

CERNUDA, ¿POETA ROMÁNTICO?

PHILIP W. SILVER

"Se cree que uno está describiendo una y otra vez a la naturaleza (o cosa), cuando sólo trazamos la forma a través de la cual nosotros la miramos".

L. Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, I., # 114.

I

Va implícito en mi título que, si todavía nos preguntamos si Luis Cernuda es poeta romántico, entonces no hemos sabido, en definitiva, encasillarlo. Pero esto es la parte confesable de todo un tejido de problemas sin resolver. No es sólo que a estas alturas no tenemos una idea canónica de qué representa Cernuda como poeta, ni de qué es el romanticismo quintaesencial; me temo que ni siquiera tenemos una idea clara de qué es la poesía. He aquí un aliciente más para volver a la poesía de Luis Cernuda, donde tenemos siempre la sensación de hacer pie en todas estas cuestiones fundamentales.

Sería enojoso repasar aquí nuestros fallos a este respecto. Pero mi argumento requiere, por lo menos en síntesis, un recuento de las distintas versiones de Cernuda que nosotros, los críticos, hemos logrado acuñar.

Según yo veo la cuestión las principales interpretaciones de la poesía de Cernuda son cuatro: primera, una que podríamos denominar "pastoril", o de "leyenda", de reconciliación; aquí entrarían los estudios de Luis Felipe Vivanco, Carlos Otero, Elisabeth Müller, Philip Silver, José Luis Cano, Jenaro Talens, y los trabajos de José María Capote; segunda, una que hace especial hincapié en la visión ética de Cernuda; aquí situaríamos los trabajos de Octavio Paz, Jaime Gil de Biedma, y Derek Harris; siempre que se amplíe este Cernuda ético hasta incluir la faceta irónica y sarcástica de la poesía; tercera, una visión de nuestro poeta a través de la lente "existencialista", la misma que dió tan excelente juego en el caso de Antonio Machado allá por los años 50; aquí colocaría los trabajos fundamentales de José Olivio Jiménez, Ricardo Molina y Jacobo Muñoz; y finalmente, existen las referencias eventuales como las de Dámaso Alonso (por implicación: lo de la fase "neo-romántica" del 27), de Pedro Salinas, de José Francisco Cirre, pero también la introducción y antología de Luis Antonio de Villena¹. Estos

¹ LUIS FELIPE VIVANCO, "Luis Cernuda en su palabra vegetal indolente", *Introducción a la poesía española contemporánea* (Madrid: Guadarrama, 1957); Carlos-Peregrín Otero, *Letras I*, 2nd ed. (Barcelona: Seix Barral, 1972) 121-128, 222-288; Elisabeth Müller, *Die Dichtung Luis Cernudas* (Ginebra-París: Kölner Romanistische Arbeiten, 1962); Philip Silver, "Et in Arcadia ego": *A Study of the Poetry of Luis Cernuda* (London: Tamesis Books Limited, 1965); José Luis Cano, *La poesía de la generación del 27* (Madrid: Guadarrama, 1970) 189-256; Jenaro Talens, *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda* (Barcelona: Anagrama, 1975); José María Capote, *El período sevillano de Luis Cernuda* (Madrid: Gredos,

críticos, con Salinas a la cabeza, han resaltado el "romanticismo" de Cernuda como prioritario, pero las más de las veces sin profundizar. Como sabemos, por su ciclo de conferencias pronunciadas en Johns Hopkins University, *La realidad y el poeta*, para Salinas hay una coincidencia prácticamente exacta entre lo que es para el poeta-crítico el romanticismo (de Espronceda, en este caso) y la poesía de Cernuda²: en el fondo se trata de un conflicto entre deseo y realidad. Para Cirre, romanticismo significa trascendentalismo, y para Luis Antonio de Villena, romanticismo-simbolismo.

Si hubiera que hacer un resumen provisional de las versiones de Cernuda, nada mejor que citar las palabras del crítico Derek Harris. Pero, sólo como algo provisional, porque se trata de un repaso diacrónico de la crítica cernudiana, y no de una síntesis. Primero, según el crítico británico la crítica enfocó la "leyenda" de Cernuda, y luego lo vió como un poeta ético, "seeking his personal truth and concerned to affirm it with integrity and dignity"³. Por lo pronto, hay dos Cernudas y, que yo sepa, nadie hasta la fecha ha visto la manera de fundir en una las distintas facetas de Cernuda.

Ofrezco este recuento, demasiado breve, para llamar la atención sobre el hecho de que todavía nos falta la síntesis del poeta. Todavía no hemos dado con la versión global -no digo definitiva- de Luis Cernuda. Y esto parece difícil de explicar, puesto que ahí están los más de trescientos poemas, la prosa poética, las cartas, las narraciones, la prosa autobiográfica, y los muchos pronunciamientos sobre la poesía. Todos los que hemos trabajado la obra de Cernuda hemos comentado estos últimos. Pero, en general, no me consta que hayamos llegado a un consenso acerca del quid -es un decir- de la poesía de nuestro autor. Vamos a intentarlo ahora.

II

Ha llegado el momento de acercarnos a los textos de Cernuda que pueden considerarse constitutivos de una poética o credo poético. Todo estudioso de Cernuda los ha repasado, todos nos hemos sentido un poco derrotados en el encuentro. De manera que quisiera volver sobre estos textos para ver si, tomados esta vez de refilón, no sean capaces de arrojar nueva luz sobre la intencionalidad poética de Cernuda. Veamos lo más acertado de la crítica hasta el momento.

Todas las lecturas críticas de estos documentos desarrollan más o menos el siguiente argumento: empiecen con el Cernuda de la "leyenda" (Ph. Silver), o con el "ético" (D. Harris), presentan este motor espiritual como causa de la poética que todos conocemos. Por ejemplo, como hemos visto, Harris tiende a resaltar la vertiente ética del poeta, pero entonces para llegar a la poética se ve obligado a hacer ciertos ajustes.

1971); -----, *El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda* (Sevilla: Publicaciones de la Universidad, 1976); Manuel Ramos Ortega, *La prosa literaria de Luis Cernuda: El libro "Ocnos"*, dir. de Antonia Heredia Herrera (Sevilla: Publicaciones de la Excm. Diputación Provincial de Sevilla, 1982); James Valender, *Cernuda y el poema en prosa* (London: Tamesis Books Limited, 1984); Octavio Paz, "La palabra edificante" [1964], *Cuadrivio* (México: Joaquín Mortiz, 1965) 167-203; Jaime Gil de Biedma, Juan Gil-Albert, y Luis Antonio de Villena, *Tres ensayos sobre Luis Cernuda*, Colección de Bolsillo (Sevilla: Publicaciones de la Universidad, 1977); Derek Harris, *Luis Cernuda: A Study of the Poetry* (London: Tamesis Books Limited, 1973); José Olivio Jiménez [1972], Ricardo Molina [1955], Jacobo Muñoz [1962], José Francisco Cirre [1950], y Pedro Salinas [1936; 1946], véase Derek Harris, ed., *Luis Cernuda, El Escritor y la crítica* (Madrid: Taurus Ediciones, 1977) 326-335, 102-110, 111-123, 96-101, 33-39; Dámaso Alonso, "La poesía de Vicente Aleixandre" [1932], *Poetas españoles contemporáneos* (Madrid: Gredos, 1952) 284-293; Luis Antonio de Villena, ed. *Las Nubes! Desolación de la Quimera*, de Luis Cernuda (Madrid: Ediciones Cátedra, 1984).

² PEDRO SALINAS, *La realidad y el poeta*, ver. Castellana y ed. de Soledad Salinas de Marichal (Barcelona: Ariel, 1976) 171-183.

³ DEREK HARRIS, *Luis Cernuda: A Study of the Poetry* (London: Tamesis Books Limited, 1973), 14.

Pero, puesto que, para Harris, ser "poeta ético" significa buscar "su verdad personal",⁴ y además "el propósito de la poesía" es "establecer contacto con una realidad trascendente que cierra definitivamente la escisión entre uno mismo (self) y el mundo"⁵, Cernuda está en peligro de ser considerado poeta de evasión. Luego, para redimir a Cernuda hace falta otra definición de lo ético. Para Harris, el móvil de Cernuda al buscar su verdad es el poder aleccionar poéticamente a los demás seres mortales. Cernuda pretende convertir en "verdad objetiva" sus "experiencias personales".

Mas, ¿qué relación puede guardar esta eticidad y esta búsqueda personal, por altruistas que sean, con, digámoslo con frase de Antonio Machado, la radical heterogeneidad del Ser o, en los términos de la poética de Cernuda, ese conflicto entre apariencia y verdad, realidad y deseo; es decir, "los dos niveles distintos de la realidad" (D. Harris), que sólo siente e intuye el poeta?⁶ Mas una vez que salta la liebre de las dos realidades, y la manifiesta *des*-conexión entre ambas, la crítica se ve abocada a la fase más genuinamente "romántica" de la "poética" cernudiana.

Aquí el texto preferido de los críticos⁷, procede de "Palabras antes de una lectura", del que existen dos versiones. Me refiero a la parte que empieza: "El instinto poético se despertó en mí..."⁸. En todo momento, en lo que sigue, voy a procurar distinguir entre lo que se refiere estrictamente a la experiencia vital, pre-poética, y lo que puede considerarse parte de una poética en sentido estricto. Vamos a resumir brevemente los asertos de Cernuda. Primero dice que una "percepción más aguda de la realidad" o de la "hermosura y la atracción del mundo" despertó en él el instinto poético. Lo experimentó como un deseo fuerte, doloroso de salir de sí mismo y de anegarse en la creación. Este deseo resulta ser, por más señas, agónico, por "su imposible satisfacción". Como consecuencia se reconoce continente de dos impulsos contrarios: uno hacia, y otro contra la realidad. Luego, elabora la siguiente ecuación: posesión de la realidad le confirmaría la existencia; pero como dicha posesión casi nunca se ha dado, reacciona con hostilidad ante el atractivo de la realidad. Aunque a esto, o sea el famoso "conflicto entre realidad y deseo", lo llama Cernuda "el problema poético", lo que quiere decir es que este conflicto es un problema que la existencia le plantea a la poesía, a pesar del cual se alcanza a veces "alguna vislumbre de la imagen completa del mundo que ignoramos..."⁹. Por eso llama a este proceso vital "esa experiencia preliminar", o conflicto..., que el poeta *pretende* (subrayado mío) resolver en su obra,..."

Por lo que debemos concluir, que aparte de ser poeta, Cernuda es lo que R. C. Zaehner llama un "místico de la naturaleza", condición que de rebote influye en su peculiar manera de ser poeta. Por eso centra "La Poesía" (de *Ocnos*)¹⁰ en una versión en tono menor de esa otra experiencia vital que llama "El acorde": es decir, el intuir "la existencia de una realidad diferente de la percibida a diario", y luego sentir "cómo no bastaba a esa otra realidad el ser diferente, sino que algo alado y divino debía acompañarla y aureolarla..."¹¹. Sin embargo, sea en la vida o en la poesía, la experiencia de Cernuda es más bien de una imposibilidad de expresar esa "hermosura oculta del mundo", y por eso se siente condenado "a gozar y a sufrir... (esa) amarga y divina embriaguez, incommunicable e inefable"¹². Pero entonces resulta que tampoco dentro del poema hay solución. Es decir, que dentro de la misma poesía una feliz resolución del

4 HARRIS, 14.

5 HARRIS, 15.

6 HARRIS, 15-18.

7 HARRIS, 15; SILVER, 66-67; TALENS, 211-212.

8 LUIS CERNUDA, *Poesía y literatura* (Barcelona-México: Editorial Seix Barral, 1960), 196.

9 CERNUDA, 196-97.

10 LUIS CERNUDA, *Prosa completa*, ed. crít. D. Harris y L. Maristany (Barcelona: Barral Editores, 1975), 19.

11 CERNUDA, *Prosas completas*, 19.

12 CERNUDA, *Prosas completas* ("Belleza oculta"), 36.

conflicto es igualmente rara o precaria. Porque, como dice Cernuda, casi siempre hay que conformarse, como creador, con "la embriaguez dramática de la derrota" o "del fracaso y la derrota"¹³.

Y aquí nuestro raciocinio acerca de la poética cernudiana topa con los dioses antiguos. La persistencia de su culto, por lo menos entre los poetas, responde, dice Cernuda, "a ese tácito deseo de la tierra" que parece "reclamar la presencia de un ser hermoso y distinto entre sus perennes gracias inconscientes"¹⁴. E implícitamente, Cernuda se confiesa, como Hölderlin, "imborrable eco vivo de las fuerzas paganas hoy hundidas... eco sin fuerza ya, pero que tampoco puede perderse por completo". Como vemos, tampoco la constancia de "una pálida nostalgia por la desaparición de aquellos dioses" de parte del poeta ofrece garantías de éxito poético en el caso de Cernuda.

Al contrario, los dioses antiguos tienen un doble papel: en primer lugar son como encarnaciones del misterio de la naturaleza. Y en segundo lugar son un mecanismo poético mediante el cual el poeta "intenta fijar la belleza transitoria del mundo que percibe, refiriéndola al mundo invisible que presente..."¹⁵. Aunque el poeta siempre quiera unir la realidad visible a la invisible, está condenado al fracaso. Porque la frase anterior termina: "y al desfallecer y quedar vencido en esa lucha desigual, su voz, como la de Satán..., llora enamorada la pérdida de lo que ama"¹⁶.

Aún cuando la tarea del poeta tenga prácticamente todo que ver con la solución de continuidad existente entre los dos niveles de realidad, está condenado de antemano al fracaso. Así que cuando Cernuda dice de la poesía que "Gracias a ella lo sobrenatural y lo humano se unen en bodas espirituales, engendrando celestes criaturas, como en los mitos griegos del amor de un dios hacia un mortal nacieron seres semi-divinos", la frase no pasa de ser la bellísima expresión de un ideal poético inalcanzable.

III

No pretendo, de ninguna manera, demostrar con lo anterior que la poética de Cernuda sea contradictoria o incoherente; sólo quiero sugerir que en la medida en que los textos comentados pertenecen a una poética, y no al ámbito de experiencias pre-poéticas, se trata de una poética del fracaso. Pienso que en esto nos hemos confundido los críticos, pero no Cernuda. Somos nosotros los que inconscientemente hemos hecho el trasvase desde el "acorde", el "erotismo", y el "místico de la naturaleza" a la poética. Y como espero demostrar en seguida, la verdadera poética de Cernuda no casa nada bien con el Cernuda de la "leyenda" ni con el del poeta ético. Apunta a algo mucho más sombrío.

Ya nos lo advirtió el poeta con el título de sus poesías completas y el comentario. Sólo mediante el conflicto puede surgir, como relámpago, "algún vislumbre de la imagen que yace al fondo de la apariencia". ¿Y a qué imagen se refiere? A la de la unidad de todo lo existente, es decir, a la posibilidad de que las cosas sean algo más que fragmentos de una unidad definitivamente rota. Pero dicha imagen sólo es dada al hombre, aunque poeta, a través del conflicto. Por ejemplo, la voz en llanto del poeta, como la de Satán, no impide "que de la contemplación de la hermosura, ... nazca en el poeta una alegría terrible", puesto que, dice Cernuda, "sólo en la unión de los extremos podemos intuir una armonía superior a los poderes de la comprensión humana..."¹⁷.

¹³ CERNUDA, 197.

¹⁴ LUIS CERNUDA, Introducción y versión, *Poemas*, de F. Hölderlin (Madrid: Visor, 1985), 17-18.

¹⁵ CERNUDA, *Poesía y literatura*, 199-200.

¹⁶ CERNUDA, *Poesía y literatura*, 200.

Mas una vez que separamos al "místico de la naturaleza" del poeta, tenemos que poner en entredicho la clasificación de Cernuda como poeta romántico. Porque todo lo que pudiera significar para la poesía de reconciliación el famoso "acorde", o de simbólica unión con la naturaleza, o de paraíso recuperado, ahora queda separado de la poética, y relegado a la vida. Y puesto que, como *Weltanschauung*, como metafísica, el primer romanticismo, a lo Novalis y a lo Schelling, es eso -la reconciliación, no la alienación, de sujeto y objeto en un Yo absoluto-, mal puede ser Cernuda un poeta romántico.

Ahora bien, esta discriminación nos franquea el paso a una mejor comprensión del proceder poético de Cernuda. Cuando lo considerábamos en la clave de la reconciliación, era natural interpretar sus palabras como apuntando a una poética romántica-simbolista. Pero ahora que lo tenemos por poeta de la no reconciliación, hemos de buscar a su poética otra interpretación. Como advertencia, como huella, ahí está la curiosísima figura de Satán y la idea del "poder daimónico", que casa tan mal con una poética de la reconciliación, pero en las que Cernuda apoya todo el peso de su verdadera poética. ¿Pero cómo compaginar el culto a los dioses paganos, esas emanaciones epifánicas de las hermosuras de la tierra, con la tradición satánica, cuando Satán es, por antonomasia, la alienación espiritual?

Como habíamos visto, al referimos al inalcanzable ideal poético de las bodas espirituales entre "lo sobrenatural y lo humano", la presencia, el roce, de los dioses, en la poesía pretende significar, o el conato de un imprimatur de lo invisible-trascendente en lo hermoso-visible, o bien como un requerimiento espontáneo de la tierra de que haya tal imprimatur. Pero de ninguna manera significa que haya más que el deseo o la nostalgia de tal unión. Por eso la voz del poeta, que llora la derrota y la pérdida, es como la voz de Satán. Recuérdense, además, que Cernuda sólo dijo de Hölderlin -y de sí mismo- que guardaba "una pálida nostalgia por la desaparición de aquellos dioses". Y, finalmente, el "sorprendente" hecho según Derek Harris, de que "los dioses antiguos hagan tan poco acto de presencia física en la poesía de Cernuda"¹⁸.

Para aclarar más esta parquedad nos podemos servir de una clasificación de las ruinas griegas en la poesía de Hölderlin. Son tres:

En primer lugar, las ruinas... en su condición histórica de mudo testimonio de un pasado abolido; en segundo lugar, las ruinas como vestigios palpitantes de los dioses que las habitaron, colmaron y abandonaron...; [y] en tercer lugar, la identificación del lado penumbroso, restrictivo de las ruinas, cuya potencia... consiste en revelar lo divino por el sesgo de su *kénosis*, de su abajamiento, repliegue, atenuación¹⁹.

Si dentro de la obra de Cernuda mantenemos aparte, como sui generis, el empleo ya aludido de las divinidades terrestres en poemas como "De qué país", "A un muchacho andaluz", o la oda pindárica "El joven marino", hay que reconocer que la incidencia de los dioses antiguos en su poesía se limita a la primera categoría. No creo que podamos decir que "los vestigios... de los dioses" sean "palpitantes" en la poesía de Cernuda, ni mucho menos que sirvan "como principio de una experiencia actual del paso de los dioses"²⁰. Veamos, si no, dos ejemplos de la poesía:

Eran tiempos heroicos y frágiles.
Deshechos con vuestro poder como un sueño feliz.
Hoy yacéis, mutiladas y oscuras,
Entre los grises jardines de las ciudades,

¹⁷ CERNUDA, *Poesía y literatura*, 200.

¹⁸ HARRIS, 71.

¹⁹ CARLOS A. DISANDRO, "Hölderlin y el sentimiento de las ruinas", *Friedrich Hölderlin 1770-1970* (La Plata: Universidad de La Plata, 1971), 167-68.

²⁰ DISANDRO, 167.

Piedra inútil que el soplo celeste no anima,
Abandonadas de la súplica y la humana esperanza²¹.

(de "A las estatuas...")

La piedra cariada, el mármol corroído,
Es descomposición del dios, segura
De consumarse bajo el aire, como
Bajo la tierra la del hombre;
Ambos, el dios y el hombre, iguales
Ante el ultraje igual del azar y del tiempo
Cuyo poder los rige, y aceptada
La humildad de perderse en el olvido²².

(de "Las edades")

Pienso que ahora resulta más coherente la importancia del demonio en la poética de Cernuda, ese "Demonio hermano mío, mi semejante"²³. Los dioses antiguos no representan la unidad, ni una boda espiritual entre lo sobrenatural y lo humano, y no lo hace tampoco el demonio. Más bien, en el caso de éste último, todo lo contrario. Y Satán es el verdadero dios tutelar de la poesía de Cernuda. Si los dioses antiguos pudieran haber representado, fragmentariamente, una originaria unidad rota, Cernuda, mediante una transvaloración, nada reñida con con la irreconciliación y la heterogeneidad del Ser, hace del demonio su dios. ¿Qué peso puede tener la efímera experiencia de "El acorde" al lado de la siguiente descripción desoladora de Satán?

Siento un poder demoníaco sobre mí, sobre todos nosotros. En cierto grabado de Blake, un Satan bellísimo, con esta espléndida fuerza de las figuras miguelangescas, extiende sus alas membranosas sobre el mundo oscuro, mientras inclina la cabeza hacia uno de sus hombros con expresión de inmensa pena y tristeza, hollando el cuerpo de Job,... El grabado, en esta última parte, es tan vago como precisa la figura diabólica. Parece como si sólo esta figura tuviera una finalidad y lo demás sirviera de contraste; parece un símbolo velado. Fue un amigo quien me dió la reproducción de ese grabado. Y el mismo día, por una extraña coincidencia, leía la respuesta de cierto teólogo musulmán...²⁴.

Tres advertencias, que nos servirán en lo sucesivo, antes de terminar la cita: primero casi seguro que el grabado de Blake está inspirado en el Satán de Milton; segundo, Edmund Burke aduce la misma descripción del Satán de Milton como un ejemplo de lo *sublime* en su *Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*; y tercero, aquí lo que a Cernuda le "parece un símbolo velado", sería más exacto denominar "figura alegórica". Pero antes escuchemos el resto de la cita. (Recuérdense que se trataba de ilustrar "ese poder daimónico", "esa zona de sombra y de niebla" que planea sobre todos nosotros, y que "constituye el refugio de un poder indefinido y vasto que maneja nuestros destinos". Y recuerden, además, que ese poder daimónico "está estrechamente unido a [las] creencias poéticas [cernudianas], [y] que ni lo daimónico ni lo poético pueden definirse"²⁵. Luego cuenta el poeta la anécdota del maestro musulmán y el discípulo que al preguntar por el sonido de una flauta, recibe la constestación: "Es la voz de Satán que llora sobre el mundo". Y ahora, la cita, siempre según la primera versión de "Palabras antes de una lectura".

²¹ LUIS CERNUDA, *La realidad y el deseo (1924-1962)*, Tercera ed., corregida y aumentada (México: Fondo de Cultura Económica, 1958), 130.

²² CERNUDA, *La realidad y el deseo*, 266.

²³ CERNUDA, *La realidad y el deseo*, 115.

²⁴ CERNUDA, *Prosa completa*, 1498.

²⁵ CERNUDA, *Poesía y literatura*, 199.

"Satán, añade el comentarista, ha sido condenado a enamorarse de las cosas que pasan y por eso llora; llora la pérdida y la destrucción de la hermosura. Como el poeta, como el hombre. (...) Pero ese llanto no excluye una especie de terrible alegría, como tampoco se excluyen el bien y el mal, sino que ambos extremos necesitan del otro para formar una armonía superior a nuestros pobres y lánguidos descos. (...) Bien y mal, llanto y alegría; sí, todo es preciso, todo necesario; todo vibra en esa voz de Satán que llora sobre el mundo, todo es expresión de esa oscura fuerza que quiere asir lo perecedero..."²⁶.

Dado nuestra nueva comprensión de la figura de Satán, pienso que estamos preparados para fallar la interesante cuestión de "culturalismo" que tanto choca en la última poesía de Cernuda²⁷. Como muy bien dice Luis Antonio de Villena, "el culturalismo cernudiano nunca es ostentoso ni excesivo", pero aún así se ha llegado a relacionarlo con la supuesta "...sequedad perceptible en el último Cernuda"²⁸. Aquí sólo dos observaciones: lo que se ha llamado "sequedad" en el último Cernuda forma parte de la trayectoria poética de todo gran poeta. De igual manera vemos a Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, William Butler Yeats, y Baudelaire, pasar de una plenitud sensual poética a la transparencia. Proceso éste que expresa el poeta francés en "Le Cygne" cuando exclama: "Paris change! mais rien dans ma mélancolie / N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs, / Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie, /..." Nada de sequedad, sino el paso inevitable de un lujo textual al modo alegórico.

Y como Walter Benjamin ha advertido en su libro sobre el teatro barroco alemán, el talante que corresponde a la alegoría es la melancolía, tan característica de la poesía de Cernuda. Pero hay mucho más, que sólo podemos indicar esquemáticamente: Primero, en contraste con el simbolismo, la alegoría "sólo tiene el significado que lo atribuye el alegórico"; segundo, "el reconocimiento del carácter efímero de las cosas, y el desco de hacerlas eternas, de salvarlas, es uno de los motivos más destacados de la alegoría en el medievo"; y "last but not least", también a partir del medievo, se entremezclan los dioses olímpicos y la demoniología cristiana, de manera que Satán llega a incorporar tanto los demonios clásicos como la Naturaleza hundida por el pecado²⁹. He aquí, en resumen, Satán, ese semejante y hermano de Cernuda. Ahora podemos confirmar también que el "culturalismo" cernudiano es más bien "alegorismo".

IV

Y ahora creo llegado el momento de hablar de lo *sublime cernudiano*. En los apartados anteriores insistí primero en separar, dentro de los escritos sobre poética, todo lo referente al aprendizaje humano del poeta, para poder subrayar el mismo poetizar. Luego, dentro de este último hice hincapié en la funcionalidad poética de los contrastes violentos, ya en el umbral del poetizar, entre realidad y desco³⁰, o entre el bien y el mal, y en esa contrastante "terrible alegría" sentida ante el fracaso, o esa "embriaguez dramática de la derrota", que denotan todos el apremio por dirimir esa monstruosa "fuerza oscura daimónica que rige el mundo"³¹.

²⁶ CERNUDA, *Prosa completa*, 1499.

²⁷ LUIS ANTONIO DE VILLENNA, Ed., *Las Nubes/Desolación de la Quimera*, de Luis Cernuda (Madrid: Cátedra, 1984), 45.

²⁸ DE VILLENNA, 46, 48.

²⁹ WALTER BENJAMIN, *Origine du Drame Baroque Allemand*, trad. Sibylle Muller, Intro. Irving Wohlfarth (Paris: Flammarion, 1985), 197, 241, 244.

³⁰ Véase como texto importante, de indudable relevancia aquí, lo dicho por Paul de Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. 2nd. ed., rev. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983), 195-98.

³¹ CERNUDA, *Poesía y literatura*, 200.

El poder *distinguir* y *contrastar* parece elemento básico de la poética cernudiana, incluso si se describe en términos menos o nada violentos. Por ejemplo, de "La Poesía", de *Ocnos*, recordamos que no le bastaba a esa otra realidad ser diferente, "sino que algo alado y divino debía acompañarla y aureolarla, tal el nimbo trémulo que rodea un punto luminoso"³². De hecho, "algo" debía acompañarla y aureolarla, pero como lo que se pretende intimar es una "amarga y divina embriaguez, incomunicable e inefable" ("Belleza oculta", de *Ocnos*)³³, la derrota está asegurada.

He aquí por qué nuestro poeta apela a la terrible y ambivalente figura alegórica de Satán, única capaz de sugerir, en toda su sublimidad, el asombro, el temor, y el pasmo del poeta ante la hermosura, *como también, al mismo tiempo, el seguro fracaso ante la aplastante materialidad, caducidad, de lo terrestre*. Pero en el fondo esta amenaza, asombro, pasmo y desdicha, que para Cernuda "son parte esencial de la hermosura" no son algo exterior al poeta. "Así, en nuestro juicio estético, la naturaleza no se considera sublime porque nos asombra sino porque despierta nuestro poder (que no es de la naturaleza) en nosotros..."³⁴. Como también apunta Kant, el sentimiento de lo sublime viene de sustituir el "ajuste interno entre dos facultades de un sujeto por el ajuste "exterior" entre un objeto y un sujeto". Pero lo fundamental es que el nuevo ajuste, en el caso de lo sublime, es un "des-ajuste" de facultades.

Como explica Lyotard:

El sentimiento sublime... es, según Kant, una afección fuerte y equívoca: conlleva a la vez placer y pena. Mejor: el placer procede de la pena. En la tradición de la filosofía del sujeto... se desarrolla como un conflicto entre las facultades de un sujeto, la facultad de concebir una cosa y la facultad de "presentar" una cosa (...). Lo sublime es un sentimiento diferente [del gusto]. tiene lugar cuando, al contrario, la imaginación fracasa y no consigue presentar un objeto que, aunque más no sea en principio, venga a establecerse de acuerdo con un concepto. (...) Podemos concebir lo absolutamente grande, lo absolutamente poderoso, pero cualquier presentación de un objeto destinado a "hacer ver" esta magnitud o esta potencia absolutas se nos aparece como dolorosamente insuficiente. He aquí las Ideas que no tienen presentación posible. (...) Podría decirse de ellas que son impresentables³⁵.

Importa poco que, con estas precisiones acerca de lo sublime, Lyotard quiera distinguir entre arte moderno, de vanguardia, y el posmoderno. El hecho es que la descripción kantiana de lo sublime arroja inesperada luz sobre el quehacer poético de Cernuda. Pero aún necesita ciertos ajustes para que la obra de Cernuda encaje mejor.

Desde luego a Cernuda le va perfectamente lo que Lyotard llamaría el sublime moderno - siempre que se entienda que lo moderno en poesía comienza con el primer romanticismo-, es decir, el querer "Hacer ver que hay algo que se puede concebir y que no se puede ver ni hacer ver..."³⁶. Y también, como vimos en Cernuda el "auténtico sentimiento sublime" nace de "una combinación intrínseca de placer y de pena: el placer de que la razón exceda toda presentación, el dolor de que la imaginación o la sensibilidad no sean a la medida del concepto"³⁷. Y de ahí la melancolía cernudiana, resultado de ese debatirse entre el placer y la pena, y de ahí el resultante recurso a la alegoría, a la ruina, al suspiro, al fragmento, al sarcasmo, a lo que ya es

32 CERNUDA, *Prosa completa*, 19.

33 CERNUDA, *Prosa completa*, 36.

34 I. KANT, *Kritik der Urteilskraft* (Stuttgart, 1924), # 28, 105, citado en Paul de Man, *Allegories of Reading* (New Haven: Yale University Press, 1979) 177, n. 19.

35 JEAN-FRANCOIS LYOTARD, *La posmodernidad explicada a los niños*. trad. Enrique Lynch (Barcelona: Gedisa, 1987), 20-21.

36 LYOTARD, 21.

37 LYOTARD, 25.

arte. Porque, ¿Cómo "presentar" lo impresentable en poesía?. Aquí Lyotard apela a la idea kantiana de la "presentación negativa". Pero como observa Philippe Lacoue-Labarthe, la idea de la presentación negativa no convence³⁸. En primer lugar, separa lo impresentable, y lo convierte en sustantivo. Segundo, por definición, la presentación sólo puede presentar lo presentable; de manera que, a lo sumo la presentación sólo podría "indicar", en lo que presenta, o en tanto presentación, su *más allá*³⁹. Pero esto último no es nada "impresentable". Entonces, o una de dos: o cuando la presentación quiere indicar su *más allá*, aparece la diferencia entre lo presentado y la presentación, o se manifiesta "la dificultad de la misma presentación". Y en este último caso se daría "una...diferenciación interna de la presentación"; es decir, "en lo más íntimo del hecho de representar" aparecería "lo no-aparente que [todo] lo sostiene, o más exactamente que se retira y se recluye en la misma presentación"⁴⁰. O, como podríamos decir, en castizo, "que brilla por su ausencia".

Pero esto quiere decir que la poesía cernudiana es un cuestionar meta-físico, en sentido heideggeriano. Bucea en la cuestión del Ser como "lo trascendente puro y simple (Sein und Zeit, # 7)⁴¹. Pero no en la dudosa correspondencia entre la imaginación y la naturaleza pan-teísta, engañoso tópico que desciende del romanticismo originario, vía Schelling y deja su impronta hasta en el simbolismo. Lo de Cernuda, como de cierto Hölderlin, es más bien un preguntar por el Ser como Naturaleza y la Naturaleza como Ser, o lo que Hegel denominaría "mero Ser" ("nur sein"). Y también lo que Hölderlin denomina lo "maravillosamente todo-presente" ("die wunderbar / Allgegenwärtig") en "Como cuando en un día de fiesta". De esto, la presencia que sostiene a todos los entes, el poeta puede y debe hablar. De ello, pero sin poderlo nunca decir directamente en el poema..."

Pero dejemos que el mismo Cernuda nos hable del último ratio de su poética del fracaso:

las palabras, las terribles palabras, viven y por lo tanto traicionan. Lo que expresaban hoy como verdadero y vivo mañana es falso y está muerto. Hay que dejarlas vivir por sí mismas, sin comprometer con nuestra limitación esa verdad más alta que a través de ellas intentamos expresar; y poco a poco van recibiendo en su extraña atmósfera hasta quedar dotadas de aquello que por ser impalpable el poeta no puede fijar, sino insinuar: el misterio del mundo; el misterio de la creación; de todo lo que vive y pasa con una sutil aura de melancólica hermosura: cuerpo, hoja u ola; pasión, savia o ímpetu⁴².

V

Ahora toca concluir. ¿Pretendo con esto último inferir que Cernuda vio con especial claridad su condición de poeta pos-romántico en España? Sí y no. Personalmente, encuentro sus apreciaciones de los románticos ingleses -Blake, Coleridge, Wordsworth- más bien rutinarias. No me parecen precisamente una labor de entusiasmo y amor. Cosa que no debe extrañarnos ahora, por lo que acabamos de ver. Pero tampoco iría tan lejos como Jenaro Talens cuando dice que "Hölderlin como escritura poética de la Alemania romántica (...) y Hölderlin como apropiación cernudiana no tienen de común más que el nombre"⁴³.

38 PHILIPPE LACOUÉ-LABARTHE, *La Poésie comme Expérience* (Paris: Christian Bourgeois Editeur, 1986), 127.

39 LACOUÉ-LABARTHE, 128.

40 LACOUÉ-LABARTHE, 128.

41 Citado en Lyotard, 98.

42 CERNUDA, *Prosa completa*, 1499.

43 JENARO TALENS, *El Espacio y las Máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda* (Barcelona: Editorial Anagrama, 1975), 385.

Aún cuando Cernuda no tuviera acceso a los escritos ensayísticos del poeta, ni podía hacerse la más remota idea del rol de Hölderlin en la génesis del idealismo alemán, sí creo que Cernuda dió nueva vida al papel que Hölderlin, como poeta clarividente, tuvo la absoluta seguridad de hacer.