus puertas los sentidos,
 Y en ellas trace un dedo el signo magico
 Con el óleo mas puro: sobre los ojos, que miraron
 La luz y la hermosura, codiciándolas;
 Sobre el oído, concha de la voz y la música;
 Sobre el repliegue de la nariz, abierto
 Al aroma del nardo, del cuerpo y de la lluvia...
 (RD, 207)

El lirio (símbolo tradicional de pureza, de blancura, aunque un escritor como Unamuno destaque lo negro del lirio)¹¹⁰ es la flor que Cernuda desea que acompañe a Lorca en una eternidad consoladora.¹¹¹ En el poema "Lázaro", el lirio es símbolo de hermosura y paciencia: "Con larga espera bajo la tierra, / Del tallo erguido a la corola alba / Irrumpe en un día en gloria triunfante" (RD, 163). El poeta expresa la tarea nocturna del lirio como una preparación para su triunfo; Cernuda dirá sentenciosamente: "La hermosura es paciencia". La hermosura de lo efímero es también la del lirio y la del hombre y sus obras, por ejemplo, el Escorial: "Tú, hermosa imagen nuestra, / Eres inútil como el lirio" (RD, 180).

A la violeta, también en Las Nubes, le dedica dos poemas, "A Larra con unas violetas" y "Violetas". En el primero, la flor simboliza la pureza que redime, en un ambiente funeral:

Aún se queja su alma vagamente,
 El oscuro vacío de su vida.
 Mas no pueden pesar sobre esa sombra
 Algunas violetas,
 Y es grato así dejarlas,
 Frescas entre la niebla,
 Con la alegría de una menuda cosa pura
 Que rescatara aquel dolor antiguo.
 (RD, 140-141)

En el segundo poema, las violetas no se refieren a un gran español muerto precozmente como Larra (antes cantó a Lorca), sino al propio sentimiento de lo efímero en la flor:

Al marchar victoriosamente a la muerte
 Sostienen un momento, ellas tan frágiles,
 El tiempo entre sus pétalos...
 (RD, 177)

Las violetas, además, tendrán un significado ascensional en el poema "El águila" de Como quien espera el alba (RD, 186).

La adormidera, a la que sólo alude dos veces, en "Como la piel", de Un río, un amor, es un símbolo claro de traición, de engaño amoroso, el deseo queda aprisionado "sobre una trampa de adormideras crueles".¹¹² En "A un poeta muerto", de Las Nubes, queda el recuerdo de Lorca como esas "adormideras" que significan ahora el olvido.¹¹³

La azucena es el deseo sin brusca pasión, dado a todos los amantes.¹¹⁴ El jaramago es, para Cernuda, símbolo de lo ruinoso (símbolo de antigua tradición, recuérdese la "Canción a las ruinas de Itálica" del sevillano Rodrigo Caro): "Cuántas claras ruinas, / Con jaramago apenas adornadas" (RD, 130).

En el libro Como quien espera el alba, hablará de: romero, mirto, mejorana, enredadera, lila, flor del espiño y flor del cerezo. Romero, mirto y mejorana toman un significado de ofrendas hechas a los dioses para pedir un cuerpo al que amar.¹¹⁵ La enredadera azul le evoca la tierra nativa.¹¹⁶ La lila es signo de doméstica amistad, incluso amor suave, en una atmósfera de indolencia, tan querida por Luis Cernuda.¹¹⁷ La flor blanca y roja del espiño o del cerezo enlazan con una idea de ruina amorosa tanto como de tiempo.¹¹⁸

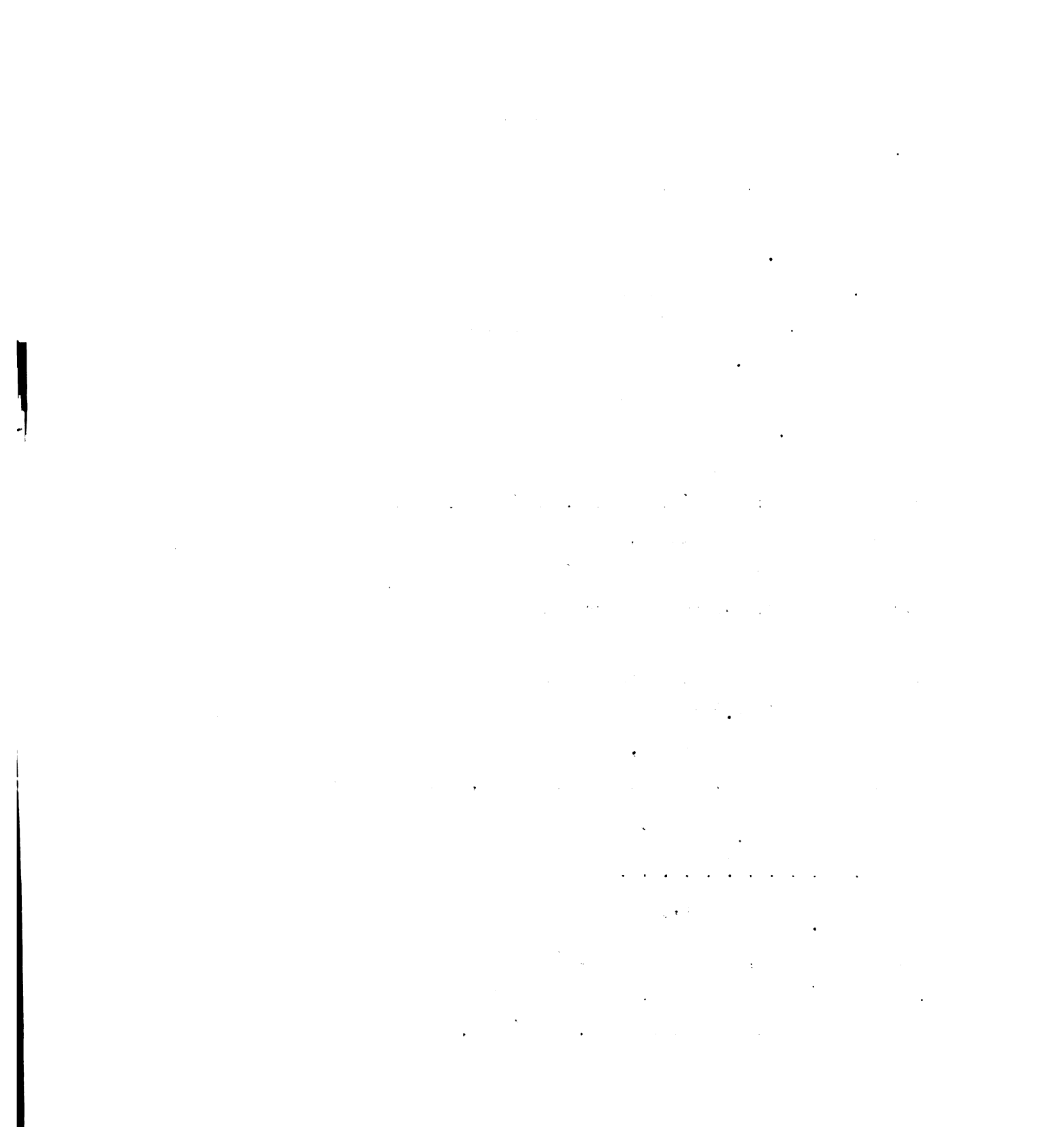
Las flores concretas que nombra Cernuda en Vivir sin estar viviendo, son: azafrán, jacinto, asfódelos,¹¹⁹ las tres como juventud de la tierra,¹²⁰ aunque el asfódelo adquiera en un momento dado un matiz exótico y neblinoso;¹²¹ la flor del manzano, que cae a tierra en un ambiente de delicia;¹²² hortensias vagas en un "cielo claro" donde no existe memoria¹²³ y adelfas junto a columnas y cipreses para delicia del César.¹²⁴

En Con las horas contadas, recoge una flor muy sevillana, en un poema teñido de doloroso recuerdo, "El azahar":

¿Tu mocedad? No es más
que un olor de azahar
.

Un olor de azahar,
Aire. ¿Hubo algo más?

Esta flor, el azahar, se repite en el último libro de Cernuda, Desolación de la Quimera, en el poema "Luna llena en Semana Santa"; el azahar, la luna, la música, le traen



al poeta la imagen de su tierra y la visión de sus calles
y sus plazas:

Denso, suave, el aire
Orea tantas callejas,
Plazuelas, cuya alma
Es la flor del naranjo.
(RD, 359)

NOTAS

¹Jean Danielou, "The Problem of Symbolism", Thought, XXV (1950), pág. 427.

²RD, I "Va la brisa reciente", pág. 11.

³RD, V "Ninguna nube inútil", pág. 13.

⁴RD, XX "Los árboles al poniente", pág. 32.

⁵RD, "Carne de mar", pág. 58.

⁶RD, "Quisiera saber por qué esta muerte", pág. 73.

⁷RD, "Noche de luna", pág. 219.

⁸RD, "La adoración de los Magos, I Vigilia", pág. 167.

⁹RD, "El árbol", pág. 242.

¹⁰RD, "Otro cementerio", pág. 254.

¹¹RD, "Duerme muchacho", pág. 56.

¹²"...namely, that every process of physical growth is a spiritual opus in reverse", J. E. Cirlot, pag. 329. José Ferrater Mora afirma que, en algunas doctrinas y sobre todo en el platonismo, "hay en el proceso de emanación un proceso de degradación, pues de lo superior a lo inferior existe la relación de lo perfecto a lo imperfecto, de lo existente a lo menos existente", Diccionario de filosofía, Tomo I (Buenos Aires, 1965), pág. 508.

¹³RD, "Había en el fondo del mar", pág. 81.

¹⁴"...the concept of life without death stands, ontologically speaking, for absolute reality and, consequently, the tree becomes a symbol of this absolute reality", J. E. Cirlot, pag. 328.

¹⁵RD, "Apologia pro vita sua", pág. 204.

¹⁶"Uno de los símbolos más frecuentes para expresar el objeto de su pasión es el chopo", Carmelo Gariano, pág. 237.

¹⁷Luis Cernuda, Ocnos, pág. 134.

¹⁸Garcilaso de la Vega, "Egloga Tercera", Obras (Madrid, 1964), pág. 95. La imagen de Apolo abrazando a Dafne está recogida por varios pintores, entre ellos, Pollaiuolo. Cuadro interesante porque el dios abraza a Dafne, cuyos brazos ya se han convertido en ramas (National Gallery, London). Contrasta con el cuadro de Tiepolo, donde Apolo está a punto de atrapar a Dafne en doble gesto violento, inmediatamente antes de la conversión en laurel (Louvre, París). Es muy posible que el chopo para Cernuda signifique, en esta imagen, una asociación con el laurel mítico, aunque evidentemente de significación fálica. El laurel para Cernuda, como ya veremos, posee una simbología de tipo fúnebre.

¹⁹RD, "Elegía anticipada", pág. 216.

²⁰RD, "Cuatro poemas a una sombra, IV El fuego", pág. 240.

²¹RD, "Soñando con la muerte", pág. 139.

²²Antonio Machado, Poesías completas (Madrid, 1966), pág. 85.

²³RD, "Noche del hombre y su demonio", pág. 221.

²⁴RD, "La fuente", pág. 143.

²⁵RD, "Urania", pág. 190.

²⁶RD, "El árbol", pág. 242.

²⁷Paul Valéry, pág. 115.

²⁸RD, "Río vespertino", pág. 225.

²⁹RD, "Vereda del cuco", pág. 229.

³⁰RD, "Clearwater", pág. 349.

³¹Antonio Machado, "A un olmo seco", pág. 129.

³²RD, "A un poeta muerto", pág. 113.

³³J. E. Giriot, pág. 173. Véase también en nota 19. Como se sabe, el laurel es tradicionalmente símbolo de la inspiración y de la victoria. Por su perfume fue consagrado a los dioses y especialmente a Apolo, dios de la poesía, de las artes y de los oráculos. Los antiguos suponían que su aromático y penetrante olor comunicaba el don de la profecía, de aquí la costumbre de coronar con una rama

de laurel a poetas y artistas en general.

³⁴"Al río Guadalquivir", Poesía sevillana en la Edad de Oro (Madrid, s/f), pág. 368.

³⁵RD, "La gloria del poeta", pág. 114.

³⁶RD, "La fuente", pág. 143.

³⁷RD, "El nombre", pág. 245.

³⁸RD, pág. 299.

³⁹RD, "Dans ma péniche", pág. 115.

⁴⁰RD, "El nombre", pág. 245.

⁴¹RD, "A un poeta muerto", pág. 133.

⁴²RD, "Las ruinas" pág. 187.

⁴³RD, "Jardín antiguo", pág. 166.

⁴⁴Luis Cernuda, Ocnos, pág. 64.

⁴⁵RD, "Primavera vieja", pág. 208.

⁴⁶Antonio Machado, VII "El limonero lánguido suspende", pág. 28.

⁴⁷RD, "El águila", pág. 185.

⁴⁸RD, "El César", pág. 274.

⁴⁹RD, "Resaca en Sansueña, I Prólogo", pág. 150.

⁵⁰RD, "Cordura", pág. 155.

⁵¹RD, "Deseo", pág. 166.

⁵²RD, "El ruiseñor sobre la piedra", pág. 179.

⁵³RD, "Otros tulipanes amarillos", pág. 219.

⁵⁴RD, "El nombre", pág. 245.

⁵⁵Realmente la chumbera y el esparto no son árboles, pero Cernuda los toma como tales, al compararlos con almendros y naranjos, para presentar un contraste muy significativo. También Cernuda se refiere al espino como si fuera un árbol en los poemas "Apología pro vita sua" (RD, 204) y "Los espinos" (RD, 212) de Como quien espera el alba, para representar la primavera, la vida nueva, la exaltación.

- 56RD, "Sombras blancas", pág. 42.
- 57RD, "Cuerpo en pena", pág. 43.
- 58RD, "Linterna roja", pág. 53.
- 59RD, "Dejadme solo", pág. 57.
- 60RD, "Diré cómo nacisteis", pág. 65.
- 61RD, "Qué ruido tan triste", pág. 68.
- 62RD, "Unos cuerpos son como flores", pág. 71.
- 63RD, "Esperaba solo", pág. 73.
- 64RD, "A un muchacho andaluz", pág. 105.
- 65RD, "La gloria del poeta", pág. 113.
- 66RD, "El joven marino", pág. 117.
- 67RD, pág. 122.
- 68RD, "A un poeta muerto", pág. 131.
- 69RD, pág. 134.
- 70RD, "Elegía española (II)", pág. 144.
- 71RD, pág. 175.
- 72RD, "El águila", pág. 185; "Quetzalcóatl", pág. 208; "Elegía anticipada", pág. 215; "Otros tulípanes amarillos", pág. 219; "Noche del hombre y su demonio", pág. 22.
- 73RD, "Río vespertino", pág. 225; "Vereda del cuco", pág. 229.
- 74RD, "Cuatro poemas a una sombra II El amigo", pág. 237.
- 75RD, "Aguila y rosa", pág. 281; "El elegido", pág. 293.
- 76RD, "Poemas para un cuerpo VI Después de hablar", pág. 307.
- 77RD, "El poeta y la bestia", pág. 343.
- 78RD, "A propósito de flores", pág. 347.

- ⁷⁹RD, XII "Eras, instante, tan claro", pág. 17.
- ⁸⁰Daniel Moutote, Les Images Végétales dans l'Oeuvre d'André Gide (Paris, 1970), pág. 58.
- ⁸¹RD, XIII "Se goza en un sueño encantado", pág. 18.
- ⁸²RD, XVI "La noche a la ventana", pág. 19.
- ⁸³RD, XX "Los árboles al poniente", pág. 22.
- ⁸⁴RD, XXIII "Escondido en los muros", pág. 24.
- ⁸⁵En el soneto VIII (pág. 412) y en la silva "A la arrebolera" (pág. 446), Rioja se refiere a la efímera vida de esta flor. Alberto Sanchez, Poesía sevillana en la Edad de Oro (Madrid, s/f).
- ⁸⁶Francisco de Medrano, "A Luis Ferri, entrando en el invierno" en Historia y antología de la poesía española de Federico Carlos Sainz de Robles (Madrid, 1964), pags. 658-659.
- ⁸⁷RD, "Egloga", pág. 28.
- ⁸⁸Ibid.
- ⁸⁹Ibid.
- ⁹⁰RD, "Elegía", pág. 30.
- ⁹¹Ibid.
- ⁹²RD, "Quisiera estar solo en el sur", pág. 41.
- ⁹³Daniel Moutote, págs. 66-67.
- ⁹⁴Luis Cernuda, Poesía y Literatura, pág. 245.
- ⁹⁵RD, RD, "El joven marino", pág. 122.
- ⁹⁶RD, pág. 134.
- ⁹⁷RD, "Lamento y esperanza", pág. 142.
- ⁹⁸RD, "A un poeta muerto", pág. 131.
- ⁹⁹RD, "Elegía española (II)", pág. 144.
- ¹⁰⁰RD, pág. 160.
- ¹⁰¹RD, "Cuatro poemas a una sombra. I La ventana", pág. 235 y "El sino", pág. 247.

- 102RD, pág. 274.
- 103RD, "El intruso", pág. 241.
- 104RD, "Divertimiento", pág. 251.
- 105RD, "El éxtasis", pág. 253.
- 106RD, "El poeta", pág. 251.
- 107^{Sabine R. Ulibarri, El mundo poético de Juan Ramón (Madrid, 1962), págs. 143-144.}
- 108RD, "Resaca en Sansueña. III Final", pág. 152.
- 109^{Marcel Proust, Du cote de chez Swann (París, 1954), págs. 54-58.}
- 110^{Citado por Concha Zardoya, Poesía española contemporánea (Madrid, 1961), pag. 153.}
- 111RD, "A un poeta muerto", pág. 131.
- 112RD, pág. 111.
- 113RD, pág. 132.
- 114RD, "Dans ma péniche", pág. 115.
- 115RD, "Ofrenda", pág. 190.
- 116RD, "Tierra nativa", pág. 192.
- 117RD, "El cementerio", pág. 229.
- 118RD, "Apologia pro vita sua", pág. 204 y "Otros tulípanes amarillos", pág. 220.
- 119^{Asfódelos (del griego *ασφόδελος*), aparece acentuado en el Diccionario de la Lengua Española. Cernuda no lo acentúa.}
- 120RD, "El árbol", pág. 243.
- 121RD, "La partida", pág. 267.
- 122RD, "El nombre", pág. 245.
- 123RD, "La fecha", pág. 246.
- 124RD, "El César", pág. 274.

CAPITULO VI
LOS SIMBOLOS (III)

Sombra

En el poema "Nocturno yanqui", del libro Con las horas contadas, Cernuda resume toda su teoría de la sombra en un concepto de voluntad y deseo, tal vez de fantasma. Sombra indica en esta significación que nosotros colocamos como proemial en este símbolo:

(El) afán de hacerte digno,
(El) afán de excederte,
Esperando
Siempre mañana otro día
Que, aunque tarde, justifique
Tu pretexto.

(RD, 287)

Cuando Pedro Salinas escribe que en la poesía de Cernuda "pululan las sombras, los fantasmas",¹ se está refiriendo a este carácter de búsqueda; pero en las sombras de Cernuda hay más. 1) En relación con la luz, la sombra es: a) invasora, b) hermosamente complementaria, c) invadida por la luz. 2) La sombra está vinculada a lo amoroso. 3) Abominación de la sombra. 4) La sombra como destino. 5) La sombra y la muerte.

1) En relación con la luz. a) Sombra invasora. El concepto de la sombra victoriosa de la luz, como elemento potente, devorador, se repite muchas veces en Primeras Poesías:

Va la sombra invasora
 Despojando el espacio
 Y la luz fugitiva
 Huye a un mundo lejano.
 (RD, 22)

En los poemas I. "Va la brisa reciente" (RD, 11) y XVI. "La noche a la ventana" (RD, 19), la sombra, es decir, la noche, tiene un sentido positivo: permite, a través de una ventana, la restitución, la renovación del cielo estrellado, del aire y del soñador, que es el mismo Cernuda. Se trata, pues, del reconocimiento diario de la propia personalidad, de la reidentificación consigo mismo; en suma, de la realidad y el deseo, porque el soñar del poeta equivale al desear. No olvidemos que el título del libro de Cernuda es La Realidad y el Deseo.

Este signo progresivo de la sombra reaparece en Egloga, Elegía, Oda, "Egloga" (RD, 28) y "Oda" (RD, 34); en Un río, un amor, "Razón de las lágrimas" (RD, 54); en Invocaciones, "El joven marino" (RD, 117);² en Las Nubes, los poemas "La fuente" (RD, 143), "Cementerio en la ciudad" (RD, 165) y "Pájaro muerto" (RD, 178); en Como quien espera el alba, "Tarde oscura" (RD, 198), "Otros tulipanes amarillos" (RD, 219) y "Río vespertino" (RD, 225). En adelante, solamente se referirá Cernuda a esta sombra invasora en dos poemas: III "La escarcha" de "Cuatro poemas a una sombra" de Vivir sin estar viviendo (RD, 238) y "Un momento todavía" de Con las horas contadas (RD, 299). Las

sombras, en todos estos poemas, "invaden", "suplantan", "rompen", "caen", "anegan", "crecen", "encierran", "ven-
cen", "consumen" la luz.

b) Sombra complementaria de la luz. Ahora luz y sombra conviven en perfecto equilibrio, se necesitan:

Soy memoria de hombre;
Luego, nada. Divinas,
La sombra y la luz siguen
Con la tierra que gira.
(RD, 14)

Esta significación se repite en: "Oda" de Egloga, Elegía, Oda (RD, 34); "Apologia pro vita sua" (RD, 204) y "El andaluz" (RD, 199) de Como quien espera el alba. En este último poema, Cernuda identifica al andaluz con "sombra hecha de luz". Dos referencias más podríamos aducir en el equilibrio luz/sombra, siempre fecundo, una, "El retraído" de Vivir sin estar viviendo (RD, 247), y otra, "Aguila y rosa" de Con las horas contadas (RD, 281)

c) Sombra invadida por la luz. Solamente en dos libros se encuentra esta característica: en Las Nubes, "El ruiseñor sobre la piedra" (RD, 179) y en Como quien espera el alba, "El águila" (RD, 185), "Urania" (RD, 190), "Ofrenda" (RD, 190), "Vereda del cuco" (RD, 229) y "Magia de la obra viva" (RD, 213). En este último poema, la sombra ahuyentada por la luz adquiere un sentido de libertad:

Y al alba temprana del estío, un campesino,
Desnuda piel cobriza con quitasol de paja,
Vio jinetes de sombra galopar por los lagos
Tras las estrellas pálidas de la noche en derrota.

Como aves desdeñosas cuando el hombre aparece,
Escaparon las sombras en un vuelo hacia el templo,
Que de púrpura y oro teñía el sol naciente,
Fundándose a sus muros con quieto escalofrío.

*

Quién le diera a tus versos, igualando a las sombras
Que el campesino viera pisar su prado al alba,
Para volver después al éxtasis inmóvil,
Vivir sin ti y sin nadie, con vida entera y libre.
(RD, 214)

Bien se ve que la luz no tiene por qué ser símbolo de "plenitud", como afirma Julia Córdova Infante.³ Luis Cernuda, en Ocnos, y al referirse al escritor sevillano José María Izquierdo, escribe estas palabras:

Durante sus horas de recogimiento silencioso, escuchando la música o en sus atardeceres junto al río, mientras se perdía así entre el ruido de los otros bajo el cielo nativo, tal vez gozó gloria mejor y mas pura que ninguna.⁴

Ese atardecer sobre el río expresa mejor que nada la plenitud, la serenidad de la sombra cernudiana.

2) La sombra vinculada a lo amoroso. Esta característica es una constante en la poesía de Cernuda desde el libro Un río, un amor hasta el último, Desolación de la Quimera. Las sombras son los cuerpos amados "sombras blancas", "frágiles", "fugaces", que ofrecen transitorio asilo.⁵ Esta ecuación cuerpo amado/sombra responde al concepto de sombra como doble del cuerpo. Entre los pueblos primitivos --dice Cirlot-- la noción de la sombra como "alter ego" o alma está firmemente establecida.⁶ Jung considera que sombra no es sólo privación de la luz sino

además la sombra física que sigue al cuerpo:

It has been believed hitherto that the human shadow was the source of all evil, it can now be ascertained on closer investigation that the unconscious man, that is, his shadow, does not consist only of morally reprehensible tendencies, but also displays a number of good qualities, such as normal instincts, appropriate reactions,⁷ realistic insights, creative impulses, etc.

En Cernuda, el concepto de sombra como una división del ser se inicia en "No decía palabras":

Un roce al paso,
Una mirada fugaz entre las sombras,
Bastan para que el cuerpo se abra en dos,
Avido de recibir en sí mismo
Otro cuerpo que sueñe;
Mitad y mitad, sueño y sueño, carne y carne,
Iguales en figura, iguales en amor, iguales en
deseo.
(RD, 69)

Pero más claro aún se manifiesta en el poema en prosa "Estaba tendido", donde el poeta se divide en dos, él y su sombra: "De mí mismo recorté otra sombra, que sólo me sigue a la mañana" (RD, 70). La misma idea se repite en "Esperaba solo", donde la sombra de un adolescente al rozar su mano la dejó vacía: "En su palma apareció una gota de sangre" (RD, 72). En "He venido para ver" las sombras adquieren autonomía:

He venido para ver semblantes
Amables como viejas alcobas,
He venido para ver las sombras
Que desde lejos me sonríen.
(RD, 83)

Igual caracterización de la sombra encontramos en los libros: Donde habite el olvido, III "Esperé un dios en mis

días" (RD, 88); Invocaciones, "El viento de septiembre entre los chopos" (RD, 108) y "El joven marino" (RD, 117). En este poema encontramos algo muy interesante y es una alusión a la idea, al modelo platónico; para decirlo con palabras de Cernuda, una "forma suprema", esta palabra "forma" se empleó desde la Edad Media como sinónimo de la idea platónica:

Cambiantes sentimientos nos enlazan con este o
aquel cuerpo,
Y todos ellos no son sino sombras que velan
La forma suprema del amor, que por sí mismo late,
Ciego ante las mudanzas de los cuerpos,
Iluminado por el ardor de su propia llama invencible.
(RD. 120)

Cernuda, en el libro Con las horas contadas, volverá a este tema, concretamente en "Poemas para un cuerpo"; lo que podría parecer simple amor físico queda trascendido, elevado a categoría:

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.
(RD, 306)

El 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.⁸
(RD, 314)

3) Abominación de la sombra. El talante de denostación también abunda en Cernuda, aplicado a la sombra que será "descuidada",⁹ "rencorosa",¹⁰ equivale al hastío,¹¹

"miserable",¹² "ignorante",¹³ asilo de condenados,¹⁴ limitación,¹⁵ infernal,¹⁶ centro de la rutina¹⁷ y "pena".¹⁸

En el libro Las Nubes, tan esencial para entender las claves de Cernuda, abunda este aspecto denostador de las sombras, y así éstas serán olvido,¹⁹ cobardía,²⁰ odio,²¹ inutilidad²² y ruina de las ilusiones.²³ Este último sentido continúa en el libro Como quien espera el alba.²⁴ En Con las horas contadas, el poeta relaciona las sombras con los cuerpos hastiados, llenos de fastidio,²⁵ y con la muerte:

Ha nacido. El frío,
La sombra, la muerte,
Todo el desamparo
Humano es su suerte.
(RD, 302)

La sombra podría identificarse con una especie de maldición en el último y amargo libro de Cernuda, Desolación de la Quimera,²⁶ en el poema, "A propósito de flores" (RD, 347), donde la Quimera en vano busca la esperanza en la mañana, rodeada de sombra:

Muda y en sombra, parece la Quimera retraerse
A la noche ancestral del Caos primero;
Mas ni dioses, ni hombres, ni sus obras,
Se anulan si una vez son; existir deben
Hasta el amargo fin, perdiéndose en el polvo.
Inmóvil, triste, la Quimera sin nariz olfatea
Frescor de alba naciente, alba de otra jornada
Que no habrá de traerle piadosa la muerte,
Sino que su existir desolado prolongue todavía.
(RD, 352-353)

4) La sombra como destino. Teniendo en cuenta la idiosincrasia de Cernuda, podríamos usar también la palabra "fatalidad", tan andaluza. La sombra como encarnación

o símbolo del destino se repite en una representación fantasmal por el pueblo. Los duendes, trasgos o brujas suelen representarse nocturnamente, por medio de figuras sombrías. Así en Los placeres prohibidos hay dos versos reveladores, todo un vaticinio: "Tu destino será escuchar lo que digan / Las sombras inclinadas sobre la cuna." (RD, 75).²⁷ La sombra, como destino en forma de fantasma, está en Donde habite el olvido: sus labios son de agua.²⁸ El hombre quiere "aspirar" la sombra como la culminación de su deseo,²⁹ y le pregunta a ella como a un oráculo: "Sombra, si tú lo sabes, dime" (RD, 111). Los antepasados forman una cadena que constituye la sombra, el destino.³⁰

En el libro Las Nubes, la interrogación, el problema de España va unido a un hombre misterioso que le comunica que España ha muerto y que después se borra entre "la sombra húmeda";³¹ como último matiz de sombra/destino, Cernuda se refiere a la verdad del poeta o del artista, eternizada en la conciencia de los jóvenes que lo amarán en el tiempo:

Amame con nostalgia,
Como a una sombra, como yo he amado
La verdad del poeta bajo nombres ya idos.
(RD, 202)

Cuando Cernuda dice que "palabra de poeta refleja sombra viva" piensa en que es un espejo del destino,³² en la contradicción Goethe/Napoleón, la palabra del poeta alcanza un reflejo más perdurable que el de la espada.

5) La sombra y la muerte. En Las Nubes encontramos

la simbología sombra/muerte. En el poema dedicado a Federico García Lorca, Cernuda desea paz a la sombra de Lorca, a su muerte, con una proyección de eternidad:

Tenga tu sombra paz,
 Busque otros valles,
 Un río donde el viento
 Se lleve los sonidos entre juncos
 Y lirios y el encanto
 Tan viejo de las aguas elocuentes...³³
 (RD, 134)

La muerte aparece fantasmal como "sombra enigmática",³⁴ "eterna",³⁵ "vasta",³⁶ "larga"³⁷ "sentimental".³⁸ La sombra es tiempo³⁹ que se resume en muerte. Hay algunos cuervos que cruzan de pronto tristemente por el aire tranquilo. Y esos cuervos, como los hombres, están hechos de tierra, de muerte, de sombra:

Turbando el aire quieto
 Con una queja ronca,
 Como sombras, los cuervos
 Agudos, giran, pasan.

Todo ha sido creado,
 Como yo, de la sombra:
 Esta tierra a mí ajena,
 Estos cuerpos ajenos.
 (RD, 156-157)

En Como quien espera el alba, se renueva la imagen de pájaros y sombras funerales, aunque en un escenario de serenidad y paz:

Hay troncos a que asisten fuerza y gracia,
 Y entre el aire y las hojas buscan nido
 Pájaros a la sombra de la muerte;
 Hay paz contemplativa, calma entera.
 (RD, 215)

Esta paz, asociada con la idea de la muerte, no abandonará ya a Cernuda. Los muertos son "sombras remotas" a los que se desea la paz:

Que a esas sombras remotas no perturbe
En los limbos finales de la nada
Tu memoria como un remordimiento.
(RD, 198)

Los hombres que existieron antes que nosotros "labraron con sed lo no creído", y a esa fe el poeta la llama "sombra del pensamiento aquietadora".⁴⁰ Los muertos son sombras "nobles".⁴¹ Un crítico y poeta, Ricardo Molina, se ha referido, como salvación, al sentido triunfador del amor, amor divino o de los dioses, que ahuyenta a las sombras del espacio y del tiempo.⁴² En esa eternidad, la sombra no existe, los límites han desaparecido. Es una luz, como la que veíamos en los comienzos del estudio de este símbolo, sombra invadida por la luz pero con un concepto de trascendencia total: "Amor divino / Sombras de espacio y tiempo pone en fuga" (RD, 186)

Entre el deseo de ser una sombra, es decir, de "hacerse digno" o de "excederse" en espera de un mañana hermoso, y la abolición del tiempo representado por una sombra no hay mucha diferencia. Se trata de la perennidad que el poeta pide para ser él mismo, auténtico y excedido.

Muro

La palabra "muro" simbólicamente presenta diversos significados, que derivan de sus distintas cualidades

tomadas alternativamente como fundamento de su sentido. En el sistema geroglífico egipcio, es un signo determinante que expresa la idea de "elevar sobre el nivel común"; claramente se advierte que el valor dominante en este caso es el de su altura. Como pared, que cierra el espacio, es el "muro de las lamentaciones", símbolo del sentimiento "de caverna" del mundo, del inmanentismo, de la imposibilidad de transir al exterior (de la metafísica). Expresa la idea de impotencia, detención, resistencia, situación, límite. Ahora bien, el muro en forma de cerca y considerado desde dentro tiene un carácter asociado, que puede tomarse como principal --depende de la función y del sentimiento-- de protección. Se le considera con frecuencia bajo este último aspecto y por ello como símbolo femenino, incluso materno, como la ciudad o la casa.⁴³

Se puede señalar este aspecto femenino del "muro" en contraposición al masculino del "aire". Las tormentas --afirma Leopoldo de Luis-- dejan después un vago recuerdo.⁴⁴ Existe, entonces, un contraste entre el aire y el símbolo, contraste para el cual un sicólogo, Jung, usa el término de enantiodromía. Partiendo de Heráclito, para el que la naturaleza tiende a lo contrario y de ello y no de lo idéntico obtiene el acorde, Jung enriquece el concepto de la enantiodromía en esta forma:

Uso yo el término enantiodromía para caracterizar la aparición del contraste inconsciente y ello en la sucesión temporal. Este fenómeno característico suele observarse allí donde

en la vida consciente impera una dirección parcial extremada, de modo que con el tiempo llega a constituirse una posición contraria inconsciente que se manifiesta por de pronto como impedimento del rendimiento consciente y más tarde como interrupción de la dirección consciente.⁴⁵

Por supuesto que la enantiodromía, en el caso de Cernuda, no se puede tomar en un sentido histórico absoluto, es decir, biográfico; pero dentro de sus temas y símbolos el contraste, incluso la contradicción inmediata o diferida, supone uno de los motivos esenciales dentro de la personalidad del poeta.

Si el "aire" significaba deseo y amor, el "muro" significará en un principio soledad, aislamiento. El símbolo del "muro", que se repite unas cinco veces en su libro inicial Primeras Poesías (1924-1927), crece en importancia en libros posteriores hasta Donde habite el olvido (1932-1933), desapareciendo en Invocaciones (1934-1935) y reapareciendo a partir de Las Nubes (1937-1940), pero ya diluído, con más sentido metafórico que simbólico; se convierte en lo que Dorothy Sayers ha llamado "símbolos naturales".⁴⁶

Al considerar Primeras Poesías hablamos de soledad, aislamiento:

El afán, entre muros
 Debatíendose aislado,
 Sin ayer ni mañana
 Yace en un limbo extático.
 (RD, 12)

Y más adelante:

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

(RD, 14)

"Muros" y "aire infiel", o sea un aire desprovisto de libertad. Así llegamos a la identificación de muro y prisión. Muro como pared que cierra el espacio, símbolo del deseo de transir al exterior, y que no sólo cierra el espacio, sino el tiempo:

Los muros nada más.
 Yace la vida inerte,
 Sin vida, sin ruido,
 Sin palabras crueles.

(RD, 21)

La vida sin vida nos pone en contacto con la muerte. En su segundo libro Egloga, Elegía, Oda (1927-1928), el muro será fronteriza separación con lo tenebroso.⁴⁷ Hay "un claro son" que anuncia quizá una inminencia de luz, pero el sentido de limitación es evidente:

Ni mirto ni laurel. Fatal extiende
 Su frontera insaciable el vasto muro
 Por la tiniebla funebre. En lo oscuro
 Todo vibrante, un claro son asciende.

(RD, 27)

El muro, separando vida y muerte, es símbolo que ya se encuentra en Juan Ramón Jiménez. Ricardo Gullón cita concretamente el poema 113 del libro Poesía:

Tras la pared ha sonado
 su voz.
 Sólo una pared
 separa el cielo del mundo;
 pero ¡qué terrible es!

Todos están ahí al lado,
 ¡y no nos podemos ver!

Según Gullón:

La pared simboliza la muerte, y las estancias vecinas están habitadas por los vivos y los muertos. Lo expresado es mucho más de cuanto las palabras dicen; leyéndolas tenemos la impresión del gran misterio de la existencia, y de que los dos mundos reflejados en el poema son comunicables.⁴⁸

En el poema "Egloga", Cernuda se refiere a ese muro invisible y trascendido, donde el muro se confunde con la noche, como elemento negativo:

¿Y qué invisible muro
 Su frontera mas triste
 Gravemente levanta?
 El cielo ya no canta,
 Ni su celeste eternidad asiste
 A la luz y a las rosas,
 Sino al horror nocturno de las cosas.
 (RD, 31)

Por eso dice justamente Cano que "éste es el muro de la noche cuya oscuridad ensordece la celeste voz de la belleza".⁴⁹ Este término "noche" nos conduce ahora a dos significaciones: una, como escenario de amor carnal; otra, más importante, como deseo de eternidad.

La primera significación, aunque accidental en la línea que estudiamos, puede relacionarnos con el ansia constante de amor, a pesar de su carnalidad. En el poema "Elegía", el poeta, encerrado en la oscuridad de su estancia, se siente feliz porque es una noche que contiene el amor y él no quiere la invasión de la aurora:

Este lugar, hostil a los oscuros
Avances de la noche vencedora,
Ignorado respira ante la aurora,
Sordamente feliz entre sus muros.

Pereza, noche, amor, la estancia quieta
Bajo una débil claridad ofrece.
El esplendor sus llamas adormece
En la lánguida atmósfera secreta.
(RD, 32)

El amor se manifiesta triunfalmente; hasta entonces el amor --dice Luis Felipe Vivanco-- sólo se había manifestado como "una pasividad corporal expectante y tal vez desengañada de antemano, por la actividad de su peculiar pasión amorosa".⁵⁰ El muro aísla al poeta del mundo exterior, permite la prolongación de la noche de amor; considerado desde dentro, este muro tiene un carácter femenino, de protección; es el contraste entre aire y muro, entre lo masculino y lo femenino, es la enantiódomía a que nos referíamos con anterioridad. En Un río, un amor (1929), aparece un poema, "Decidme anoche", donde se expresa un caótico estado emocional producido por la pérdida del amor. El ambiente surrealista tiñe de misterio la sensación de lo perdido. Muro nocturno, prisión interior, que el poeta quiere saltar:

Fantasma que desfila prisionero de nadie,
Falto de voz, de manos, apariencia sin vida,
Como llanto impotente por las ramas ahogado
O repentina fuga estrellada en un muro.
.

Es íntima esa voz, sólo para ella misma;
Al exterior la sombra presta asilo inseguro.
Un grito acaso pasa disfrazado con luces,
Luchando vanamente contra el miedo y el frío.
(RD, 46)

La segunda significación de noche, en relación con muro, nos lleva a un concepto de busca de la eternidad. Ya en Un río, un amor, existe, por parte de la misma noche, un deseo de salir a la absoluta claridad, por ejemplo, en el poema "Razón de las lágrimas":

La noche por ser triste carece de fronteras,
Su sombra, en rebelión como la espuma,
Rompe los muros débiles
Avergonzados de blancura;
Noche que no puede ser otra cosa sino noche.
(RD, 54)

El deseo de trascender la propia realidad corporal anochecida evoca inmediatamente a los místicos. Los cuerpos son muros, afirma Cernuda, en su libro Las Nubes, donde esta idea adquiere solidez,⁵¹ especialmente en el poema "Lázaro"; la "tiniebla primaria" del poema es la eternidad inasible a causa del "muro de los huesos":

Quise cerrar los ojos,
Buscar la vasta sombra,
La tiniebla primaria
Que su venero esconde bajo el mundo
Lavando de vergüenzas la memoria.
Cuando un alma doliente en mis entrañas
Gritó, por las oscuras galerías
Del cuerpo, agria, desencajada,
Hasta chocar contra el muro de los huesos
Y levantar mareas febriles por la sangre.
(RD, 161)

¿Cernuda, místico? No en el sentido usual, ortodoxo, de la palabra, pero su postura no se encuentra muy lejana de la de dos poetas por él admirados y con enorme carga mística en su poesía: uno, San Juan de la Cruz; otro, Baudelaire. San Juan piensa en el cuerpo como materia y como

casa, dos cualidades femeninas,⁵² propicias para la residencia del alma, que es la Esposa buscando a Dios. En "Noche oscura", el alma quiere salir del cuerpo:

En una noche oscura
Con ansias en amores inflamada,
¡oh dichosa ventura!,
Salí sin ser notada,
Estando ya mi casa sosegada.⁵³

Igual deseo muestra Baudelaire en sus dos sonetos, "Sur Le Tasse en Prison". D'Eugène Delacroix" y "Le Gouffre". En el primero de ellos, el alma, prisionera de la realidad física, anhela escaparse de sus muros; en el segundo, el espíritu del poeta desea anegarse en una insensibilidad que, más que la de la nada, es la del infinito.⁵⁴ Ricardo Molina ha recordado este ansia de eternidad de Cernuda, como hombre a la vez que como poeta. La "sed de eternidad" a que se refiere Cernuda en el poema "Las ruinas" de Como quien espera el alba, es la misma sed simplemente humana:

Cernuda lo define (al poeta) como un hombre primordialmente ansioso de eternidad. Sed de tiempo lo devora... ¿Qué es la poesía sino una patética lucha por no morir y que no mueran tampoco con nosotros la hermosura, el amor, el deseo y cuanto de bello alienta sobre el mundo? El supremo afán del poeta es salvarse de la muerte.⁵⁵

La abolición del tiempo, como la del espacio, la recoge José Olivio Jiménez, en el sentido de ilimitación, conquista y plenitud:

Un sentido básicamente espacial está operando en la concepción de lo temporal, pues aquello que así se nos presenta --cuerpo, objeto,

situación-- está definiendo intrínsecamente unos límites en el espacio. No hay dudas de que a poco que empezamos hablando de tiempo acabamos de seguro en el espacio, e inversamente. Juntos tienen que andar también en la intuición poética, la cual se ve obligada así a valerse de imágenes corpóreas, esto es, espaciales, para dar expresión a sugerencias de orden temporal. En muchos momentos Cernuda asocia, con sus respectivos nombres, una y otra categoría; y vencer las angustiosas celadas y limitaciones de lo temporal supondrá destruir por igual las barreras del espacio.⁵⁶

El afán de la eternidad es el afán de la verdad batiendo contra los muros de la prisión de la carne, nos dirá Cernuda en el poema XV de Donde habite el olvido:

El invisible muro
Entre los brazos todos,
Entre los cuerpos todos,
Islas de maldad irrisoria.
.

Un deseo inmenso,
Afán de una verdad,
Bate contra los muros,
Bate contra la carne
Como un mar entre hierros.
(RD, 97-98)

Difícil resulta, como afirma Philip Silver, pensar en un amor humano, de alma a alma, al modo neoplatónico.⁵⁷ Lo que Cernuda quiere en el poema es "un deseo inmenso, afán de una verdad", en un ámbito triunfal en el que se escucha "el himno de la fiel alegría". Cernuda desea pureza, luz, ingravidez, no "losas". Los "besos" y el "amor" a que alude Cernuda como ausentes de la prisión no indican necesariamente un amor hacia seres incorpóreos. Cernuda, por otra parte, podría admitir ese amor, pero no referido

necesariamente a él. Creemos que un amor de alma a alma es lo más opuesto al sentimiento de Cernuda.

Estos muros corporales aparecen repetidos en "Apolo-
logia pro vita sua", de Como quien espera el alba:

Primero vienes tú, dame la mano, Arcángel,
Porque ya no conozco si te amaba o te odiaba,
Y perdón es ahora lo único que importa,
Antes de que a mi alma la destrone el olvido,
Cuyos pasos se acercan, rotos al fin muros y
centinelas.
(RD, 204)

Sin embargo, podemos comprobar que el ansia de eternidad de este último Cernuda es deseo de olvido. Un Cernuda desencantado impregna de amargura el sentido trascendente de su busca. Quizá pudiera pensarse en que el olvido de este mundo confuso y prosaico es la mejor eternidad para Cernuda. Es posible que el poeta, al pensar en esa inmensidad sin muros, evocara los otros muros de su infancia, tan libres y amados:

El muro viejo en cuya barda abría
A la tarde su flor azul la enredadera,
Y al cual la golondrina en el verano
Tornaba siempre hacia su antiguo nido.
(RD, 192)

No son estos muros los que prohíben el vivir, el
cumplirse, como leemos en estos versos:

Atrás quedan los muros
Y las rejas, respira
La libertad ahora,
A solas con tu vida.
(RD. 244)

Son los muros de su primera edad de hombre y de su primera

edad de poeta. En Primeras Poesías hay una referencia muy aclaratoria:

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

(RD, 24)

Junto a estos muros tan queridos, otros amenazan con su volumen oscuro: muro contra el que se estrella la fuga,⁵⁸ muros sinónimos de dolor,⁵⁹ muros "sangrientos",⁶⁰ muros "voluntad de tempestades",⁶¹ muros limitando el deseo,⁶² muros disgustados "murmurando entre dientes sus vagas blasfemias",⁶³ muros como amorosos cuerpos insensibles,⁶⁴ muros como refugios para los niños,⁶⁵ muros como ruinas,⁶⁶ muros "sin cobijo" del portal de Belén,⁶⁷ muros rotos donde hubo muros "propios" con "libro" y "amigo".⁶⁸

Símbolos negativos, impotentes ante el sentido trascendental del salto a lo infinito, que ya vimos, como la protección infantil. ¿No buscaría al cabo Cernuda protección en los muros como en un templo? Entonces nos parece lógico su anhelo de serenidad al acogerse a la fortaleza de El Escorial, aunque sea desde el exilio, en su entraña:

Tus muros no los veo
Con estos ojos míos,
Ni mis manos los tocan.
Están aquí, dentro de mí, tan claros,
Que con su luz borran la sombra
Nordica donde estoy, y me devuelven
A la sierra granítica en que sueñas
Inmóvil, por la verde foscura de los montes
Desnudo y puro como carne efímera,
Pero tu entraña es dura, hermana de los dioses.

(RD, 180)

O a una encantada catedral atardecida:

Aromas, brotes vivos surgen
 Afirmando la vida, tal savia de la tierra
 Que irrumpe en milagrosas formas verdes,
 Secreto entre los muros de este templo,
 El soplo animador de nuestro mundo
 Pasa y orea la noche de los hombres.
 (RD, 155)

O a un cementerio junto al mar del sur, donde amor y
 muerte significan la misma cosa:

Por la costa del sur, sobre una roca
 Alta junto a la mar, el cementerio
 Aquel descansa en codiciable olvido,
 Y el agua arrulla el sueño del pasado.

Desde el dintel, cerrado entre los muros,
 Huerto parecería, si no fuese
 Por las losas, posadas en la hierba
 Como un poco de nieve que no oprime.

El recuerdo por eso vuelve hoy
 Al cementerio aquel, al mar, la roca
 En la costa del sur: el hombre quiere
 Caer donde el amor fue suyo un día.
 (RD, 215-216)

Limbo

El símbolo del limbo es el menos frecuente entre los usados por Cernuda, pero está cargado de tal intensidad y originalidad, que creemos debe ser incluido entre los analizados en este trabajo. El concepto particular se convierte en Cernuda en un símbolo personal. En su poesía, la palabra limbo significa un estado de suspensión y límite, en el que no existe la indiferencia sino la imposibilidad de continuar. En este estado --no situación-- la voluntad se paraliza y queda, como flotando, frente a

invisibles límites, que tampoco ejercen violencia. Es como el encuentro de la frontera de una esencia con la frontera de otra esencia que, sin choques, impiden la invasión de una en otra.

En dos ocasiones encontramos el limbo asociado a la palabra afán. La primera, en el poema III "Desengaño indolente" de Primeras Poesías:

El afán, entre muros
Debatiéndose aislado,
Sin ayer ni mañana
Yace en un limbo extático.
(RD, 12)

Este afán significa impotencia, puro presente donde no hay recuerdos ni se espera nada. El adjetivo "extático" parece indicar junto al sustantivo "limbo", alelamiento.

En el segundo poema, "A un poeta muerto" de Las Nubes, el afán nuestro es el afán del agua, que tras tomar forma (es decir, vida) en las olas se pierde "en los limbos del mar". Fácilmente recordamos a Jorge Manrique y sus "Coplas por la muerte de su padre", por el parecido de la imagen mar/muerte. Sin embargo, hay una diferencia esencial: la vida del maestro don Rodrigo, padre de Jorge Manrique, desemboca en la muerte para dejar fama; en el poema de Cernuda, el protagonista del poema, Federico García Lorca, se pierde en el mar de forma anónima:

Mas un inmenso afán, oculto, advierte
Que su ignoto aguijón tan sólo puede
Aplacarse en nosotros con la muerte,
Como el afán del agua
A quien no basta esculpirse en las olas

Sino perderse anónima
 En los limbos del mar.
 (RD, 133)

El afán del poeta, que sólo puede aplacarse con la muerte, es igual que el afán del agua, que sólo se aplaca con su pérdida, su finalización en el mar. Pero dos palabras, "anónima" y "limbos", refuerzan la idea de lo secreto, lo puramente individualizado. Bien es verdad que es un hermoso anonimato, una eternidad donde el "gran afán enajenado" del poeta se verá recompensado por el "amor de un dios adolescente" (RD, 134). Si pensamos en que la recompensa del maestro don Rodrigo es la usual ortodoxa, la de Lorca o los poetas resulta muy original, y nos da derecho a meditar un momento sobre la distancia existente entre dos grandes poetas y entre cinco siglos.

Próxima a esta idea del limbo como residencia del poeta o del artista es la significación expresada en el poema "A un poeta futuro", de Como quien espera el alba. Cernuda se dirige a un poeta futuro desde los limbos donde vive su alma, y desde los cuales él se sabrá encarnado con sus sueños y deseos en ese poeta del porvenir. Ello bastará para hacerlo vivir verdaderamente:

Cuando en días venideros, libre el hombre
 Del mundo primitivo a que hemos vuelto
 De tinieblas y de horror, lleve el destino
 Tu mano hacia el volumen donde yazcan.
 Olvidados mis versos, y lo abras,
 Yo sé que sentirás mi voz llegarte,
 No de la letra vieja, mas del fondo
 Vivo en tu entraña, con un afán sin nombre
 Que tú dominarás. Escúchame y comprende.

En sus limbos mi alma quizá recuerde algo,
Y entonces en ti mismo mis sueños y deseos
Tendrán razón al fin, y habré vivido.

(RD, 202)

La misma idea de suspensión y límite se repite en el poema "La familia" de Como quien espera el alba, aunque con cierta piedad para los suyos, que quizá ahora, con el prestigio posible de la muerte y de la nada, hagan olvidar la rutina de sus vidas:

Que a esas sombras remotas no perturbe
En los limbos finales de la nada
Tu memoria como un remordimiento.

(RD, 198)

En el poema "Noche del hombre y su demonio", de Como quien espera el alba, Cernuda incluye a los poderosos de la tierra en un limbo dorado e independiente de la humanidad:

H: Dos veces no se nace, amigo. Vivo al gusto
de Dios. ¿Quién evadió jamás a su destino?
El mío fue explorar esta extraña comarca,
Contigo siempre a zaga, subrayando
Con tu sarcasmo mi dolor. Ahora silencio,
Por si alguno pretende que me quejo: es más digno
Sentirse vivo en medio de la angustia
Que ignorar con los grandes de este mundo,
Cerrados en su limbo tras las puertas de oro.

(RD, 224)

En "El árbol", de Vivir sin estar viviendo, el limbo se aplicará a la humanidad en general, reproductora, animalizada; el limbo podría ser lo mismo que la vida de la muerte, es decir, la nada:

Atrás quedan los otros, repitiendo
Sin urgencia interior los gestos aprendidos,

Legitimados siempre por un provecho estéril;
Ya grey apareada, de hijos productora,
Pasiva ante el dolor como bestia asombrada,
Viva en un limbo idéntico al que en la muerte
encuentra.
(RD, 243)

En "Otras ruinas", de Vivir sin estar viviendo, Cernuda condena las ciudades pasadas, su prisa vana y su ruido, al que compara con el propio limbo rutinario:

Como desierto, adonde muchedumbres
Marchan dejando atrás la ruta decisiva,
Estéril era esta ciudad. Aquella
Que con saber sin fe quiso mover montañas;
Toda ella monstruosa masa insuficiente:
Su alimento los frutos de colonias distantes,
Su prisa lucha inútil con espacio y con tiempo,
Su estruendo limbo ensordecedor de la conciencia.

(RD, 250)

Cernuda, en "Retrato de poeta", condena igualmente al norte (de los Estados Unidos), al que llama "la fortaleza del fastidio atareado". Contempla, en este poema, el retrato que el Greco pintó a Fray H. F. Paravicino y se lamenta de encontrarlo, como él mismo, en los Estados Unidos:

¿También tú aquí, hermano, amigo,
Maestro, en este limbo? ¿Quién te trajo,
Locura de los nuestros, que es la nuestra,
Como a mí? ¿O codicia, vendiendo el patrimonio
No ganado, sino heredado, de aquellos que no saben
Quererlo?... (RD, 288-289)

Vuelve la condena, esta vez de los desiertos amigos antiguos del poeta, habitantes de la estulticia:

Los suyos, sus amigos predestinados,
Los que él entendía, los que a él le entendieron,
Si es que en el limbo entendimiento existe.
(RD. 348)

Cerremos lo referente al símbolo del limbo, el más breve entre los de Cernuda, diciendo que una sola vez alude, y metafóricamente, al significado de la división católica en paraíso, infierno, purgatorio y limbo. La cita es del poema "Apología pro vita sua", de Como quien espera el alba:

Detrás venís vosotros, los amigos,
 Qué dicen esos ojos aún claro lo recuerdo:
 Si afuera es violento el mediodía,
 Entra aquí. Facilidad sedante te brindamos;
 Bodas de sombra y luz engendran la penumbra
 Propicia a confidencias perezosas,
 Y al nuevo visitante todo espera:
 Asiento muelle, la copa con el vino,
 Allá al rincón dormidas lilas blancas.
 Benevolencia tibia le sienta bien al cuerpo
 Que por desierto al sol ha caminado solo.
 Después del purgatorio ¿no ha de ser grato el
 limbo?

El sentido auténtico de los versos transcritos es éste: después del terrible sol del mediodía, equivalente al sufrimiento, es buena la penumbra, la amistad, la confianza; o sea, el descanso "tibio". El limbo, en consecuencia, es el alivio de un tormento amoroso, es la salida del amor fracasado a la normalidad. El purgatorio significa el sol del mediodía; la imagen popular de las llamas del purgatorio se prestaba a esta metáfora. Después del fuego, la vida normal es una liberación.

NOTAS

¹ Pedro Salinas, Literatura española siglo XX, pág. 223.

² La cita concreta es: "Era el atardecer. Las aves del día / Huyeron ante el furtivo pensamiento de la sombra". Señalamos los versos para no confundirlos con otras sombras amorosas que aparecen en el mismo poema e idéntica página.

³ Julia Córdova Infante, "Estudio lingüístico de la poesía de Luis Cernuda", Asonante, Puerto Rico, Año I, (octubre-diciembre, 1945), pág. 106.

⁴ Luis Cernuda, Ocnos (México, 1963), págs. 86-87.

⁵ RD, "Sombras blancas", pág. 42; "Decídme anoche", pág. 45; "Habitación de al lado", pág. 47.

⁶ J. E. Cirlot, pág. 277.

⁷ C. G. Jung, Aion (New York, 1968), pág. 266.

⁸ Volviendo a la consideración de los cuerpos "o al mismo amor" como sombras, donde impera la caducidad, hallaremos referencias en los libros Las Nubes, "Noche de luna" (RD, 129) y "Tristezas del recuerdo" (RD, 157); Como quien espera el alba, "A un poeta futuro" (RD, 200); Vivir sin estar viviendo, II "El amigo" de "Cuatro poemas a una sombra" (RD, 237), "El éxtasis" (RD, 253) y "El perfume" (RD, 258); Con las horas contadas, "Después" (RD, 295) y XII "La vida" de "Poemas para un cuerpo" (RD, 312) y Desolación de la Quimera, "Pregunta vieja, vieja respuesta" (RD, 336) y "Tiempo de vivir, tiempo de morir" (RD, 354). Hay algo que debemos hacer notar, en estos dos libros se afirma un gesto de desencanto, de escepticismo:

El hombre que envejece, halla en su mente,
En su deseo, vacíos, sin encanto,
Dónde van los amores.

Mas si muere el amor, no queda libre
El hombre del amor: queda su sombra,
Queda en pie la lujuria.
(RD, 336)

Después que, en la vejez, el amor muere, queda su sombra:

la lujuria. La lujuria como sombra del amor.

- ⁹RD, "Remordimiento en traje de noche", pág. 41.
- ¹⁰RD, "No intentemos el amor nunca", pág. 52.
- ¹¹RD, "Linterna roja", pág. 53.
- ¹²RD, "Diré cómo nacisteis", pág. 65.
- ¹³RD, VII "Adolescente fui en días idénticos a
nubes", pág. 91
- ¹⁴RD, VIII "Nocturno, esgrimes horas", pág. 91;
XII "No es el amor quien quiere", pág. 95.
- ¹⁵RD, XI "No quiero, triste espíritu volver", pág. 94.
- ¹⁶RD, XIII "Mi arcángel", pág. 96.
- ¹⁷RD, "La gloria del poeta", pág. 113.
- ¹⁸RD, "A un muchacho andaluz", pág. 117.
- ¹⁹RD, "Elegía española (I)", pág. 134; "La visita de
Dios", pág. 147; "Resaca en Sansueña. II Monólogo de la
estatua", pág. 151.
- ²⁰RD, "Elegía española (II)", pág. 144.
- ²¹RD, "Sentimiento de otoño", pág. 140
- ²²RD, "Impresión de destierro", pág. 163.
- ²³RD, "La adoración de los Magos. I Vigilia", pág.
167; "II Los Reyes", pág. 169.
- ²⁴RD, "Apología pro vita sua", pág. 204; "Noche del
hombre y su demonio", pág. 221.
- ²⁵RD, "Retrato de poeta", pág. 288.
- ²⁶El signo peyorativo de las sombras lo recoge Cernu-
da también en "Sombras", de su libro en prosa Ocnos;
"Aquellos seres cuya hermosura admiramos un día, ¿dónde
están? Caídos, manchados, vencidos, si no muertos", pág.
100; y en "Regreso a la sombra": "Despojado bruscamente
de la luz, del calor, de la compañía te pareció entrar
desencarnado en no sabías qué limbo ultraterreno", págs.
185-186.
- ²⁷Ver también RD, "Sentado sobre un golfo de sombra",
pág. 76.

- ²⁸RD, IX "Era un sueño, aire", pág. 92.
- ²⁹RD, "El viento de septiembre entre los chopos", pág. 108.
- ³⁰RD, "Himno a la tristeza", pág. 122.
- ³¹RD, "Impresión de destierro", pág. 163.
- ³²RD, "El poeta y la bestia", pág. 343.
- ³³Ver además RD, 132 y 133.
- ³⁴RD, "Soñando con la muerte", pág. 139.
- ³⁵Ibid.
- ³⁶RD, "Lázaro", pág. 160.
- ³⁷RD, "La visita de Dios", pág. 147.
- ³⁸RD, "A Larra con unas violetas", pág. 140.
- ³⁹RD, "Atardecer en la catedral", pág. 153; "Niño tras un cristal", pág. 321.
- ⁴⁰RD, "Río vespertino", pág. 225.
- ⁴¹RD, "In memoriam A. G.", pág. 292.
- ⁴²Ricardo Molina, pág. 42.
- ⁴³J. E. Cirlot, pág. 343.
- ⁴⁴Leopoldo de Luis, "La soledad poblada", Cántico, núms. 9-10, Córdoba, agosto-noviembre 1955, pág. 37.
- ⁴⁵C. G. Jung, Tipos psicológicos, II (Buenos Aires, 1965), pág. 224.
- ⁴⁶Dorothy L. Sayers, Introductory Papers on Dante (New York, 1953), pág. 8. "A natural symbol is a thing really existing, which by its own nature represents some greater thing of which it is itself an instance".
- ⁴⁷José Luis Cano considera aquí el símbolo muro simplemente como prisión: "La imagen de la prisión vuelve a aparecer en el primer poema --Homenaje-- del segundo libro del poeta". "Prisión y poesía", La poesía de la generación del 27, pág. 219.
- ⁴⁸Ricardo Gullón, "Símbolos en la poesía de Juan Ramón", La Torre, Año V, núms. 19-20, julio-diciembre 1957, pág. 242.



- ⁴⁹José Luis Cano, pág. 219.
- ⁵⁰Luis Felipe Vivanco, pág. 305.
- ⁵¹RD, "A un poeta muerto", pág. 131.
- ⁵²J. E. Cirlot, pág. 343.
- ⁵³Federico Carlos Sáinz de Robles, Historia y antología de la poesía española, pág. 648.
- ⁵⁴Charles Baudelaire, Oeuvres complètes (París, 1954), págs. 228 y 244.
- ⁵⁵Ricardo Molina, pág. 37.
- ⁵⁶José Olivio Jiménez, pág. 69.
- ⁵⁷"We have already observed how the perfect love would be both of the flesh and of the spirit. In the poem El invisible muro, the wall is now the body itself. The metaphysical nature of the ideal love is viewed as a union of pure spirit --the Neo-Platonic, soul-to-soul union of Aldana and the English Metaphysical poets-- to which the flesh is an impediment". Philip Silver, págs. 103-104.
- ⁵⁸RD, "Decídme anoche", pág. 45.
- ⁵⁹RD, "Mares escarlata", pág. 54.
- ⁶⁰RD, "No sé qué nombre darle en mis sueños", pág. 55.
- ⁶¹RD, "Drama o puerta cerrada", pág. 57.
- ⁶²RD, "Diré cómo nacisteis", pág. 65 y "Telarañas cuelgan de la razón", pág. 66.
- ⁶³RD, "Veía sentado", pág. 82.
- ⁶⁴RD, "Mi arcángel", pág. 96.
- ⁶⁵Ibid., y "Niño muerto", pág. 146.
- ⁶⁶RD, "La adoración de los Magos. II Los Reyes", pág. 169.
- ⁶⁷Ibid., "III Palinodia de la esperanza divina", pág. 171.
- ⁶⁸RD, "Río vespertino", pág. 225.

CAPITULO VII

LOS SIMBOLOS (IV)

Nube

Las nubes constituyen uno de los símbolos más significativos y coherentes en la poesía de Cernuda. Las nubes, para él, tienen un concreto dualismo, y así adquieren significaciones peyorativas o elogiosas. Es, además, la palabra "nube" en Cernuda cumplidora de muy poco decorativismo; de las cincuenta y nueve veces que Cernuda nombra a las nubes, solamente unas diez lo hace con ánimo descriptivo. Las otras cuarenta y nueve veces indican una motivación simbólica.

Hasta el libro titulado precisamente Las Nubes (1937-1940), el tratamiento cernudiano del símbolo no resulta muy halagüeño; recarga el aspecto negativo de las nubes. Así, en Primeras Poesías (1924-1927), hay una sola referencia, que alude al estorbo tácito de la nube en la armonía de un cielo puro como cima de la naturaleza en luminosa serenidad:

Ninguna nube inútil,
Ni la fuga de un pájaro,
Estremece tu ardiente
Resplandor azulado.
(RD, 13)

Y en el segundo libro, Egloga, Elegía, Oda (1927-1928), las nubes serán "impuras", significando a la tristeza

caída.¹ En Un río, un amor (1929), las nubes serán monótonas, como durmientes y sus sueños² y como "últimas soledades que no aguardan mañana";³ inservibles para el amor, en la metáfora "brazos de nube", resultando imposible "con nubes estrechar hasta el fondo de un cuerpo, una fortuna";⁴ frías como ciudades celestes, altas y glaciales;⁵ "mutiladas", que imploran al amor en vano.⁶ Paralelamente, y en función de este amor, el poeta hablará positivamente de buscados "deseos terminados en nubes"⁷ y de la juventud que tristemente está "sin escolta de nubes".⁸ Sigue existiendo este pesimismo en el libro Los placeres prohibidos (1931), donde las nubes simbolizan el silencio del destino frente a las interrogaciones;⁹ las "ambiciones", que "no valen un amor que se entrega";¹⁰ la "cabeza" y las "frentes", es decir, el pensamiento humano, fugitivo, mortal.¹¹ Este aspecto temporal es muy interesante, y lo estudiaremos en detalle más adelante, cuando el símbolo adquiera más dramatismo.

Respecto al tratamiento optimista de las nubes, en Los placeres prohibidos sólo hay dos citas, refiriéndose una, al deseo encendido de la verdad,¹² y otra, a una bella indiferencia del que no quiere "saber de la gloria envidiosa" y prefiere vivir "tirado en las nubes".¹³

En Donde habite el olvido (1932-1933), hay pocas referencias a las nubes, y sorprendentemente una especie de tregua en su combate con ellas. Las nubes representan la ascensión del deseo, "un afán que en otro tiempo

levantaba hasta las nubes sus olas melancólicas".¹⁴ Ese deseo se refiere a la forma encarnada del amor, "ángel, demonio, sueño de un amor soñado".¹⁵ La utilización del adjetivo "melancólicas" aplicado a olas nos habla de un deseo frustrado, pero de un deseo, y ya sabemos la importancia y deificación del deseo en la obra cernudiana. El mismo significado se comprueba en otras dos referencias del mismo libro, Donde habite el olvido, en que las nubes son comparadas con los días de la adolescencia¹⁶ y, otra vez, con el deseo, y la nube es "insinuante y feliz".¹⁷

En Invocaciones (1934-1935), cambia drásticamente el panorama. Quizá sea en este libro donde el dolor del poeta se exprese con más desconsuelo. Se convierte en "puro lenguaje de un alma patética que habla para el futuro, sin otra clave que la de su dantesco sufrimiento, clamando por su salvación, para ser oída, inmarcesiblemente, ya lejos en el fondo oscuro de los siglos."¹⁸ Los siglos, el tiempo. Estas no son las nubes tan amadas por Baudelaire, las "maravillosas nubes que pasan".¹⁹ Precisamente por pasar desasosiegan a Cernuda. Nos parece oportuno detenernos un poco en esta concepción de lo efímero, que el poeta relaciona no sólo con las rosas, los tulipanes, sino con las nubes, lo cual nos parece de evidente originalidad. La nube como símbolo de la fugacidad humana es un extraordinario hallazgo, que se origina en Invocaciones²⁰ y alcanza su cima en Las Nubes (1937-1940). En el poema "Soliloquio del farero" de Invocaciones, el poeta

mezcla lo aéreo y lo fugitivo, la noche y el otoño:

Me perdí luego por la tierra injusta
 Como quien busca amigos o ignorados amantes;
 Diverso con el mundo,
 Fui luz serena y anhelo desbocado,
 Y en la lluvia sombría o en el sol evidente
 Quería una verdad que a ti te traicionase,
 Olvidando en mi afán
 Como las alas fugitivas su propia nube crean.

Y al velarse a mis ojos
 Con nubes sobre nubes de otoño desbordado
 La luz de aquellos días en ti misma imprevistos...
 (RD, 107)

En el poema "A un muchacho andaluz" (RD, 105), el tiempo es "incierto hora con nubes desgarradas", tiempo presente y a la vez pasado, que le proporcionó al poeta un instante de gloria amorosa, como lo confiesa en el Conquero de Huelva. El poeta afirma que quiso fijar por un momento el "curso ineluctable" del cuerpo amoroso, inútilmente. Esta caracterización de lo efímero se encuentra también en el poema "El joven marino" (RD, 117), donde las tardes antiguas son "oscuras" y tienen "severas nubes".

Sin embargo, es en el libro Las Nubes, como dijimos antes, donde lo efímero, aplicado al hombre y a la España destruida por la guerra, alcanzará su culminación. Los cuerpos se deshacen en el polvo y los "átomos yerran en leves nubes grises". Nubes grises. Notemos la diferencia: la blancura representando la juventud y el amor, ha dado paso a una mediocridad de color. Estas nubes grises están acompañadas de dos mudos testigos, la luna y las ruinas.²¹ La soledad se representa por medio de una nube en un "campo

solitario", la devastación es como un desierto de sangre.²²
 ¿Sería posible pensar en el tiempo como un celeste caballo exterminador, el de la guerra española? El caballo incrustado en el cielo como símbolo del tiempo es antiguo, y Jung ha estudiado el tema.²³ Un caballo en forma de nube veloz, surgiendo y desapareciendo, podría acercarnos a la idea del poder efímero del hombre. Es lícito hablar, respecto a Cernuda, de una conciencia trágica del tiempo²⁴ entrañada en conciencia interior.²⁵ El hombre se sabe pasajero, "el hombre es una nube de la que el sueño es viento", dice Cernuda y añade:

Sabedlo bien vosotros, los que envidiéis mañana
 En la calma este soplo de muerte que nos lleva
 Pisando entre ruinas un fango con rocío de sangre.
 (RD, 143)

Ruinas, nubes que deben romperse en "lluvia olvidada":

Ya la distancia entre los dos abierta
 Se lleva el sufrimiento, como nube
 Rota en lluvia olvidada, y la alegría,
 Hermosa claridad desvanecida...
 (RD, 144)

El tiempo --como afirma Enrique Azcoaga-- le hizo conocer a Luis Cernuda que nadie sabe la respuesta al deseo,²⁶ deseo que en otra hora se identificó con la feliz nube presidiendo la serenidad.

Pero en el libro Las Nubes hay también optimismo, ilusión. Frente a lo efímero surge lo permanente, representado por un elfo que se creyera inmortal y que se entretiene en esculpir "alguna nube" que lleve hasta el cielo

el "hastío".²⁷ La nube es "el ala transparente" de un dios,²⁸ caracterización de su vida que se reitera; así, en el poema "La fuente", en que el suspiro del poeta se eleva a las nubes:

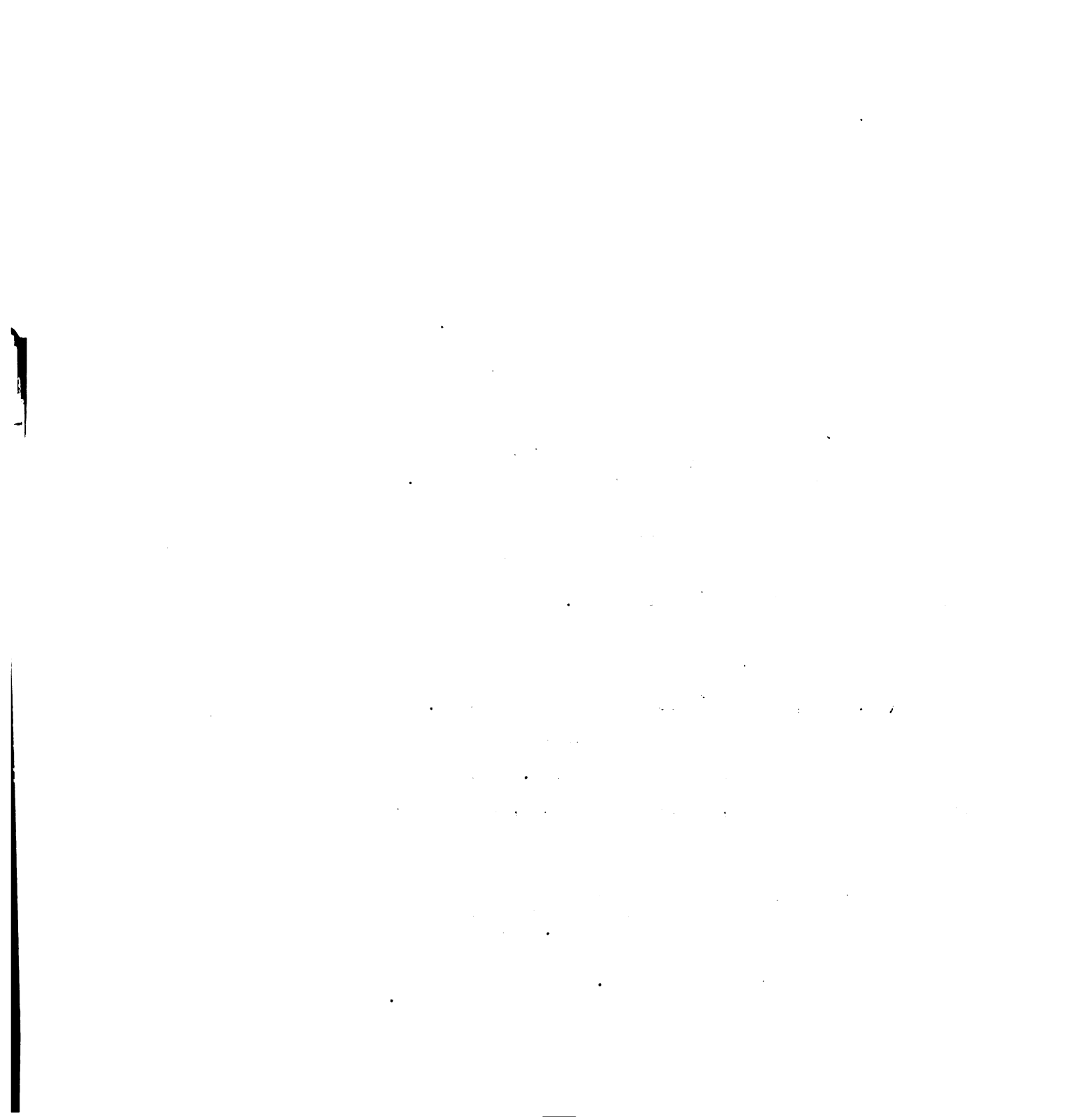
Plátanos y castaños en lisas avenidas
Se llevan a lo lejos mi suspiro diáfano,
De las sendas más claras a las nubes ligeras,
Con el lento aleteo de las palomas grises.
(RD, 143)

Lo ascendente se repite en "Resaca en Sansueña" donde:

Ahora, el calor asciende como una nube vaga
De lánguido sopor por las calles, terrazas,
Blancas tapias del pueblo, confusión de la espuma,
Tal se confunde el agua con su verde alameda.
(RD, 150)

La indolencia triunfa en los versos citados, con esa "nube vaga" signo del ocio cernudiano, como instantánea perennidad; el ocio es la detención del tiempo. Una exaltación que conduce a lo alegre y supremo brota en los poemas "Alegoría de la soledad" (RD, 159) y "El ruiseñor sobre la piedra" (RD, 179), entre cánticos y coronas de nubes. El hombre "si no ha sido hermano de tus nubes y tus piedras"²⁹ no puede comprender el triunfo de la altura. Es en esa altura donde al fin Dios, secreto en la nube, va a revelarse:

Pero a ti, Dios, ¿con qué te aplacaremos?
Mi sed eras tú, tu fuiste mi amor perdido,
Mi casa rota, mi vida trabajada, y la casa y la vida
De tantos hombres como yo a la deriva
En el naufragio de un país. Levantados de naipes,
Uno tras otro iban cayendo mis pobres paraísos.



¿Movi6 tu mano el aire que fuera derribándolos
Y tras ellos, en el profundo abatimiento, en el
 hondo vacio,
Se alza al fin ante mí la nube que oculta tu
 presencia?
 (RD. 147)

En el libro Como quien espera el alba (1941-1944), igual que en los posteriores, el símbolo de la nube está teñido predominantemente de un carácter de excelencia. Todavía existe la matización de lo efímero, aplicado a "los recuerdos en nube"³⁰ y al cuerpo amado³¹ y las nubes representan el acabamiento de la luz y la felicidad.³² Sin embargo, volvemos a repetirlo, existe un gozoso nombrar central respecto a las nubes, prevaleciendo la sensación de vastedad y altura. Así en "El águila":

Te descubrí, parejo al chopo tierno
De esbelta plata verde estremecida
Al viento matinal junto a la fuente,
Jugando por los prados de la tierra.
Tus ojos dulcemente contemplaban
La nube gris y húmeda que asciende
El aire soberano, diadema
Azul de las montañas, donde el ave
Entre la nieve virgen tiene su nido.
(RD, 185)

Y en "Góngora":

Pero en la poesía encontró siempre no tan sólo
hermosura, sino animo,
La fuerza del vivir más libre y más soberbio,
Como un neblí que deja el puño duro para buscar
las nubes
Traslúcidas de oro allá en el cielo alto.
(RD, 193)

La nube, como grandeza del artista, se compagina con la nube, como grandeza original del hombre, llegando Cernuda

a preferir la "nube primitiva" al "ser irreductible", sencillamente por la capacidad de transformación de las nubes en la imaginación del poeta:

Al ser irreductible,
La nube primitiva
Prefiere; las futuras
Criaturas divinas.
(RD, 189)

Todavía más busca Cernuda en las nubes: el amor y su infancia y adolescencia:

La primavera nórdica como el amor es falsa:
Ya verde y tibia ayer, hoy helada y ventosa,
Con el sol rezagado alla en opuestos climas
Cuando creyó sentir su beso el cuerpo pálido.

Mas posible es buscarlo a través de las nubes,
Tal pesador del sur por el fondo marino
La opaca luz redonda en la perla cuajada
¿No dora siempre el sol los sueños de otro suelo?
(RD, 213)

Uno de los más hermosos poemas de Como quien espera el alba, "Hacia la tierra", expresa esta idea de regreso encantado a lo ido:

Mas volver debe el alma
Tal pájaro en otoño,
Y aquel dolor pasado
Visitar, y aquel gozo:

Nube de una mañana
Aurea, rama de púrpura
Junto a una tapia, sombra
Azul bajo la luna.
(RD, 218)

En los tres últimos libros de Cernuda, el símbolo de las nubes no decae en su exaltación. Es curioso que mientras la poesía de Cernuda se impregna de un

escepticismo muy marcado, las nubes permanecen como signo de la ilusión y la esperanza; de la amargura final del poeta sólo las nubes podrían salvarlo con su resplandor blanco o gris, que son los colores preferidos del poeta. En el libro Vivir sin estar viviendo (1944-1949), hay una sola referencia a las nubes, que se incluyen en un escenario de lago, álamos, arces, abedules, en un final de invierno. Las nubes en este poema son "claras y libres", poblando un "horizonte acogedor".³³

En Con las horas contadas (1950-1956), las nubes se confunden con la triunfal altura y con el cuerpo amoroso:

Repican las campanas y vibran las trompetas,
 Todo el aire está lleno de un rojo son metálico,
 Como algombra del príncipe. Encima el cielo abre
 Su más pomposo azul, sus nubes mas marmoreas.
 (RD, 282)

El último libro Desolación de la Quimera (1956-1962), tan amargo, reincide en este tratamiento gozoso. En "Niño tras un cristal", el visillo de una ventana parece una nube que susurra "lunar encantamiento"³⁴ y en "Epílogo", la nube sirve de asiento y proyección para el amor deseado.³⁵ Infancia y deseo, en resumen, aparecen como la última interpretación del símbolo de las nubes, tan puro en la poesía cernudiana.

Mar

Para los presocráticos, el mar constituía uno de los cuatro elementos primigenios, con el fuego, la tierra y el aire. Jenófanes afirma que el mar engendra las nubes y los

vientos;³⁶ Heráclito habla del mar como de la primera transformación del fuego, en el proceso siempre cambiante de éste;³⁷ Empédocles dice que el mar es el sudor de la tierra.³⁸ Aristóteles afirma la perennidad del mar, como elemento que nunca se secará.³⁹

La Biblia habla del mar en el Génesis, cuando Dios dice: "Júntense en un lugar las aguas de debajo de los cielos y aparezca lo seco. Así se hizo; y se juntaron las aguas de debajo de los cielos en sus lugares y apareció lo seco; y a lo seco llamó Dios, tierra, y a la reunión de las aguas, mares. Y vio Dios ser bueno" (1, IX-10). En la Biblia, casi siempre, en lugar del mar se habla del agua, aunque esta agua bien puede referirse al mar en más de una ocasión. Así, el agua representa la Divinidad en el Apocalipsis de San Juan: Cristo, al aparecerse a San Juan, se le dirige con "su voz, como la voz de muchas aguas" (1, XV).

El mar, como principio del mundo, se halla también en otras religiones, por ejemplo, en la iraniana, cuya tradición evoca festivales sagrados instituidos por Ormazd para conmemorar las etapas de la creación cósmica, con períodos que representan "ab origine" el cielo, las aguas, la tierra, las plantas, los animales y los hombres.⁴⁰ El mar, como origen de la vida, está también en la mitología griega en figura de Afrodita, diosa del amor y la belleza, que nació de la espuma del mar.⁴¹

Cirlot se refiere, hablando en términos psicológicos,

al mar como fuente de vida y como final. "To return to the sea is to return to the mother, that is, to die".⁴² En Cernuda también hay, como veremos, mar significando muerte, pero no como retorno a la madre, sino como incessante renacimiento, en un amplio sentido de maternidad/nacimiento.

Jung menciona la frase griega "el mar es símbolo del nacimiento". Del agua viene la vida --dice Jung-- recordando a Isaías.⁴³ Todo ello se puede aplicar a Cernuda que comprueba en el agua su razón de ser a través del estado amoroso. Pero la simbología mar/madre, que encuentra Jung⁴⁴ no se le puede aplicar a Cernuda, pues en su poesía no aparece una sola vez el mar como símbolo maternal. Jung estudia el mar, como tradición de los alquimistas en el sentido de "prima materia", que se identifica con el concepto intuitivo para una situación inicial psíquica; el mar --dice Jung-- es lo mismo que agua de la vida, madre, Venus, microcosmos, caos, etc.⁴⁵ Es el "humidum radicale", el místico Adán, el Hombre original, bisexual en su estado prenatal, que es un estado inconsciente.⁴⁶

Fundamentalmente, el mar, en la poesía de Cernuda, adquiere dos significados: el del nacimiento, un nacimiento que significa amor o vida, y el de la muerte. Un magnífico verso del poema "Pájaro muerto", de Las Nubes, nos puede servir para encabezar el estudio de este símbolo:

Si como el mar, que de su muerte nace,
Fueras tu. Una forma espectral de tí vislumbro

Que lloras entre los aires los amores
Breves y hermosos de tus días idos.
(RD, 178)

Digamos que la relación mar/amor es la más frecuente en su obra. Ya en Primeras Poesías, el mar espera al amor que duerme en la arena, un amor sólo, musicalmente reclamado por el mar:

Bajo tormentas la playa
Será soledad de arena
Donde al amor yazca en sueños
La tierra y el mar lo esperan.
(RD, 18)

Siguiendo con la ecuación mar/amor, la simbología se repite en Un río, un amor (asociando el mar con el beso);⁴⁷ en Los placeres prohibidos (comparando el cuerpo amado al mar libre⁴⁸ y dormido;⁴⁹ o haciendo acompañar a los marineros, "alas de amor", por el mar).⁵⁰ Estas alas obligan a imaginar lo ascensional, carácter evidente en el tema del mar en Donde habite el olvido; en los versos que vamos a citar a continuación, hay significaciones claramente fálicas: la "vela", el nocturno "azulado afán que se levanta" a las nubes con "olas melancólicas", que sirve a la vez para que el dios visite al abismo, al caos:

Como una vela sobre el mar
Resume ese azulado afán que se levanta
Hasta las estrellas futuras,
Hecho escala de olas
Por donde pies divinos descienden al abismo,
También tu forma misma,
Angel, demonio, sueño de un amor soñado,
Resume en mí un afán que en otro tiempo levantaba
Hasta las nubes sus olas melancólicas.
(RD, 88)

El mismo significado se encuentra en los versos siguientes, relacionado con las palabras "columna", "luna" y "ojos":

Yo fui

Columna ardiente, luna de primavera,
Mar dorado, ojos grandes.
(RD, 89)

Hay un poema en Donde habite el olvido titulado "El mar es un olvido", donde las relaciones mar/amante y mar/ascensión quedan expresadas de forma incuestionable:

El mar es un olvido
Una canción, un labio;
El mar es un amante,
Fiel respuesta al deseo.

Es como un ruiseñor,
Y sus aguas son plumas,
Impulsos que levantan
A las frías estrellas.

Sus caricias son sueño,
Entreabren la muerte,
Son lunas accesibles,
Son la vida mas alta.

Sobre espaldas oscuras
Las olas van gozando.
(RD, 90)

Lo mismo ocurre, aunque menos cuantitativamente en el poema VIII "Nocturno, esgrimes horas".⁵¹ Este mar "delirante" es el "deseo inmenso", furioso, batiendo contra la carne como un mar aprisionado del poema XV del mismo libro:

Un deseo inmenso,
Afán de una verdad,
Bate contra los muros,
Bate contra la carne
Como un mar entre hierros.
(RD, 98)

El tema es el de la prisión que se rebela contra la libertad del amor. Es un mar que ansía liberarse, elevarse, purificarse.

En el libro Invocaciones, los términos mar y amor guardan la misma relación; así, los poemas "A un muchacho andaluz" (RD, 105), "La gloria del poeta" (RD, 113), "Dans ma péniche" (RD, 116) y "El joven marino" (RD, 117). Este último poema es un resumen de esa postura. Ya en el primer verso se afirma: "el mar, y nada más". Verso sentencioso, definitorio, abarcador de la total realidad. El mar se despoja con el joven marino como única fuerza digna de él: "El mar, única criatura / Que pudiera sumir tu vida poseyéndote" (RD, 118). El mar es "la gran criatura enigmática",⁵² superior a los hombres que duermen cerca su rutina. Es un mar apasionado, furiosamente masculino.

En el libro Las Nubes prosigue este símbolo de lo amoroso; es un mar que ve pasar junto a él los "desnudos cuerpos bellos";⁵³ que "modela los cuerpos con fuertes líneas" y "en las venas infiltra las pasiones antiguas";⁵⁴ que recuerda "dejos de amores";⁵⁵ que siente cruzar por encima el amor;⁵⁶ y que organiza y reanuda amores como alzas, extinguidas y resurgidas espumas:

Como el tumulto gris del mar levanta
Un alto arco de espuma, maravilla
Multiforme de agua, y ya en la orilla
Roto, otra nueva espuma se adelanta;
.

Así siempre, como agua, flor o llama
 Vuelves entre la sombra, fuerza oculta
 Del otro amor. El mundo bajo insulta
 Pero la vida es tuya: surge y ama.
 (RD, 175)

Andrew P. Debicki afirma que la imagen del mar define el proceso del renacer de las cosas como formando parte de la naturaleza cíclica.⁵⁷ Esta opinión parece confirmarnos en nuestra idea del mar como amor, es decir, como nacimiento, en este caso renacimiento. Igual significado se halla en "Elegía anticipada", de Como quien espera el alba, donde la evocación fúnebre se une con la nostalgia amorosa:

El recuerdo por eso vuelve hoy
 Al cementerio aquel, al mar, la roca
 En la costa del sur: el hombre quiere
 Caer donde el amor fue suyo un día.
 (RD, 216)

Sin embargo, el mar posee más proyecciones que la única que señala Debicki. Digamos por nuestra parte que el mar como muerte, en la poesía de Cernuda, es algo más (o algo menos) que un renacimiento. Es, por lo pronto, tiempo, transitoriedad. Existe una imagen que Cernuda usa en dos ocasiones, la del mar que en la concha se consume; la imagen se halla en los poemas "Silla del rey", de Vivir sin estar viviendo y "Versos para ti mismo", de Con las horas contadas.⁵⁸ Símbolo, pues, de la fugacidad humana; no son los ríos de Jorge Manrique los efímeros ahora, sino el mar, aquél que en Manrique significaba lo permanente, lo eterno. Interesante inversión de una metáfora

que es un tópico. Otra vez aludirá Cernuda a lo efímero en relación con el mar, en el poema "Amigos: Víctor Cortezo", de Desolación de la Quimera, lo breve y feliz de la amistad se compara con un "trago de aire salado" junto al mar.⁵⁹

La transitoriedad nos conduce de modo natural al tema de la muerte. El mar, en esta simbolización funeral, está expresado en los poemas "El mirlo, la gaviota", de Los placeres prohibidos (donde se habla de "El Mar Negro como después de una muerte");⁶⁰ en "Pájaro muerto" de Las Nubes (recuérdese el verso que señalábamos al principio de este símbolo: "Si como el mar, que de su muerte nace...");⁶¹ en "A un poeta muerto" y "Niño muerto", ambos de Las Nubes (el mar es la eternidad del poeta⁶² o el testigo de la felicidad de un niño pronto muerto⁶³); en "La familia", de Como quien espera el alba (el mar es el destino del poeta, y éste es un río que corre libremente a su permanencia);⁶⁴ en "A un poeta futuro", del mismo libro (donde abundando en la imagen anterior, poeta/río, expresa su incompreensión de los ríos para elogiar al mar, al eterno mar:

No comprendo a los ríos. Con prisa errante pasan
Desde la fuente al mar, en ocio atareado,
Llenos de su importancia, bien fabríl o agrícóla;
La fuente, que es promesa, el mar solo la cumple,
El multiforme mar, incierto y sempiterno.
Como en lejana fuente, en el futuro
Duermen las formas posibles de la vida
En un sueño sin sueños, nulas e inconscientes,
Prontas a reflejar la idea de los dioses.
Y entre los seres que serán un día
Sueñas tu sueño, mi imposible amigo. (RD, 200)

En conexión con el tema de la muerte, se halla el de los ahogados en el mar; ya vimos como existía un ahogado, el protagonista, en "El joven marino"; en "Cuerpo en pena", de Un río, un amor, "el ahogado recorre sus dominios", el mar, "la tumba infinita"; es un ahogado que se pierde "en el fondo nocturno", misterioso, "sin amor ni dolor".⁶⁵ Hay que observar que esta posesión del ahogado por el mar no es la amorosa de "El joven marino", sino otra dramática, fatídica, un tema muy interesante en la poesía de Cernuda, pero que se aparta de nuestro estudio. Ahora nos interesa, más que el ahogado, el mar destructivo que lo ahoga. En "Diré cómo nacisteis", de Los placeres prohibidos, se cita a "un mar que traga adolescentes rebeldes",⁶⁶ y en "Resaca en Sansueña. II Monólogo de la estatua", de Las Nubes, se habla de "un naufragio lejano" en "la soledad callada de los mares".⁶⁷

Junto a estas dos proyecciones fundamentales del símbolo del mar, como amor y como muerte, hablaremos brevemente de otras significaciones accidentales. Ya que un poco más arriba hablábamos de la soledad de los mares, es oportuno citar el poema "Soliloquio del farero", de Invocaciones, donde el mar se identifica con la soledad:

Tú, verdad solitaria,
Transparente pasión, mi soledad de siempre,
Eres inmenso abrazo;
El sol, el mar,
La oscuridad, la estepa,
El hombre y su deseo,
La airada muchedumbre,
¿Qué son sino tú misma?

Por ti, mi soledad, los busqué un día;
 En ti, mi soledad, los amo ahora.
 (RD, 108)

El mar, en otro significado, equivale a serenidad, belleza, perfección. No es una perfección integral, representativa del espíritu del poeta, como en Juan Ramón Jiménez (Diario de poeta y mar, Animal de fondo) o Pedro Salinas (El contemplado),⁶⁸ sino como motivo de éxtasis, decoración, indolencia. Es un mar inscrito en un paisaje determinado, donde se detalla su color verde⁶⁹ o rosa⁷⁰ o se destaca su reposo gigantesco⁷¹ o su desconexión del tiempo: "...El mar, sin la memoria / Todo, al abrir de un sueño" (RD, 246).

Vicente Aleixandre --dice Manuel Mantero-- en Sombra del paraíso (1944), dedica poemas al mar. "El universo de Aleixandre no es más puro solamente porque el hombre no surja de modo activo, sino porque tampoco el tiempo tiene realidad por sí mismo".⁷² Cernuda y Aleixandre coinciden en la misma apreciación: "mar sin memoria"⁷³ y "mar sin tiempo"⁷⁴ corresponden a la misma idea deshumana.

Este mar no humano llega, por tanto, a ser un mar "vacío",⁷⁵ un "mar enemigo".⁷⁶ Cernuda, cuando compara el mar y las ciudades, adopta dos posiciones, ambas en el libro Un río, un amor: una en el poema "No intentemos el amor nunca", en el que el mar ansía, espera a las ciudades, en vano;⁷⁷ casi a continuación de este poema el titulado "Mares escarlata", expresa la idea de los mares "desbordados que atraviesan ciudades humeantes".⁷⁸

Digamos, para finalizar el estudio de este símbolo, que Cernuda se refiere a algunos mares geográficamente, como el Mar Negro en el poema "El mirlo, la gaviota", de Los placeres prohibidos, asociado a la muerte en una fácil representación del color negro;⁷⁹ el Atlántico, "mar evidente" del Conquero, o sea, de Huelva, simbolizando, como ya vimos, el amor;⁸⁰ el Atlántico, nuevamente, por donde "un puñado de hombres" de España pasó para cumplir el deseo de conquistar un mundo;⁸¹ el Mediterráneo, cuyo oleaje: "Batiendo contra el mármol o la roca, / Resucitar parecen las aguas del pasado, / Que vuelven y me ahogan, lentas, irreprimibles" (RD, 276). He aquí un ahogado moral, son los remordimientos los que ahogan a este César, tirano, degradado; otro ahogado más en el fantasmal escenario de las víctimas marinas. Un mar vengador, compensador: un mar en libertad.

Luna

Este símbolo --de carácter universal como veremos enseguida-- es el último que estudiaremos en la poesía de Cernuda. Símbolo no reiterado en exceso pero con originalidad suficiente para que lo incluyamos.

La luna, en las mitologías y religiones antiguas, adquiere varios significados: la luna, en los mitos aborígenes de Australia, es creadora del primer hombre, sacado de la piedra, frotándolo con cenizas blancas y negras; también creó a la primera mujer, sacándola de un

árbol de boj, haciéndola suave y flexible al frotarla con ñame y barro. En las leyendas australianas, es la luna casi siempre un hombre.⁸² Algunas tribus semíticas se llamaban a sí mismas hijas del dios-luna.⁸³ En los mitos de los negros primitivos africanos, la luna es generalmente un hombre.⁸⁴ Lo mismo ocurre en los mitos finlandeses.⁸⁵ En la mitología del antiguo México, el dios Tecuciztécatl, que pretendía ser el sol, se convirtió en la luna, y para que tuviera movimiento (como el sol) fue preciso que los demás dioses se quitaran la vida, pasando este sentido sacrificial a los ritos aztecas de adoración⁸⁶ (llamamos la atención sobre el hecho de que la luna sea masculina en todas estas mitologías porque en Cernuda --como veremos-- no hay un especial significado de feminidad. Quizá pudiera pensarse, al comprobar la identificación luna/ascesión en Cernuda, en una representación fálica).

Para los fenicios, la luna era la diosa madre.⁸⁷ En la mitología grecorromana, Diana "la luna" es Artemis y Selene. Diana es la diosa protectora de las mujeres; Selene, hermana de Helios, es, como Artemis, diosa de la juventud y de las curaciones.⁸⁸

En la mitología india, Rama-Chandra constituye el séptimo avatar como encarnación de Visnú; Rama, el héroe del Ramayana, asociado a la luna, Chandra, representa la guerra contra los demonios para extender la realeza de su padre entre los bárbaros.⁸⁹ En la mitología japonesa, la luna es una diosa (Tsuki-yomi) que nació del ojo derecho

de Izanagi, deidad masculina ancestral; la luna nació del ojo en aguas de purificación (lo anotamos por esta excepcional aparición del agua, asociación esta de luna/agua que aparecerá en Cernuda).⁹⁰

Los filipinos recogen la leyenda de la querella entre el sol y la luna, y sus hijos muertos, que se convierten en serpientes y animales en la tierra y peces en el agua.⁹¹ En la mitología egipcia, la luna tiene los nombres de Khensu o Khons; ambos dioses representan la salud y en el caso de Khons se le representa por el creciente de la luna (interesante para nosotros, como veremos, por la coincidencia gráfica en Cernuda).⁹²

Diremos que la luna, en la obra poética de Cernuda, adquiere, en especial, una proyección asociada al agua, además de otra asociada al tiempo. La del agua es la más numerosa (nueve veces), y comienza en el libro Un río, un amor; la vida no es "redonda, ni azul", "sino lunática", "con sus blancas lagunas"; la vida tiene "pálidas dunas". En este poema, "Habitación de al lado", se habla de la muerte, que visita al poeta en sueños; el durmiente se estremece de miedo, pero la muerte, cazadora sin lebel, sólo desea a los pájaros, no a los humanos:

Pero ningún lebel acompaña a la muerte.
Ella con mucho amor sólo ama a los pájaros,
Pájaros siempre mudos, como lo es el secreto,
Con sus grandes colores formando un torbellino
En torno a la mirada fijamente metálica.
(RD, 48)

La relación de luna con muerte la apunta Cirlot como

símbolo del acabamiento del hombre, y también de su reencarnación.⁹³

En el poema "La canción del oeste", del mismo libro Un río, un amor, la luna es el oeste de las películas infantiles y las manos quieren apresarla:

Lejos canta el oeste,
Aquel oeste que las manos antaño
Creyeron apresar como el aire a la luna;
Mas la luna es madera, las manos se liquidan
Gota a gota, idénticas a lágrimas.
(RD, 60)

Pero las manos son aire y son lágrimas; de nuevo, el agua. Ricardo Gullón ve en los versos transcritos "la nostalgia de los fracasados sueños infantiles, del maravilloso mundo entrevisto en las películas de la remota infancia y perdido al intentar recapturarlo".⁹⁴ La luna, añadamos, es madera y el agua, las lágrimas en que se convirtieron las manos que no pueden conquistarla. Cabría una pregunta: ¿Por qué la luna es madera, por el significado forestal, en un escenario de árboles y héroes a caballo? ¿Quizá por el divorcio entre madera y agua? Más bien pensaríamos en la primera posibilidad, pues madera y agua no se repelen; la madera es permeable.

En el poema "Para unos vivir", de Los placeres prohibidos, la alusión a la luna tiene lugar en una atmósfera negativa:

Todo es igual. Tendí mi brazo; no llovía.
Pisé cristales; no había sol. Miré, la luna;
no había playa.

(RD, 73)

Fijémonos en que no llueve y en que no hay playa; si no hay playa no hay mar. Es una luna a la que le falta ese elemento cordial; es una luna desprovista de la cernudiana emoción del agua, una luna sin destino.

En el poema "Déjame esta voz", también de Los placeres prohibidos, hay la ofrenda de un anillo hecho de luna a un mendigo joven cuyos ojos "parecían dos lagos". Cernuda dice: "Me ahogué en fin, amigos" y termina el poema con este verso: "Dame la guitarra para guardar las lágrimas" (RD, 74). Intentemos una explicación del poema. Ese anillo de luna es, evidentemente, sinónimo de anillo de compromiso amoroso, de entrega; el mendigo cuyos ojos eran como dos lagos, suponemos que por su claridad, lo atrae de tal forma que el poeta parece en ellos, se ahoga. Es amor y muerte al mismo tiempo; no olvidemos lo que dijimos anteriormente de la luna y la muerte. Esta entrega total, este "No saber más de mí mismo es algo triste; / Dame la guitarra para guardar las lágrimas" (RD, 74). Lágrimas de nuevo, asociadas sorprendentemente a la guitarra, instrumento tan andaluz, tan públicamente andaluz y ya sabemos como lo demasiado público no le gustaba a Cernuda. Sin embargo, la guitarra simboliza en Andalucía la pena amorosa más que cualquiera otra emoción.

Dos poemas hay en Donde habite el olvido, que vuelven a recoger esta ecuación luna/agua, en este caso luna/mar. Uno, el poema IV "Yo fui", donde el poeta expresa la nostalgia de días pasados, llenos de exaltación y deseo:

Yo fui

Columna ardiente, luna de primavera,
Mar dorado, ojos grandes.

(RD, 89)

Existe una idea ascensional (ya lo dijimos al tratar el símbolo del mar); destaquemos ahora a esa clara y alta luna de primavera, que dora el mar, y también, como en el poema del mendigo joven, hay unos ojos, grandes y suponemos que claros. La "luna de primavera" evoca, no cabe duda, una sensación de juventud. El otro poema es el VI "El mar es un olvido", donde insiste en esta idea ascensional; el mar es "labio", "un amante", "un ruiseñor". Sus aguas son "impulsos"; todo esto ya lo vimos al estudiar el mar. Lo que nos importa ahora es que el poeta compara las caricias del mar con "lunas accesibles", y que esas caricias son "la vida más alta".⁹⁵ Es posible comprobar aquí una alusión fálica.

En "Resaca en Sansueña. III Final", de Las Nubes, el mar nuevamente se relaciona con la luna, en un ambiente de éxtasis. La roca "abierta en terrazas" son "escalones de gracia que a la luna se ofrecen". En la orilla, "vagan dejos de amores y penas" aunque la noche cierra las antiguas heridas.⁹⁶ Este éxtasis lunar se repite, aunque con diferente circunstancia, la de su infancia sevillana, en los poemas "Primavera vieja" de Como quien espera el alba y "Luna llena en Semana Santa", de Desolación de la Quimera. En el primero de ellos, Cernuda asocia

los magnolios "los magnolios mojados de rocío" con la luna creciendo en el aire.⁹⁷ Ahora no es el lago ni el mar, sino el rocío que equivale a renovación. Aquí se habla del crecimiento de la luna, tema al que nos referiremos más tarde, porque creemos que en este poema solamente significa "mientras crece la luna por el aire" su vida, elevación, he aquí un sentido ascensional relacionado con lo puro de la infancia. En el poema "Luna llena en Semana Santa", otra vez se recoge la evocación infantil y dicha:

Mágica por el cielo
La luna fulge, llena
Luna de parasceve.
Azahar, luna, música.

Entrelazados, bañan
La ciudad toda.
(RD, 359)

Observemos que la luna, tan amada por Cernuda, es aquí la llena y que tanto ella como el azahar y la música bañan a la ciudad. Este verbo, bañar, alude al agua, aunque metafóricamente, pero a veces una imagen puede servir para enriquecer una idea; en este caso, esa luna bañando de luz a la ciudad, como el azahar la baña de aroma y la música de sonido, compendia esta relación de luna y agua.

El sentido temporal del símbolo de la luna comienza en el poema "Noche de luna" que abre Las Nubes; es revelador que este poema estuviera anteriormente titulado "Elegía a la luna de España"; el cambio de título parece significar el deseo de dar una dimensión universal a lo

puramente español. Es la única vez que Cernuda alude a la luna como "diosa". El contenido del poema no es otro que la supervivencia de la luna en relación con los humanos, ella "Asiste a sus vigiliass / En el silencio dulce de las noches".⁹⁸ El poeta se refiere a la España, grande o mísera, que pasa bajo la luz de la luna. Ella ha visto el poderío humano y también "la hierba, ortiga y cardo" brotando "por las vastas propiedades".⁹⁹ Llegará el día en que la luna no vea vida humana y queden "frente a frente / El silencio de un mundo que ha sido / Y la pura belleza tranquila de la nada".¹⁰⁰

Igual sentido temporal se encuentra en "El águila", de Como quien espera el alba:

Como las nubes
Ante el disco tranquilo de la luna,
Así las almas de los hombres pasan
Ante los ojos claros de los dioses,
Para dejar tan sólo en el vacío
Brillar mas puro el resplandor celeste.
(RD, 185)

Es exacta, la misma idea del poema anterior, pero usando el sustantivo "disco" como metáfora de la luna, no muy original; el uso de la imagen tiene por lo menos veinte y seis siglos de antigüedad: en el siglo VI antes de Cristo ya Tales de Mileto habló del disco de la luna.¹⁰¹ Los hombres, en este poema de Cernuda, se equiparan a nubes fugitivas, y sirven para realzar la soberanía celeste.

En "Las ruinas", de Como quien espera el alba, la luna vela los despojos de mármol; es una luna creciente:

Puro, de plata nebulosa, ya levanta
 El agudo creciente de la luna
 Vertiendo por el campo paz amiga,
 Y en esta luz incierta las ruinas de mármol
 Son construcciones bellas, musicales,
 Que el sueño completó.

(RD, 187)

Esta luna es de plata nebulosa, y la plata es el metal que corresponde a la luna, como símbolo otra vez de muerte, que se opone al sol, otorgador de la vida.¹⁰² El crecimiento de la luna, por otra parte, fue utilizado como medida del tiempo antes que el sol, y unifica la fecundidad de las mujeres y los animales con la fecundidad de la vegetación.¹⁰³ La luna significa la original unidad del tiempo y revela "el eterno retorno" --según afirma Mircea Eliade--.¹⁰⁴

Jung, recoge la creencia antigua, según la cual, la luna sirve para que se junten las almas desaparecidas, y es el receptáculo donde se conserva la esperma, es el lugar original de la vida con una significación femenina.¹⁰⁵ Digamos que este sentido femenino no se halla en la poesía de Cernuda, aunque sí el de la luna simbolizando el nacimiento y la muerte de los hombres, como testigo silencioso. No es la luna la que pasa, como en el verso de un poeta tan devoto de la luna como Laforgue: "Mais où sont les Lunes d'antan?"¹⁰⁶ son los hombres, y este concepto se expresa finalmente en el poema "Desolación de la Quimera" (RD, 35), donde la "nueva luna" ilumina desdeñosa "Restos de bestias en medio de un osario". Cernuda dirá "No

hay agua, fronda, matorral ni césped";¹⁰⁷ nos parece significativo que aluda a la falta de agua, asociación tan querida para el poeta.

La luna contempla a la Quimera "piedra correída en su desierto" y que "el tiempo ha mutilado".¹⁰⁸ Cuando la luz de la luna ilumina a la Quimera, parece como que ésta llorara o se quejara:

Llorando el no poder morir, como mueren las formas
Que el hombre procreara. Morir es duro,
Mas no poder morir, si todo muere,
Es mas duro quizá. La Quimera susurra hacia la luna
Y tan dulce es su voz que a la desolación alivia.
(RD, 351)

Estos versos nos recuerdan otros de Rubén Darío del poema "Coloquio de los centauros", de Prosas profanas: "La pena de los dioses es no alcanzar la Muerte".¹⁰⁹ La Quimera lamenta su excepcionalidad, su no morir cuando todos mueren. Es un poema triste, pero expresa una exaltación de lo efímero y lo colectivo, aunque sea colectivo en la muerte.

NOTAS

- ¹RD, "Oda", pág. 34.
- ²RD, "Oscuridad completa", pág. 47 y "Habitación de al lado", pág. 47.
- ³RD, "Durango", pág. 49.
- ⁴RD, "Desdicha", pág. 51. Bien diferentes los brazos de nube de Cernuda de los brazos de nube de Unamuno, en el que la imagen es protectora: "Soñaban las abuelas con los días / en que entonaron el cantar del alma; / el cielo con sus nubes, blancos brazos, / recojía (sic.) en un hato a las montañas". "En Biriātu", poema núm. 238 del "Cancionero", Poesía "Obras completas", VI (Madrid, 1969), pag. 1922. Concha Zardoya se refiere a este poema, sin añadir ninguna interpretación, en su libro Poesía española contemporánea (Madrid, 1961), pag. 132. Por cierto, que al transcribir los versos no copia la típica J unamuniana y escribe "su hato" en vez de "un hato".
- ⁵RD, "No intentemos el amor nunca", pág. 52.
- ⁶RD, "Carne de mar", pág. 58.
- ⁷RD, "Linterna roja", pág. 53.
- ⁸RD, "Drama o puerta cerrada", pág. 57.
- ⁹RD, "No decía palabras", pág. 69.
- ¹⁰RD, "Unos cuerpos son como flores", pág. 71.
- ¹¹RD, "Sentado sobre un golfo de sombra", pág. 78 y "Te quiero", pág. 81.
- ¹²RD, "Si el hombre pudiera decir", pág. 70.
- ¹³RD, "Déjame esta voz", pág. 74.
- ¹⁴RD, "Como una vela sobre el mar" II, pág. 88.
- ¹⁵Ibid.
- ¹⁶RD, "Adolescente fui en días idénticos a nubes" VII, pag. 91.

¹⁷RD, "Eras tierno deseo, nube insinuante" XIV, pág. 96.

¹⁸Adriano del Valle, "Oscura noticia de Luis Cernuda", Cántico, Córdoba, núms. 9-10, agosto-noviembre 1955, pág. 13.

¹⁹Charles Baudelaire, "L'Etranger", Le Spleen de Paris (Oeuvres completes), pag. 283.

²⁰José Olivio Jiménez, que habla de una fuerte temporalidad en Invocaciones, no nombra su esencial relación con las nubes. "Deténgase --escribe-- la atención en Por unos tulipanes amarillos, uno de los poemas más logrados en esa dirección". Nos parece más personal el uso de las nubes como símbolo del tiempo, que el uso de los tulipanes. José Olivio Jiménez, "Emoción y trascendencia del tiempo", La Caña Gris, pag. 53.

²¹RD, "Noche de luna", pág. 129.

²²RD, "Elegía española" (I), pág. 134.

²³C. G. Jung, Métamorphoses de l'Âme et ses Symboles, págs. 465-566.

²⁴"Creo que ella es la más persistente constante a lo largo de toda la obra de Cernuda (Prosa y Verso)... Cuando el sentimiento consciente del tiempo subyuga al poeta con el imperio que a Cernuda, el resultado es necesariamente la alegría. Yo definiría a la alegría como poema en el que la conciencia del tiempo subordina a toda otra vivencia. De ahí que toda la obra de Cernuda, especialmente Nubes y Como quien espera el alba, sea una gigantesca y purísima elegía.. Su concepción del hombre está fundada en la angustiada conciencia de su temporalidad", Ricardo Molina, págs. 38-39.

²⁵"Cernuda lleva al poema el reflejo de drama en su alma, a través de ella, y como experiencia personal... Las mejores realizaciones de Las nubes son los poemas del destierro, propiamente dichos, los alusivos al dolor por la ausencia de la patria... Elegías a España". Ricardo Gullón, "La poesía de Luis Cernuda", Asomante, págs. 56-59.

²⁶Enrique Azcoaga, "Figuras: Luis Cernuda", El Luchador, Alicante, Año XXIII, num. 8066, febrero 1935, pag. 1.

²⁷RD, "Scherzo para un elfo", pág. 137.

²⁸RD, "Soñando la muerte", pág. 139.

²⁹RD, pág. 180.

- 30 RD, "Apologia pro vita sua", pág. 204.
- 31 RD, "Amando en el tiempo", pág. 225.
- 32 RD, "Otros tulipanes amarillos", pág. 219.
- 33 RD, "Otros aires", pág. 262.
- 34 RD, pág. 321.
- 35 RD, pág. 360.
- 36 The Presocratics, pág. 34.
- 37 Ibid., pág. 72.
- 38 Ibid., pág. 134.
- 39 Aristotle Dictionary (New York, 1962), pág. 442.
- 40 Mircea Eliade, The Myth of the Eternal Return (New York, 1965), pág. 22.
- 41 Afrodita significa en la mitología griega la protección para el matrimonio y la fecundidad. Philip Mayer-son, Classical Mythology in Literature, Art, and Music (New York, 1971), pags. 183-184.
- 42 J. E. Cirlot, pág. 268.
- 43 O. G. Jung, pág. 364.
- 44 Ibid., pág. 366.
- 45 O. G. Jung, Aion, pág. 155.
- 46 O. G. Jung, Mysterium Coniunctionis (New York, 1963), págs. 9 y 11.
- 47 RD, "Sombras blancas", pág. 42 y "Desdicha", pág. 51.
- 48 RD, "Si el hombre pudiera vivir", pág. 70.
- 49 RD, "Quisiera saber por qué esta muerte", pág. 73.
- 50 RD, "Los marineros son las alas del amor", pág. 72.
- 51 RD, pág. 92.
- 52 RD, "El joven marino", pág. 117.
- 53 RD, "A un poeta muerto", pág. 133.

⁵⁴RD, "Resaca en Sansueña. I Prólogo", pág. 150.

⁵⁵RD, "Resaca en Sansueña. III Final", pág. 153..

⁵⁶RD, "El amor y el amante", pág. 159.

⁵⁷Andrew P. Dibicki, pág. 295.

⁵⁸"La mutación es mi desasosiego, / Que victorias de un día en derrotas se cambien. / Mi reino triunfante ¿ha de ver su ruina? / O peor pesadilla ¿Vivirá sólo en eco, / Como en concha vacía vive el mar consumido?" (RD, 266) y "No. Eres tú quien sueña solo / Aquel afecto noble compartido, / Cuyos ecos despiertan por tu mente desierta / Como en la concha los del mar que ya no existe" (RD, 294).

⁵⁹RD, pág. 357.

⁶⁰RD, pág. 78.

⁶¹RD, pág. 178.

⁶²RD, pág. 133.

⁶³RD, pág. 146.

⁶⁴RD, pág. 195.

⁶⁵RD, págs. 42-43.

⁶⁶RD, pág. 66.

⁶⁷RD, pág. 151.

⁶⁸Gustavo Correa, "El simbolismo del mar en la poesía española del siglo XX", Revista Hispanica Moderna, Año XXXII, enero-abril, 1966, Núms. 1-2. Sobre Juan Ramon Jimenez, págs. 76-86. Sobre Pedro Salinas, págs. 70-76.

⁶⁹RD, "Un momento todavía", pág. 299.

⁷⁰RD, "Resaca en Sansueña. I Prólogo", pág. 150.

⁷¹RD, "Noche de luna", pág. 131.

⁷²Manuel Mantero, La poesía del "yo" al "nosotros" (Madrid, 1971), pag. 189.

⁷³RD, "La fecha", pág. 246.

⁷⁴Vicente Aleixandre, VII "El mar", Poesías completas (Madrid, 1960), pág. 539.

- ⁷⁵RD, "Remordimiento en traje de noche", pág. 41.
- ⁷⁶RD, "Decídme anoche", pág. 45.
- ⁷⁷RD, pág. 52.
- ⁷⁸RD, págs. 53-54.
- ⁷⁹RD, pág. 78.
- ⁸⁰RD, pág. 106.
- ⁸¹RD, pág. 210.
- ⁸²Frank Chapin Bray, University Dictionary of Mythology (New York, 1964), pag. 233.
- ⁸³Ibid., pág. 133.
- ⁸⁴Ibid., pág. 222.
- ⁸⁵Ibid., pág. 43.
- ⁸⁶Samuel Noah Kramer, Mythologies of the Ancient World (Chicago, 1961), pag. 452.
- ⁸⁷Frank Chapin Bray, pág. 222.
- ⁸⁸Philip Mayerson, págs. 151-153.
- ⁸⁹Frank Chapin Bray, pág. 187.
- ⁹⁰Ibid., pág. 213.
- ⁹¹Ibid., pág. 242.
- ⁹²Ibid., pág. 126.
- ⁹³J. E. Cirlot, pág. 205.
- ⁹⁴Ricardo Gullón, "La poesía de Luis Cernuda", Aso-
mante, pag. 47.
- ⁹⁵RD, pág. 90.
- ⁹⁶RD, pág. 153.
- ⁹⁷RD, pág. 208.
- ⁹⁸RD, pág. 129.
- ⁹⁹RD, pág. 130.

- ¹⁰⁰RD, pág. 131.
- ¹⁰¹The Presocratics, pág. 51.
- ¹⁰²J. E. Cirlot, pág. 205.
- ¹⁰³Ibid., pág. 204.
- ¹⁰⁴Mircea Eliade, pág. 86.
- ¹⁰⁵C. G. Jung, Métamorphoses de l'Ame et ses Symboles, pág. 526.
- ¹⁰⁶Jules Laforgue, "Locutions des Pierrots", Poètes d'aujourd'hui (Vienne, 1966), pág. 198.
- ¹⁰⁷RD, pág. 350.
- ¹⁰⁸Ibid.
- ¹⁰⁹Rubén Darío, "Coloquio de los centauros", Prosas Profanas. Poesías completas (Madrid, 1968), pág. 578.

CONCLUSIONES

Luis Cernuda formó parte de la generación de 1927, un grupo de poetas de tan alta calidad estética y de tan destacada personalidad como no se había conocido en España desde el Siglo de Oro.

Vimos que Miguel de Unamuno, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez son los poetas inmediatamente anteriores que ejercieron influjo en la nueva generación. Como poetas de transición, hemos citado a José Moreno Villa, Mauricio Bacarisse, León Felipe y Ramón de Bastera. En los primeros años veinte, hubo un grupo de jóvenes poetas que cultivaron el creacionismo y el ultraísmo; Gerardo Diego fue el único que adoptó, aunque por breve tiempo, los postulados de las nuevas escuelas.

Los poetas del 27 se caracterizaron por el uso de la implicación, la primacía de la emoción sobre el tema, el uso del símbolo y la creación de ámbitos de vaguedad. A partir de 1927, año del centenario de la muerte de Góngora, una nueva influencia se dejó sentir, la del surrealismo, que rompió la unidad del grupo, ruptura que consumó más tarde la guerra civil.

Baudelaire, Mallarmé, Valéry y Reverdy, y menos Rimbaud y Lautremont, influyeron en Cernuda. Pero hemos notado además, otras influencias que no comparten sus

compañeros de generación: la de Hölderlin y la de Leopardi. Después, ya en el exilio, la de los poetas anglosajones que le imprimieron un nuevo tono a su poesía.

Creemos haber demostrado que el conflicto entre realidad y deseo, título del volumen en que Cernuda reúne toda su obra poética, es el principio generador del que emanan los temas más importantes de su poesía, y que según hemos podido estudiar, son: la soledad, el amor, el olvido, Dios y los dioses, España y el poeta como ser privilegiado en relación con la sed de eternidad, la poesía y la sociedad.

La soledad es el tema inicial de sus primeras composiciones y el que más insistentemente manifiesta la tensión realidad/deseo en la poesía cernudiana. Es una soledad íntima y casi absoluta, si esto pudiera afirmarse. Parecen faltar en Cernuda lazos de unión con la realidad a la que, sin embargo, desea captar con todas sus fuerzas vitales, aunque su voluntad esté inmovilizada por la indolencia. El poeta se siente aislado del mundo por unos muros que sólo encierran su propio vacío. A medida que se avanza en la poesía de Cernuda, observamos que esta soledad se intensifica a través de un proceso de agravación progresiva, se aloja en el ámbito de su poesía y se convierte en una realidad cerrada en la que poeta y mundo, intuición y sentimiento, se conjugan en una íntima angustia. Es la soledad de la muerte y el olvido: la primera, como negación total y el segundo, como desintegración de

lo existente (o existido).

El amor es otro tema a través del cual hemos visto que la tensión realidad/deseo se nos muestra. El amor, en sus primeras poesías, es un vago afán inconcreto, que no logra liberar al poeta del hastío, ni triunfar de la soledad. Es en Los placeres prohibidos, donde el amor llega a ser gloria y éxtasis, aunque también pueda ser destrucción y muerte. Por primera vez, observamos que la pasión vibra en su verso y la expresa con dolor. En los libros siguientes, no encontramos que el amor ocupe un lugar preferente, ni sea la fuente inspiradora del poeta, sino sólo un recuerdo melancólico. En Vivir sin estar vi-
viendo, el amor, a nuestro juicio, centra ya la vida del poeta. Canta al amor como medio para lograr un estado de unión y reconciliación con el mundo. Su exaltación amorosa, pensamos, alcanza su punto álgido en Con las horas contadas, al encontrar en el amor la fuente de la vida. Por último, en Desolación de la Quimera, llegada la hora de la reflexión, comprende con amargura que debe renunciar al amor, a sus angustias y tormentos; que el amor ha sido para él, más que el deseo de la persona amada, un deseo de la realización del ser. Creemos que Cernuda ha querido conferirle al amor un contenido casi religioso y que en su constante transposición entre realidad y deseo, ha aspirado a apresar la belleza en su intemporabilidad y transmutarla de lo real a lo eterno.

El olvido es, para Cernuda, una forma extrema del

amor. Es un amor que nos parece que recorre sus propios pasos en dirección inversa, es decir, desde el fin hasta el principio. Por medio del olvido quiere convertir una realidad absoluta en una forma anticipada de la muerte, para que, allí, el olvido aplaste la nostalgia, haciendo de la memoria algo negativo y casi contradictorio consigo mismo.

El tema de España aparece por primera vez en Las Nubes. Este libro, escrito durante los últimos años de la guerra civil y los comienzos de la segunda guerra mundial, muestra en sus inicios la nostalgia que le inspira su condición de desterrado y su dolor por los sufrimientos de la patria. En la segunda parte de Las Nubes, habla de España con creciente amargura. La soledad es, como siempre, su constante compañera, agudizada por un sentimiento de pérdida de su identidad, debida al alejamiento de su tierra. El recuerdo, como hemos señalado, es lo único que le ayuda a soportar el destierro y la lenta descomposición de sus ilusiones: el regreso a la patria.

En el mismo libro, Las Nubes, la honda crisis que nos parece atraviesa el poeta, le hace volver los ojos a Dios en busca de consuelo y ayuda. Así, observamos un tipo de expresión que se acerca a lo religioso, aunque no sabemos si su manifestación de fe en una presencia divina sea una postura vital o estética. Cualquiera que fuera su motivación, este sentimiento religioso, como el patriótico, será de corta duración y pronto observamos que Cernuda

vuelve a buscar la verdad en el hombre, aunque a veces éste -el hombre- no sepa reconocerla. Entonces se dirige a los dioses de la antigüedad griega, porque éstos, a pesar de ser olímpicos, eran humanos también.

Al estudiar el tema del poeta, la poesía y la sociedad en Cernuda, hemos visto que el poeta es --según él-- un ser privilegiado y esto se manifiesta a través de la sed de eternidad, el heroísmo, el desprecio a la sociedad y el narcisismo. Podemos decir que la eternidad es, para Cernuda, la búsqueda de la trascendencia en la idea de un tiempo abstracto e inmutable y el afán de alcanzar esta eternidad es la misión del poeta. Si recordamos haber afirmado que los temas de Cernuda parten de la contradicción realidad/deseo, veremos que su busca de la eternidad gira alrededor de la lucha entre estas dos fuerzas: el yo del poeta que aspira a la eternidad del ser, deseo, y el tiempo, que es la realidad que lo mantiene en una situación cerrada de la que no puede evadirse.

Observamos asimismo, la preocupación que muestra Cernuda sobre la relación del creador con la vida. La misión del poeta como profeta es ser portavoz de la conciencia del hombre, como mártir y como víctima, de aquí su heroísmo. El poeta, como ser temporal, que se vive a sí mismo dentro del fluir ininterrumpido y devorador del tiempo, sufre una sensación de separación del mundo, pero es el único capaz de sacar a éste de su indiferencia radical y de su intemporalidad, convirtiéndose en la conciencia del

mundo y trasladándolo al terreno del espíritu mediante el acto de la creación poética. Recordemos que para Cernuda, el mundo está regido por la contradicción deseo/realidad, y el hombre vive en el centro de esta contradicción que lleva implícita en su naturaleza.

El desprecio a la sociedad es quizá una consecuencia de la contemplación de un mundo convencional y, sin embargo, sometido a la pasión. Cernuda ataca a los llamados valores de la sociedad con amargura, con ironía. Nos ofrece una visión degradada de las instituciones sociales como negación del mundo del espíritu. En su actitud despreciativa, incluye a los críticos que hacen y deshacen al poeta. También en relación con su desprecio a la sociedad, encontramos los efectos negativos que produce el poder en el espíritu del hombre, a causa de la corrupción de sus detentadores. Por último, unido a la soberbia del poeta por la obra realizada y el desprecio a las personas vulgares, encontramos en Cernuda, un narcisismo de tipo casi filosófico, donde la busca de la esencia que el poeta contiene, es el espejo de Narciso que, en este caso, sería la obra escrita de Cernuda.

El estilo, en la poesía de Cernuda, es desigual, pero siempre lúcido. La versificación, en sus dos primeros libros, es tradicional. En Un río, un amor, emplea por primera vez el verso libre; aunque volverá a la estrofa regular más tarde, ya nunca lo hará a la rima consonante. Una peculiaridad que observamos en este libro,

es el relieve del verso final, al modo de un epifonema, para condensar el contenido. Una novedad que encontramos en Los placeres prohibidos, es la inclusión de ocho poemas en prosa; es la única vez que aparecen en su obra. En Invocaciones, sus versos oscilan entre cuatro y veinte o más sílabas y a partir de Las Nubes, observamos una disminución en la longitud de los versos y su combinación preferida será la de versos endecasílabos y heptasílabos. En Las Nubes, los poemas de metro corto alternan con los de verso largo. En Vivir sin estar viviendo, sus poemas y sus versos son más cortos y en Con las horas contadas, esta tendencia se manifiesta aún más claramente. La variedad de formas métricas caracteriza su último libro, Desolación de la Quimera; el verso libre sigue fluyendo rítmicamente mezclado con poemas cortos de rima asonante.

Hemos señalado cómo evoluciona el concepto del lenguaje en la obra de Cernuda. En Primeras Poesías, es simple y directo, la sintaxis es lenta debido a que usa pocos verbos en posición principal o llega a suprimirlos; en Egloga, Elegía, Oda, bajo la influencia de Garcilaso, su lenguaje se hace más culto y literario y la sintaxis más artificiosa. En los libros superrealistas, el poeta busca formas expresivas más libres, pero no existe ausencia de control ni voluntad de conseguirla, por eso no acusan la adopción de la técnica superrealista del automatismo. En Donde habite el olvido, inspirado por la relectura de Bécquer, su poesía busca una expresión más íntima y el

lenguaje, de gran delgadez expresiva, es similar al del poeta de las Rimas. En Invocaciones, el lenguaje se caracteriza por cierto esplendor verbal; en Las Nubes, su poesía pierde su antiguo brillo, la expresión es concisa y acendrada. Ya en Como quien espera el alba y en Vivir sin estar viviendo, la forma hablada y la escrita alcanzan una evidente correspondencia y en sus últimos libros, Con las horas contadas y Desolación de la Quimera, el lenguaje, al desnudarse, ha llegado al máximo de densidad.

En las imágenes, hemos notado como característica principal, el arte de fijar el ambiente circunstancial para presentar de un modo tangible contenidos anímicos. El poeta trata de fijar el instante, dándole cualidades de permanencia física con finalidad simbólica o en actitud visionaria. La imagen continuada es otro de sus recursos favoritos. En sus libros superrealistas, las imágenes son elusivas e ilógicas y recargadas de símbolos y las imágenes visionarias continuadas originan imágenes múltiples o acumuladas. Este tipo de imágenes sigue dejando sus huellas hasta Invocaciones, donde retorna al uso de las imágenes tradicionales pero enriquecidas por un elemento de sorpresa. En Las Nubes, combinará la frescura y espontaneidad de sus primeros libros con la original selección de las palabras para hacer sus imágenes estéticamente más eficaces. En sus libros posteriores, el uso de las imágenes es cada vez menos frecuente y su poesía se

caracteriza por un logicismo creciente.

Otros recursos estilísticos que hemos notado y estudiado, son: la reiteración, la personificación, la antítesis, el hipérbaton, la sinestesia y el encabalgamiento. El uso de este último contribuye a darle fluencia y musicalidad al verso.

Otras técnicas empleadas son: el desdoblamiento del yo, buscando mayor objetividad, hasta llegar a la creación de un doble y el uso de la poesía dramática para proyectar fuera y objetivar la voz del poeta. Con el perfeccionamiento de estas técnicas, alcanza la cima de un proceso de autoconocimiento que se inicia desde sus primeras composiciones y, llega a alcanzar la fusión del artista con su tiempo y con su mundo.

Para estudiar el símbolo en la poesía de Luis Cernuda, hemos tratado, en primer lugar, de definir los caracteres esenciales del mismo. Vimos que entre el objeto simbólico y el simbolizado tiene que existir una relación de analogía o semejanza y que la creación y aprehensión del mismo ha de estar animada por la emoción poética. Creemos haber señalado también que, en sentido general, la significación del símbolo es multívoca y que éste es ante todo la proyección y la forma de estados anímicos, con frecuencia inconscientes, que se manifiestan a través del poeta.

El valor simbólico que Cernuda le da a determinados objetos o términos le sirvieron a él para expresar y a

nosotros para captar estados complejos y contradictorios de su alma: la soledad, el hastío, el deseo, el amor, la verdad, la libertad, están plasmados en símbolos que a veces se cruzan y se funden hasta hacerse uno. El mismo símbolo puede representar el amor o el olvido, la vida o la muerte, el placer o el dolor, pero siempre es el soporte que sostiene lo esencial en su poesía. Los símbolos de Cernuda han permanecido constantes desde sus principios, a veces se repiten con insistencia, otras se alejan, pero siempre reaparecen para descubrirnos los puntos esenciales de sus complejos estados anímicos.

De todos los símbolos de la poesía de Cernuda, el aire es el más frecuente y el primero en aparecer. Dentro del concepto "aire" incluye los de brisa, viento y tormenta. La brisa significa primavera y juventud. El viento, identificado con la creación y la fecundidad, es masculino como símbolo del deseo. Igualmente a lo amoroso une el símbolo tormenta. El aire puede tener un concepto negativo o también creador o masculino. El sentido negativo simboliza la indolencia, el hastío; como creador y masculino, simboliza el amor y el deseo, la fecundidad, la protección, el espíritu, la libertad y la eternidad. Su realidad múltiple, ya suave, ya violenta, fascina a Cernuda, que identifica el concepto generador, eterno, del aire con el principio de la vida.

El árbol, forma simbólica universal, aparece en la poesía de Cernuda como símbolo abstracto y como símbolo

concreto en determinados árboles. La flor, como el árbol, es símbolo abstracto y, en ciertos casos, concreto. El concepto de la naturaleza, tan extremadamente ligado a la poesía de Cernuda, lo ha lanzado a una identificación con su esencia al tratar de reducir a símbolos una totalidad ambiental.

La sombra es otro símbolo que aparece frecuentemente en la poesía de Cernuda, en forma original. La sombra en relación con la luz es concepto que se repite muchas veces; vinculada a lo amoroso es también una constante en su poesía, en una ecuación cuerpo amado/sombra, que responde al concepto de sombra como doble del cuerpo. El tanteo de denostación aplicado a la sombra también abunda en Cernuda. La sombra como destino y en una ecuación sombra/muerte completan los diversos significados que para el poeta tiene el símbolo sombra.

El muro significa en un principio soledad, aislamiento. Es un símbolo que crece en importancia a medida que se avanza en su poesía, llegando a ser el deseo de trascender la propia realidad corporal (otra vez el conflicto deseo/realidad). Hay un momento que desaparece completamente y cuando reaparece está ya diluido con más sentido metafórico que simbólico. El limbo no es un símbolo insistente, pero es tan intenso y original que se convierte en Cernuda en un símbolo personal. El poeta expresa con la palabra limbo un estado de suspensión donde la voluntad está paralizada y se siente desarticulado y

flotando frente a límites invisibles. Dos fronteras que guardan diferentes esencias del hombre, impiden sin violencia la invasión de una en otra.

La nube es un símbolo de los más significativos y coherentes en la poesía de Cernuda. Tiene un concreto dualismo, y así, adquiere significaciones peyorativas o elogiosas. Como símbolo de lo efímero nos parece de evidente originalidad, pero todavía más busca Cernuda en este símbolo: el amor, su infancia y su adolescencia. Esta última significación carga el símbolo de pureza.

El símbolo del mar, en la poesía de Cernuda, adquiere dos significados trascendentales: el del nacimiento como amor o vida y el de la muerte. La relación mar/amor es la más frecuente en su obra. El amor como muerte es símbolo de temporabilidad, de la fugacidad humana. Además de estas dos proyecciones trascendentales, el símbolo del mar tiene otras significaciones accidentales: identifica al mar con la soledad, la serenidad, la belleza y la perfección.

La luna no es un símbolo muy repetido en la poesía de Cernuda, pero está cargado de originalidad. Fundamentalmente adquiere dos proyecciones: una, asociada al agua y otra, al tiempo. La del agua es la más numerosa. Es curioso que el símbolo de la luna sea generalmente masculino.

La Realidad y el Deseo es el libro de un hombre que no supo o no pudo aceptar el mundo como es; y que si

tampoco pudo convertir el deseo en realidad, logró afirmarse a sí mismo a través de su capacidad de consagrar la realidad a través de la palabra.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

(Para nuestra investigación de la obra cernudiana, nos hemos basado en la bibliografía reunida por Carlos Peregrín Otero, ampliada por Elisabeth Müller. En lo aportado por E. Müller hemos tenido que rectificar algunos errores. Marcaremos con un asterisco las obras de Cernuda añadidas por ella y con dos, las que nosotros hemos incluido.)

A. Obras de Cernuda

1. Libros de poesía

Perfil del Aire. Málaga: Litoral (Suplemento 4), 1927.

La invitación a la poesía. Madrid: La Tentativa Poética, 1933.

Donde habite el olvido. Madrid: Signo, 1935.

El joven marino. Madrid: Héroe, 1936.

Las Nubes. Buenos Aires: Rama de Oro, 1943.

Como quien espera el alba. Buenos Aires: Losada, 1947.

Poemas para un cuerpo. Málaga: Imprenta Dardo (edición limitada, fuera de comercio), 1957.

****Desolación de la Quimera**. México: Joaquín Mortiz, S. A., 1962.

La Realidad y el Deseo. Primera edición, Madrid: Cruz y Raya, 1936; segunda edición aumentada, México: Séneca, 1940; tercera edición revisada, corregida y aumentada, México: Fondo de Cultura Económica, Tezontle, 1958; ****cuarta edición, aumentada, México: Fondo de Cultura Económica, Tezontle, 1964.**

2. Poesías sueltas

"Versos" ("Vidrio de agua en mano del hastío", "La noche a la ventana", "Se goza en sueño

azogado", "El fresco verano llena", "El amor mueve al mundo", "La soledad. No se siente", "Es la atmósfera ceñida", "Cuán tierna la estación", "La desierta belleza sin oriente"); Revista de Occidente, X, Madrid (diciembre 1925), 309-315.

*"Tres poesías" ("El divorcio indolente", "Esa brisa reciente", "Los muros, nada más"); Litoral, Núm. 2 (diciembre 1926).

*"Poesía" ("Cuántas dulces promesas indecisas"); Verso y Prosa, Murcia (febrero 1927).

*"Algunas poesías" ("Difuso se profundiza", "Toda la luz en huelga se solaza", "Luto invernal en la rosa", "Tranquilidad suave", "Silenciosas", "No es el aire puntual"); Verso y Prosa, Murcia, Núm. 5, Año I (mayo 1927).

*"Poesía" ("Sólo escollos de sobra, débilmente"); Litoral, Núms. 5-7 (octubre 1927).

"Egloga", Carmen, Núm. 1 (diciembre 1927), 3-6.

"Homenaje a Fray Luis de León", Carmen, Núms. 3-4 (marzo 1928), 24-25.

"Elegía" Verso y Prosa, Núm. 12, Año I, Murcia (octubre 1928).

*"Cielo sin dueño" ("Quisiera estar solo en el sur", "Remordimiento en traje de noche", "Sombras blancas"); Litoral, Núm. 8, Málaga (mayo 1929).

"Cuerpo en pena", Revista de Occidente, Núm. LXXVII, Madrid (noviembre 1929), 158-160.

"Esperé un dios en mis días", Héroe, Núm. III, Madrid (1932).

*"Mi arcángel", Héroe, Núm. 5, Madrid (1932).

*"Linterna roja", Héroe, Núm. 6, Madrid (1932).

*"Donde habite el olvido", Héroe, Núm. 4, Madrid (1932).

*"Antiguo clamor", El Sol, Madrid (5 de abril 1933).

- *"Eras tierno deseo", El Sol, Madrid (26 de mayo 1933).
- *"Los fantasmas del deseo", El Sol, Madrid (9 de abril 1933).
- *"Vientres sentados", Octubre, Madrid (abril 1934), 9.
- "El viento de septiembre entre los chopos", Tiempo Presente, Núm. 1, Año 1, Madrid (marzo 1935), 8.
- "Elegía española 1937", Hora de España, Núm. IV, Valencia (abril 1937), 29-32.
- "Elegía a un poeta muerto", Hora de España, Núm. VI, Valencia (junio 1937), 33-35.
- *"Elegía a la luna de España", Nueva Cultura, Núms. 4-5 (junio-julio 1937).
- "Elegía española", "Elegía a la luna de España", Poetas en la España leal, Madrid-Valencia, Ediciones españolas (1937), 43-50.
- "Dos poemas" ("Lamento y esperanza", "Scherzo para un elfo"); Hora de España, Núm. XI, Valencia (noviembre 1937), 31-34.
- "Quetzalcóatl", Hijo Pródigo, II, Núm. 9, México (1943), 152-154.
- "Vereda del cuco", Hijo Pródigo, VI, México (1944), 78-80.
- "Las edades", Cuadernos americanos (enero-febrero 1951), 245-247.
- "El César", Orígenes, VIII, Núm. 28, La Habana (1951), 31-74.
- "Retrato de poeta", Orígenes, Núm. 33, La Habana (1953), 41-43.
- "Limbo", Universidad de México, VIII, Núm. 3 (noviembre 1953), 11.
- "Otras ruinas", Universidad de México, IX, Núms. 3-4 (noviembre-diciembre 1954), 5.
- "El retraído", "El poeta", Ciclón, I, Núm. 3, La Habana (mayo 1955), 29-30.

1. The first point is that the government has a duty to protect the rights of its citizens. This duty is not limited to the physical safety of its citizens, but also extends to their economic and social well-being. The government must ensure that its policies and actions do not infringe upon the rights of its citizens, and that it takes steps to protect those rights when necessary.

2. The second point is that the government has a duty to promote the welfare of its citizens. This duty is not limited to the physical safety of its citizens, but also extends to their economic and social well-being. The government must ensure that its policies and actions do not infringe upon the rights of its citizens, and that it takes steps to protect those rights when necessary.

3. The third point is that the government has a duty to provide for the basic needs of its citizens. This duty is not limited to the physical safety of its citizens, but also extends to their economic and social well-being. The government must ensure that its policies and actions do not infringe upon the rights of its citizens, and that it takes steps to protect those rights when necessary.

4. The fourth point is that the government has a duty to ensure the rule of law. This duty is not limited to the physical safety of its citizens, but also extends to their economic and social well-being. The government must ensure that its policies and actions do not infringe upon the rights of its citizens, and that it takes steps to protect those rights when necessary.

5. The fifth point is that the government has a duty to promote the development of its citizens. This duty is not limited to the physical safety of its citizens, but also extends to their economic and social well-being. The government must ensure that its policies and actions do not infringe upon the rights of its citizens, and that it takes steps to protect those rights when necessary.

6. The sixth point is that the government has a duty to ensure the stability of its country. This duty is not limited to the physical safety of its citizens, but also extends to their economic and social well-being. The government must ensure that its policies and actions do not infringe upon the rights of its citizens, and that it takes steps to protect those rights when necessary.

7. The seventh point is that the government has a duty to promote the unity of its country. This duty is not limited to the physical safety of its citizens, but also extends to their economic and social well-being. The government must ensure that its policies and actions do not infringe upon the rights of its citizens, and that it takes steps to protect those rights when necessary.

8. The eighth point is that the government has a duty to ensure the prosperity of its country. This duty is not limited to the physical safety of its citizens, but also extends to their economic and social well-being. The government must ensure that its policies and actions do not infringe upon the rights of its citizens, and that it takes steps to protect those rights when necessary.

9. The ninth point is that the government has a duty to promote the justice of its country. This duty is not limited to the physical safety of its citizens, but also extends to their economic and social well-being. The government must ensure that its policies and actions do not infringe upon the rights of its citizens, and that it takes steps to protect those rights when necessary.

10. The tenth point is that the government has a duty to ensure the peace of its country. This duty is not limited to the physical safety of its citizens, but also extends to their economic and social well-being. The government must ensure that its policies and actions do not infringe upon the rights of its citizens, and that it takes steps to protect those rights when necessary.

- *"El amante divaga", Caracola, Núm. 38, Málaga (diciembre 1955).
- *"Mozart", Caracola, Núm. 50, Málaga (diciembre 1956).
- "Poemas para un cuerpo", Universidad de México, XI, Num. 7 (1957), 5.
- "Aguila y rosa", Papeles de Son Armadans, VII, Palma de Mallorca (octubre 1957), 53-57.
- "El árbol", Insula, Núm. 133, Madrid (diciembre 1957), 3.
- *"El poeta y la bestia", Eco, IV, Bogotá (noviembre 1961), 1.
- ***"Cinco poemas" ("Luis de Baviera escucha Lohengrin", "A proposito de flores", "Dos de noviembre", "Del otro lado", "Peregrino"), La Caña Gris, Nums. 6-7 y 8 (otoño 1962), 5-10.

3. Prosa

a) Creación

- Ocnos. Primera edición, Londres: The Dolphin, 1942; segunda edición aumentada, Madrid: Insula, 1949; **tercera edición aumentada, Xalapa, Mexico: Ficción, Universidad Veracruzana, 1963.
- Tres Narraciones. Buenos Aires: Imán, 1948.
- Variaciones sobre tema mexicano. México: Porrúa y Obregón, 1952.
- *"Anotaciones", La verdad, Murcia (octubre 10 1926).
- "Trozos" ("Puerto", "Memoria del cielo"); Verso y Prosa, Año I, Num. 3, Murcia (marzo 1927), 3.
- *"Presencia de la tierra", Mediodía, Núm. V, Sevilla (1926), 6.
- "En la costa de Santiniebla", Hora de España, X, Valencia (octubre 1937), 41-61.
- "Sombras en el salón", Hora de España, XIV, Barcelona (febrero 1938), 39-66.

• 1. The first step in the process of creating a new product is to identify a market need. This involves conducting market research to determine what consumers want and what problems they are trying to solve. Once a need is identified, the next step is to develop a concept that addresses that need. This is often done through brainstorming and sketching ideas. The third step is to create a prototype, which is a physical model of the product that can be used to test and refine the design. This is followed by a series of iterations where the design is improved based on feedback from users and testing. Finally, the product is ready for production and distribution.

• 2. The second step in the process is to develop a business plan. This document outlines the company's goals, strategies, and financial projections. It is a crucial tool for securing funding from investors and lenders. The business plan should include a detailed description of the product, the target market, the competitive landscape, and the marketing and sales strategy. It should also provide a clear picture of the company's financial health, including projected revenue, expenses, and profit. Once the business plan is complete, the next step is to secure funding. This can be done through a variety of sources, including venture capitalists, angel investors, and banks. The final step in the process is to launch the product and begin selling it to the market. This involves creating a marketing campaign to generate awareness and interest in the product, as well as establishing a distribution network to get the product into the hands of customers.

*"Escritos en prosa" ("El mirlo", "Santa", "La soledad", "Pantera", "Vieja Inglaterra"); La Revista de Guatemala, Núm. 4 (abril-junio 1946).

"Variaciones sobre tema mexicano", Orígenes, VIII, Num. 29, La Habana (1951), 14-25.

"Variaciones sobre tema mexicano", Insula, Núm. 62, Madrid (15 de febrero de 1951), 1-2.

"El acorde", Caracola, Núm. 67, Málaga (mayo 1958).

b) Ensayo y crítica

"Paul Eluard", Litoral, Núm. 9, Málaga (junio 1929).
(También en Gerardo Diego: Antología: Poesía española contemporánea, Madrid (1959), 691.

"Pedro Salinas y su poesía", Revista de Occidente, XXV, Madrid (julio-septiembre 1929), 251-254.

"Jacques Vaché", Revista de Occidente, Núm. LXXVI, Madrid (octubre-diciembre 1929), 142-144.

"José Moreno Villa o los andaluces en España", El Sol (18 enero 1931), 2.

*"Poesía y verdad. Carta a Lafcadio Wliuki", Heraldo de Madrid (24 septiembre 1931).

*"La escuela de los adolescentes", Heraldo de Madrid (5 noviembre 1931).

"Notas elucidas. Federico García Lorca", Heraldo de Madrid (26 noviembre 1931), 12.

*"El espíritu lírico", El Sol (21 enero 1932).

*"El empresario de realidades (Gómez de la Serna)", Heraldo de Madrid (11 febrero 1932).

"Unidad y diversidad", Los Cuatro Vientos, Núm. 1, Madrid (febrero 1933), 11-20.

*"Los que se incorporan", Octubre, Madrid (octubre-noviembre 1933), 37.

"Sonetos clásicos sevillanos (Arguijo, Medrano, Rioja). Selección y nota", Cruz y Raya, Núm. 36, Madrid (marzo 1936), 103-136.

"Bécquer y el romanticismo español", Cruz y Raya,
Num. 26, Madrid (mayo 1935), 45-73.

"Hölderlin. Nota", Cruz y Raya, Núm. 32, Madrid
(noviembre 1935), 115-117.

"Divagación sobre la Andalucía romántica", Cruz y
Raya, Núm. 37, Madrid (abril 1936), 7-44.

"El espíritu lírico" (en un diario madrileño, 1936).

*"Homenaje", Ahora (18 enero 1937).

"Líneas sobre los poetas y para los poetas en los
días actuales", Hora de España, VI, Valen-
cia (junio 1937), 64-66.

"Poetas en la España leal", Hora de España, VIII,
Valencia (agosto 1937), 73-75.

"Federico García Lorca, Romancero Gitano", edición
de homenaje popular. Editorial 'Nuestro
Pueblo', 1937", Hora de España, IX, Valen-
cia (septiembre 1937), 67-69.

"Federico García Lorca (Recuerdo)", Hora de España,
XVIII, Barcelona (junio 1938), 13-20.

"Antonio Machado y la actual generación de poetas",
Bulletin of Spanish Studies, Vol. VII,
Num. 67, Liverpool (julio 1940), 139-143.

"Poesía popular", Bulletin of Spanish Studies, Vol.
XVIII, Num. 72 (octubre 1941), 161-173.

"Juan Ramón Jiménez", Bulletin of Spanish Studies,
Vol. XIX, Núm. 76 (octubre 1942), 163-168.

"Juan Ramón Jiménez", Hijo Pródigo, I, México (1943),
148-156.

"Cervantes", Bulletin of Spanish Studies, Vol. XX,
Núm. 80, Liverpool (octubre 1943), 175-195.

"Tres poetas clásicos", Hijo Pródigo, IX, México
(1945), 9-16.

"Julio Herrera y Reissig", Cultura, Montevideo (1945).

"Gregorio Prieto", en Gregorio Prieto, Paintings and
Drawings, London: Falcon Press (1947), 5-8.



- "Tres poetas metafísicos", Bulletin of Spanish Studies, Vol. XXV, Núm. 98 (abril 1948), 109-118.
- "Carta abierta a Dámaso Alonso", Insula, Núm. 35, Madrid (15 noviembre 1948), 3.
- "Gregorio Prieto", Insula, Núm. 59, Madrid (14 noviembre 1950), 2.
- "Tres poetas metafísicos", Insula, Núm. 36, Madrid (15 diciembre 1948), 1-2.
- "Vicente Aleixandre", Orígenes, Año VII, Núm. 26, La Habana (1950), 9-15.
- "André Gide", Asonante, Año VII, Núm. 1, San Juan, Puerto Rico (1951), 5-31.
- *"Variaciones en torno a un tema mexicano", Insula, Num. 62, Madrid (febrero 1951).
- *"Variaciones sobre tema mexicano", Orígenes, Núm. 29, La Habana (1951).
- "El crítico, el amigo y el poeta. Diálogo ejemplar", Orígenes, Num. 35, La Habana (1954), 18-30.
- "Reflejo de México en la obra de José Moreno Villa", Universidad de México, IX, Núms. 10-11 (abril 1955), 31-32.
- "Poesía española (Prólogo a un libro)", Universidad de México, IX, Núms. 10-11 (junio-julio 1955), 1-2 y 16+18.
- "Vicente Aleixandre", Novedades, México (30 octubre 1955).
- *"Moreno Villa", Caracola, Núm. 48, Málaga (octubre 1956).
- "Coleridge", Ciclón, III, Núm. 1, La Habana (1957), 50-61.
- "Prólogo a un libro. La evolución de la poesía española", Insula, Núm. 127, Madrid (15 junio 1957), 1 y 5.
- "Gerard Manley Hopkins", Universidad de México, IX, Núm. 10 (1957), 1.
- Estudio sobre poesía española contemporánea. Madrid: Guadarrama, 1957.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

Pensamiento poético en la lírica inglesa. (Siglo XIX). Mexico: Imprenta Universitaria, 1958.

"Los dos Juan Ramón Jiménez: el Doctor Jekyll y Mister Hyde", México en la cultura, Num. 482, México (9 junio 1958), 1 y 3.

*"El modernismo y la generación de 1898", Caracola, Nums. 62-63, Malaga (diciembre 1957-enero 1958).

"Lord Alfred Tennyson", Papeles de Son Armadans, Palma de Mallorca, Año III, Num. 9 (junio 1958), 253-278.

"Adolfo Salazar", Universidad de México, XIII, Num. 2 (octubre 1958), 24.

"Adolfo Salazar", Papeles de Son Armadans, XI, Palma de Mallorca (octubre 1958), 99-101.

"Historial de un libro", Papeles de Son Armadans, Año IV, Num. XXXV, Palma de Mallorca (febrero 1959), 221-172.

"Con Luis Cernuda en su exilio en México", Indice, Nums. 124-125, Madrid (abril-mayo 1959), 11-12.

"Las cartas de Rilke y la Princesa Marie von Thurn-und Taxies", La Gaceta, Num. 62, Mexico (octubre 1959), 3.

"Baudelaire en el centenario de Las Flores del Mal", La Gaceta, Año V, Num. 62, Mexico (octubre 1959).

Poesía y Literatura. Primera edición, Barcelona: Seix y Barral, 1959; **segunda edición, Barcelona: Seix y Barral, 1965.

*"Bécquer y el poema en prosa español", Papeles de Son Armadans, Año V, Num. XLVIII, Palma de Mallorca (mayo 1960), 233-245.

*"Experimento en Rubén Darío", Papeles de Son Armadans (noviembre 1960), 123-137.

*"Las letras y su rubor", Papeles de Son Armadans, Año V, Núm. LVII (diciembre 1960), 69.

**Poesía y Literatura II. Barcelona: Seix y Barral, 1965.

4. Traducción

Saint-Pierre, Bernardino de, Pablo y Virginia.

Merimée, Próspero, Teatro de Clara Gazul, comedianta española, seguido de La familia de Carvajal, 1933, 3 volúmenes.

Hölderlin. "Poemas" (en colaboración con Hans Gebser), Cruz y Raya, Núm. 32, Madrid (noviembre 1935), 113-134.

Wordsworth, William, "Dos sonetos" (en colaboración con Stanley Richardson), Hora de España, XVI, Barcelona (abril 1938), 12-13.

Keats, John, "Oda al otoño", Romance, México (15 junio 1941).

Hölderlin, Poemas, México: Editorial Séneca, 1942.

Shakespeare, William, Troilo y Crésida, Madrid: Insula, 1953.

5. Epistolario

Carta a Octavio G. Barreda, fechada en Emmanuel College, Cambridge, el 8 de diciembre, Hijo Prodigio, IV (1944), 62. Y respuesta de Bergamín (del 22 marzo 1944) a continuación.

**Una carta de Luis Cernuda a Elena Lozano Vranich, fechada diciembre 25, 1962, Archivo Hispalense, 1968.

B. Poemas de Cernuda traducidos a otras lenguas

Cohen, J. M. The Penguin Book of Spanish Verse. ("Cementerio en la ciudad", "Primavera vieja" y "El arpa"), 1956, 412-415.

Macri, Oreste, Poesía spagnola del novecento ("Los muros nada mas", "El divorcio indolente", "Quisiera estar solo en el sur", "Como el viento", "Estoy cansado", "Nevada", "El mirlo, la gaviota", "Déjame esta voz", "Veía sentado", "No es el amor quien muere", "Quiero, con afán soñoliento", "Adolescente fui en días idénticos a nubes",

"Violetas"), Bologna: Guanda, 1952, 348-363.

Peers, E. Allison, A Critical Anthology of Spanish Verse ("Se goza en sueño encantado", "Escondido en los muros", "Jardín antiguo", "Atardecer en la catedral"), California: University of California Press, 1949, 688-692.

Perry, J. H. The Harrap Anthology of Spanish Poetry ("La soledad. No se siente", "Nevada", "Tierra nativa", "El arpa"), London: Harrap, 1953, 462-464.

Pomès, Mathilde, Poètes espagnols d'aujourd'hui ("La soledad. No se siente", "Elegía", "Esperé un días en mis días"), Bruxelles: Editions Labor, 1934, 139-144.

Turnbull, Eleanor L., Contemporary Spanish Poetry ("Remordimiento en traje de noche", "El caso del pajarito asesinado", "Como leve sonido", "El viento de septiembre entre los chopos", "Himno a la tristeza", "Elegía española", "La fuente", "Atardecer en la catedral", "Impresión de destierro", "Cementerio en la ciudad"), Baltimore: The John Hopkins Press, 1945, 340-375.

Winston, Roy Hérvin, & Gebser, Hans, eds., Neue Spanische Dichtung, Berlin: Rabenpresse, 1936.

****Tentori Montalto, Francesco, Poesie di Luis Cernuda, Milano: Lerici Editori, 1962.**

Edkins, Anthony & Harris, Derek, eds., The Poetry of Luis Cernuda, New York University Press, 1972.

C. Bibliografía sobre Luis Cernuda

1. Homenajes

Cántico, Núms. 9-10 Córdoba (agosto-noviembre 1955).
Homenaje a Luis Cernuda.

****La Caña Gris, Núms. 6-7 y 8, Valencia (otoño 1962).**

****Nivel, Núm. 12, México (diciembre 1963).**

****Insula**, Núm. 207, Madrid (febrero 1964).

2. Poemas dedicados a Cernuda

Alberti, Rafael, "A Luis Cernuda. Aire del sur buscado en Inglaterra", Poesía, Buenos Aires: Losada, segunda edición, 1946, 306-307.

Alvarez Ortega, Manuel, "Hablo de Luis Cernuda, poeta", Cántico, Núms. 9-10 (agosto-noviembre 1955), 32.

****Aparicio**, Antonio, "Soleares para un poeta (Luis Cernuda)", Insula, Núm. 207, Madrid (febrero 1964), 20.

Aumente, Julio, "Homenaje a Luis Cernuda", Cántico, Núms. 9-10 (agosto-noviembre 1955), 14.

****Brines**, Francisco, "En la muerte de Luis Cernuda", Insula, Núm. 207, Madrid (febrero 1964), 9.

****Caro Romero**, Joaquín, "Silencio para Luis Cernuda", Insula, Núm. 207, Madrid (febrero 1964), 4.

****Duque**, Aquilino, "En el suelo de Méjico", Insula, Núm. 207, Madrid (febrero 1964), 6.

****Gaos**, Vicente, "Luis Cernuda", La Caña Gris, Núm. 6, 7 y 8, Valencia (otoño 1962), 17.

López, Mario, "La sangre" (A Luis Cernuda), Cántico, Núms. 9-10, Córdoba (agosto-noviembre 1955), 48.

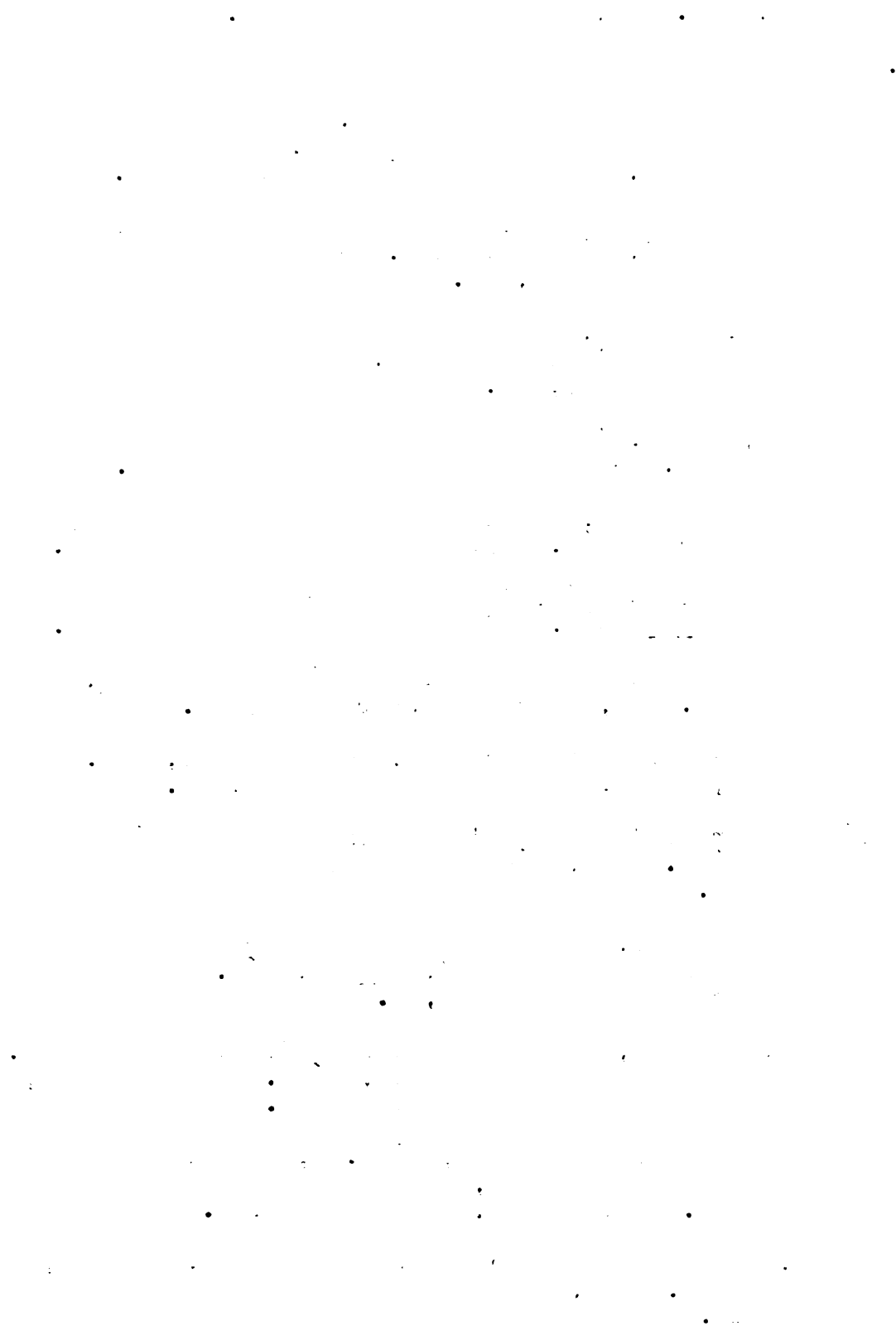
****Mantero**, Manuel, "Encuentro de Luis Cernuda con Verlaine y el demonio", Insula, Núm. 207, Madrid (febrero 1964), 8.

Molina, Ricardo, "Oda a Luis Cernuda", Platero, (1950). (Reproducido en Cántico, Núms. 9-10, Córdoba, agosto-noviembre 1955, 46-47).

****Paz**, Octavio, La Caña Gris, Núms. 6, 7 y 8, Valencia (otoño 1962), 13 (reproducido en Insula, Núm. 207, Madrid, febrero 1964, 7).

Pemán, José María, "Soneto a Luis Cernuda", Cántico, Núms. 9-10, Córdoba (agosto-noviembre 1955), 10.

Quiñones, Fernando, "El despechado (historia de un



3. Estudios sobre Luis Cernuda

- **Aguirre, J. M., "La poesía primera de Luis Cernuda",**
Hispanic Review, Núm. 2, XXXIV (Abril 1966),
121-134.
- *Aleixandre, Vicente, "Luis Cernuda deja Sevilla",**
Mito, Núm. 7 (abril-mayo 1956).
- Aleixandre, Vicente, "Luis Cernuda deja Sevilla",**
Los encuentros, Madrid: Guadarrama, 1958,
pags. 139-143.
- Alonso, Dámaso, Un aspecto del petrarquismo. La co-
rrelación poética, Instituto Italiano de
Cultura, 1950.**
- Altolaguirre, Manuel, "A Luis Cernuda (Homenaje en
dos voces)", Cántico, Nums. 9-10, Córdoba
(agosto-noviembre 1955), 9.**
- *Altolaguirre, Manuel, "La Realidad y el Deseo",**
Heraldo de Madrid (30 abril 1936).
- Altolaguirre, Manuel, "Vida y poesía. Cuatro poetas
íntimos: Emilio Prados, Luis Cernuda, Fede-
rico García Lorca y Vicente Aleixandre",
Lyceum, 4, Num. 14 (1939), 15-29.**
- **Arana, M. Dolores, "El poeta de La Realidad y el
Deseo", Nivel, Gaceta de Cultura, Num. 12,
México (diciembre 1963), 9-10.**
- *Aranguren, José Luis, "La evolución espiritual de
los intelectuales españoles en la emigra-
ción", Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid
(1953), 123-157. **Este mismo artículo apa-
rece en Crítica y Meditación, Madrid: Tau-
rus, 1957, 123-157.**
- Aub, Max, "f) Luis Cernuda", La poesía española
contemporánea, México: Imprenta Universi-
taria, 1954, 175-178.**
- **_____ . "Al volver del entierro de Luis Cernuda",
Revista de la Universidad de México, XVIII,
Num. 5 (enero 1964), 31.**
- Azcoaga, Enrique, "Poesía. Hölderlin, el joven puro",
El Sol, Núm. 5843, Madrid (15 mayo 1936), 2.**
- *_____ . "Poética indolencia", Luz.**

- * ————. "Figuras: L. Cernuda, El Luchador, Año XXIII, Num. 8066, Alicante (9 febrero 1935), 1.
- . "Entregas sobre Luis Cernuda", Cántico, Núms. 9-10, Córdoba (agosto-noviembre 1935), 29-31.
- **Baquero, Gastón, Darío, Cernuda y otros temas poéticos, Madrid: Editora Nacional, 1969, 147-191.
- Bell, Aubrey, F. G., Castilian Literature, Oxford: Clarendon Press, 1938, 115-116.
- . "Ocnos", Bulletin of Spanish Studies, XX (1943), 162.
- Bergamín, José, "El idealismo andaluz", La Gaceta Literaria, Num. 11, Madrid (1 junio 1927), 7.
- Bernier, Juan, "La antifantasia poética y Cernuda", Cántico, Núms. 9-10, Córdoba (agosto-noviembre 1955), 42-43.
- Bleiberg, Germán, "Los libros del mes", Insula, Núm. 37, Madrid (15 enero 1949), 4-5.
- Bousoño, Carlos, "La correlación en el verso libre: Luis Cernuda", Seis calas en la expresión literaria española, Madrid: Edit. Gredos, 1963, 256-261.
- **Brines, Francisco, "Ante unas poesías completas", La Caña Gris, Núms. 6, 7 y 8, Valencia (otoño 1962), 117-153.
- Cano, José Luis, "Bécquer y Cernuda", Asomante, Núm. 2, Puerto Rico (abril-junio 1954), 28.
- * ————. "Pasión por la belleza en Keats y Cernuda", Cántico, Num. 30, Córdoba (noviembre-diciembre 1954).
- * ————. "La generación poética de 1925 (Noticia histórica)", Revista Nacional de Cultura, Núm. 111, Caracas, Venezuela (julio-agosto 1955), 78-89.
- . "Notas a la poesía de Luis Cernuda", De Machado a Bousoño (Reune los ensayos: "En

4. The fourth part of the document provides a summary of the key findings and conclusions. It highlights the main trends and patterns observed in the data, as well as the implications for future research and practice. The text concludes by emphasizing the value of the research and the need for continued efforts to improve the quality and reliability of the data.

busca de un paraíso", "Bécquer y Cernuda", "Keats y Cernuda", "Prisión y poesía", "Sobre el lenguaje poético de Cernuda"), Madrid: Insula, 1955, 121-163.

- _____. "Notas sobre el tema del amor en la poesía de Cernuda", Cantico, Nums. 9-10, Córdoba (agosto-noviembre 1955), 17-21.
- * _____. "El amor en la poesía de Luis Cernuda", Revista Nacional de Cultura, Caracas, Venezuela (julio-agosto 1958), 86-95.
- * _____. "Un personaje en la poesía de Luis Cernuda: el demonio", Papeles de Son Armadans, Num. 17, Palma de Mallorca (1960), 403-411.
- * _____. Poesía española del siglo XX (Reúne los ensayos "En busca de un paraíso", "Bécquer y Cernuda", "Keats y Cernuda", "Prisión y poesía", "Notas sobre el tema del amor en Cernuda", "Sobre el lenguaje poético de Cernuda", "México en Cernuda", "El tema del demonio en la poesía cernudiana"), Madrid, 1960.
- ** _____. El tema de España en la poesía española contemporánea, Madrid: Revista de Occidente, 1964, 24-25.
- ** _____. Antología de poetas andaluces contemporáneos, Madrid: Ediciones Cultura Hispanica, 1968, 9-19.
- ** _____. La poesía de la generación del 27 (Reúne los ensayos: "La poesía de Luis Cernuda. En busca de un paraíso", "Bécquer y Cernuda", "Keats y Cernuda", "Prisión y poesía", "Notas sobre el tema del amor en la poesía de Luis Cernuda", "México en Cernuda", "El demonio en la poesía de Cernuda", "Sobre el lenguaje poético de Cernuda", "Estela de Luis Cernuda"), Madrid: Guadarrama, 1970, 189-256.
- ** Capote Benot, José María, El período sevillano de Luis Cernuda (Prologo de F. López Estrada), Madrid: Gredos, 1971.

Carballo, Emmanuel, "Luis Cernuda", México en la cultura, Nums. 504, 505 y 508 (10 noviembre, 17 noviembre y 8 diciembre 1958, respectivamente), 51 y 17; 5 y 12; y 5 respectivamente.



- ** _____ . "Entre Libros", Nivel, Gaceta de Cultura, Núm. 12, México (diciembre 1963), 3-10.
- **Castellet, José María, "Luis Cernuda", La Caña Gris. Nums. 6, 7 y 8, Valencia (otoño 1962), 28.
- Cirot, G., Darbord, M., Littérature espagnole européenne, París: Colin, 1956, 193.
- Cirre, José Francisco, "VII. Trascendentalismo poético: Luis Cernuda", Forma y espíritu de una lírica española (1920-1935), México: Grafica panamericana, 1950, 124-134.
- Coleman, Alexander, Other Voices: A Study of the Late Poetry of Luis Cernuda, Chapel Hill: University of North Carolina Press, Num. 81, 1969.
- "Como quien espera el alba", La Nación, Buenos Aires (13 diciembre 1947).
- *Córdova Infante, Julia, "Estudio lingüístico de la poesía de Luis Cernuda", Asomante, Año I, Puerto Rico (octubre-diciembre 1945), 100-112.
- *Chabás, Juan, Literatura española contemporánea, La Habana: Cultural, S. A., 1952.
- Chacel, Rosa, "Respuesta a Ortega", Sur, Núm. 241 (1956), 113-117.
- ** _____ . "Luis Cernuda, un poeta", La Caña Gris, Nums. 6, 7 y 8, Valencia (otoño 1962), 18-20.
- Chacón y Calvo, José María, "Presencia de Luis Cernuda", Diario de la Marina, La Habana (3 febrero 1952), 55.
- Chambers, Dwight, Books Abroad (winter 1959), 75.
- Charry Lara, Fernando, "Luis Cernuda: Un poeta de la soledad", El Tiempo, Bogotá (21 marzo 1948).
- Chumacero, Alfí, "El romanticismo inglés", México en la cultura (14 agosto 1958).
- **Debicki, Andrew P., "Luis Cernuda: La naturaleza y la poesía en su obra lírica", Estudios sobre poesía española contemporánea, Madrid: Gredos, 1968, 285-306.



- Díaz-Plaja, Guillermo, Historia de la poesía lírica española, Barcelona: Labor, 1948, 438-439.
- **Díaz Quiñones, Arcadio, "Elegía anticipada" (Glosa a un poema de Luis Cernuda), Insula, Num. 207, Madrid (febrero 1964), 15.
- Diego, Gerardo, "La poésie espagnole du demi-siècle", en Première Biennale Internationale de Poésie, Knokke, Septembre 1952, Temoignages sur la poésie du demi siècle, Ed. "La Maison du Poète", 1953, 112-125.
- Doreste, Ventura (Breve reseña de "Poemas para un cuerpo"), Insula, Num. 142, Madrid (15 septiembre 1958), 7.
- Durán Gili, Manuel, "y) Cernuda", El superrealismo en la poesía española contemporánea, México: Imprenta Universitaria, 1950, 91-94.
- "El homenaje a Luis Cernuda. García Lorca leyó un bello trabajo sobre el poeta y su obra", El Sol, Num. 5823 (martes 21 abril 1936), 2.
- F. A., "L. Cernuda; Perfil del Aire", La Gaceta Literaria, Num. 9, Madrid (1 mayo 1927), 4.
- Fernández, Enrique, "Sobre Cernuda", Índice, Núm. 127, Madrid (julio 1959), 26.
- **Ferraté, Juan, "Luis Cernuda y el poder de las palabras", Dinámica de la poesía, Barcelona: Seix Barral, S. A., 1968, 335-358.
- Florit, Eugenio, Como quien espera el alba, Revista Hispánica Moderna, XVI (1950), 141-142.
- Gallo, Ugo, Storia della letteratura spagnola, Milano: Academia, 1952, 734.
- García Baena, Pablo, "Divagación sobre la Andalucía de Luis Cernuda", Cántico, Nums. 9-10, Córdoba (agosto-noviembre 1955), 43-45.
- García Lorca, Federico, "En homenaje a Luis Cernuda", Obras completas, Madrid: Aguilar, 1960, 89-91.
- **García-Posada, Miguel, "Tres asedios a la poesía de Luis Cernuda", El Correo de Andalucía (viernes 9 de enero de 1970), 8.

- **Gariano, Carmelo, "Aspectos clásicos de la poesía de Luis Cernuda", Hispania, XLVIII, Núm. 2 (mayo 1965), 234-246.**
- *Gil-Albert, Juan, "Luis Cernuda o el aire dolorido", Gaceta del Libro, Año II, Núm. 13, Valencia (noviembre 1935), 1.**
- *_____ . "Es la voz de Cernuda que llora sobre el mundo", Gaceta del Libro, Año III, Núms. 19-20, Valencia (mayo-junio 1936), 13.**
- **_____ . "Ficha conmemorativa", La Caña Gris, Núms. 6, 7 y 8, Valencia (otoño 1962), 26-27.**
- **Gil de Biedma, Jaime, "El ejemplo de Luis Cernuda", La Caña Gris, Núms. 6, 7 y 8, Valencia (otoño 1962), 112-116.**
- González Alegre, Ramón, "Sobre una interpretación de Rosalía de Castro", Papeles de Son Armadans, VIII, Palma de Mallorca (1958), 150-163.**
- Gullón, Ricardo, "La poesía de Luis Cernuda", Aso-mante, VI, Núms. 2 y 3, Puerto Rico (1950), 34-54 y 49-71, respectivamente (reproducido parcialmente en Cantico, Núms. 9-10, Córdoba, agosto-noviembre 1955, 21-28).**
- **Harris, Derek, "Ejemplo de fidelidad poética: el superrealismo de Luis Cernuda", La Caña Gris, Núms. 6, 7 y 8, Valencia (otoño 1962), 102-108.**
- *"Homenaje a Luis Cernuda", Caracola, Núm. 44, Málaga (junio 1956).**
- "Homenaje al poeta Luis Cernuda", El Sol, Núm. 5822 (domingo 19 abril 1936), 6.**
- **Hierro, José, "Notas sobre la crítica en Cernuda", La Caña Gris, Núms. 6, 7 y 8, Valencia (otoño 1962), 21-25.**
- J. G. P., "Nota sobre Pensamiento poético en la lírica inglesa", Universidad de México, XIII, Num. 1 (septiembre 1958), 29-30.**
- Jiménez, Juan Ramón, "Luis Cernuda", Héroe, Núm. 4, Madrid (1934). Caricatura lírica Núm. 61 del libro Españoles de tres mundos, Buenos Aires: Losada, 1942, 163-164.**



- _____. "Con la inmensa minoría. Crítica", El Sol, Núm. 5828 (domingo 26 abril 1936), 4.
- _____. "A Luis Cernuda", Hijo Pródigo, I, México (1943), 337-340.
- **_____. "Luis Cernuda (1927)", Insula, Núm. 207, Madrid (febrero 1964), 1.
- **Jiménez, José Olivio, "Emoción y trascendencia del tiempo en la poesía de Luis Cernuda", La Caña Gris, Núms. 6, 7 y 8, Valencia (otoño 1962), 45-83 (Reproducido en Cinco poetas del tiempo, Madrid: Insula, 1964).
- Jones, Rica, "Luis Cernuda", Bulletin of Spanish Studies, XVI, Liverpool (1938), 195-202.
- **Lacote, René, "Luis Cernuda", Les Lettres Françaises, Núm. 1310 (Du 26 novembre au 2 décembre 1969), 6.
- Laffranque, Marie, Reseña de Estudios sobre poesía española contemporánea, Bulletin Hispanique, LX (1958), 252-255.
- "Libros recientes", La Nación, Buenos Aires (21 abril de 1959), sección tercera, 6.
- **López Estrada, Francisco, "Estudios y cartas de Cernuda (1926-1929)", Insula, Núm. 207, Madrid (febrero 1964), 3.
- **López-Gorgé, Jacinto, "Panorama de la poesía española actual", ABC, Madrid (12 de julio de 1970), 28-35.
- *López, Jorge, "Ocnos de Luis Cernuda", Manantial, Núm. 2 (1949).
- Luis, Leopoldo de, "La soledad poblada", Cántico, Nums. 9-10, Córdoba (agosto-noviembre 1955), 36-37.
- **_____. "Luis Cernuda", Papeles de Son Armadans, Año VIII, XXXI, Núm. XCIII, Madrid-Palma de Mallorca (diciembre 1963), 313.
- **_____. "Luis Cernuda: Crítica, ensayos, evocaciones", Editorial Seix Barral, Barcelona, 1970", Revista de Occidente, Núm. 99, Madrid (junio 1971), 370-371.

- Madariaga, Salvador de, "Notas españolas. Un rato con Carmen", El Sol, Año XII, Núm. 3327, Madrid (1 abril 1928), 4.
- **Mantero, Manuel, Poesía española contemporánea, Barcelona: Plaza y Janes, S. A., 1966, 77-79.
- Martínez, José Luis, "La poesía de Luis Cernuda (Fragmento)", El Nacional, Suplementos Culturales, México (1 junio 1944), 3.
- **Méndez, Concha, "Luis Cernuda", Insula, Núm. 207, Madrid (febrero 1964), 13.
- McClelland, I. L., Reseña de Como quien espera el alba, Bulletin of Spanish Studies, XXV, Liverpool (1948), 180-182.
- Molina, Ricardo, "La conciencia del tiempo clave esencial de la poesía de Luis Cernuda", Cántico, Núms. 9-10, Córdoba (agosto-noviembre 1955), 37-41.
- **Molina Campos, Enrique, "Cernuda, crítico literario", Insula, Num. 208, Madrid (marzo 1964), 7.
- Monterde, Alberto, La poesía pura en la lírica española, Mexico: Imprenta Universitaria, 1953, 129-131.
- *Montesinos, Rafael, Ocnos, Proel, (primavera 1946).
- Moreno Villa, José, Vida en claro: autobiografía, El Colegio de Mexico, 1944, 144-150.
- Morla Lynch, Carlos, En España con Federico García Lorca: Páginas de un diario íntimo, 1928-1936, Madrid: Aguilar, 1957.
- **Morris, C. B., "Un poema de Luis Cernuda y la literatura surrealista", Insula, Núm. 299, Madrid (octubre 1971), 3.
- **Müller, Elisabeth, Die Dichtung Luis Cernuda, tesis doctoral, Universidad de Colonia, 1962.
- **Muñoz, Jacobo, "Poesía y pensamiento poético en Luis Cernuda", La Caña Gris, Núms. 6, 7 y 8, Valencia (otoño 1962), 154-166.

- Muñoz Rojas, José Antonio, "Recuerdo de Luis Cernuda", Cántico, Nums. 9-10, Córdoba (agosto-noviembre 1955), 15.
- **Newman, Robert K., Luis Cernuda's Poetry and Style, tesis doctoral, Indiana.
- **_____. "Luis Cernuda. El hombre visto a través de su poesía", Insula, Núm. 207, Madrid (febrero 1964), 6.
- **_____. "Primeras poesías", La Caña Gris, Núms. 6, 7 y 8, Valencia (otoño 1962), 84-99.
- *Nora, Eugenio de, "Sobre la nueva poesía española: situación y promociones actuales", Humboldt, Hamburgo, Año I, Núm. 1 (1960), 36-41.
- **Núñez, Vicente, "Luis Cernuda en su palabra", Insula, Núm. 207, Madrid (febrero 1964), 5.
- *_____. "Pensamiento crítico y poesía en Luis Cernuda", Insula, Núm. 170, Madrid (enero 1961), 5.
- *_____. "Presencia de Luis Cernuda", Caracola, Núm. 36, Málaga (octubre 1955), 66.
- *_____. "Sobre tres temas cernudianos", Cántico, Núms. 9-10, Córdoba (agosto-noviembre 1955), 33-36.
- *Otero, Carlos Peregrín, La poesía de Luis Cernuda, tesis no publicada, 1960, California University.
- *_____. "La tercera salida de La Realidad y el Deseo", Papeles de Son Armadans, Madrid-Palma de Mallorca (junio 1960), 425-471.
- **_____. "Indígenas y extranjeros sobre Cernuda", La Caña Gris, Núms. 6, 7 y 8, Valencia (otoño 1962), 109-111.
- **_____. Letras. I, Londres: Támesis Book, 1966 (incluye cuatro trabajos sobre Cernuda).
- **_____. "Cernuda en California", Insula, Núm. 207, Madrid (febrero 1964), 1.
- **_____. "Variaciones de un tema cernudiano", La Caña Gris, Núms. 6, 7 y 8, Valencia (otoño 1962), 39-44.

- Panero, Leopoldo, "Ocnos, o la nostalgia contemporanea", Cuadernos Hispanoamericanos, Núm. 10, Madrid (julio-agosto 1949), 183-187.
- Paz, Octavio, "Andando el tiempo", Claridades Literarias, Núm. 2, México (7 mayo 1959), 23 (Reproducido en Caracola, Núm. 75, Málaga, septiembre 1959).
- ** _____ . "Apuntes sobre La Realidad y el Deseo", Corriente Alterna, México: Siglo XXI Editores, S. A., 1967, 11-16.
- ** _____ . "La palabra edificante", Revista de la Universidad de México, XVIII, Núm. 11 (julio 1964), 10-15 (Reproducido en Cuadrivio, México: Editorial Joaquín Mortiz, S. A., 1965, 167-203.
- _____ . Las peras del olmo, México: Imprenta Universitaria, 1957, VI-VII.
- _____ . Reseña de Ocnos, Hijo Pródigo, I (1943), 188-189.
- Peers, E. Allison, Reseña de Ocnos, Bulletin of Spanish Studies, XX (1943), 170-171.
- **Peñalos, Javier, "Noticias literarias importantes del mes, en México", Nivel, Gaceta de Cultura, Núm. 12, México (diciembre 1963).
- Pérez Delgado, Guillermo Servando, "Luis Cernuda y sus Variaciones sobre tema mexicano", Estudios Americanos, X, Sevilla (1955), 25-52.
- **Prieto, Gregorio, "Recuerdos de Luis Cernuda", Insula, Núm. 207, Madrid (febrero 1964), 7.
- Quiñones, Fernando, "El despechado (historia de un poeta)", Cantico, Núms. 9-10, Córdoba (agosto-noviembre 1955), 16.
- Reseña de Donde habite el olvido, Indice Literario, IV, Madrid (febrero 1935), 34.
- Reseña de Perfil del Aire, L'Amic de les Arts, Sitges, 1927.
- **Romero Murube, Joaquín, "Responso difícil por un poeta sevillano", Los cielos que perdimos, Sevilla, 1954, 154-155.

• • • • •

• • • • •

• • • • •

• • • • •

• • • • •

• • • • •

• • • • •

• • • • •

• • • • •

• • • • •

• • • • •

• • • • •

**Ruiz-Copete, Juan de Dios, "Luis Cernuda, un romántico en el XX", Poetas de Sevilla, Sevilla: Editorial Gonzalez Cabañas, 1971, 153-166.

Salazar y Chapela, E., Reseña de Perfil del Aire, El Sol, Madrid (18 mayo 1927), 2.

Salinas, Pedro, "Luis Cernuda, poeta", Literatura española siglo XX, Mexico: Séneca, 1941, 333-348.

_____. "Nueve o diez poetas", Contemporary Spanish Poetry, 1945, 14-16 (trabajo reproducido en Hijo Prodigio, VIII, 1945, 71-79 y en Ensayos de literatura hispanica, Madrid: Aguilar, 1967, 360-376.

**Santos Torroella, Rafael, Luis Cernuda: Antología poética, Barcelona: Plaza & Janes, S. A., 1970.

Segovia, Tomás, Reseña de La Realidad y el Deseo, Revista Mexicana de Literatura (nueva época), Num. 1 (enero-marzo 1959), 82-87.

Serrano Plaja, Arturo, "Luis Cernuda: Donde habite el olvido", Tiempo Presente, Num. 1, Madrid (marzo 1935), 15-16.

_____. "La poesía. Notas a la poesía de Luis Cernuda", El Sol, Núm. 5845 (domingo 17 mayo 1936), 2.

**_____. "La poesía. Notas a la poesía de Luis Cernuda" (Conclusión), El Sol, (jueves 4 de junio de 1936), 5.

**Silver, Philip, Et in Arcadia ego. A Study of the Poetry of Luis Cernuda, London: Tamesis Book, 1965.

*Terry, Arthur, "Luis Cernuda: Poesía y Literatura", Bulletin of Spanish Studies, XXXVIII, Num. 4, (octubre 1961), 287-288.

Tovar, Antonio, "El paso del tiempo y un libro sobre la poesía española", Papeles de Son Armadans, VIII, Madrid-Palma de Mallorca (1958), 319-320.

"Transeuntes literarios: Luis Cernuda", La Gaceta Literaria, Num. 44, Madrid (15 octubre 1928), 6.

**Uceda, Julia, "La patria más profunda (Apuntes para un comentario sobre la poesía de Luis Cernuda)", Insula, Núm. 207, Madrid (febrero 1964), 8.

Valbuena Prat, Angel, La poesía española contemporánea, Madrid, Barcelona, Buenos Aires: Cía. Ibero-Americana, 1930, 123-125.

Valencia, Juan, "El 'cansancio' en la poesía de Luis Cernuda", Clavileño, V, Núm. 30 (noviembre-diciembre 1954), 50-51.

**Valente, José Angel, "Luis Cernuda en su mito", Insula, Núm. 207, Madrid (febrero 1964), 2.

**_____. "Luis Cernuda y la poesía de la meditación", La Caña Gris, Núms. 6, 7 y 8, Valencia (otoño 1962), 29-38.

Valle, Adriano del, "Oscura noticia de Luis Cernuda", Cántico, Núms. 9-10, Córdoba (agosto-noviembre 1955), 11-13.

Varela, Lorenzo, "El joven marino. Calma imposible", El Sol, Núm. 5855, Madrid (29 mayo 1936), 2.

Vivanco, Luis Felipe, "Luis Cernuda, en su palabra vegetal indolente", Introducción a la poesía española contemporánea, Madrid: Guadarrama, 1957, 293-338.

**Zambrano, María, "La poesía de Luis Cernuda", La Caña Gris, Núms. 6, 7 y 8, Valencia (otoño 1962), 15-16.

**Zulueta, Emilia de, Cinco poetas españoles (Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, Cernuda), Madrid: Gredos, 1971.

D. Bibliografía general

Alarcos Llorach, E., Elementos formales en la lírica actual, Madrid: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1967.

Alberti, Rafael, El poeta en la España de 1931, Buenos Aires, s/f.

_____. La arboleda perdida, México: Séneca.

Albouy, Pierre, Mythes et Mythologies dans la Littérature Française, Paris: Librairie Armand Colin, 1969.

Aleixandre, Vicente, Algunos caracteres de la nueva poesía española, Madrid: Imprenta Góngora, 1955.

_____. Poesías completas, Madrid: Aguilar, 1960.

Alonso, Amado, Materia y forma en poesía, Madrid: Gredos, tercera edición, 1965.

_____. Poesía y estilo de Pablo Neruda, Buenos Aires: Losada, 1940.

Alonso, Dámaso, Poetas españoles contemporáneos, Madrid: Gredos, 1952; tercera edición aumentada, 1965.

_____. Poesía española, Madrid: Gredos, quinta edición, 1966.

_____. La poesía de San Juan de la Cruz, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Antonio de Nebrija, tercera edición, 1958.

_____. y Bousoño, Carlos, Seis Calas en la expresión literaria española, Madrid: Gredos, 1956.

Aristotle Dictionary. (Translations by H. E. Wedeck, T. Taylor, and others), New York: The Philosophical Library Inc., 1962.

Bachelard, Gastón, La poética del espacio, México: Breviarios del Fondo de Cultura Económica, Núm. 183, 1965.

_____. El aire y los sueños, México: Breviarios del Fondo de Cultura Económica, Núm. 139, 1958.

Bary, David, "Prólogo a un libro. La evolución de la poesía española", Insula, Núm. 127, Madrid (15 junio 1967).

Battistessa, Angel José, El poeta en su forma, Buenos Aires: Editorial Nova, s/f.

Baudelaire, Charles, Oeuvres Complètes, París: Louis Conard, 1922.

Berdyayev, Nicolas, Solitude and Society, The Centenary Press, 1947.

- Blecua, José Manuel, El mar en la poesía española, Madrid: Hispanica, 1945.
- Bousoño, Carlos, Teoría de la expresión poética, Madrid: Gredos, 1966; quinta edición, 1970. Dos vols.
- _____. La poesía de Vicente Aleixandre, Madrid: Gredos, 1956.
- Bray, Frank Chapin, University Dictionary of Mythology, New York 1964.
- Brines, Francisco, Las Brasas, Madrid: Colección Adonais, Editorial Rialp, 1966.
- _____. Palabras a la oscuridad, Madrid: Insula, 1966.
- Brombert, Victor, The Hero in Literature, Connecticut: Fawcett Publications, Inc., 1969.
- Cabañas, Pablo, El mito de Orfeo en la literatura española, Madrid: Ediciones Ares, 1948.
- Campbell, Joseph, The Hero with a Thousand Faces, Princeton University Press, 1968.
- Cano, José Luis, "Machado y la generación del 25", La Torre (enero-junio 1964).
- Cano Ballesta, Juan, La poesía de Miguel Hernández, Madrid: Gredos, 1962.
- Cansinos-Asséns, Rafael, La nueva literatura, Madrid, 1927.
- Castellet, José María, Un cuarto de siglo de poesía española, Barcelona: Seix Barral, cuarta edición, 1966.
- Celaya, Gabriel, Exploración de la poesía, Barcelona: Seix Barral, 1964.
- Ciplijauskaite, Birute, La soledad y la poesía española contemporánea, Madrid: Insula, 1962.
- _____. El poeta y la poesía, Madrid: Insula, 1966.
- Cirlot, J. E., A Dictionary of Symbols (translated from the Spanish by Jack Sage), New York: Philosophical Library, 1962.

- _____. Introducción al surrealismo, Madrid: Revista de Occidente, 1953.
- Correa, Gustavo, "El simbolismo del mar en la poesía española del siglo XX", Revista Hispánica Moderna, XXII, Núms. 1 y 2 (enero-abril 1966).
- Cossío, José María de, Poesía española. Notas de asedio, Argentina: Colección Austral, 1953.
- Darío, Rubén, Poesías completas, Madrid: Aguilar, 1968.
- _____. Obras completas, Madrid: Aguilar, 1950.
- Dehenin, Elsa, Cántico de Jorge Guillén. Une Poésie de la Clarte, Université Libre Bruxelles, Presses Universitaires de Bruxelles, Bruxelles, 1969.
- _____. La resurgence de Gongora et la generation poetique de 1927, Paris: Didier, 1962.
- Diego, Gerardo, Poesía española contemporánea (Antología), Madrid: Taurus, 1968.
- Ducasse, Isidore (Ver Conde de Lautréamont).
- Durry, Marie-Jeanne, Jules Laforgue. Poètes d'aujourd'hui, 30, Vienne: Pierre Seghers, Editeur, 1966.
- Eliade, Mircea, The Myth of the Eternal Return, New York: Pantheon Books, 1965.
- _____. Birth and Rebirth, New York: Harper & Brothers Publishers, 1958.
- _____. and Kitagawa, Joseph M., The History of Religions, Chicago: The University of Chicago Press, 1959.
- Eliot, T. S., Función de la poesía y función de la crítica (Prologo y traducción de Jaime Gil de Biedma), Barcelona: Seix Barral, 1968.
- Fernández Ramírez, Salvador, "Forma y sustancia lírica", Elementos formales en la lírica actual, Madrid: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1967, 45-54.

Ferraté, Juan, Teoría del poema, Barcelona: Seix Barral, 1957.

Ferrater Mora, José, El ser y la muerte, Madrid: Aguilar, 1962.

_____. Diccionario de filosofía, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969. Dos vols.

Ferreres, Rafael, "Sobre la generación poética de 1927", Papeles de Son Armadans, XI (octubre-diciembre 1958), 301-314.

Flys, Jaroslaw M., El lenguaje poético de Federico García Lorca, Madrid: Gredos, 1955.

_____. La poesía existencial de Dámaso Alonso, Madrid: Gredos, 1968.

Fowlie, Wallace, Age of Surrealism, Indiana University Press, 1966.

_____. Climate of Violence. The French Literary Tradition from Baudelaire to the Present, New York: MacMillan, 1967.

_____. Love in Literature, Bloomington: Indiana University Press, 1965.

Frank, Joseph, "Romanticism and Modern Poetry", The Partisan Review, 17 (July-August 1950), 633-634.

Friedman, Norman, "Imagery: From Sensation to Symbol", The Journal of Aesthetics and Art Criticism, XII, 1953.

Friedrich, Hugo, Estructura de la lírica moderna: de Baudelaire hasta nuestros días (Traducción de Juan Petit), Barcelona: Seix Barral, 1959.

Frye, Northrop, "Three Meanings of Symbolism", Yale French Studies, 9 (1952), 11-19.

Gaos, Vicente, Antología del grupo poético de 1927, Madrid: Anaya, 1965.

García Baena, Pablo, Mientras cantan los pájaros, Córdoba: Cántico, 1948.

_____. Antiguo muchacho, Madrid: Colección Adonais, Editorial Rialp, 1950.

- _____. Junio, Málaga: Colección A quien conmigo va, 1957.
- _____. Oleo, Madrid: Agora, 1958.
- García Ponce, Juan, Cruce de caminos, Veracruz, México: Universidad Veracruzana, 1965.
- Gengous, Jacques, Le Symbolisme de Mallarmé, París: Nizet, 1950.
- Gershman, Herbert S., The Surrealist Revolution in France, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1969.
- Gómez de la Serna, Ramón, Ismos, Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1943.
- González Muela, Joaquín, El lenguaje poético de la generación Guillén-Lorca, Madrid: Insula, 1954.
- _____. y Rozas, Juan Manuel, La generación poética de 1927, Madrid: Ediciones Alcala, 1966.
- González Ruano, César, Antología de poetas contemporáneos en lengua castellana, Barcelona, 1954.
- Guillén, Jorge, Lenguaje y Poesía, Madrid: Revista de Occidente, 1962.
- Gullón, Ricardo, "Símbolos en la poesía de Juan Ramón", La Torre, Año V, Núms. 19-20 (julio-diciembre 1957), 211-244.
- _____. Una poética para Antonio Machado, Madrid: Gredos, 1970.
- _____. "Simbolismo y modernismo en Antonio Machado", La Torre, XII (1964).
- _____. "La generación poética de 1925", Insula, Núm. 17, Madrid (15 septiembre 1955), 3 y 12.
- _____. Balance del surrealismo, Santander: Publicaciones La isla de los ratones, 1961.
- Ibérico, Mariano, El espacio humano, Lima, Perú: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1969.

Ilie, Paul, The Surrealistic Mode in Spanish Literature, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1968.

Jacoby, Jolande, Complex Archetype Symbols in the Psychology of C. G. Jung (Translated from the German by Ralph Manheim), New York: Princeton University Press, 1959.

Jiménez, José Olivio, "Medio siglo de poesía española", Hispania, L, Núm. 4 (diciembre 1967), 931-946.

Johnson, F. Ernest, Religious Symbolism, New York: Harper & Brothers, 1955.

Jung, C. G., Métamorphoses de l'Ame et ses Symboles (Préface et traduction de Yves Le Lay), Genève: Georg & Cie, S. A., 1967.

_____. Respuesta a Job (Traducción de Andrés Pedro Sanchez Pascual), Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1964.

_____. Man and his Symbols, New York: Dell Publishing Company, 1969.

_____. Tipos psicológicos (Traducción de Ramón de la Serna), Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1964. Dos vols.

_____. Psychological Reflections (Selections edited by Jolande Jacoby), New York: Harper & Row, 1961.

_____. Psychology and Religion: West and East (Translated by R. F. C. Hull), New York: Pantheon Books, 1963.

_____. Aion (Translated by R. F. C. Hull), New York: Princeton University Press, 1959.

_____. Mysterium Coniunctionis (Translated by R. F. C. Hull), New York: Pantheon Books, 1963.

_____. Psyche & Symbol (Translated by Cary Baynes and F. C. R. Hull and edited by Violet S. de Laszlo), New York: Doubleday & Company, Inc., 1958.

_____. Psychology of the Unconscious (Translated by Beatrice M. Hinkle. M. D.) New York: Dodd, Mead & Company, 1965.

- _____. Simbología del espíritu (Traducción de Matilde Rodríguez Cabo), Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1962.
- Kayser, Wolfgang, Interpretación y análisis de la obra literaria (Versión española de María D. Mouton y V. García Yebra), Madrid: Gredos, 1961.
- Kierkegaard, Sören, El concepto de la angustia, Madrid: Espasa-Calpe, 1967.
- Kramer, Samuel Noah, Mythologies of the Ancient World, Chicago: Quadrangle Books, Inc., 1961.
- Langer, Suzanne K., Phylosophy in a New Key, New York: New American Library, 1955.
- Larrea, Juan, El surrealismo entre viejo y nuevo mundo, México: Cuadernos americanos, 1944.
- Lautréamont, Comte de, Les Chants de Maldoror, New York, 1965.
- Leopardi, Giacomo, Tutte le opere. Le poesia e le prose, volume primo, 1965.
- López Anglada, Luis, Panorama poético español, Madrid: Editora Nacional, 1965.
- López Estrada, Francisco, Métrica española del siglo XX, Madrid: Gredos, 1969.
- López Gradolí, Alfonso, El sabor del sol, Madrid: Biblioteca Nueva, 1968.
- Machado, Antonio, Obras. Poesía y prosa, Buenos Aires, 1964.
- _____. Poesías completas, Madrid: Colección Austral, 1966.
- Mantero, Manuel, La poesía del "yo" al "nosotros", Madrid: Guadarrama, 1971.
- Marichal, Juan, La voluntad de estilo, Barcelona: Seix Barral, 1957.
- Martí, José, Obras completas, tomo II, La Habana: Lex, 1946. Dos vols.

- Mayerson, Philip, Classical Mythology in Literature, Art, and Music, Waltham, Massachusetts: Xerox College Publishing, 1971.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino, Historia de las ideas estéticas en España, Madrid, 1896.
- Molina, Ricardo, Elegías de Sandua, Madrid: Colección Adonais, Editorial Rialp, 1948.
- Moreno Báez, Enrique, Antología de la poesía española contemporánea, Navarra: Salvat Editores, 1970.
- Moutote, Daniel, Les images végétales dans l'oeuvre d'André Gide, Paris: Presses Universitaires de France, 1970.
- Ortega y Gasset, José, Obras completas, tomo III, Madrid: Revista de Occidente, 1946-1964. Nueve vols.
- Paz, Octavio, El laberinto de la soledad, México: Fondo de Cultura Económica, cuarta edición, 1964.
- Proust, Marcel, Du coté de chez Swann, París: Gallimard, 1954.
- Rank, Otto, Myth of the Birth of the Hero, New York, 1952.
- . The Double (Translated and edited with an introduction by Harry Tucker, Jr.), Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1971.
- Raymond, Marcel, De Baudelaire al surrealismo (Traducción de Juan José Domenchina), Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1960.
- Rey, José María del, La poesía española contemporánea, Montevideo: A. Monteverde y Cía., 1942.
- Ricoeur, Paul, Freud and Philosophy (Translated by Denis Savage), New Haven: Yale University Press, 1970.
- Sáinz de Robles, Federico Carlos, Historia y antología de la poesía española, Madrid: Aguilar, 1964.

- Salinas, Pedro, Reality and the Poet, Baltimore: The John Hopkins Press, 1966.
- Salinas de Marichal, Solita, El mundo poético de Rafael Alberti, Madrid: Gredos, 1968.
- Sánchez, Alberto, Poesía sevillana en la Edad de Oro, Madrid: Editorial Castilla, 1948.
- Sayers, Dorothy L., Introductory Papers on Dante, New York: Harper & Brothers, 1953.
- Schulman, Iyan A., Símbolo y color en la obra de José Martí, Madrid: Gredos, 1960.
- Schwartz, Kessel, Vicente Aleixandre, New York: Twayne Publishers, Inc., 1970.
- Seward, Barbara, The Symbolic Rose, New York: Columbia University Press, 1960.
- Souviron, José María, La nueva poesía española, Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1932.
- Spitzer, Leo, Lingüística e historia literaria, Madrid: Gredos, 1965.
- Stace, W. T., Time and Eternity, New Jersey: Princeton University Press, 1952.
- Symons, Arthur, The Symbolist Movement in Literature, New York: E. P. Dutton and Co., 1919.
- Tindall, William York, The Literary Symbol, New York: Columbia University Press, 1955.
- Torre, Guillermo de, Problemática de la literatura, Buenos Aires: Editorial Losada, S. A., 1951.
- _____. Historia de las literaturas de vanguardia, Madrid: Guadarrama, 1965.
- _____. Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura, Madrid: Guadarrama, 1968.
- _____. Qué es el superrealismo, Buenos Aires: Editorial Columba, 1933.
- Torrente Ballester, G., Panorama de la literatura española contemporánea, Madrid: Guadarrama, 1956.

- Ulibarri, Sabine R., El mundo poético de Juan Ramón, Madrid: Edhigar, S. L., 1962.
- Unamuno, Miguel de, Obras completas, Madrid: Afrodio Aguado, S. A., 1958.
- Urban, Wilbur Marshall, Language and Reality, New York: MacMillan, 1939.
- Val, Manuel del, "Vanguardismo y clasicismo: los poetas españoles del 27", Cultura Universitaria, Num. 37, Caracas (1953), 68-84.
- Valéry, Paul, Oeuvres, París: Bibliothèque de la Pléiade, 1959. Dos vols.
- Videla, Gloria, El ultraísmo, Madrid: Gredos, 1963.
- Vossler, Karl, La soledad en la poesía española, Madrid: Revista de Occidente, 1941.
- Waldberg, Patrick, Surrealism, New York: McGraw-Hill Book Company, s/f.
- Wellek, René y Warren, Austin, Teoría literaria (Versión española de José María Gimeno), Madrid: Gredos, tercera edición, 1962.
- Wheelwright, Philip, Metaphor and Reality, Bloomington: Indiana University Press, 1962.
- _____. The Burning Fountain, Bloomington: Indiana University Press, 1954.
- _____. The Presocratics, New York: The Odyssey Press, Inc., 1966.
- Wimsatt, W. K., Hateful Contraries, University of Kentucky Press, 1964.
- _____. "Two Meanings of Symbolism: A Grammatical Exercise", Renascence, VIII (autumn 1955), 12-35.
- Wright, George T., The Poet in the Poem, Los Angeles: University of California Press, 1960.
- Zardoya, Concha, Poesía española contemporánea, Madrid: Guadarrama, 1961.
- Zubiría, Ramón de, La poesía de Antonio Machado, Madrid: Gredos, 1966.