

LA POÉTICA DE LUIS CERNUDA

EMILIA DE ZULETA

Para José F. Cirre

La obra de Luis Cernuda se inicia con la publicación de un conjunto de nueve poemas, en el número 30 de la *Revista de Occidente*, bajo el título de *Versos*. En 1927 aparece su primer libro, *Perfil del aire*, y en 1936 *La realidad y el deseo*, que incluye poemas de etapas perfectamente delimitadas e irá creciendo en las ediciones siguientes, a manera de obra única y orgánica¹. En ella terminarán por integrarse varias series de poemas inéditos y algunos libros publicados separadamente: *Las nubes* (1943), *Como quien espera el alba* (1947), *Poemas para un cuerpo* (1957). Después de la tercera edición de *La realidad y el deseo* (1958), aparece *Desolación de la quimera*², continuación y conclusión de la sección XI de aquel libro, y posteriormente, una cuarta edición completa (1965). A este conjunto de obra en verso habrá que agregar, por su estrecha relación de temática y de actitud, el libro de poemas en prosa, *Ocnos*³. En 1948 aparecen *Tres narraciones* y en 1952 sus *Variaciones sobre tema mexicano*⁴.

El desarrollo de esta obra de creación coincide con la formulación de su poética y de varios ensayos de crítica y teoría literaria. Hacia el final de su vida, reúne en libro una serie de comentarios, artículos y ensayos que había publicado a lo largo de treinta años: *Poesía y literatura* (1960), y *Poesía y literatura. II*, (1965), que se publica como obra póstuma. En esa etapa final habían aparecido otros dos libros suyos con un carácter más orgánico, aunque muchas de las reflexiones allí contenidas procedan de diferentes épocas y,

1 CERNUDA, Luis. *La realidad y el deseo*. Madrid, Cruz y Raya, 1936; México, Séneca, 1940; Tezontle, 1958; Tezontle, 1965.

2 *Id.* *Desolación de la Quimera*. México, Joaquín Mortiz, 1962.

3 *Id.* *Ocnos*. 1ª ed. Londres, 1943; 2ª ed. Madrid, Insula, 1949; 3ª ed. México, Universidad Veracruzana, 1963.

4 *Id.* *Variaciones sobre tema mexicano*. México, Porrúa, 1952.

en algunos casos, hayan sido anticipadas en escritos anteriores. Se trata de *Pensamiento poético en la lírica inglesa* (1958) y *Estudios sobre poesía española contemporánea* (1957).

Este último libro no es un manual ni un panorama completo, como ya su título lo hacía prever, pero sus capítulos tampoco pueden ser considerados como estudios independientes. Sus conceptos acerca de las relaciones entre el lenguaje hablado y el lenguaje escrito y acerca de la función de la poesía y la misión del poeta, presiden de modo explícito o implícito esta revisión. Además, un criterio definido acerca de lo que en la poesía española hay de vivo o eficaz, le da unidad al libro y un enfoque original a la valoración de ciertos autores o a la exclusión de otros. Aunque en ocasiones sus juicios son injustos o caprichosos, habrá que tener en cuenta su ordenación de épocas y promociones, así como la visión nueva que aporta sobre algunos puntos, especialmente en el caso de Bécquer, Campoamor y Gómez de la Serna.

I. UBICACIÓN DE CERNUDA. COINCIDENCIAS Y FILIACIONES

Decíamos que la obra de Cernuda comienza a aparecer a mediados de la década del veinte, o sea, contemporáneamente con la de otros poetas del grupo o generación de 1927. Su primer libro, *Perfil del aire* (1927), coincide con la aparición de *Cántico* de Jorge Guillén, 1928; *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti, 1928; *Romancero gitano* de Federico García Lorca, 1928. Se le habían anticipado ya el mismo Lorca con su *Libro de poemas* (1921), Dámaso Alonso, con *Poemas puros* (1921), Gerardo Diego, con *Imagen* (1922), Pedro Salinas, con *Presagios* (1923), Rafael Alberti, con *Marinero de Tierra* (1924). El hecho de que el libro que marca su madurez poética, *La realidad y el deseo*, aparezca en 1936, ha desplazado el puesto de Cernuda en la historia literaria hacia una segunda promoción de poetas, surgidos inmediatamente antes de la guerra civil. Tal ubicación se advierte en los manuales de Valbuena Prat, Ángel del Río y Torrente Ballester; mientras que, por el contrario, los escasos trabajos de conjunto sobre el período —J. F. Cirre, D. Alonso, J. L. Cano—, y la importante antología de Gerardo Diego, *Poesía española*, lo incluyen como integrante de aquel grupo o generación de 1927.

El propio Cernuda se ha hecho cargo de este problema de su ubicación cronológica en un curioso diálogo, *El crítico, el amigo y el poeta* (1948), donde, para refutar las opiniones que explican su

primera poesía por la imitación de Guillén, se basa en que ambos comenzaron su labor casi simultáneamente⁵. De todos modos, Valbuena Prat, uno de los primeros críticos que se refiere a esa influencia de Guillén, cuida bien de señalar que tal relación se reduce a lo más externo, a la métrica, y que aun ésta es utilizada de un modo altamente original⁶.

Sin duda, aunque existen esos contactos con Guillén, la lectura de los primeros poemas de Cernuda, revela que el joven poeta tenía ya una personalidad propia por esos años en que publica su primer libro. Aparece en ellos un mundo inmóvil, proyectado sobre un tiempo detenido. La noche es la muerte y el día, un cotidiano regresar a la vida; el cristal de la ventana —como tantas otras veces en la lírica contemporánea—, irisa la luz y permite establecer entre el soñador y el mundo una relación lúcida y coherente. El canto lírico surge, en ocasiones, frente a los objetos cotidianos e inmediatos. Estas coincidencias temáticas y el predominio de ciertas formas estróficas —décimas, cuartetos de heptasílabos—, pueden inducir a engaño sobre la profundidad de la influencia guilleniana. Lo cierto es que una lectura más detenida revela de inmediato un predominio del elemento subjetivo mucho más intenso que en Guillén. También existen hondas diferencias de sentimiento entre ambos; Cernuda es el poeta de la soledad omnipresente, la indolencia, la presencia obsesiva de la página en blanco, como signo de esterilidad y de frustración. A través de los sentidos el poeta entra en contacto con el mundo, pero esa experiencia no culmina en el gozo intelectual, en la plenitud, en la afirmación de sí que encontramos en *Cántico*, sino en un moroso “afán de amor y olvido”.

Frente a la ventana de Cernuda no hay un contemplador ávido de esa perfección que se le entrega, acotada, límpida, en relieve: adentro hay soledad, esterilidad, impotencia; afuera, hastío. Su presente, inmovilizado, ingrávito, respira el presentimiento de la muerte, la inminencia del cambio y del tránsito. El jardín secreto, escondido entre sus muros —otra imagen predilecta de Guillén que utiliza Cernuda—, más que presente concreto es sueño del tiempo que pasa, de la noche que marchitará las ramas y las aguas.

Esta temprana capacidad de asimilar y de transformar influencias inmediatas o remotas, hace de Cernuda un poeta singularmente desconcertante para los cazadores de fuentes o de parentescos. Pocos poetas españoles de su época han integrado en su poesía de un

5 ID. *Poesía y literatura*. Barcelona, Seix-Barral, 1960. p. 206-229.

6 VALBUENA PRAT, Ángel. *La poesía española contemporánea*. Madrid, Ciap, 1930. p. 123-125.

modo tan perfecto la experiencia literaria anterior, no como fórmula de fabricación retórica sino en un proceso de incorporación originalísima, en torno de un núcleo biográfico, de una experiencia vivida.

Como consecuencia, la filiación de Cernuda ha dado motivo a diversos estudios que llegan a conclusiones muy diferentes. Pedro Salinas fue el primero en señalar el planteo romántico de *La realidad y el deseo*: su examen de la temática, de la actitud y del sentimiento, le permiten afirmar que Cernuda representa "la reducción a su pura esencia del lirismo romántico español"⁷. Cirre, por su parte, lo caracteriza de la siguiente manera: "Romántico a veces, siquiera por el tono, a menudo clásico, por la manera, en un perpetuo afán de descubrir y descubrirse"⁸. Dentro de una línea interpretativa semejante, José Luis Cano indaga en los aspectos temáticos y expresivos y extrae conclusiones muy sugestivas acerca de las relaciones entre Cernuda y una línea de lírica romántica que incluye a Keats, a Holderlin y a poetas andaluces como Bécquer y Antonio Machado⁹. Este sentimiento romántico, que se muda en ciertos momentos en un neorromanticismo superrealista, o que se reviste de temas y formas clásicas, ha alimentado, pues, una amplia literatura crítica cuya evolución ha analizado con precisión Carmelo Gariano¹⁰. A nuestro criterio, este problema del clasicismo o del romanticismo de Cernuda, de la filiación de su obra, de sus coincidencias con otros poetas, puede explicarse, en primer término, a la luz de su concepto de lo contemporáneo. Para Cernuda, lo contemporáneo no comienza con el Modernismo, sino más atrás, a fines del siglo XVIII, cuando de la coexistencia de lo clásico y de lo romántico, nace el lirismo moderno: Blake, Holderlin, Leopardi, Nerval, Pushkin¹¹. Ésta es también la actitud central de Cernuda: voluntad de síntesis y de integración. Desde otro ángulo ha sido expresada por Octavio Paz en una fórmula que tiene todo el valor de una clave para explicar su obra: la lectura como reconocimiento¹². En efecto, si —como piensa Paz—, debe interpretarse la poesía de Cernuda como biografía espiritual —que es, al mismo tiempo el

7 SALINAS, Pedro. *Luis Cernuda, poeta*. (1936). (En su *Literatura española. Siglo XX*. México, Robredo, 1949, p. 227).

8 CIRRE, José F. *Forma y espíritu de una lírica española (1920-1935)*. México, Gráfica Panamericana, 1950, p. 125.

9 CANO, José Luis. *La poesía de Luis Cernuda*. (En su: *Poesía española del siglo XX*. Madrid, Guadarrama, 1960, p. 313-380).

10 GARIANO, Carmelo. *Aspectos clásicos de la poesía de Luis Cernuda*. (Hispan. XLVIII, 2, may. 1965, p. 234-246).

11 CERNUDA, Luis. *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid, Guadarrama, 1957, p. 22.

12 PAZ, Octavio. *La palabra edificante*. (PSA., CIII, oc. 1964, p. 41-82).

mito del poeta moderno y el testimonio de la soledad del hombre de nuestro tiempo-, esta biografía está estrechamente ligada a una experiencia literaria entrañable, vía de penetración en el mundo de los hombres, de la naturaleza y de la historia. Como es natural, se trata, ante todo, de una experiencia poética, pero transformada —dentro de la mejor tradición simbolista—, en un camino hacia el conocimiento total. El romanticismo de los clásicos, el clasicismo de los románticos, las iluminaciones de los simbolistas, el ascetismo fulgurante de los cubistas, el desorden de las imágenes y el delirio sentimental de los superrealistas: toda la herencia poética —y cultural—, alimenta las raíces conceptuales de su testimonio poético, original y único.

Vana parece, pues, la pretensión de descubrir huellas misteriosas en Cernuda, puesto que él, como otros creadores ultraconscientes del post-simbolismo, por doctrina estética ha hecho alarde de sus deudas. Ya en la *Poética* que precede a sus versos en la antología de Gerardo Diego, recuerda los nombres de poetas afines: Byron, Shelley, Keats, Teócrito, Goethe, Holderlin. Más tarde, como Eliot y otros grandes poetas contemporáneos, se ha propuesto rendir lúcida cuenta de las experiencias literarias que precedieron a la elaboración de su obra, y de ello resultó un documento único dentro de la lírica española moderna: *Historial de un libro*¹³. Octavio Paz, en el ensayo citado, ha establecido con el mismo criterio —herencia asumida y no influencia más o menos consciente—, otras relaciones de la obra de Cernuda. A estos dos últimos trabajos remitimos en este capítulo de filiaciones y coincidencias.

II. POÉTICA

Tradición y lenguaje

Sin embargo, al encarar el examen de su poética, debemos detenemos a considerar la influencia que —a dos alturas diferentes de su vida y de su formación—, ejercieron sobre él dos grandes poetas y críticos de poesía: Pedro Salinas y T. S. Eliot. El pensamiento de ambos preside la poética de Cernuda en su aspecto central: el concepto de tradición y, por ende, sus ideas acerca de las

¹³ CERNUDA, LUIS. *Historial de un libro*. (En su: *Poesía y literatura*, (1960). p. 233-280).

relaciones entre el creador y la herencia cultural y poética que éste recibe.

En el ya mencionado *Historial* se registran datos sobre el magisterio de Salinas, de quien fuera discípulo en la Universidad de Sevilla desde el año 1919. Durante esa etapa hace la lectura y relectura de Garcilaso, Fray Luis de León, Góngora, Lope, Quevedo y Calderón; luego el mismo Salinas le indica nombres franceses, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud y, más tarde, Gide. Este primer contacto tiene, a nuestro juicio, suma importancia ya que, como se sabe, entre el grupo de poetas-profesores de la generación del 27, es Salinas quien tiene el concepto más reflexivo de la tradición como proceso dinámico de sucesión y cambio, en el doble plano de la creación lingüística y literaria. Años más tarde, ambos coinciden al situar a Manrique como figura de central importancia en la evolución de la lírica castellana entre el fin de la Edad Media y el Renacimiento. Al respecto, es suficientemente expresivo el título del conocido libro de Salinas: *Jorge Manrique o tradición y originalidad* (1947). Para Cernuda, Manrique es la culminación y el final de una tradición expresiva de equilibrio entre el lenguaje hablado y el lenguaje escrito; de integración entre la vida y la muerte; entre la acción exterior y la acción interior¹⁴.

Tradicción y novedad deben ir en proporción justa, agrega Cernuda. En esta afirmación es evidente la influencia de T. S. Eliot, para quien la persistencia de la facultad creadora de un pueblo consiste en el equilibrio de tradición y originalidad, y para quien el artista aparece necesariamente ligado, no sólo a su propia generación, sino a una tradición total que abarca el conjunto de la literatura europea desde Homero¹⁵.

De Eliot, ha señalado Paz, proceden también las ideas de Cernuda acerca de precisión y objetividad, y del poema largo como construcción musical. Agregaremos que, a nuestro juicio, también debe a Eliot su concepto del clasicismo como madurez, dentro de un proceso dinámico de triple ritmo —preclasicismo, clasicismo, post-clasicismo—, cuyo primero y último momentos se resienten de idéntica excentricidad y monotonía. Para Eliot, la madurez de espíritu del clásico se traduce en madurez del lenguaje y en perfección del estilo común¹⁶. Este tema de las relaciones entre el lenguaje ha-

14 CERNUDA, Luis. *Tres poetas clásicos*. (1941). *Tres poetas metafísicos*. (1946). (En su: *Poesía y literatura*. 1960. p. 37-53; p. 57-74).

15 ELIOT, T. S. *La tradición y el talento individual*. (1917). (En su: *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*. Buenos Aires, Emecé, 1944. t. I. p. 11-23).

blado y el lenguaje escrito en la historia de la poesía, ha sido para Cernuda motivo de meditación en los libros citados y, como ya anticipáramos, piedra de toque para su juicio crítico sobre poesía. Con este enfoque encara, por ejemplo, su revaloración de la poesía de Bécquer: Bécquer en su momento —como Garcilaso en el siglo XVI—, es un clásico porque su expresión tiene claridad y firmeza clásica. Uno y otro poeta, a diferentes alturas históricas, crean una nueva tradición poética haciendo coincidir su expresión literaria con el habla usual. Tal es, asimismo, el fundamento de sus opiniones acerca de Campoamor, autor sobre el cual abre una nueva perspectiva crítica por su defensa del lenguaje natural¹⁷.

A nuestro juicio, estas dos conexiones, Salinas, Eliot, son capitales para iluminar el resto de las coincidencias y relaciones literarias que ha manifestado el propio Cernuda o que ha rastreado la crítica. En síntesis, hay en él una idea de la tradición como proceso vivo y permanentemente renovado que se desarrolla en estrecha relación con el recíproco intercambio entre el lenguaje hablado y el lenguaje escrito. Los puntos de equilibrio de este proceso constituyen los momentos clásicos: en consecuencia, diríamos que su classicismo —como el de Valéry—, es el orden que periódicamente se impone sobre un desorden anterior.

Hay que tener en cuenta, además, la influencia que la enseñanza de la literatura, como profesión habitual, ha tenido sobre su trabajo poético¹⁸; y, más aún, la enseñanza en el extranjero, hecho que aumenta en él la conciencia de su propia tradición lingüística y poética, como en el caso de otros dos grandes poetas profesores, Salinas y Guillén.

Este tema de la continuidad tradicional de la labor poética vuelve insistentemente a lo largo de la obra de Cernuda y constituye un *leit-motiv* unificador de su poesía, sobre todo en los últimos años. En la serie titulada *Como quien espera el alba* (1941-1944), se incluyen dos poemas muy significativos de esta inserción del poeta en un proceso temporal que lo trasciende pero que, en gran medida, da sentido permanente a su propia voz precedera. El destino del poeta en el tiempo, a través del juicio sucesivo de las generaciones, aparecen en "Góngora", biografía espiritual del poeta ilus-

16 Id. *¿Qué es un clásico* (En su: *Sobre la poesía y los poetas*. Buenos Aires, Sur, 1959. p. 50-69).

17 CERNUDA, LUIS. *Estudios sobre poesía española contemporánea*. p. 35 y ss. Muy oportunamente C. P. Otero ha señalado la prioridad de Cernuda en este aspecto. *Indígenas y extranjeros sobre Cernuda*. (La Caña Gris, Valencia, 6-7-8, otoño, 1962).

18 Id. *Historial de un libro*. p. 260.

tre que vuelve a Córdoba a morir, cansado y solo. En cambio, "A un poeta futuro" se dirige al amigo que en el porvenir lo comprenderá como no lo comprenden hoy los hombres. Sus versos le harán llegar el eco de su afán; sus sueños y deseos, su vida, tendrán, al fin, sentido. En ambos poemas la función del poeta aparece como una tarea eterna que persiste sobre las limitaciones del tiempo; que se encarnó en poetas ya idos y que se encarnará en los que vendrán.

En una etapa posterior, *Vivir sin estar viviendo* (1944-1949), Cernuda insiste en situar la creación poética en esta perspectiva temporal. "Un poeta" es el poema de la continuidad tradicional en la labor creadora: evoca al poeta que primero recibió sus versos, a las voces ascendientes que tanto enseñan. En este poema hay una alusión a Juan Ramón Jiménez, según lo declara el propio Cernuda¹⁹.

En la serie final, *Desolación de la Quimera* (1956-1962), el poeta vuelve a dar testimonio de su tradición, que ahora es sentida como una verdadera fatalidad poética y lingüística que se acepta con cierta rebeldía resignada. Su "Díptico español" —terrible negación de la España del presente y del pasado—, dice: *No he cambiado de tierra, / porque no es posible a quien su lengua une, / hasta la muerte, al menester de poesía; y agrega esta definición cabal de su obligada fidelidad:*

*no es el poeta sólo quien ahí habla,
sino las bocas mudas de los suyos
a quienes él da voz y les libera.*

.....
..... *Poeta alguno
su tradición escoge, ni su tierra,
ni tampoco su lengua; él las sirve,
fielmente si es posible.*²⁰

Poesía y realidad

Un examen de sus propios textos nos revelará, ahora, sus ideas acerca de la función de la poesía y acerca de sus relaciones con la realidad y con otros ámbitos de la creación estética. Cernuda, que ha situado el origen de la poesía contemporánea en la coexistencia de clasicismo y romanticismo, confirma con su poética su propio entronque en esta doble tradición.

19 Id. *Los dos Juan Ramón Jiménez*. (En su: *Poesía y literatura*. II. Barcelona, Seix-Barral, 1965. p. 111).

20 Id. *Díptico español*. (En su: *La realidad y el deseo*. México, Tezontle, 1965. p. 330. En lo sucesivo citaremos por esta edición, R y D).

Su actitud en la ya mencionada antología *Poesía española*, de Gerardo Diego, es compleja y aparentemente contradictoria. Afirma, primero, que detesta la realidad; pero poco después aclara que, en cierto modo, la ama demasiado. Ama a sus amigos, ama el sol y el mar de su tierra, aunque cree que éstos son los mismos en todo el universo. Lo que queda en pie, fundamentalmente, es la imagen del poeta solitario, en una actitud de rebeldía y de desagrado. De un modo u otro esta imagen habrá de perdurar: el poeta está solo, con su poder daimónico que actúa sobre los hombres, con su don lírico, que es muchas veces instrumento de destrucción.

El origen de su poesía —así lo declara—, está en su afán de anegarse en la creación, y la esencia del problema de lo poético consiste en el conflicto entre realidad y deseo, entre apariencia y verdad. El poeta debe, pues, fijar la belleza transitoria del mundo que percibe, en relación con la belleza invisible o “idea divina del mundo”, como la llama para completar su formulación de este programa platónico²¹. El poeta es el que infunde *con su obra, la fe, la certidumbre / maga de nuestro mundo visible e invisible*²². Más que de Ideas o de esencias inmutables, se trata de imágenes o tipos, principios preexistentes de vida, anteriores a toda vida y a toda forma, tal como lo concibe el platonismo romántico²³. el poeta como un mediador, en la cúspide de la escala de los seres, establece la relación entre el microcosmos y el macrocosmos, gracias al poder de la palabra

*Es breve la palabra como el canto de un pájaro,
mas un claro jirón puede prenderse en ella
de embriaguez, pasión, belleza fugitivas,
y subir, ángel vigía que atestigua del hombre,
allá hasta la región celeste e impasible.*²⁴

Esta conciencia de que existe una belleza anterior y perfecta no lo confina en la negación de la belleza efímera, sino que funda su doble impulso: hacia la realidad y contra la realidad; su rebeldía contra el tiempo y su afán por detener el instante transitorio. Un poema de *Como quien espera el alba*, “Río vespertino”, reitera la

21 ID. *Palabras antes de una lectura*. (1935). (En su: *Poesía y literatura*. 1960. p. 195-201).

22 ID. “El poeta”. R. y D. p. 252.

23 BEGUIN, Albert. *El alma romántica y el sueño*. México, FCE, 1954. p. 170.

24 CERNUDA, Luis. “A Larra con unas violetas”. R. y D. p. 142.

reflexión sobre el destino del poeta, contrapuesto al destino de los demás hombres. Su vocación es, ante todo, vocación de unidad: la tarea del poeta consiste en “ver en unidad el ser disperso”; él es el ... *hombre / que para el hombre canta, pretendiendo / ser voz significante de la grey...*²⁵. No es el sueño lo que lo ocupa, sino la verdad oculta *como el fuego / subyacente en la tierra*. No importa que no sea escuchado porque su misión es de fe, en procura de luz

*Si la voz del poeta no es oída,
¿sino mejor no es para el poeta?
Del hombre aprende el hombre la palabra,
mas el silencio sólo en Dios lo aprende.*²⁶

El poema, que integra, evidentemente, esa gran biografía espiritual de que hablábamos antes, está enmarcado en un paisaje irreal de tiempo suspendido por el canto de un pájaro, que se vuelve paisaje interior, cargado con los signos del tiempo y de su fin inexorable. En la expresión poética de esta vivencia del tiempo y de la muerte, las resonancias de Garcilaso que encontráramos en libros anteriores, son sustituidas por otra sombra venerable, Quevedo.

*Con tácita premura en cada ciclo
la primavera acerca más la muerte
adondequiera que los ojos miren
memoria de la muerte sólo encuentran.*²⁷

En otros poemas volverá insistentemente sobre esta concepción: la obra poética es conciencia de la variedad, del cambio; aspiración a la identidad y a la armonía; palabra que encierra lo temporal, la unicidad y la perfección²⁸, porque el poeta es *aquél que ilumina las palabras opacas / por el oculto fuego originario*.²⁹ Este fuego originario es la sustancia primera de Heráclito, según se aclara con la lectura de un poema de la serie final³⁰.

Esta tarea de relacionar las apariencias con la esencia, de acercar el deseo a la realidad —lo hemos dicho—, se ejerce solitariamente. El creador es como un péndulo que pocas veces se detiene en la plenitud de la conciencia, en la serenidad de la visión perfecta; con

25 *IBID* p. 226.

26 *IBID.* p. 228

27 *IBID.* p. 227.

28 *Id.* “El nombre”. *R. y D.* p. 245-246.

29 *Id.* “A un poeta muerto. *R. y D.* p. 132. (En la edición 1940, “sus palabras opacas”).

30 *Id.* “A J. R. J.” *R. y D.* p. 335.

mayor frecuencia se demora en el extremo oscurecido por la amargura y el hastío. Lo cierto es que, alternativamente, la amargura se convierte en rebeldía. En *Invocaciones* (1934-1935), serie donde la religiosidad pagana suele ceder su lugar al acento cristiano, figura un extenso poema "La gloria del poeta". Como en los grandes poemas románticos, Cernuda se dirige al demonio —"hermano mío, mi semejante"—, y le pide que no se burle de su sueño, de su impotencia y de su caída. "Somos chispas de un mismo fuego", dice en uno de sus versos, y desde esa posición de ángel rebelde, juzga a los hombres en una terrible enumeración de sus defectos y de sus vicios.

*Oye sus mármóreos preceptos
sobre lo útil, lo normal y lo hermoso,
óyeles dictar la ley al mundo, acotar el amor dar canon
a la belleza inexpresable,*³¹

El poeta se muere de hastío, cansado de la "vana tarea de las palabras", solo en la tierra, mientras el demonio contempla desde la altura la vaciedad de la vida de los hombres y la nimiedad de sus aspiraciones. El poema termina con un desolado clamor de entrega a la posesión diabólica que se manifiesta con evidentes imágenes sexuales. El ala que hiere a los ángeles de poemas anteriores, se convierte aquí en el amargo puñal cuyo golpe es la única gloria del poeta, pues sólo la muerte puede hacer resonar la melodía prometida.

En la serie siguiente —*Las nubes* (1937-1940)—, incluye "A un poeta muerto" (Federico García Lorca), poema que hemos citado brevemente y que contiene un retrato cabal del poeta maldito, sujeto a un destino de aislamiento hostil que lo acompaña hasta la culminación de su vida

*Para el poeta la muerte es la victoria;
un viento demoníaco le impulsa por la vida,*³²

Hacia el final del poema se advierte una resonancia de la *Égloga* primera de Garcilaso, cuando Cernuda le anuncia al poeta un paraíso platónico, presentado en el ligamen con un poder divino

*Tengá tu sombra paz,
busque otros valles,*
.....

31 Id. "La gloria del poeta" R. y D. p. 114.

32 Id. "A un poeta muerto". R y D. p. 133.

*Halle tu gran afán enajenado
el puro amor de un dios adolescente
entre el verdor de las rosas eternas;
porque este ansia divina, perdida aquí en la tierra,
tras de tanto dolor y dejamiento,
con su propia grandeza nos advierte
de alguna mente creadora inmensa,
que concibe al poeta cual lengua de su gloria
y luego le consuela a través de la muerte.*³³

En *Como quien espera el alba* se agregan dos nuevos poemas sobre esta temática. En "Aplauso humano", con un acento de sarcasmo renace el antiguo desafío: el poeta maldito está solo frente a la sociedad que lo escarnece. Pero este mismo tema tiene un desarrollo más cabal en "Noche del hombre y su demonio", poema estrechamente conectado con "La gloria del poeta". Adopta aquí Cernuda la forma del diálogo, aunque en esencia no responde a una estructura dramática real. Sería más exacto hablar de un canto a dos voces en estrofas de ocho y nueve versos endecasílabos y de catorce sílabas, sin rima y con frecuentes encabalgamientos que los aproximan a la prosa. Según José Luis Cano, este demonio es la conciencia; de todos modos, el tema general es el viejo tema de la tentación. El demonio invita al hombre a despertar y éste le responde que está entregado al sueño, aprendiendo a morir. Comienza entonces la incitación a la vida: el sueño del poeta es sombra inútil; la palabra engañosa le ha impedido vivir. El poeta responde que fue él mismo, el Demonio, quien lo indujo a la locura de la palabra; por ella abandonó la acción y a través de ella habrá de pervivir. Aunque el Demonio lo desengaña, el poeta se aferra a su destino porque el hombre "...necesita apostar su vida en algo". En la estrofa final surge la pregunta: ¿no será su Dios, no su Demonio, ya que él es quien desde siempre lo incita y lo acompaña?

Cano, que ve en "La gloria del poeta" una influencia baudelairiana, encuentra en este demonio derrotado del poema que estamos comentando, un eco dostoiévskyano. Lo que resulta perceptible es que pervive aquí una raíz común de herencia romántica: la misión del poeta en el mundo moderno, como un destino maldito e inexorable, y la creación poética como un acto de posesión diabólica.

33 *IBID.* p. 134.

La naturaleza y el mito. El acorde.

A lo largo de toda su obra Cernuda indaga constantemente en estas relaciones entre la realidad y la conciencia poética que quiere conocer y comprender. Sin embargo, no se trata de un bucear puramente interior que se apoya en el contorno como mero marco referencial; por el contrario, su poesía tiene un espacio propio, rico, poblado de seres y de objetos con plena significación real e inmediata. Este espacio limita, ante todo, con un ambiente social burgués contra el cual el poeta reacciona con violentos arranques de impotencia, de fastidio, de desprecio, de sarcasmo. Pero supone, además, un mundo natural de perfiles armoniosos, poblado de signos amigos, a través del cual el poeta avanza sostenido por el amor. El amor es, sin duda, fuerza principalísima en la creación poética como tal: *la mirada es quien crea, / por el amor, el mundo / y el amor quien percibe, / dentro del hombre oscuro, el ser divino, / criatura de luz entonces viva / en los ojos que ven y que comprenden.*³⁴

El amor clarifica la mirada para contemplar la naturaleza, presente, próxima y viva como en ningún otro poeta español contemporáneo. En una visión que participa del bucolismo de los griegos, del platonismo de Garcilaso, de la comunión sentimental de los románticos ingleses, la naturaleza es la sustancia lírica primordial en gran parte de la obra de Cernuda y la plataforma básica desde donde avanza hacia su aventura de conocimiento poético.

La naturaleza es, además, el escenario de los mitos paganos que la pueblan con seres semidivinos y con símbolos del amor, la poesía, la fuerza y la belleza. Su poema en prosa "El poeta y los mitos" alude a la impresión infantil que en él provocara la lectura de una mitología. En aquella edad remota, recuerda, los hombres adoraron libremente la hermosura, en perfecta armonía, sin sombras de remordimientos, ni de pecado. Es decir que la primera lección que Cernuda recibe del mundo clásico tiene un carácter filosófico y religioso: corresponde a la imagen pagana de la libertad y el goce vividos serenamente y sin conflictos. "Aunque al lado no tuvieses a alguien para advertirte del riesgo que así corrías, guiando la vida, instintivamente, conforme a una realidad invisible para la mayoría, y a la nostalgia de una armonía espiritual y corpórea rota y desterrada siglos atrás de entre las gentes"³⁵.

34 Id. "La ventana". *Ry D.* p. 236.

35 Id. "El poeta y los mitos". *Ocnos*. México, Universidad Veracruzana, 1963. p. 36.

También en el *Historial* mencionado registra Cernuda la influencia que tuvieron sobre él, en etapas posteriores, su ahondamiento en la *Antología Griega* de Budé, en los estudios de Diels sobre los presocráticos y en la *Early Greek Philosophy* de Burnet. Más profunda parece aún la impronta de sus lecturas de poetas modernos que recrean la tradición clásica: Holderlin, Goethe, Shelley, Keats. Todo ello significa, según dijimos, la revelación de un mundo primario, espontáneo, en relación inmediata con lo natural.

Además, lo mítico es el ejemplo primero de traducción simbólica que liga un plano de ideas y de esencias con un contorno natural vivificado y animado; o bien le sirve como marco de articulación prefijada o como materia objetiva para una experiencia sentimental que aspira a refrenar sus desbordes. Cernuda quiere que los mitos sean no sólo mero recurso decorativo —como en la poesía española o francesa—, sino el “eje de una vida perdida entre el mundo moderno y para quien las fuerzas secretas de la tierra son las solas realidades”³⁶.

Como para Holderlin y para Wordsworth, el mundo del mito es para Cernuda el mundo de la naturaleza y de la gracia en que se objetiva una densa experiencia interior. Significa la patria de evasión donde perdura la nobleza, la elegancia espiritual, perdida en el mundo moderno. Finalmente, como Eliot y otros poetas contemporáneos, Cernuda extrae del mundo clásico una vibrante red de signos, de imágenes y de alusiones que crean un trasfondo refinado y sugestivo a su poesía, sobre todo en los últimos años.

Otro camino de comunicación con la realidad esencial, es la música. Especialmente en *Ocnos*, su libro de prosa poética, Cernuda devela la significación de su experiencia musical, vinculada a la poesía como versiones gemelas de la sombra entrevista, del resplandor de la verdad y de la armonía. “Lo que en la sombra solitaria de una habitación te llamaba desde el muro, y te dejaba anhelante y nostálgico cuando el piano callaba, era la música fundamental, anterior y superior a quienes la descubren e interpretan, como la fuente de quien el río y aun el mar sólo son formas tangibles y limitadas”³⁷. La música —dirá en otra ocasión—, impone forma y orden al caos: su voz es voz divina y humana, que despierta sueños idos de lo que fuimos antes de vivir, y nos asegura la persistencia más allá de la muerte. Así dicen los versos finales:

36 *Id.* “Holderlin”. (C y R., 32, nov. 1935. p. 115-118).

37 *Id.* “El piano” *Ocnos*. p. 16.

*Sí, el hombre pasa, pero su voz perdura,
nocturno ruiseñor o alondra mañanera,
soñando en las rutnas del cielo de los dioses*³⁸

Pero, ante todo, la música le permite descubrir esa otra realidad diferente, nimbada de algo divino y alado³⁹; y a través de ella alcanza ese estado de embeleso contemplativo, ola que nos alza —como en la *Oda a Salinas*—, “hacia la región última del olvido”⁴⁰.

Otra resonancia de Fray Luis de León —y una coincidencia con su contemporáneo Jorge Guillén—, consiste en su concepción de “el acorde” como germen formal o módulo engendrador en la tarea de conocimiento poético. Un fragmento de *Ocnos* —“El acorde”—, lo define como una experiencia de orden místico que puede suscitarse con el estímulo de la música, aunque la música no siempre la supone. En un proceso de interiorización con el ritmo de la sangre, se produce una intensificación de vida, hasta un límite máximo en que la circunstancia personal se une al fenómeno cósmico y alcanza la suspensión del tiempo, y con ella, un gozo incomparable. Comienza como una prefiguración sexual —agrega Cernuda—, y de allí pasa al corazón y a la mente. Como Santa Teresa en sus *Moradas*, dice el poeta que “mucho va de estar a estar” y lo que va de uno a otro, es el *acorde*, o sea la unidad de sentimiento y de conciencia. Sólo por analogía puede hablar Cernuda de experiencia mística, ya que el espíritu en la captación del acorde no sale de sí, sino que siente que está vivo en el mundo. Es, más bien, una experiencia mística tal como lo entienden los románticos alemanes e inleses; captación de un ritmo, o revelación poética de la armonía fundamental que existe entre la Vida y el Espíritu.

Si hemos hablado de un conocimiento platónico, también debemos precisar que se trata de un platonismo romántico-simbolista: no es recuerdo de lo atávico ni presagio del futuro, dice Cernuda, sino plenitud de vida.

El sentimiento tiene un lugar fundamental en esta estética; está presente en su modo de contemplación del mundo y da su acento al testimonio del “hombre interior”, concepto de Francisco de Aldana, tan caro a Cernuda. Muchas veces le enturbia la voz en ráfagas de despecho, sarcasmo y amargura; sin embargo, la meta voluntaria del poeta es, lo dijimos, la integración de sentimiento y de conciencia. El sentimiento, piensa Cernuda, poco tiene que ver con

38 Id. “Mozart”. *R y D*. p. 321.

39 Id. “La poesía”. *Ocnos*. p. 9-10.

40 Id. “La música”. *Ocnos*. p. 108.

la poesía, y él atribuye a su contacto con la lírica inglesa el haberse liberado de los vicios del engaño sentimental y del “trozo de bravura”⁴¹. También al ejemplo de los poetas ingleses, y particularmente de Browning, refiere su método de proyectar la experiencia emotiva y sentimental sobre una situación dramática, histórica o legendaria; el gusto por la expresión concisa y el contorno exacto.

La poética de Cernuda se corona con su concepción de la estructura del poema, según dos modos fundamentales: 1) a partir de una experiencia inicial explora todas las posibilidades, todas las ramificaciones de un tema y las organiza en la composición; 2) de una manera sintética, instantánea, aprehende el conjunto y traslada lo esencial de la experiencia. En el primer caso, se requiere desarrollo; en el segundo, concreción. En ambos casos se parte de un germen inicial que dicta la extensión y la expresión del poema. Frente a ambas posibilidades, Cernuda reafirma su credo fundamental: la tarea de creación poética exige concentración e intensidad.

EMILIA DE ZULETA
Universidad Nacional de Cuyo

S i g l a s

C y R. = *Cruz y Raya*. Madrid.

Hispan. = *Hispania*. California.

PSA. = *Papeles de Son Armadans*. Madrid-Palma de Mallorca.

41 Id. “Historial de un libro”. *Poesía y literatura*. 1960. p. 261.