

LUIS CERNUDA: LA VOZ DE LA OTREDAD

Armando LÓPEZ CASTRO
Universidad de León

La poesía española del siglo XX procede de dos figuras mayores: Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado. Si Juan Ramón representa la "esencial homogeneidad del yo", Machado habla, por boca de su heterónimo Abel Martín, de la "esencial heterogeneidad del ser", de manera que los poetas del 27 oscilaron durante mucho tiempo entre uno y otro, aunque no todos se atrevieron a cruzar la difícil frontera. Sí lo hizo César Vallejo, cuya obra entera se sustancia en la irreductible particularidad de lo humano. Desde el poema "Ágape", de *Los heraldos negros* (1918), hasta "Masa", de *España, aparta de mí este cáliz* (1940), Vallejo se nos muestra como el poeta de la conmiseración humana y su voz poética, con la fluidez de la lengua hablada, sigue llegando hasta nosotros en su dolorida y esencial proximidad. En ese sustrato anónimo vallejiano, donde el yo se descubre como otro y la palabra despliega su máxima virtualidad, aspira a instalarse la poesía de Luis Cernuda, que desde la renuncia elegida se resuelve en canto solidario. La palabra solitaria de Cernuda, sobre todo a partir de la experiencia de *Las nubes* (1937-1940), se revela cada vez más como forma de solidaridad con el mundo en su plenitud, como la *otra* voz, la más propia, la que nos busca para nombrarnos.

El poeta acierta siempre a mirar al mundo con otros ojos, con ojos de niño o de Adán que nunca dejan de verlo como recién creado. ¿Cómo olvidar que la inspiración cernudiana viene determinada, en gran medida, por el referente existencial de la infancia como necesario contrapunto de la vivencia adulta?. De esa contradicción entre verse como otro y sentirse rechazado, presente ya en el título mismo de *La realidad y el deseo* y causa de su desdoblamiento, participa ya su libro inicial *Primeras poesías* (1924-1927), escrito desde el refugio acogedor de la habitación para estar a salvo de cualquier amenaza externa. En él hallamos este misterioso poema

XIII

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

La flor del narciso crece en primavera, de ahí su ambivalencia de muerte y renacimiento, según el culto de Deméter en Eleusis, donde hay una relación entre esta flor y las ceremonias de iniciación. De acuerdo con la cadena simbólica espejo-agua-plata, el mito de Narciso nos permite comprender, en la mediación del espejo o de las aguas, la revelación del otro en la imagen de sí. El espejo de la fuente permite, pues, un deslizamiento del uno hacia el otro, de la dualidad de la separación a la unidad de la visión, dándonos una experiencia completa, por eso la experiencia poética se pone aquí bajo la dependencia de la experiencia onírica ("Se goza en sueño encantado"). Ante el agua que refleja su imagen, Narciso siente que su belleza continúa ("desata", "dilata"), que su efímero amor en el agua viviente está más allá de la muerte ("Fugaz memoria de plata"). A la otra realidad se accede a través del espejo, o sea, de la contemplación de uno mismo como otro. La proyección hacia el otro reflejado en el espejo, el infinito del sueño que ese reflejo sugiere, no puede extinguirse, sino que esta ligada a una supervivencia¹.

En *Los hijos del limo* (1974), Octavio Paz propone como rasgo esencial de la poesía de nuestro tiempo la crítica o desaparición del sujeto poético, que deja de ser la voz personal para buscarse en la voz del otro. Ya Novalis presintió que el mundo de adentro es la ruta inevitable para llegar al mundo exterior, de modo que la otra realidad es el resultado de un proceso de interiorización, del descubrimiento de otro mundo dentro de sí. La otra realidad comienza por la búsqueda del otro yo, de ahí que la introspección sea la nota dominante en las primeras obras de Cernuda, en *Perfil del aire* (1927) y en *Égloga, Elegía, Oda* (1927-1928), donde hay una constante sugerencia de soledad, de la propia habitación o de la naturaleza, y el lenguaje se convierte en experiencia del abismo interior. Tras el abandono de la norma purista y la asimilación de la experiencia revolucionaria del surrealismo, tanto formal en *Un río, un amor* (1929), como de contenido en *Los placeres prohibidos* (1931), Cernuda se da cuenta de que la mejor manera de llegar a los demás no es hacerlo con un lenguaje aprendido, sino vivo y natural, por eso incorpora la expresividad de la lengua hablada, el ritmo del habla coloquial, de acuerdo con el viejo ideal renacentista de "escribir como se habla". De esta asimilación del ritmo conversacional como forma de solidaridad, que representa el comienzo de la madurez del poeta y que Cernuda practicará a lo largo de toda su vida, es un buen ejemplo el poema "Unos cuerpos son como flores", de *Los placeres prohibidos*, donde el yo autosuficiente da paso a la reacción solidaria del poeta

¹ Refiriéndose a esta imaginación abierta del mito de Narciso, G. Bachelard ha señalado: "Ante las aguas, Narciso tiene la revelación de su identidad y de su dualidad, la revelación de sus dobles poderes viriles y femeninos, sobre todo la revelación de su realidad y de su idealidad", en *El agua y los sueños*, México, FCE, 1978, p.42. En esta misma línea de culminación se sitúa J.A. Valente, para quien el mito de Narciso es un mito "de supervivencia o resurrección", en su ensayo "El pismo de Narciso", en *La piedra y el centro*, Madrid, Taurus, 1982, p.18.

UNOS CUERPOS SON COMO FLORES

Unos cuerpos son como flores,
 Otros como puñales,
 Otros como cintas de agua;
 Pero todos, temprano o tarde,

- 5 Serán quemaduras que en otro cuerpo se agranden,
 Convirtiendo por virtud del fuego a una piedra en un hombre.

Pero el hombre se agita en todas direcciones,
 Sueña con libertades, compite con el viento,
 Hasta que un día la quemadura se borra,

- 10 Volviendo a ser piedra en el camino de nadie.

Yo, que no soy piedra, sino camino
 Que cruzan al pasar los pies desnudos,
 Muero de amor por todos ellos;

- 15 Aunque les lleve a una ambición o a una nube,
 Sin que ninguno comprenda
 Que ambiciones o nubes
 No valen un amor que se entrega.

Eros es el instinto que trabaja por la unificación y Tánatos por la separación. El lenguaje del poema, con su tono mesurado y reflexivo, su ritmo cercano a la prosa, su estructura ordenada y su simbolismo, que establece correspondencias en vez de distinciones, se esfuerza por construir un sentido erótico, integrador, de la realidad. A partir del símbolo del fuego, símbolo transformador por excelencia, se entiende no sólo la metamorfosis de lo inanimado en animado ("Convirtiendo por virtud del *fuego* a una piedra en un hombre"), sino algo de mayor alcance: la disponibilidad absoluta de la entrega amorosa, que está por encima de cualquier ambición humana ("Sin que ninguno comprenda / Que ambiciones o nubes / No valen un amor *que se entrega*"). Tal entrega, que viene además subrayada por la alternancia de tiempos verbales ("son-serán") y la atenuación de la partícula adversativa ("pero"), a nivel morfológico; por la reiteración de la palabra "cuerpo" en idénticas estructuras sintácticas ("Unos *cuerpos* son como"), lo cual sitúa al poema en un plano de inmediatez; y por la indeterminación ("ambiciones o nubes"), aludiendo así a los dos polos, interesado y desinteresado, hacia los que el hombre camina, tiene por objeto universalizar el deseo amoroso, revistiéndolo incluso de cierta visión cristológica ("Les doy mi cuerpo para que lo pisen"). El cuerpo, del amor y de la palabra, es simbólico. Metamorfosis, o formación de símbolos. Amar es transformar y ser transformado. Todo el amor es fuego.²

² El verdadero cuerpo es el cuerpo consumido por el fuego. Para el fuego alquímico de la transformación, véase el estudio de Norman O. Brown, *El cuerpo del amor*, Buenos Aires, Sudamericana, 1972, pp.175-182. Por lo que se refiere al

Todo poeta auténtico es un poeta de soledad poblada. Sólo desde mi soledad puedo llegar a los demás. A este respecto, ha escrito Xavier Zubiri: "Al sentirme *solo*, me aparece la totalidad de cuanto hay, en tanto que me falta. En la verdadera soledad están los otros más presentes que nunca". Tras la ruptura con la persona amada, el yo poético se siente a sí mismo como carencia del otro y desea perderse en el olvido, forma misma de la muerte, acaso para iniciar desde la pérdida el verdadero reconocimiento. De un profundo e intenso sentimiento de pérdida participan los poemas de *Donde habite el olvido* (1931-1933), escritos desde el fracaso de la experiencia amorosa y desde la paradoja de que para llegar a ser antes hay que morir ("No es el amor quien muere./Somos nosotros mismos", se dice en el poema XII). El deseo dirigido hacia la muerte apunta a una renovación del amor en contacto con la naturaleza, según se advierte en el último poema del libro, "Los fantasmas del deseo", cuya función especial consiste en establecer una equivalencia entre el cuerpo y la naturaleza, abriendo la escritura hacia una dimensión trascendente. En *Invocaciones* (1934-1935), la realización del deseo a través de la muerte, que halla su máxima expresión en poemas como "El joven marino", "Por unos tulipanes amarillos" y "La gloria del poeta", implica dar forma a lo que sobrevive. Pensar la muerte es, de alguna manera, pensar en lo otro, en aquello que somos. Esta visión de la muerte como forma de apertura hacia lo otro empieza a darse en el poema "Soliloquio del farero", donde la soledad, entendida como objeto central del deseo, se vuelve solidaridad

SOLILOQUIO DEL FARERO

Cómo llenarte, soledad,
Sino contigo misma.

De niño, entre las pobres guaridas de la tierra,
Quieto en ángulo oscuro,

- 5 Buscaba en tí, encendida guirnalda,
Mis auroras futuras y furtivos nocturnos,
Y en tí los vislumbraba,
Naturales y exactos, también libres y fieles,
A semejanza mía,

- 10 A semejanza tuya, eterna soledad.
Me perdí luego por la tierra injusta
Como quien busca amigos o ignorados amantes;
Diverso con el mundo,

- Fui luz serena y anhelo desbocado,
15 Y en la lluvia sombría o en el sol evidente

análisis del poema, tengo en cuenta los estudios de J.M^a Capote Benot, *El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda*, Universidad de Sevilla, 1976, pp.161-164; y de M.Mayoral, *Poesía española contemporánea. Análisis de textos*, Madrid, Gredos, 1973, pp.188-196.

Quería una verdad que a ti te traicionase,
 Olvidando en mi afán
 Cómo las alas fugitivas su propia nube crean.

Y al velarme a mis ojos

- 20 Con nubes sobre nubes de otoño desbordado
 La luz de aquellos días en ti misma entrevistos,
 Te negué por bien poco;
 Por menudos amores ni ciertos ni fingidos,
 Por quietas amistades de sillón y de gesto,
- 25 Por un nombre de reducida cola en un mundo fantasma,
 Por los viejos placeres prohibidos,
 Como los permitidos nauseabundos,
 Útiles solamente para el elegante salón susurrado,
 En bocas de mentira y palabras de hielo.
- 30 Por ti me encuentro ahora el eco de la antigua persona
 Que yo fui,
 Que yo mismo manché con aquellas juveniles traiciones;
 Por tí me encuentro ahora, constelados hallazgos,
 Limpios de otro deseo,
- 35 El sol, mi dios, la noche rumorosa,
 La lluvia, intimidación de siempre,
 El bosque y su alentar pagano,
 El mar, el mar como su nombre hermoso;
 Y sobre todos ellos,
- 40 Cuerpo oscuro y esbelto,
 Te encuentro a ti, tú, soledad tan mía,
 Y tú me das fuerza y debilidad
 Como al ave cansada los brazos de la piedra.
 Acodado al balcón miro insaciable el oleaje,
- 45 Oigo sus oscuras imprecaciones,
 Contemplo sus blancas caricias;
 Y erguido desde cuna vigilante
 Soy en la noche un diamante que gira advirtiendo a los hombres.
 Por quienes vivo, aun cuando no los vea;
- 50 Y así, lejos de ellos,
 Ya olvidados sus nombres, los amo en muchedumbres,
 Roncas y violentas como el mar, mi morada,
 Puras ante la espera de una revolución ardiente
 O rendidas y dóciles, como el mar sabe serlo
- 55 Cuando toca la hora de reposo que su fuerza conquista.
 Tú, verdad solitaria,
 Transparente pasión, mi soledad de siempre,
 Eres inmenso abrazo;
 El sol, el mar,

- 60 La oscuridad, la estepa,
 El hombre y su deseo,
 La airada muchedumbre,
 ¿Qué son sino tú misma?
 Por ti, mi soledad, los busqué un día;
 65 En ti, mi soledad, los amo ahora.

La soledad no anula la comunicación; al contrario, es lo que la hace posible. Adentrarse en la soledad para establecer nuestra morada en ella es estar a la escucha, permanecer atento a la llamada de los dioses, según hizo Hölderlin en su momento. No estaría de más empezar recordando que la escritura de *Invocaciones* coincide con la lectura del poeta alemán, según afirma el mismo Cernuda, para comprender que la soledad es aquí más creadora que existencial, que responde a un estado permanente de escritura en donde el otro debe ser acogido. Por eso, el poeta la convierte en cifra de su ideal artístico, haciéndonos pasar a lo largo del poema desde una actitud individual a otra más comprometida. Como sucede siempre que nos hallamos ante un poema importante, su lenguaje sugiere más de lo que dice. Desde la menor extensión de las estrofas inicial y final respecto al resto, lo cual hace que el lector se concentre deliberadamente en ellas, hasta el símbolo cósmico del mar ("mi morada"), que representa lo absoluto del deseo en su interminable proceso de transformación, pasando por la intensificación de la reiteración anafórica ("Por ti me encuentro ahora"), la serie de aposiciones en forma apelativa ("encendida guirnalda", "eterna soledad", "soledad tan mía", "verdad solitaria", "Transparente pasión"), la respuesta afirmativa de la interrogación retórica ("¿Qué son sino tú misma?"), lo que en realidad se produce es una transferencia de lo humano a lo poético, subrayada mediante el monólogo dramático, practicado desde Browning en adelante y con el que Cernuda pretende establecer una simpatía con el lector para defender su propio punto de vista: el poder iluminador de la poesía.

La figura del poeta como vidente, de notable uso en el romanticismo y más tarde en el simbolismo (según revelan las *Iluminaciones* de Rimbaud), no hace más que confirmar la dimensión artística del poeta iluminador ("un diamante que gira advirtiéndolo a los hombres"), la poesía como forma de visión. Porque la poesía no es reducible a un género, sino que responde a una manera de penetrar en lo oculto, a una entrada en el sosiego de la soledad como forma de concebir el mundo y de expresar al hombre entero. La construcción paralelística de la estrofa final ("Por ti, mi soledad, los busqué un día; / En ti, mi soledad, los amo ahora"), cuya condensación hace posible una concentración del tema, con lo que se gana en intensidad y sugerencia, es el recurso empleado para mantener en suspenso el interés del lector, por llegar a un final donde la soledad se revela como fundamento de la existencia humana. En pocos poemas

como éste Cernuda nos ha hablado de la soledad como destino y condena de su vida.³

En *La realidad y el deseo* cada libro forma parte del conjunto y, al mismo tiempo, es un universo en sí mismo. El núcleo está constituido por *Las nubes* (1937-1940), auténtico centro de gravedad de la escritura de Cernuda y su gran aportación a la poética de la reconciliación imposible, que le lleva a una desnudez progresiva de formas. El auténtico reconocimiento reside en la aceptación amorosa del otro, en ser poseído por él, como sucede en el enigmático poema "Lázaro", cuyo impacto se produce por la revelación repentina de lo desconocido

LÁZARO

Era de madrugada.

Después de retirada la piedra con trabajo,

Porque no la materia sino el tiempo

Pesaba sobre ella,

5 Oyeron una voz tranquila

Llamándome, como un amigo llama

Cuando atrás queda alguno

Fatigado de la jornada y cae la sombra.

Hubo un silencio largo.

10 Así lo cuentan ellos que lo vieron.

Yo no recuerdo sino el frío

Extraño que brotaba

Desde la tierra honda, con angustia

De entresueño, y lento iba

15 A despertar el pecho,

Donde insistió con unos golpes leves,

Ávido de tornarse sangre tibia.

En mi cuerpo dolía

Un dolor vivo o un dolor soñado.

20 Era otra vez la vida.

Cuando abrí los ojos

Fue el alba pálida quien dijo

La verdad. Porque aquellos

Rostros ávidos, sobre mí estaban mudos,

³ "Soliloquio del farero" ha sido uno de los poemas más analizados por la crítica, si bien la transferencia del protagonista a la figura del poeta ha sido puesta de relieve por Jaime Gil de Biedma en su ensayo "Como en sí mismo al fin", en *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Crítica, 1980, p.341. En cuanto al monólogo dramático, que no es sino una variante de la poesía de la experiencia, según ha demostrado R.Langbaum en su estudio *La poesía de la experiencia* (Granada, Comares, 1996, pp. 151-196), véase el ensayo de J.González Rovira, "El monólogo dramático y el soliloquio en la lírica espalola", en revista *Turia*, núm.37, junio de 1996, pp. 33-50.

- 25 Mordiendo un sueño vago inferior al milagro,
Como rebaño hosco
Que no a la voz sino a la piedra atiende,
Y el sudor de sus frentes
Oí caer pesado entre la hierba.
- 30 Alguien dijo palabras
De nuevo nacimiento.
Mas no hubo allí sangre materna
Ni vientre fecundado
Que crea con dolor nueva vida doliente.
- 35 Sólo anchas vendas, lienzos amarillos
Con olor denso, desnudaban
La carne gris y flácida como fruto pasado;
No el terso cuerpo oscuro, rosa de los deseos,
Sino el cuerpo de un hijo de la muerte.
- 40 El cielo rojo abría hacia lo lejos
Tras de olivos y alcores;
El aire estaba en calma.
Mas temblaban los cuerpos,
Como las ramas cuando el viento sopla,
- 45 Brotando de la noche con los brazos tendidos
Para ofrecerme su propio afán estéril.
La luz me remordía
Y hundí la frente sobre el polvo
Al sentir la pereza de la muerte.
- 50 Quise cerrar los ojos,
Buscar la vasta sombra,
La tiniebla primaria
Que su venero esconde bajo el mundo
Lavando de vergüenzas la memoria.
- 55 Cuando un alma doliente en mis entrañas
Gritó, por las oscuras galerías
Del cuerpo, agria, desencajada,
Hasta chocar contra el muro de los huesos
Y levantar mareas febriles por la sangre.
- 60 Aquel que con su mano sostenía
La lámpara testigo del milagro,
Mató brusco la llama,
Porque ya el día estaba con nosotros.
Una rápida sombra sobrevino.
- 65 Entonces, hondos bajo una frente, vi unos ojos
Llenos de compasión, y hallé temblando un alma
Donde mi alma se copiaba inmensa,
Por el amor dueña del mundo.

- Vi unos pies que marcaban la linde de la vida,
70 El borde de una túnica incolora
Plegada, resbalando
Hasta rozar la fosa, como un ala
Cuando a subir tras de la luz incita.
Sentí de nuevo el sueño, la locura
- 75 Y el error de estar vivo,
Siendo carne doliente día a día.
Pero él me había llamado
Y en mí no estaba ya sino seguirle.
Por eso, puesto en pie, anduve silencioso,
- 80 Aunque todo para mí fuera extraño y vano,
Mientras pensaba: así debieron ellos,
Muerto yo, caminar llevándome a la tierra.
La casa estaba lejos;
Otra vez vi sus muros blancos
- 85 Y el ciprés del huerto.
Sobre el terrado había una estrella pálida.
Dentro no hallamos lumbre
En el hogar cubierto de ceniza.
Todos le rodearon en la mesa.
- 90 Encontré el pan amargo, sin sabor las frutas,
El agua sin frescor, los cuerpos sin deseo;
La palabra hermandad sonaba falsa,
Y de la imagen del amor quedaban
Sólo recuerdos vagos bajo el viento.
- 95 Él conocía que todo estaba muerto
En mí, que yo era un muerto
Andando entre los muertos.
Sentado a su derecha me veía
Como aquel que festejan al retorno.
- 100 La mano suya descansaba cerca
Y recliné la frente sobre ella
Con asco de mi cuerpo y de mi alma.
Así pedí en silencio, como se pide
A Dios, porque su nombre,
- 105 Más vasto que los templos, los mares, las estrellas,
Cabe en el desconsuelo del hombre que está solo,
Fuerza para llevar la vida nuevamente.
Así rogué, con lágrimas,
Fuerza de soportar mi ignorancia resignado,
- 110 Trabajando, no por mi vida ni mi espíritu.
Mas por una verdad en aquellos ojos entrevista
Ahora. La hermosura es paciencia.

- Sé que el lirio del campo,
Tras de su humilde oscuridad en tantas noches
115 Con larga espera bajo tierra,
Del tallo verde erguido a la corola alba
Irrumpe un día en gloria triunfante.

Hay un poema de Rilke dedicado a Lázaro que dice: "Se levantó vacilante hacia la luz del día / y vio cómo tuvo que conformarse de nuevo / con esta vida aproximada e imprecisa". En estos versos, el poeta checo se queja del despertar de nuevo a la vida terrenal de Lázaro cuando él ya había alcanzado la plenitud en lo desconocido. La resurrección de Lázaro, según aparece contada por el evangelista Juan (XI, 1-45), es un episodio iniciático, en el que Lázaro y Cristo son lo mismo. Si para Juan "el Verbo se hizo carne" y Cristo es "el Verbo eterno", indicando que toda verdad reside en Cristo, entonces es "el Verbo eterno" el que ha entrado en Lázaro y el que despierta con él a la vida. De acuerdo con el texto griego ("Esta enfermedad no es de muerte, es para la manifestación de Dios, para que el Hijo de Dios sea revelado por ella"), la resurrección de Lázaro sirve realmente para que se manifieste lo espiritual, el Verbo vivo que sobrevive a la muerte. En este poema, Cernuda establece una analogía entre la resurrección de Lázaro y el proceso poético, que se mueve siempre de las sombras a la luz.

A nivel expresivo, el momento del alba como límite entre la oscuridad y la luz ("Era de madrugada"), el predominio de la voz dramática ("Quise cerrar los ojos, / Buscar la vasta sombra, / La tiniebla primaria / Que su venero esconde bajo el mundo / Lavando de vergüenzas la memoria"), con la que el hablante profundiza intensamente en el fondo de la realidad oculta, la frecuencia de encabalgamientos ("con angustia / De entresueño", "por las oscuras galerías / Del cuerpo"), que tienen la función de flexibilizar el discurso, el uso del pretérito imperfecto y del adverbio de tiempo ("Era otra vez la vida"), que sitúan al hablante en la temporalidad de la existencia, la confusión entre realidad y sueño ("En mi cuerpo dolía / Un dolor vivo o un dolor soñado") y la presencia de adjetivos con valor metafórico ("Hubo un silencio largo", "el frío / *extraño*", "No el *terso* cuerpo *oscuro*", "La tiniebla *primaria*", "Siendo carne *doliente* día a día"), todo ello contribuye a esa idea de renovación, tan reiterada a lo largo del poema ("Era otra vez la vida", "Alguien dijo palabras / De nuevo nacimiento", "Fuerza para llevar la vida nuevamente"). Porque lo que distingue a la palabra poética es su carácter de revelación súbita, su disposición a manifestarse tras una larga espera ("Sé que el lirio del campo, / Tras de su humilde oscuridad en tantas noches / Con larga espera bajo tierra, / Del tallo verde erguido a la corola alba / Irrumpe un día en gloria triunfante"), de modo que esa voz mortal, nacida como el lirio de la sombra, nos habla de la identidad indivisa y exhala un olor a muerte viviente.⁴

⁴Sin abandonar una perspectiva existencial, tan presente en Rilke y Unamuno, lo que el poema de Cernuda pone de relieve es el carácter iluminador de esa voz

La experiencia de *Las nubes*, a raíz de la salida de España, supone un punto de inflexión, de no retorno, en la escritura de Cernuda. Más que el tono elegíaco, predomina en este libro la voz dramática, el conflicto entre la realidad intangible y el deseo del poeta de apropiarse de ella. España se convierte en el recinto protector del que han echado al poeta y éste en el Lázaro superviviente de una guerra fratricida en la que ha triunfado el odio ("Ellos, los vencedores / Caínes sempiternos, / De todo me arrancaron. / Me dejan el destierro", escuchamos en el poema "Un español habla de su tierra"). Si como hombre padece la separación del exilio, como poeta busca la unidad del ser disperso. Es el amor, agente de unidad, el que trasciende la fatalidad histórica y nos abre a la vida de verdad. En los "Poemas para un cuerpo", de *Con las horas contadas* (1950-1956), serie de poemas que en el fondo componen un pequeño cancionero amoroso, el cuerpo del amor, que es a la vez cuerpo de la palabra, es el que integra a los amantes, estableciendo una dialéctica *entre* tú y yo, siendo ambos en el instante del poema sin ser ninguno. En la última composición del libro, "Un hombre con su amor", la materia del amor es la que antecede y da forma a la invención poética misma.

XVI

UN HOMBRE CON SU AMOR

Si todo fuera dicho
Y entre tú y yo la cuenta
Se saldara, aún tendría
Con tu cuerpo una deuda.

5 Pues, ¿quién pondría precio
A esta paz, olvidado
En ti, que al fin conocen
Mis labios por tus labios?

10 En tregua con la vida,
No saber, querer nada,
Ni esperar: tu presencia
Y mi amor. Eso basta.

Tú y mi amor, mientras miro
Dormir tu cuerpo cuando
15 Amanece. Así mira
Un dios lo que ha creado.
Mas mi amor nada puede
Sin que tu cuerpo acceda:

mortal, su capacidad para actualizar la realidad primordial ("La tiniebla primaria / Que su venero esconde bajo el mundo"), la armonía entre la realidad y el deseo. Esta vertiente existencial y poética ha sido subrayada por Jenny M. Castillo en su estudio, *Motivaciones existenciales en el segundo Luis Cernuda (1937-1962)*, Madrid, Editorial Pliegos, 1999, p.85.

Él sólo informa un mito
20 En tu hermosa materia.

La celebración del amor como fuerza juvenil y dinámica, en algunos poemas de *Los placeres prohibidos*, va dando paso a un amor extático y contemplativo en la obra de madurez. Ya en el poema "Vereda del cuco", de *Como quien espera el alba* (1941-1944), la incorporación del deseo al agua de la fuente permite vislumbrar lo eterno ("Bebías de tu sed y de la fuente a un tiempo, / Sabiendo a eternidad tu sed y el agua"). El paso del tiempo conduce a una disociación entre el yo juvenil y el otro envejecido. El diálogo que aquí se establece entre ambos, matizado en el poema por la relación afectiva de las formas pronominales de primera y segunda persona ("Y entre tú y yo", "tu presencia / Y mi amor", "Tú y mi amor"), por la flexibilidad coloquial del encabalgamiento ("olvidado / En tí"), por la intensificación anafórica de idénticas estructuras oracionales en infinitivo ("No saber, querer nada, / Ni esperar") y el léxico de la tradición erótica, donde conocer es amar ("que al fin *conocen* / Mis labios por tus labios"), el hablante canta a la plenitud del cuerpo desde una situación de soledad. Lo que no se logra en la experiencia real se alcanza por vía poética. Desde ese instante de soledad ("A esta paz"), que convoca y detiene el tiempo, la palabra es capaz de percibir lo otro de uno mismo. Experiencia erótica y experiencia poética son aquí una y la misma, pues ambas son realmente un descenso a lo oscuro, que sólo se manifiesta en la medida en que accede a una cierta forma, según expresan los versos finales ("Mas mi amor nada puede / Sin que tu cuerpo *acceda*: / El sólo *informa* un mito / En tu hermosa materia"). En el instante de la creación poética lo único que el hablante conoce es el cuerpo del amor, que sólo se manifiesta en el poema al darle forma poética, de acuerdo con la afirmación de Goethe: "La suprema, la única operación del arte consiste en dar forma". La escritura aparece aquí concebida como un diálogo hacia una convergencia entre los cuerpos, pues lo primordial es siempre el reconocimiento de que el otro debe ser acogido⁵.

Identidad y alteridad no pueden darse la una sin la otra. El otro está en el origen del yo, de manera que la ruptura de la soledad o salida del yo de sus propios límites se produce en el encuentro con lo totalmente otro, que es la parte prometida de uno mismo. La mediación, característica del lenguaje poético, sólo tiene sentido si se limita a reducir distancias. Por eso,

⁵ Refiriéndose a la disociación entre el yo juvenil y el otro envejecido, D. Harris ha señalado: "El problema fundamental con el que Cernuda se enfrenta en *Vivir sin estar viviendo* y *Con las horas contadas* es la reconciliación del ser juvenil que ya no es, pero de quien sus sueños se derivan, con la realidad envejecida que le niega el ideal erótico con el cual se ha comprometido su vida", en *La poesía de Luis Cernuda*, Universidad de Granada, 1992, p.193. Esta unidad originaria, objeto de la mirada erótica, ha sido igualmente matizada por László F.Földényi en su ensayo, "El equilibrio perdido (Sobre el amor)", *Revista de Occidente*, núm.205, mayo de 1978, pp.81-99.

en los poemas de *Desolación de la Quimera* (1956-1962), a pesar del tono seco y amargo que lo recorre, la palabra se empeña en neutralizar esa relación distante entre el yo y los otros, iniciando por sí misma un reconocimiento como forma suprema de solidaridad. Así acontece en el último poema del libro, donde la preocupación del hablante por su imagen pública, notoriamente falseada y convertida ya en *leyenda*, revela, ante la cercanía de la muerte, la necesidad de afirmar su identidad personal

A SUS PAISANOS

- No me queréis, lo sé, y que os molesta
 Cuanto escribo. ¿Os molesta? Os ofende.
 ¿Culpa mía también o es de vosotros?
 Porque no es la persona y su leyenda
- 5 Lo que ahí, allegados a mí, atrás os vuelve.
 Mozo, bien mozo era, cuando no había brotado
 Leyenda alguna, caísteis sobre un libro
 Primerizo lo mismo que su autor: yo, mi primer libro.
 Algo os ofende, porque sí, en el hombre y su tarea.
- 10 ¿Mi leyenda dije? Tristes cuentos
 Inventados de mí por cuatro amigos
 (¿Amigos?), que jamás quisísteis
 Ni ocasión buscásteis de ver si acomodaban
 A la persona misma así traspuesta
- 15 Mas vuestra mala fe los ha aceptado.
 Hecha está la leyenda, y vosotros, de mí desconocidos,
 Respecto al ser que encubre mintiendo doblemente
 Sin otro escrúpulo, a vuestra vez la propaláis.
 Contra vosotros y esa vuestra ignorancia voluntaria,
- 20 Vivo aún, sé y puedo, si así quiero, defenderme.
 Pero aguardáis al día cuando ya no me encuentre
 Aquí. Y entonces la ignorancia,
 La indiferencia y el olvido, vuestras armas
 De siempre, sobre mí caerán, como la piedra,
- 25 Cubriéndome por fin, lo mismo que cubrísteis
 A otros que, superiores a mí, esa ignorancia vuestra
 Precipitó en la nada, como al gran Aldana.
 De ahí mi paradoja, por lo demás involuntaria,
 Pues la imponéis vosotros: en nuestra lengua escribo,
- 30 Criado estuve en ella y, por eso, es la mía,
 A mi pesar quizá, bien fatalmente. Pero con mis expresas excepciones,
 A vuestros escritores de hoy ya no los leo.
 De ahí la paradoja: soy, sin tierra y sin gente,
 Escritor bien extraño; sujeto quedo aún más que otros
- 35 Al viento del olvido que, cuando sopla, mata.

- Si vuestra lengua es la materia
 Que empleé en mi escribir y, si por eso,
 Habréis de ser vosotros los testigos
 De mi existencia y su trabajo,
- 40 En hora mala fuera vuestra lengua
 La mía, la que hablo, la que escribo.
 Así podréis, con tiempo, como venís haciendo,
 A mi persona y mi trabajo echar fuera
 De la memoria, en vuestro corazón y vuestra mente.
- 45 Grande es mi vanidad, diréis,
 Creyendo mi trabajo digno de la atención ajena
 Y acusándoos de no querer la vuestra darle.
 Ahí tendréis razón. Mas el trabajo humano
 Con amor hecho, merece la atención de los otros,
- 50 Y poetas de ahí táticos lo dicen
 Enviando sus versos a través del tiempo y la distancia
 Hasta mí, atención demandando.
 ¿Quise de mí dejar memoria? Perdón pido por ello.
 Mas no todos igual trato me dais,
- 55 Que amigos tengo aún entre vosotros,
 Doblemente queridos por esa desusada
 Simpatía y atención entre la indiferencia,
 Y gracias quiero darles ahora, cuando amargo
 Me vuelvo y os acuso. Grande el número
- 60 no es, mas basta para sentirse acompañado
 A la distancia en el camino. A ellos
 vaya así mi afecto agradecido.
 Acaso encuentre aquí repoche nuevo:
 Que ya no hablo con aquella ternura
- 65 Confiada, apacible de otros días.
 Es verdad, y os lo debo, tanto como
 A la edad, al tiempo, a la experiencia.
 A vosotros y a ellos debo el cambio. Si queréis
 Que ame todavía, devolvedme
- 70 Al tiempo del amor. ¿Os es posible?
 Imposible como aplacar ese fantasma que de mi evocásteis.

El final de un poema es parte esencial del mismo, sobre todo si éste cierra un libro y toda una trayectoria poética, como aquí ocurre. Desde una situación de exilio voluntariamente asumida, donde el yo busca reconocerse en los demás, el poeta construye una especie de testamento poético en el que la palabra es dicha con todo el ser. Más que una despedida de la vida, lo que ahora se da es una relación vivida desde el distanciamiento de la reconciliación. Quienes se relacionan participan en una realidad compartida, por

eso la palabra es el fundamento del hombre y la que hace entrar al yo con los otros en una relación inmediata. La relación con el otro, característica de este tiempo fragmentado, aparece vinculada a un deseo de supervivencia, a un reconocimiento de la propia imagen deformada. Los distintos recursos expresivos, entre los que destacan el uso frecuente de interrogaciones y paréntesis, “¿Os molesta?”, “¿Culpa mía también o es de vosotros?”, “¿Mi leyenda dije?”, “(¿Amigos?)”, “¿Quise de mí dejar memoria?”, “¿Os es posible?”, cuya ruptura y cambio de entonación sirven para introducir un cambio de sujeto o tiempo verbal; el predominio de los indicadores de primera y segunda persona, con sus respectivas variantes, con los que se crea una relación afectiva; la fluidez del encabalgamiento (“cañsteis sobre un libro / *Primerizo*”, “vuestras armas / *De siempre*”, “echar fuera / *De la memoria*”, “por esa desusada / *simpatía*”, “con aquella ternura / *Confiada*”, “devolvedme / *Al tiempo del amor*”), a través del cual los versos confunden o superponen sus significados; el valor determinativo de los adjetivos (“*Tristes* cuentos”, “esa vuestra ignorancia *voluntaria*”, “*desusada* simpatía”, “con *aquella* ternura / *Confiada, apacible* de otros días”), que alteran profundamente la significación del sustantivo; y el símbolo destructor del viento (“*Al viento del olvido* que, cuando sopla, mata”), en cuya pérdida habita la nostalgia de un tiempo mejor, componen un discurso dominado por la reflexión de la experiencia, donde el tono patético y el ritmo entrecortado revelan una situación de pérdida y desgarramiento, similar a la que tuvo que padecer Aldana, desde la que el hablante intenta la posibilidad del reconocimiento. Somos memoria y lo que fue recuerdo puede volver siempre. El arte, en cualquiera de sus formas, es un reconocimiento de lo que se oculta en la memoria, de aquello que es permanente y esencial, de lo mismo e idéntico. Reconocer no significa aquí distinción, sino identificación, pues la no-distinción estética, la ilusión de una victoria imposible sobre el tiempo, buscando en el instante del poema la anulación de lo que separa al yo y a los otros, es lo que constituye la experiencia artística. Es precisamente esa capacidad de reconocimiento lo que otorga al lenguaje poético su exclusividad.⁶

Desde la filosofía moderna, sobre todo a partir de Kant, Spinoza y Hobbes, la relación ética con el otro tiene un valor de *supervivencia*. La

⁶ En *Historial de un libro* (1958) nos dice Cernuda: “En otra ocasión he aludido, con respecto a la acogida que los lectores les dispensan, dos tipos de obras literarias: aquellas que encuentran a su público hecho y aquellas que necesitan que su público nazca; el gusto hacia las primeras existe ya, el de las segundas debe formarse. Creo que mi trabajo corresponde al segundo tipo”. Estas palabras resultaron proféticas, pues la proximidad de la muerte le lleva a una restauración de su imagen pública, falseada y convertida en *leyenda*, y con ella a un reconocimiento de la verdad que había pretendido expresar en su obra. Para la creencia en la proximidad de la muerte, que aparece antes de 1960, véase C.P.Otero, *Letras, I*, Londres, Tamesis, 1966, pp.190-197.

participación activa del otro en la interpretación de la realidad, antes sujeto pasivo, se cumple en el decir. En el decir el yo se aproxima al otro en la ruptura de la interioridad y el abandono de todo refugio, de manera que el decir se convierte en expresión de *una exposición*. En la poesía de Cernuda, la transformación del yo como resultado del descubrimiento del otro es un proceso continuo desde sus primeros libros, tal vez porque bajo las distintas máscaras o voces dramáticas se oculta el verdadero ser del poeta, si bien la creación del otro como forma de rescatar el yo profundo a través del monólogo y el diálogo dramático se intensifica en el período de madurez. En el poema "Luis de Baviera escucha *Lohengrin*", el yo descubre la realidad del otro que es él mismo a través de la música

Flotando sobre música el sueño ahora se encarna:
 Mancebo todo blanco, rubio, hermoso, que llega
 Hacia él y que es él mismo. ¿Magia o espejismo?
 ¿Es posible a la música dar forma, ser forma de mortal alguno?
 ¿Cuál de los dos es él, o no es él, acaso ambos?
 El rey no puede, ni aun pudiendo quiere dividirse a sí del otro.
 Sobre la música inclinado, como extraño contempla
 Con emoción gemela su imagen desdoblada
 Y en éxtasis de amor y melodía queda suspenso.

El yo no puede encontrar en sí mismo la imagen del otro. Por eso el rey, *alter ego* del poeta, recurre al sueño creador de la música, la más ideal de las artes, para realizar en el otro lo que no puede realizar en sí mismo. El otro no es el extraño, sino una proyección o imagen de sí mismo, que así se intercambian en el diálogo recíproco. De otro recibimos el nombre y otro es quien nos reconoce. Frente a la circularidad del monólogo, el diálogo es volverse hacia el otro. Cuando el lenguaje alcanza esta reciprocidad dialogal, se hace encuentro, palabra de amor ("Y en éxtasis de amor y melodía queda suspenso"), y gracias a la trascendencia de la música, que reúne al yo y al otro sin anularlos, es posible la unidad dialógica, la mismidad de la alteridad. La música podría entenderse como forma de

⁷ La poesía realiza siempre el trayecto de la dispersión a la unidad. Refiriéndose a este ritmo cíclico de la imaginación poética, Octavio Paz ha señalado: "La imaginación poética no es invención sino descubrimiento de la presencia. Descubrir la imagen del mundo en lo que emerge como fragmento y dispersión, percibir en lo uno lo otro, será devolverle al lenguaje su virtud metafórica: darle presencia a los otros. La poesía: búsqueda de los otros, descubrimiento de la *otredad*", en *Los signos en rotación y otros ensayos*, Madrid, Alianza, primera reimpresión, 1986, p.317.

Para la creación del otro como reflejo o desdoblamiento del yo son importantes los estudios de J.A.Coleman, *Other Voices: A Study of the Late Poetry of Luis Cernuda*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1969; y de R. David Laing, *El yo y los otros*, México, FCE, 1974.

intercambio, como espacio creador donde irrumpe la *otra voz*, la más propia, la que nos busca para nombrarnos⁷.

La preocupación central de la poesía moderna es la *otredad* del ser. El yo sale al encuentro del otro para reconocerse en él, para dejarlo hablar. Sin esta disponibilidad, la palabra poética carece de sentido, pues si surge de lo profundo no es para informar sobre algo, sino para manifestar lo desconocido, aquello que es previo a toda significación. Si lo que define el espíritu de nuestra época es el fragmento y en cada fragmento hay una huella de la totalidad, tal vez haya que considerar al poema como espacio especular del sacrificio, donde el cuerpo se reparte y se recompone, y a la palabra como forma-germen que se destruye y recomienza sin cesar. Sólo así, en rotación constante de alteridad y conjunción, la escritura puede convertirse en representación del mundo. Al hacer del otro su propio destino el yo encuentra un espacio donde realizarse, una apertura a todo lo posible. Ser hombre es ser hacia lo otro, exponerse a su trascendencia irreductible, y de esta manera el núcleo de la experiencia literaria, su razón de ser, consiste en expresar la imagen proteica del hombre. Pues si al ser humano le ha sido concedida la posibilidad de convertirse en otro, según revela el mito de Fausto, y esa búsqueda del otro está destinada al fracaso, en la experiencia literaria comienza una realidad que está inédita.

Como Proteo, el poeta se metamorfosea, se hace otro, para no verse obligado a decir el conflicto entre apariencia y verdad, entre realidad y deseo, esencia de todo lo poético y núcleo de toda la obra de Cernuda. Por eso, en este final de siglo, tan lleno de la muerte de Dios, la alienación del hombre y el fin de la Historia, tal vez la poesía como camino de aproximación al otro permita descubrir la otra realidad, que comienza por la búsqueda del otro yo. Lo otro deja de ser algo extraño para convertirse en algo propio ("En el vivir del otro el suyo *certidumbre* encuentra", dice el sujeto poético desde la creación del sueño), y de ese modo el poema, más que articulación unitaria de unos recursos determinados, el monólogo dramático, el desdoblamiento, el símbolo del espejo en cuanto contemplación de uno mismo como otro, se muestra como el lugar de creación del otro y de lo otro. La poesía de Cernuda, donde el yo unificador se desdobra y el lenguaje se hace voz de los otros, revela una poética de la alteridad. Ésta consistiría en una oscilación sutil de lo uno a lo múltiple, en un efecto de complementariedad, donde estar en lo otro es ya nuestro habitar, nuestra forma de vivir. Y eso fue sobre todo la poesía para Cernuda: una experiencia de radical *otredad*.⁸

⁷ Para la significación crítica de la relación con el otro, véase el estudio de G. Bello Reguera, *La construcción ética del otro*, Oviedo, Ediciones Nobel, 1997. En cuanto a la metamorfosis del yo en el otro desde la experiencia literaria, véase el ensayo de C. Moreno Márquez, "El deseo de Otro o la fascinación de Proteo", en *Identidad y Alteridad. Aproximación al tema del Doble*, (ed.) Juan Bargalló, Sevilla, Alfar, 1994, pp.41-54.