

# EL CUARTO Y LAS ALAS EN LA POESÍA DE LUIS CERNUDA

JOSÉ M<sup>a</sup> AGUIRRE

Pájaro por las alas

.....

En un cuarto perdido.

OCTAVIO PAZ, "Luis Cernuda" (1961)

Los críticos, vano será enumerar o mencionar, suelen insistir en que, para decirlo con frase de Octavio Paz, *La realidad y el deseo* puede verse como una biografía espiritual de su autor<sup>1</sup>. Pienso que tal aseveración, que muy bien puede ser cierta, ha puesto trabas importantes a la labor de los estudiosos de la obra de Luis Cernuda, forzándoles a ajustar la obra del poeta, *velis, nolis*, a lo conocido de la biografía que como género es casi inexistente, y que cuando se da suele ser poco más que panegírico -elogio ciego- de la persona biografiada). C.G. Jung concluye uno de los ensayos, titulado *Psicología y literatura*, con las siguientes frases:

Toda obra de arte es objetiva e impersonal, pero no por eso nos conmueve profundamente a todos y cada uno de nosotros. Es por esto que la vida personal del poeta no puede ser tenida como esencial a su arte, sino a lo más como una ayuda, o un obstáculo, a su tarea creadora. El puede vivir como un filisteo, un buen ciudadano, un neurótico, un loco o un criminal pero no explica al poeta<sup>2</sup>.

Pienso que lo dicho por Jung debería ser tenido muy en cuenta por el crítico.

Mucho se ha escrito, no siempre con la debida profundidad y conocimiento del tema, mucho se ha escrito, digo, sobre la homosexualidad de Luis Cernuda.

No hay duda de que el texto y el contexto de la obra cernudiana aluden repetidamente y claramente a esa faceta de la personalidad del poeta. Si tenemos en cuenta que el poema es un "fingimiento", una especie de "mentira", pienso que, a veces, los críticos debemos dudar de la justeza de lo que el artista nos ofrece tan en bandeja. No, no es posible dudar de la homosexualidad de la *persona* poética de *La realidad y el deseo*, ni de la de su autor; sí creo es posible sospechar que tras la misma se oculta, tal vez sin que el poeta tenga clara consciencia de ello, una realidad diferente, quizá más dolorosa, aún más trágica, o simplemente, más pertinente para poder dar "significados" más reveladores al drama "realidad-deseo" en esa *persona* poética. Para este otro posible "significado" lo conocido de la biografía de Cernuda serviría de poco.

---

<sup>1</sup> OCTAVIO PAZ, "La palabra edificante", *Papeles de Son Armadans*, XXXV, 1964. Se cita de Derek Harris (ed.), Luis Cernuda (Madrid: Taurus, 1977), p. 140.

<sup>2</sup> C.G. JUNG, "Psychology and literature", en *Modern Man in Search of a Soul* (Londres, 1961), p. 199. Aquí, como en todos los casos en que se cita de obras no escritas en español, la traducción es mía.

En 1966 publiqué un artículo sobre "las primeras poesías" de Luis Cernuda.

Espero se me permita citar las palabras finales del mismo:

Este es un libro con una seguridad del concepto sorprendente en el primer volumen de un poeta que, además de ser joven, se ha propuesto el tratamiento de un problema emocional casi único (o único del todo) en la historia de la poesía española de todos los tiempos<sup>3</sup>.

El problema al que yo me refería en mi artículo no era otro que el de la impotencia amorosa de la *persona*, del "yo poético" de *Primeras poesías*.

Pienso que ese problema está presente, y sin resolver, a lo largo de *La realidad y el deseo*. En lo que sigue intentaré demostrar la plausibilidad al menos de esta afirmación.

Los críticos de la obra de Luis Cernuda aluden, más o menos claramente, a una especie de realidad paradisíaca, perdida o descada, como central al drama emocional explorado en *La realidad y el deseo*.

Octavio Paz escribe:

Cernuda regresa a la antigua naturaleza y en ella descubre no a Dios sino a la divinidad misma, a la madre de dioses y mitos. El poder del amor no proviene de los hombres, seres débiles sino de la energía que mueve todas las cosas<sup>4</sup>.

Philip Silver, a su vez, afirma lo siguiente: "El Edén es el Alfa y Omega del mundo cernudiano"<sup>5</sup>. Derck Harris, tal vez el mejor conocedor de la obra de Cernuda, se refiere al ansia del poeta por conseguir "una comunión trascendente con la naturaleza representadora de 'La verdadera realidad'"<sup>6</sup>.

Estas opiniones son, creo yo, correctas. Ahora bien, las mismas hacen alusión al problema central de la poesía de la generación poética cernudiana; el cual problema tiene su fundamento en el contenido ideológico, por llamarlo de alguna manera, de la llamada "revolución superrealista", la cual no fue sino una continuación exacerbada, o una variación del romanticismo del simbolismo de finales y principios de siglo.

Pienso que el error, o la vaguedad expresiva de los críticos de la llamada "generación de 1927" se debe, a lo menos en parte, a no haber comprendido bien la "verdadera realidad" sobre la que se fundamentó el movimiento superrealista. Para algunos de aquellos éste no fue más que una especie de moda literaria con específicos caracterismos formales, escritura automática. Así les es fácil afirmar el superrealismo de Alberti, de Alcixandre, de parte de la obra de Cernuda y de García Lorca, pero les resulta imposible incluir en este "movimiento" las obras de, por ejemplo, Pedro Salinas y Jorge Guillén. La equivocación no es fácil de excusar. Como es bien sabido eso de la "escritura automática" no fue más que una especie de fachada tras la que se ocultaba el contenido esencial de ese movimiento, y que ni siquiera fue aceptada por algunos de los poetas superrealistas franceses. Los españoles, independientemente de sus colegas parisinos, tampoco la aceptaron. Jorge Guillén lo ha afirmado con toda claridad:

<sup>3</sup> J.M. AGUIRRE, "La poesía primera de Luis Cernuda", *Hispanic Review*, XXXIV (1966), p. 134. Reimpreso en el vol. mencionado en nota 1, con el título de "Primeras poesías de Luis Cernuda", pp. 215-227.

<sup>4</sup> O. PAZ, *Op. cit.*, p. 156.

<sup>5</sup> PHILIP SILVER, *Et in Arcadia Ego: A Study of the Poetry of Luis Cernuda* (Londres, 1965), p. 129.

<sup>6</sup> DEREK HARRIS, *Luis Cernuda. A Study of the Poetry*. (Londres, 1973), p. 53

No hay charlatanería más vana que la del subconsciente abandonado a su trivialidad. En España nunca se contentó nadie con el "documento" superrealista<sup>7</sup>.

Vicente Aleixandre no es menos explícito en este punto:

No he creído nunca en lo estrictamente onírico, en la "escritura automática"<sup>8</sup>.

El superrealismo se derivó, hasta cierto punto, de las teorías freudianas, pero la importancia de este movimiento no fue la invención de nuevas "formas literarias", sino la de poner en circulación una manera (equivocada o no, esto no nos incumbe ahora) de entender la Realidad. En este contexto su influencia sobre la literatura occidental fue extraordinaria, Joseph Chiari lo pone así:

Un rápido vistazo a la literatura de todo el mundo muestra que los principios aceptados por los superrealistas para su escuela han sido los fundamentos de la mayoría de los hallazgos del arte creador<sup>9</sup>.

Waldberg, otro estudioso del movimiento superrealista, afirma:

En sus principios se intentó que el superrealismo fuese una manera de pensar, una manera de sentir, un forma de vida<sup>10</sup>.

Algo parecido viene a declarar el propio Cernuda:

El superrealismo no fue sólo, según creo, una moda literaria, sino además algo muy distinto: una corriente espiritual en la juventud de la época<sup>11</sup>.

¿Qué pudo ser esa "corriente espiritual", esa manera de sentir?. En mi opinión una manera de entender la realidad como algo paradisíaco, obtenible sólo a través, o por la mediación del amor. André Bretón uno de los "fundadores", se refiere a "una clase de realidad absoluta de una superrealidad"<sup>12</sup>. Esta *realidad* es algo que, según especifica Waldberg, "no puede ser aprehendida por los métodos tradicionales del conocimiento" (p. 26). Chiari explica:

Encontramos en la segunda mitad del siglo XIX una fuerte y extensiva creencia en la existencia de un mundo ideal más allá de la realidad. Ese principio fue el fundamento del Simbolismo y del Superrealismo" (p. 117).

Este "más allá" es otra "realidad", una "superrealidad"; encontrarla, conseguirla (inventarla) es el objetivo de los superrealistas. Todo ello conduce, por caminos más o menos tortuosos, entre condiciones más aparentes que reales, a la busca de una realidad "eterna" en nuestro mundo sub lunar. Robert Desnos ha escrito:

Vivo en la eternidad, a pesar de lo ridículo de tal afirmación. El pasado y el futuro sirven a la materia. La vida espiritual como la eternidad se conjugan en el tiempo presente<sup>13</sup>.

Pero no nos dejemos engañar. Esta vida "espiritual" es, a la vez, "material".

El superrealismo busca una realidad materialista, en el sentido más exacto de este adjetivo. Esto fue lo que llevó a algunos de sus seguidores a afiliarse a movimientos materialistas extremos, comunismo y nazismo<sup>14</sup>. De hecho, el superrealismo busca una especie de realidad para-

<sup>7</sup> JORGE GUILLÉN, *Lenguaje y poesía*. (Madrid, 1962), p. 239.

<sup>8</sup> VICENTE ALEXANDRE, "Confidencia literaria", en la 2ª ed. de *La destrucción o el amor*. (Madrid, 1945), p.17

<sup>9</sup> JOSEPH CHIARI, "Surrealism"; en *Contemporary French Poetry*. (Manchester, 1952), p. 119.

<sup>10</sup> PATRICK WALDBERG, *Surrealism* (Londres, 1965), p. 12

<sup>11</sup> LUIS CERNUDA, "Historial de un libro" (1958), en *Prosa completa*, ed. Derek Harris y Luis Maristany (Barcelona, 1975), p. 909.

<sup>12</sup> Citado por Waldberg, *Op. cit.*, p. 12.

<sup>13</sup> Citado por Waldberg, *Op. cit.*, p. 50.

<sup>14</sup> Vid. Waldberg, p. 18 y Martin Jarret-Keer, *D.H. Lawrence and Human Existence* (Londres, 1961), p. 128.

disíaca materialista, lejos de las convenciones y principios sociales y morales del mundo occidental.

Según Waldberg, el superrealismo "tiende a desafiar la civilización cristiana occidental" (p. 24) esa realidad se fundamenta sobre la experiencia sensible, y dentro de la misma sobre lo que Aleixandre ha denominado "La felicidad activa del amor" ("Plenitud de amor", *Sombra del paraíso*). Jorge Guillén ha escrito:

Gracias al amor obtenemos la realidad completa, y experimentamos en su más estrecho vínculo la unidad del cuerpo y del alma: Por el amor "el aquí y ahora" es forzado a rendir su máximo tesoro. El acto amoroso -un cantar de los cantares siempre nuevo- se agita continuamente como el mar<sup>15</sup>.

Difícil será negar que la "Realidad" es el motivo central del *Cántico*. La cuestión está en averiguar qué clase de "realidad" es ésta. Creo, ya lo he dicho, que la preocupación de los poetas españoles de la generación de antes de la guerra civil fue, ni más ni menos, la de cómo conseguir una realidad satisfactoria, un intento de recobrar una especie de inocencia original, paradisíaca "aquí y ahora". Para estos poetas, la tierra, como afirma García Lorca, "es el probable paraíso perdido".

Yvonne Duplessis alude a los superrealistas como "Amotinados contra el mundo y contra Dios", rebeldes que "no podían nada sin hundirse primero en las profundidades de la carne". El objetivo de los artistas del superrealismo fue 'abandonarse a la *libido* verdadero Dios al revés', como 'una ruta hacia la liberación, hacia el Paraíso perdido'. André Breton titula uno de sus poemas "Tout Paradis perdu", y de 'l'inexistence du mal'; Desnos titula una de sus "Chroniques", publicada en la revista *La Révolution surréaliste* (15. Oct. 1925), "Le Paradis perdu"<sup>16</sup>.

Un paraíso repito, basado casi exclusivamente en la experiencia comprobable y dentro de ello y en primer lugar, en la actividad erótica. Esto es así tanto en el caso del solar Guillén, como en del del crepuscular Cernuda, del lunar García Lorca, en Prados, poeta de la noche, el agua y la luna. Salinas semeja buscar esa realidad más allá de los sentidos, pero lo que el poeta afirma es algo muy diferente:

Para sentirte a ti  
no sirven  
los sentidos de siempre  
usados con los otros (*La voz a ti debida*)

Su esfuerzo lo dirige hacia la "Salvación por el cuerpo" (título de uno de los poemas de *Razón de amor*)<sup>17</sup>. Alberti busca en el caos de sus inarticulados *ángeles*, en un mundo a la deriva en el que ha perdido el deseo amoroso, incluso el de sus cinco sentidos (Vid. el poema "s" de *Sobre los ángeles*). Emilio Prado se debate contra su cuerpo, que le prohíbe el contacto con la realidad a que aspira el poeta<sup>18</sup>. Aleixandre titula uno de sus libros, quizá el más importante, *Sombra del paraíso*. Cada uno de estos poetas, y de otros, entre los que sería posible incluir a Neruda y Octavio Paz se enfrenta con el problema de acuerdo, naturalmente, con su propia idiosincrasia más íntima. Todos y cada uno parecen partir de un mismo postulado: el amor es el camino más directo hacia una realidad paradisíaca.

<sup>15</sup> JORGE GUILLEN, prólogo a *Cántico. A Selection*. (Londres 1965), p. 10.

<sup>16</sup> YVONNE DUPLESSIS, *Le Surréalisme* (París, 1974), pp. 54 y 89.

<sup>17</sup> Vid. J. M. AGUIRRE, "La voz a ti debida: Salinas y Bergson", *Revue de Littérature comparée*, LII (1978), pp. 98-118.

<sup>18</sup> Vid. P. J. ELLIS, *The Poetry of Emilio Prados. A Progression Towards Fertility*. (Cardiff, 1981). El cap. 7 de este libro se titula "In Search of The Lost Garden", pp. 221-259.

Venus es lo profundo  
del alma...  
... Y el hombre miserable  
es un ángel caído.  
La tierra es el probable  
Paraíso perdido ("Mar", *Libro de poemas*).

Pedro Salinas

Nada. Todo lo que hizo el hombre,  
suprimido.  
... ..  
Podremos ya creemos  
los dos primeros, últimos, sin nadie.  
... ..  
Ir tomando  
-porque no hay duda ya de que nosotros  
somos los dos llamados-,  
posesión lenta, al fin, del paraíso ("Suicidio hacia arriba". *Razón de amor*).

Emilio Prados:

Sin tactos y sin nombres  
andamos como ciegos  
... ..  
¿Dónde el cielo? ("Cristal del universo", *Antología 1923-1953*)

Rafael Alberti:

¿Adonde el Paraíso,  
sombra, tú que has estado?  
... ..  
¡Paraíso perdido!  
Perdido por buscarte,  
yo, sin luz para siempre ("Paraíso perdido", *Sobre los ángeles*).

Vicente Aleixandre:

Angeles desterrados  
de su celeste origen  
en la tierra dormían  
su paraíso excelso ("Los poetas", *Sombra del paraíso*).

Luis Cernuda:

El amor mueve el mundo (X, *Primeras poesías*)  
Bajo el anochecer inmenso,  
bajo la lluvia desatada, iba  
Como un ángel que arrojan  
De aquel edén nativo (X, *Donde habite el olvido*)  
Posibles paraísos  
O infiernos ya no entiendo  
El alma sino en tierra ("Hacia la tierra", *Como quien espera el alba*).

Sentidos, amor, realidad: paraíso. Guillén fue uno de los pocos poetas de su generación, tal vez el único, que consiguió realizar poéticamente su paraíso en la tierra. El fracaso de los demás se debió a razones y causas diferentes. Tan diferentes, quizá, como los "significados" que cada poeta daba a la palabra "paraíso". Sin embargo, no hay duda de que todos esos posibles y distintos "paraísos" poseen el denominador común de una realidad, satisfactoria o no, de origen amoroso.

En lo que digo a continuación quiero sugerir, nada más que sugerir, cuáles pudieron ser esas razones o causas en el caso de Luis Cernuda. La exploración que sigue ha de ser, necesariamente parcial; de hecho, por limitaciones de tiempo, voy a referirme casi exclusivamente a los cinco primeros libros de *La realidad y el deseo*.

Para esta exploración he elegido los dos símbolos, de alguna manera hay que llamarlos, que he creído más significativos y pertinentes para mi propósito: el cuarto (la habitación) y las alas. Claro está, el cuarto incluye sus muros, su ventana y su puerta. Las ventanas simbolizan la posibilidad de trascender, de transir a lo exterior, también la comunicación de cualquier especie; por ello, la habitación cerrada, sin ventana, puede simbolizar la virginidad; por extensión, el cuarto es también símbolo del cuerpo. El valor simbólico de las alas (plumas) es ciertamente obvio. El mismo tiene que ver con la imaginación, lo espiritual, la idea de vuelo, de elevación hacia el cielo<sup>19</sup>. Emocionalmente hablando este complejo simbólico tiene que ver con el sentimiento de soledad, con la desesperanza, con el hastío, a veces con la desesperación, en algún caso, con cierto tipo de esperanza de ponerse en contacto con "el otro": en el caso del "yo" en el cuarto, de espaldas a la ventana, con el símbolo del espejo, con el narcisismo: o con el "yo" concentrando su mirada en lo que Henri Bergson llama "las capas más profundas del yo"<sup>20</sup>. En un contexto idealista, ese simbolismo es una representación de la experiencia solipsista; tal es el caso del "yo" en la obra romántico-idealista, aunque el elemento solipsista no le sea ajeno, ese complejo simbolista funciona por lo común como evocación de la misteriosa barrera entre "realidad" y "deseo".

Al hablar, o al escribir, de la poesía de Cernuda, hablamos o escribimos de "realidad" y "deseo", esto es casi inevitable. Pero éstas son voces abstractas, y como tales de significados muy poco evidentes. El símbolo por el contrario es algo concreto, está "allí", en el verso, es un objeto, y en cuanto tal no tiene otro significado que el de ser "objeto". Este, el objeto, puede evocar, suscitar, sugerir, aludir, pero, en principio no "significa".

Esta cualidad es la que le hace idóneo para expresar la experiencia lírica. El lirismo de una obra es, así, directamente proporcional a su contenido simbólico. La poesía de Luis Cernuda no es ajena a esta "regla", y cuanto menos objetos simbólicos contiene, más discursiva, reflexionadora, mediática se hace, en otras palabras, menos lírica. En esta ponencia prescindiré de toda referencia a la poesía más claramente meditativa de Cernuda.

Derek Harris ha escrito, refiriéndose al cuarto cernudiano lo siguiente:

<sup>19</sup> JUAN EDUARDO CIRLOT. *Diccionario de símbolos* (Barcelona, 1969), artículos "Habitación", "Ventana", "Muro" (que "Expresa la idea de impotencia"), "Puerta" (de significado contrario al muro), "Espejo" y "Alas". Véanse también los artículos correspondientes en Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles* (París, 1973). Para el simbolismo de la ventana (y el cuarto) en la poesía contemporánea, véase J.M. Aguirre, "The Window as Symbol in Spanish Modernist Poetry: Outline of a Model", en R. Grass y W.R. Risley (eds.), *Waiting for Pegasus. Studies of the Presence of Symbolism and Decadence in Hispanic Letters* (Macomb; Western Illinois University, 1979), pp. 103-124, y *The Symbolism of Arias otoñales: A Sketch, Renaissance and Modern Studies*, XXV (1981), pp. 58-52.

<sup>20</sup> H. BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), *Oeuvres* (París, 1959), p. 90.

En el mundo de los poemas adolescentes de Cernuda la única realidad objetiva es la de su cuarto, ya que el mundo más allá de la ventana, sea promesa o amenaza, es un reflejo de sus emociones<sup>21</sup>.

Pienso que Harris tiene mucha razón. Sin embargo, no puedo aceptar que los primeros poemas de Cernuda sean "poemas adolescentes". *Perfil del aire* no pudo ser, como afirma el poeta, "el libro de un adolescente, aún más adolescente de lo que era mi edad al componerlo"<sup>22</sup>. Cuando el poeta empieza a escribir su primer libro, en 1924, tiene 22 años; cuando lo concluye 25. Alargar la adolescencia hasta los 25 años me parece a todas luces excesivo.

*Perfil del aire*, tal como yo entiendo, es el correlato objetivo, la fórmula emocional de un estado de frustración erótica derivado, muy probablemente, de una situación de impotencia. No voy a volver sobre lo que publiqué en 1966. Quiero sin embargo, afirmar que el complejo simbólico de los primeros poemas de Cernuda, cuarto, muros, ventanas, espejos, puerta, lámpara, aire -nunca viento- crepúsculo, aurora -nunca mediodía-, es el equivalente emocional de un estado de impotencia amorosa, no necesariamente de tipo sexual.

En libros posteriores, contrariamente a los datos de la superficial biografía del poeta, a pesar incluso del "historial" de su libro, la emoción y con más frecuencia evocada en ellos no parece ser de origen muy diferente de la emoción formulada en *Perfil del aire*. Como ha dejado escrito Octavio Paz: el poeta, "errante en los cinco continentes, vive siempre en el mismo cuarto"<sup>23</sup>.

"Egloga", que es poco más que un *pastiche* garcilasista, describe un "Idílico paraje", en el cual, como en el cuarto de "primeras poesías";

Dulcemente  
Sin deseo ni empeño,  
El instante indeciso está dormido.

En ese paisaje vemos el "Melancólico espejo" del agua, en el que no hay más que "Un sombrío reflejo / En donde anega sus inertes plumas" el crepúsculo. El final de "Egloga" está completamente dentro de la atmósfera de la habitación de *Perfil de aire*:

Silencio. Ya decrecen  
Las luces que lucían  
Ni la brisa ni el viento al aire oscuro  
Vanamente estremecen  
... ..  
¿Y qué invisible muro  
Su frontera más triste  
Gravemente levanta?

No hay duda, el "idílico paraje" está rodeado de un muro, invisible, sí, pero tan real como el del cuarto del poeta en su libro anterior.

En "Elegía" vemos a su indeterminada *persona* poética en "la estancia quieta", en "Soledad amorosa"; allí "Ocioso yace / El cuerpo juvenil", y oímos una pregunta, con su correspondiente respuesta, que no requiere comentario:

¿Y qué esperar, amor? Sólo un hastío,  
El amargor profundo, los despojos.

<sup>21</sup> D. HARRIS, *Op. Cit.*, p. 33.

<sup>22</sup> L. CERNUDA, *Historial de un libro, Prosa*, p. 904.

<sup>23</sup> O. PAZ, *Op. cit.*, p. 140.

Llorando vanamente ven los ojos  
Ese entrabierto lecho torpe y frío.

Este último verso trae a la memoria el final de un soneto de Antonio Machado:

Con negra llave el aposento frío  
de su tiempo abrirá. ¡Desierta cama  
y turbio espejo y corazón vacío!<sup>24</sup>

Refiriéndose a los versos de Cemuda que acabo de citar, Derek Harris escribe, muy acertadamente, del "profundo sentimiento de impotencia expresado en ellos" (p. 29). En este caso resulta ya absolutamente obvio que estamos ante poemas que es imposible tener por "adolescentes".

En *Un río, un amor* (1929), la *persona* de sus poemas ha salido a la calle, pero la tonalidad de su emoción apenas si ha cambiado. Quién está en la calle, en soledad, bien puede mirar, inútilmente a la ventana del "otro". Así ocurre con el viento del poema "Como el viento", que:

Amor en pena o cuerpo solitario,  
Toca en vano a los vidrios.

En todo caso, en el primer poema de este libro, "Remordimiento en traje de noche" (que, bien analizado, resulta ser una especie de "Lázaro" en miniatura), el "cuerpo vacío" anda por la calle, mientras las alas del mismo "entre la sombra encuentran una pálida fuerza". Lo mismo ocurría al "yo" en la hora crepuscular de *Perfil del aire*. En "Desierro", quien está afuera lo está "Ante las puertas bien cerradas"; en "Nevada" "la tristeza tiene alas", alas que, en "Decimos anoche", son "plumas moribundas"; esta impotencia de las alas-plumas se refuerza más adelante con la afirmación de que "Estár cansado tiene plumas" ("Estoy cansado").

En "Durango" se vuelve a la habitación, poco o nada ha cambiado en ella de la de los primeros poemas:

Por la ventana abierta  
Muestra el destino su silencio;  
Sólo nubes con nubes, siempre nubes...

Es el momento del poema titulado "Desdicha"; el habitante de cuyo cuarto se da cuenta de que sus brazos son "Solamente nubes", y descubre que es:

Imposible con nubes estrechar hasta el fondo,  
Un cuerpo

Que:

Hacen falta unos brazos seguros como el viento,  
Y como el inar un beso.

Pero "él" tiene que aceptar que:

Con sus labios no sabe sino decir palabras;  
Palabras hacia el techo,  
Palabras hacia el suelo.

<sup>24</sup> ANTONIO MACHADO, CLXV, Sonetos, V, en *Obras, Poesía y prosa*, ed. de A. de Albornoz y G. de Torre (Buenos Aires, 1964), p. 290. Todo el "soneto" me parece significativo en el contexto de esta ponencia. Creo que la influencia de la poesía de Machado sobre la de Cemuda todavía está por estudiar.

La experiencia emocional de total frustración, de impotencia crónica de estos versos es, creo yo, patente. El drama, el conflicto entre deseo e impotencia, lo volvemos a ver representado en el poema titulado "Drama o puerta cerrada", en el que los muros y la lámpara:

Dicen con elocuencia aquello no ignorado,  
Aquello que algún día débilmente  
Ante la muerte misma se abandona.

¿Qué puede ser "aquello no ignorado"? La respuesta a esta interrogación nos la ofrece otra en el poema en cuestión: "¿Qué hacer, desprovistos de salida..."

El poema "Carne de amor" contiene estos dos versos, a los que la referencia a la llave convierte en casi obscenos:

Sí, los cuerpos estrechamente enlazados,  
Los labios en la llave más íntima;

¿se está en presencia de la "felicidad activa del amor" alcixandrina? Respondamos esta retórica pregunta con los versos que siguen, en los que "La puerta cerrada" y "las nubes mutiladas" son terriblemente elocuentes:

¿Qué dirá él, hecho piel de naufragio  
O dolor con la puerta cerrada,  
Dolor contra dolor,  
Sin esperar amor tampoco?

El amor viene y va, mira;  
El amor viene y va,  
Sin dar limosna a nubes mutiladas,  
Por vestidos harapos de tierra,  
Y él no sabe, nunca sabrá más nada.

En el penúltimo poema de la colección, "Nocturno entre las musarañas", la petrificación amorosa de su despersonalizada *persona* nos la dan sus primeros versos:

Cuerpo de piedra, cuerpo triste  
Entre lanas como muros de universo.

El título del poema final, "Como la piel" lo entiendo como estableciendo una analogía con la "Ventana huérfana" de su primer verso. Una piel como una ventana que, significativamente, da a un:

Atroz paisaje entre cristal de roca,  
Prostituyendo los espejos vivos.

El título *Un río, un amor* parece aludir a una experiencia de connotaciones amorosas. Pero si la invisible *persona* del mismo ha tenido algún contacto con el "amor activo", no hay duda de que el mismo ha resultado en un fracaso total, en un penoso sentimiento de frustración erótica. Dos títulos de esta colección son ciertamente significativos: "No intentemos el amor nunca" y "Dejadme sólo". La salida de la habitación no ha satisfecho el deseo de ponerse en contacto con la realidad amorosa del mundo.

Con *Los placeres prohibidos* (1931), cuarta parte de *La realidad y el deseo* empieza un cambio de tonalidad, y, sobre todo, de fórmulas verbales. Los símbolos de libros anteriores desaparecen, o se emplean en situaciones que aluden a una experiencia muy diferente a la sufrida por la persona en sus anteriores poemas. La ventana y la puerta, la habitación, brillan por su

ausencia en este libro. Los muros y las alas se emplean en fórmulas poéticas de signo opuesto al que tenían en los libros precedentes. La vida en *Los placeres prohibidos* ya no está rodeada de muros, *vida sin muros* ("Diré cómo nacisteis"), o lo está de "muros que se derrumban" ("Si el hombre pudiera decir"); las alas que eran "plumas moribundas" son ahora "las alas del amor" representadas por los marineros, y alguien tiene "la mano abierta como ala de pájaro" ("Tienes la mano abierta"). Hay pérdida de la inocencia, si no la hubo ya en el libro anterior, pero ¿hay satisfacción amorosa? ¿No se trata más bien de una explosión de la imaginación erótica, rompiendo todas las barreras que, junto con la del cuerpo, la oprimían en los otros libros? ¿Qué significado podemos dar a estos versos de "Qué más da":

Mucho tiempo, toda mi vida, esperé verte surgir entre las nieblas monótonas,  
Luz extinguiible, prodigio rubio como la llama;  
Ahora que te he visto sufro, porque igual que aquéllos  
No has sido para mí menos brillante,  
Menos efímero o menos inaccesible que el sol y la luna alternados?

¿Qué quiere decir eso de "no menos inaccesible", adjetivo que se repite en los versos que siguen? ¿Cómo entender los versos del poema final, ("He venido para ver"):

Adiós, dulces amantes invisibles,  
Siento no haber dormido en vuestros brazos.  
Vine por esos besos solamente;  
Guardad los labios por si vuelvo?

¿O el final de "El mirlo y la gaviota"?:

Creo en la vida  
Creo en tí que no conozco aún,  
Creo en mí mismo;  
Porque algún día yo seré todas las cosas que amo:  
El aire, el agua, las plantas, el adolescente.

Téngase en cuenta este último verso cuando cite enseguida otro poema de *Los placeres prohibidos*.

"Entre deseo y realidad -escribe Paz- hay un punto de intersección: el amor" (p 153). Sí, de acuerdo, pero ¿qué cosa es el amor en la obra de Cernuda?. Yo diría que lo que hay entre el deseo y la realidad, en el contexto de la poesía cernudiana, es la facultad de pasar del uno a la otra, es decir el acto amoroso (no meramente sexual). Tal vez sea lícito afirmar que en *Los placeres prohibidos* se formula la experiencia emocional detrás de lo que más tarde el poeta llamaría una historia "sórdida"<sup>25</sup>; es decir, en mi interpretación de este libro, ello implicaría la reafirmación de la impotencia amorosa (no meramente sexual) de su *persona*. Tal impotencia será siempre el obstáculo insuperable que impida el contacto con la realidad, que impida comprobar que "el otro existe" (Paz, p. 153). He dicho "siempre", porque, si creemos lo que ha dejado escrito el poeta de sí mismo, la verdadera experiencia amorosa, el verdadero contacto con la realidad a través del amor, lo eludió siempre, o a lo menos, hasta 1955, en que describió sus "Palabras ante una lectura":

El deseo me lleva hacia la realidad que se ofrecía ante mis ojos como si sólo con su posesión pudiera alcanzar certeza de mi propia vida. Mas (...) esa posesión jamás la he alcanzado sino de modo precario<sup>26</sup>.

25 L. CERNUDA, *Historial de un libro*, Op. cit., p. 914.

26 L. CERNUDA, "Palabras ante una lectura", (1935, *ibid*, p. 872).

Estas palabras parecen confirmar lo que llevo dicho hasta el momento sobre *Los placeres prohibidos*. En este libro, sea el que sea su contenido erótico, el contacto con la realidad no se ha realizado. Tal me parece es la interpretación justa del poema titulado "Te quiero", en él el "vasto cuerpo de la creación", aludido con la referencia a los cuatro elementos (viento, sol, plantas, agua), es meramente rozado, y esto no es suficiente:

Te quiero  
Te lo he dicho con el sol,  
... ..  
Te lo he dicho con las plantas,  
... ..  
Te lo he dicho con el agua,  
... ..  
Pero así no me basta:  
Más allá de la vida  
Quiero decírtelo con la muerte;  
Más allá del amor,  
Quiero decírtelo con el olvido.

Este final me permite pasar al siguiente libro de Cernuda que quiero considerar aquí, *Donde habite el olvido* (1932-1933).

Después del fracaso amoroso de *Los placeres prohibidos*, con el dolor que el mismo debió de acarrear, *Donde habite el olvido* parece ser un salto hacia atrás, hacia el mundo sin salida de *Primeras poesías*. Es preciso averiguar qué se esconde bajo la palabra "olvido". En el poema VII de *Primeras Poesías*, leemos estos versos:

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

Por si alguien no cae, el poeta explica: el afán de amor le hace cuasi-real casi un hombre; sin el amor, sin que el deseo le confirme la existencia al menos del amor, en el olvido, el "yo" del poema es nada:

Soy memoria de hombre;  
Luego, nada.

En el poema XVIII se objetiva la realidad del olvido:

¿He cerrado la puerta?  
El olvido me abre  
Sus desnudas estancias  
Grisas, blancas, sin aires.

En presencia del deseo, la *persona* poética es "memoria de hombre". En el poema I de *Donde habite el olvido*, esa persona, llegada al lugar "Donde el deseo no exista", será "Memoria de una piedra". El poema VII es una mirada hacia atrás, a la experiencia del "yo" de *Primeras poesías*. Estamos en el cuarto, con "la dulce lámpara sobre el lento nocturno", en las desnudas "estancias" del olvido. ¿Se trata, como postula Philip Silver, de la "nostalgia por la inocencia del Edén" (p. 68)? Tal vez, pero no porque ese Edén traiga consigo tipo alguno de felicidad, sino porque en él no hay "Ni gozo ni pena". Un Edén dentro del cuarto, bajo la luz de la lámpara, ante la ventana, la frente en la mano ("Un llanto entre las manos/Sólo", *Primeras poesías*, XVIII):

Cristal, soledades,  
La frente, la lámpara,  
Pasión sin figura,  
Pena sin historia (IX).

El poema XV de *Donde habite el olvido* me parece que resume muy clara y bellamente todo lo que llevo dicho hasta ahora. En sus versos volvemos a encontrarnos con los muros del cuarto, del cuerpo, con las alas imposibles que pasan, con el deseo inútil, batiéndose contra los muros, "contra la carne", con el aire afuera de la estancia, con la pasajera esperanza de algo feliz, rápidamente destruida por "la verdad", la dolorosa verdad de que es imposible escapar de la prisión. Cito este poema completo:

El invisible muro  
Entre los brazos todos,  
Entre los cuerpos todos,  
Isla de maldad irrisoria.

No hay besos, sino losas;  
No hay amor, sino losas  
Tantas veces medidas por el paso  
Fébril del prisionero.

Quizá el aire afuera  
Sueña cantando al mundo  
El himno de la fiel alegría;  
Quizá, glorias enajenadas,  
Alas radiantes pasan.

Un deseo inmenso,  
Afán de una verdad,  
Bate contra los muros,  
Bate contra la carne  
Como un mar entre hierros

Avidos un momento  
Unos ojos se alzan  
Hacia el rayo del día,  
Relámpago cobrizo victorioso  
Con su espada tan alta.

Entre piedras de sombra,  
De ira, llanto, olvido,  
Alienta la verdad.

La prisión,  
La prisión viva.

En el transcurso de esta comunicación he mencionado el nombre de Antonio Machado. No he hecho tal cosa ociosamente. La *persona* de la obra lírica machadiana también sufre de impotencia amorosa. Esa *persona* no puede realizar su deseo amoroso porque, sencillamente, su adhesión a las doctrinas idealistas de la época le prohíbe creer en la realidad objetiva del "otro"; como escribió el poeta, "si nuestro prójimo no existe, mal podremos amarle"<sup>27</sup>.

La causa de la impotencia de la *persona* cernudiana no creo fuera debida a inquietudes filosóficas, sino, quizá, a algún caracterismo psicológico de la misma, relacionado o no con su homosexualidad. Sólo un estudio minucioso del complejo verbal, simbólico, de la obra nos dará, tal vez, la clave de la misma.

A este respecto, no hay duda alguna de que esa *persona* está emocionalmente obsesionada con la palabra/objeto "cuerpo". La continua y deliberada mención de este sustantivo me trae a la memoria la siguiente frase de la Yerma de García Lorca, tan obsesionada ella con el hijo que no puede tener: "Una cosa es querer con la cabeza y otra es que el cuerpo, ¡maldito sea el cuerpo!, no nos responda" (Acto III cuadro I). ¿Le responde el cuerpo al "yo" de *La realidad y el deseo*? ¿O es la cabeza, o el corazón, el alma, lo que no le responde?

Yo he tenido en cuenta en esta ponencia algunas de las palabras/símbolos empleados por el poeta. Pienso que, en algunos casos, la ausencia de ciertas palabras puede ser tan reveladora como la presencia de otras. En los seis primeros libros poéticos cernudianos, hay dos palabras, dos sustantivos, que, y ahora sí que es válido el *cliché*, "brillan por su ausencia". Estos dos sustantivos son "corazón" y "alma". Los dos figuran juntos una única vez en el poema XX, una décima, de *Perfil del aire*. En su segundo verso se menciona el corazón:

Los árboles al poniente  
Dan sombra a mi corazón.

En el último, el alma:

Canción mía, ¿qué te doy,  
Si alma y vida son ajenas?

A partir de este poema las dos palabras desaparecen por completo de la obra de Cernuda anterior a la guerra civil. ¿Se trata de una omisión conscientemente querida por el autor? yo así lo creo. La supresión del corazón, aunque pueda ser significativa, no es muy difícil de entender; esta palabra, en un contexto amoroso, ha tenido casi una voz "mostrenca". No es nada fácil sin embargo comprender la "destrucción" del alma en una obra en la que su tradicional contrario, o "complementario", el cuerpo, está siempre, o casi siempre, rodeado de muros infranqueables. La voz "alma" es empleada con bastante frecuencia a partir de *Las nubes* (1937-1940) (salvo error la voz "corazón" sólo se da tres veces en el resto de los versos de Cernuda). Cito algunos de los versos en que "cuerpo" y "alma" aparecen estrechamente ligados, y que, por lo tanto, me parecen más significativos:

Tal jugador febril ante una carta,  
Un alma solitaria fue la apuesta  
Arriugada y perdida de nuestro encuentro  
El cuerpo entre los hombres quedó en pena ("Tristeza del mundo", *Las nubes*).

Hay quienes aman los cuerpos  
Y aquellos que las almas aman ("El ruiscñor sobre la piedra". *Ibid.*)

Lo mismo que un sueño  
Al cuerpo separa  
Del alma, esta niebla  
Tierra y luz aparta (Tarde oscura. *Como quien espera el alba*)

Dime, deseo,  
Por qué te olvida el cuerpo.  
Dime, alma,  
Por qué tu voz se apaga ("Mutabilidad", *Ibid.*)

<sup>27</sup> A. MACHADO, *Juan de Mairena*, XXXVIII, *loc.cit.*, p. 478.

Estos versos demuestran que la ausencia del alma en la poesía anterior a 1936 ha sido deliberadamente querida por el poeta, y, por lo tanto, resulta ser significativa. Habría que estudiar la "dis-asociación" del alma y el cuerpo en los seis primeros libros de Luis Cernuda. La misma podría, tal vez explicar, y justificar, esas "estancias vacías" en el cuarto/cuerpo habitado por su *persona* poética, el "cuerpo vacío", el *cuerpo en pena* de la misma; explicar y justificar porqué las alas no parece ser nunca lo bastante poderosas para elevar el cuerpo, o liberarlo de su impotencia.

El cuerpo "des-almado" ("de-souled"), dice Jung, hace sentirse al hombre incompleto, y "sea lo que sea lo que la espiritualización de su existencia pueda significar para tal hombre", el mismo no puede "ir más allá del Aquí y el Ahora de su vida corporal". La ausencia del alma, la animadora del cuerpo, lleva a la inercia de éste, y a "la introversión, la introspección y la cuidadosa investigación de los descos y sus motivos".

No, no estoy abogando por la realización del psicoanálisis de la *persona* poética cernudiana; tal operación poco o nada tiene que ver con la crítica o el análisis literario. Sólo he querido llamar la atención al hecho, de que esa *persona* sufre de un todavía indeterminado tipo de impotencia amorosa, origen y causa de la experiencia emocional fundamental formulada en *La realidad y el deseo*. ¿Qué "sueño" separa "cuerpo" y "alma" en ese libro? ¿Qué impide en él "La unidad del cuerpo y alma" de que escribió Guillén?. Esta es la pregunta que es preciso contestar.