

EL CUERPO DEL AMOR EN LUIS CERNUDA

Armando López Castro
Universidad de León

RESUMEN

Para Cernuda, el movimiento surrealista fue una actitud vital y revolucionaria, que supo integrar todas las actividades del hombre y le ayudó a entender lo erótico como una actividad total. A lo largo de su escritura el amor se presenta como cifra del universo, el cuerpo es la experiencia de la transgresión y hay un diálogo, en el instante del poema, entre el cuerpo erótico y las palabras. La luz del eros, de la no-distinción, es la condición misma del discurso poético.

PALABRAS CLAVE: eros-cuerpo-transgresión-instante-escritura.

ABSTRACT

As far as Cernuda is concerned, the surrealist movement was a vital and revolutionary aptitude, which was able to integrate all the activities of a human being and made him understand eroticism as total activity. Throughout his works the topic of love is shown as figure of the universe, the body is the experience of transgression and there is a dialogue, in the instant of the poem, between the erotic body and the words. The light of the eros, of the non-distinction, is the very condition of the poetic discourse.

KEY WORDS: Eros-body-transgression-instant-works.

Para mí la subversión poética es subversión corporal.
En Cernuda el cuerpo, finalmente, se pone a hablar
en lengua española y dice palabras escandalosas
Octavio Paz

En las religiones del origen, formas de la «maternidad o la naturaleza», la relación sexual tiene un carácter sagrado en cuanto nos aproxima a la unidad de lo real. Para ser verdaderamente regeneradora, la relación sexual debe involucrar cuerpo y alma, a la persona en su integridad. Sin embargo, en la historia del cristianismo, que se conceptualiza sobre ciertos esquemas del pensar griego y arrastra toda esa dualidad cuerpo-espíritu a través de siglos de platonismo, gnosticismo y cartesianismo, se ha dado una negación sistemática de la existencia corporal y este olvido de lo corpóreo, al que corresponde un desdén por lo femenino, ha acentuado

de forma paradójica la preocupación por lo erótico y su estado de indistinción. Signos de esta comunión o sintonía mutua serían la experiencia mística, donde quedan superadas todas las oposiciones en la unión extática con el Amado, la índole erótica de la magia en el Renacimiento («El poder de la Magia se fundamenta en el Eros», observó Marsilio Ficino en su *De Amore*, VI, 1), y la incorporación del amor a la naturaleza en la época romántica, que contribuye a universalizar la realidad, de donde pasa al surrealismo, cuya actitud revolucionaria, ética y estética, consistió en sacar a la luz una serie de fuerzas latentes. A esta liberación de lo reprimido, que en los poetas del 27 coincide con un distanciamiento de lo racional, no es ajeno el espíritu rebelde de Cernuda, cuya escritura multiforme, en su intento de unificar realidad y deseo, trasluce la totalidad de la existencia corporal del hombre¹.

Ser del cuerpo es mantener un trato con él, pues el cuerpo reclama la necesidad de compañía. Si la vida del cuerpo es su alma, según afirma Aristóteles, es necesario hacer presente esa ausencia del alma, del amor posible e imposible en el lenguaje. En poesía no cabe sino el ejercicio de *incorporación*, la tarea de ir ganando un cuerpo, el de la palabra, en el que una experiencia pueda llegar a ser o manifestarse. La impotencia del cuerpo para percibir la realidad sensorial del mundo, señalada en la escritura de *Primeras poesías* (1924-1927) con términos nocturnos y en medio de una vaguedad emocional, tiende a liberar el deseo, para que en esa liberación, que aquí se hace coincidir con el alba, el amor y el deseo, lo erótico y lo poético se unifiquen y potencien entre sí. A esta insatisfacción del deseo, que es siempre apertura hacia el otro, responde la progresión de este poema

XVI

La noche a la ventana.
Ya la luz se ha dormido.
Guardada está la dicha
En el aire vacío.

5 Levanta entre las hojas,
Tú, mi aurora futura;
No dejes que me anegue
El sueño entre sus plumas.

10 Pero escapa el deseo
Por la noche entreabierta,
Y en límpido reposo
El cuerpo se contempla.

¹ Para las religiones de «la maternidad o la naturaleza», según la terminología con que Walter Schubart las distingue de las religiones de «la salvación o de la redención», véase su estudio, *Religion und Eros*, Munich: Beck'sche Verlag, 1966. En esta misma línea de la relación sexual con lo sagrado, que implica la totalidad del ser, se sitúa el trabajo de G. Feuerstein, *Sagrada sexualidad*, Barcelona, Kairós, 1995.

Acrescente la noche
Sus sombras y su calma,
15 Que a su rosal la rosa
Volverá la mañana.

Y una vaga promesa
Acunando va el cuerpo.
En vano dichas busca
20 Por el aire el deseo.

Según las antiguas tradiciones, todo está relacionado con todo. No hay, pues, cuerpo en sí, ni alma en sí, sino diálogo entre el cuerpo y el alma, que poéticamente se amplía al cuerpo erótico y las palabras. Si en el poema anterior lo erótico tiene lugar en el alba («El aire tierno concierta / Con esta cándida hora»), también aquí lo abierto de la noche («Por la noche *entreabierta*»), que tiene que ver con la libre circulación de la escritura, alumbrando un confín, un ámbito transitorio en donde el deseo pueda realizarse. La noche propicia una proximidad, el movimiento del deseo que va hacia lo otro que está presente en forma de ausencia. De ahí que al símbolo totalizador de la noche suceda el del aire, elemento de elementos, en el que el protagonista-adolescente busca proyectar el cuerpo del deseo al que no tiene acceso («En vano dichas busca / Por *el aire* el deseo»). Ante la ausencia del otro, objeto del deseo, el conflicto entre el estatismo del cuerpo («Y en límpido reposo / El cuerpo *se contempla*») y el proyecto del deseo («Que a su rosal la rosa / *Volverá* la mañana»), donde la rosa, en su metamorfosis, simboliza el objeto del deseo y la poesía misma, revela una imposible identificación entre sujeto y objeto, tal vez como anticipo de la estética contenida en el título de sus poesías completas. Y la escritura, en analogía con el significado emocional, surge de esta falta de acorde entre el deseo y su imposible realización².

Mientras los poemas de *Perfil del aire* se inscriben en la soledad cerrada de la habitación, los de *Égloga, Elegía, Oda* (1927-1928) se sitúan en la soledad exterior de la naturaleza. Lo que antes se veía de forma inmediata ahora se evoca en lejanía, de manera que la nostalgia, al demorarse en lo que ya no vive, hace presente la ausencia en el ejercicio retórico de la forma clásica. Se precisa entonces poetizar, ya que la forma poética, en cuanto representación, es el eco de una ausencia, el retorno de lo distante. Lejos, la memoria del cuerpo en plenitud («Soledad amorosa. Ocioso yace / El cuerpo juvenil perfecto y leve», *Elegía*, vv. 33-34). Próxima, en cambio, la palabra que irradia la figura desnuda y luminosa del dios. La relación de este dios

² Sobre la relación entre deseo y escritura dentro de *Primeras poesías*, véase el estudio de M. Ullacia, *Luis Cernuda: escritura, cuerpo y deseo*, Barcelona: Laia, 1984, pp. 117-129. En cuanto al análisis del poema, pueden verse los artículos de Richard K. Newmann, «Primeras poesías», *La Caña Gris*, (Valencia), núms. 6-8, 1962, pp. 84-99; y J.M. Aguirre, «Primeras poesías de Luis Cernuda», *Hispanic Review*, xxxiv, núm. 2, 1966; recogido en *Luis Cernuda* (ed. de D. Harris), Madrid: Taurus, 1977, pp. 127-225.

con el paisaje, visible ya en la *Égloga III* de Garcilaso y en «La tarde de un Fauno» de Mallarmé, crea una atmósfera utópica de la que la realidad resulta excluida y en la que habita el espacio imaginario del deseo. Si el dios se hace hombre y eterniza la naturaleza es porque la palabra encarna lo divino y lo humano. Se abre así, en el poema, una zona de indistinción, de ambigüedad, donde el cuerpo del dios, en su vuelo hacia lo alto («Por la centelleante trama oscura / Huye el cuerpo feliz casi en un vuelo, / Dejando la espesura / Por la delicia púrpura del cielo», *Oda*, vv. 137-140), se revela como lo otro del hombre y la escritura se ofrece en riesgo permanente. De este modo, el cuerpo de la palabra, al tratar de hacer presente una ausencia, borra toda separación y crea una nueva forma de ser.

El brillante artificio de *Égloga*, *Elegía*, *Oda* no logra ocultar la insatisfacción de Cernuda ante una sociedad cerrada y opresora. A remediarla vino el contacto con el movimiento surrealista, a raíz de su estancia como lector en Toulouse en los años 1928 y 1929, cuya escritura, al surgir frente al realismo como represor del cuerpo, se convierte en práctica erótica, haciendo del amor la única forma de llegar a la libertad absoluta. Las lecturas de textos surrealistas, que empezaron antes de terminar *Perfil del aire*, se intensifican durante la composición de *Un río, un amor* (1929) y *Los placeres prohibidos* (1931) y se prolongan a lo largo de su escritura, fueron conformando un espíritu de rebelión, que afecta a la moral y al lenguaje. Dentro del desengaño producido por el fracaso de una experiencia erótica en *Un río, un amor*, según revelan títulos tan significativos como «Cuerpo en pena», «Desdicha», «Desierto», «Razón de las lágrimas», «No intentemos el amor nunca» y «Dejadme solo», habría que destacar «Nocturno entre las musarañas», poema donde la noche, espacio sin lugar, borra los límites y revela el movimiento del deseo

NOCTURNO ENTRE LAS MUSARAÑAS

- Cuerpo de piedra, cuerpo triste
Entre lanas con muros de universo,
Idéntico a las razas cuando cumplen años,
A los más inocentes edificios,
5 A las más pudorosas cataratas,
Blancas como la noche, en tanto la montaña
Despedaza formas enloquecidas,
Despedaza dolores como dedos,
Alegrías como uñas.
- 10 No saber dónde ir, dónde volver
Buscando los vientos piadosos
Que destruyen las arrugas del mundo,
Que bendicen los deseos cortados a raíz
Antes de dar su flor,
15 Su flor grande como un niño.
- Los labios quieren esa flor
Cuyo puño, besado por la noche,
Abre las puertas del olvido labio a labio.

Para Cernuda, el movimiento surrealista fue una actitud vital que supo integrar todas las actividades del hombre y le ayudó a entender lo erótico como una realidad total. Gracias a su dialéctica de decir y encubrir al mismo tiempo, el lenguaje surrealista se revela como punto de intersección entre la necesidad y el deseo, forma de libertad. Por eso, aunque el hablante padece el recuerdo sórdido del amor y lamenta la imperfección del deseo, según muestra la imagen visionaria que genera la intuición del texto («Entre lanas con muros de universo»), donde los «muros» simbolizan la realidad contra la que lucha el deseo, en la segunda parte del poema, tanto el símbolo destructor del viento («Buscando los vientos piadosos / Que destruyen las arrugas del mundo») como el de la flor, que se identifica con el estado edénico de la infancia («Su flor grande como un niño»), sirven para expresar el efecto liberador del deseo. A ello contribuye, además, la hibridación estilística del lenguaje, donde la reiteración anafórica de la forma verbal («Despedaza»), la figura retórica del símil («Blancas *como* la noche») y la asociación antitética de sustantivos y adjetivos («cuerpo *triste*», «A los más *inocentes* edificios», «A las más *pudorosas* cataratas», «formas *enloquecidas*», «los vientos *piadosos*») crean una sorprendente relación fonética y léxica que tiene por objeto liberarnos de los límites racionales. Si al final «esa flor» se convierte en materia de ensoñación («Abre las puertas del olvido labio a labio»), es porque en el olvido habita la nostalgia, la posibilidad de reconocer la petrificación amorosa de la despersonalización³.

El diálogo de Cernuda con el surrealismo, que interpreta la realidad desde dentro, le ayudó a mantenerse al margen de las vanguardias en España, donde prima lo formal sobre lo ideológico en detrimento de la agresividad revolucionaria, debido en buena parte a la interpretación de Ortega sobre el fenómeno vanguardista, y a entender la expresión poética como deseo de transformar el mundo. Por eso, frente a la textualidad cerrada de *Un río, un amor*, cuya tensión deriva del conflicto entre el tiempo y el amor, en *Los placeres prohibidos* (1931) la intensificación del aura destructora engendra una textualidad abierta, en forma semejante a la practicada por Lautréamont en *Les Chants de Maldoror* y por Rimbaud en *Une saison en enfer*, donde ser poeta es ser hacia lo otro y la palabra se revela como ese imposible que obliga a cubrir la distancia entre la sociedad y el individuo. Esa constante referencia al otro, que algunos críticos interpretan como un desdoblamiento del poeta, obedece a la protesta de Cernuda ante un mundo incompleto que no comprende la diferencia, de ahí que el discurso sobre el deseo homoerótico resulte explícito en una serie de poemas, «Estaba tendido», «Los marineros son las alas del amor», «El mirlo, la gaviota», «Como leve sonido», donde el deseo del cuerpo, producto de los fracasos amorosos, es una afirmación de la sexualidad

³ Para el espacio abierto de la noche, que hace posible la proximidad entre amor y deseo, de ahí el título del poema, véase el estudio de A. Gabilondo, *Menos que palabras*, Madrid: Alianza, 1999, pp. 85-89. En cuanto al lenguaje surrealista del texto, puede verse ahora la introducción de D. Harris a su edición de *Un río, un amor y Los placeres prohibidos*, Madrid: Cátedra, 1999, pp. 31-37.

reprimida. Entre los textos más reveladores del ideal homoerótico figura el primero de los poemas citados, en donde el cuerpo es palpable y el acto sexual bastante sugerente

ESTABA TENDIDO

Estaba tendido y tenía entre mis brazos un cuerpo como seda. Lo besé en los labios, porque el río pasaba por debajo. Entonces se burló de mi amor.

Sus espaldas parecían dos alas plegadas. Lo besé en las espaldas, porque el agua sonaba debajo de nosotros. Entonces lloró al sentir la quemadura de mis labios.

Era un cuerpo tan maravilloso que se desvaneció entre mis brazos. Besé su huella; mis lágrimas la borraron. Como el agua continuaba fluyendo, dejé caer en ella un puñal, un ala y una sombra.

De mi mismo cuerpo recorté otra sombra, que sólo me sigue a la mañana. Del puñal y el ala, nada sé.

En una conocida entrevista, Michel Foucault afirma: «Lo que reviste la máxima importancia en las relaciones homosexuales no es la anticipación del acto, sino su recuerdo». El hablante recuerda un sueño y lo que le acompaña es la sombra del cuerpo soñado. El tránsito de las sombras nocturnas a la luz de la mañana, similar al de la operación poética, tiene lugar en el sueño, que desrealiza el mundo e identifica el deseo con su objeto. El sueño, donde se diluye la lógica y el tiempo queda abolido, es el que da al amor una fuerza creativa. Por eso aquí, las formas verbales en pasado, sobre todo el contraste entre el imperfecto («Estaba tendido»), tiempo de la evocación, y el indefinido («Lo besé»), de la irrupción súbita, la imagen del río que fluye como símbolo del tiempo destructor, en cuyas aguas caen «el puñal y el ala», símbolos a su vez del dolor y el placer de la experiencia amorosa, y el léxico de carácter físico («brazos», «labios», «espaldas»), que envuelve al poema en una atmósfera de sensualidad, tienden todos ellos a destacar la brevedad del contacto con el otro, que hace nacer el deseo y termina con el despertar («Era un cuerpo tan maravilloso que *se desvaneció* entre mis brazos»). Amar es, pues, alcanzar el cuerpo del otro, aunque sea en el instante del sueño, por eso el amor se halla ligado a la muerte y a la nada («Del puñal y el ala, *nada sé*»), ya que es en esa ausencia donde cesa el discurso mental y se alcanza la plenitud del propio ser. El amor erótico se convierte así en la negación de toda dualidad, en una realización integral del deseo reprimido por la razón⁴.

⁴ La entrevista realizada por James O'Higgins, con el título «Opción sexual y actos sexuales: una entrevista con Michel Foucault», se halla recogida en el volumen de conjunto, *Homosexualidad: literatura y política*, Madrid: Alianza, 1985, compilación de G. Steiner y R. Boyers, pp. 16-37. Para un estudio de estos poemas en prosa, que no se incorporan hasta la tercera edición de *La realidad y el deseo* en 1958, véase J. Valender, «*Los placeres prohibidos: an analysis of the prose poems*», en S. Jiménez Fajardo (ed.), *The Word and the Mirror. Critical Essays on the Poetry of Luis Cernuda*, Associated University Press, 1989, pp. 80-96.

La escritura poética tiene la particularidad de no estar nunca quieta ni terminada, de remitirnos no a la última palabra, sino a la primera, aquella que interrogando al mundo lo concibe. Y como la palabra poética es lo que queda sin decirse, efectuándose en el hueco de una ausencia, puede considerarse como cuerpo de la muerte, ligada al sacrificio, pues lo que da cuerpo a la palabra es la vida del morir. Ante la imposibilidad de alcanzar el cuerpo de su amor en esta vida, el poeta dirige su deseo hacia la experiencia absoluta de la muerte. En el poema «Te quiero», de *Los placeres prohibidos*, el hablante confiesa: «Más allá de la vida, / Quiero decírtelo con la muerte; / Más allá del amor, / Quiero decírtelo con *el olvido*». En estos versos, que anticipan en buena medida la escritura de *Donde habite el olvido* (1932- 1933), el olvido, forma de la muerte, se revela como posibilidad última de la palabra, como apertura para el deseo. A diferencia de Bécquer, en cuyas rimas el olvido va ligado a la muerte y al desengaño, en Cernuda adquiere una mayor complejidad significativa. Si ante el fracaso de la experiencia amorosa el poeta se funde con la nada y dirige su deseo hacia la muerte, según revela el poema que funciona a modo de prólogo («¿Qué queda de las alegrías y penas del amor cuando éste desaparece? Nada, o peor que nada, queda el recuerdo de un olvido»), fundiendo las dos operaciones complementarias del Olvido y la Memoria, ese doble proceso de anulación y realización converge en la renovación cósmica del poema «Los fantasmas del deseo», cuyo título le da una función especial dentro del conjunto y en donde la equiparación del cuerpo con la naturaleza, sirve para desplegar los impulsos eróticos en toda su multiplicidad. Esa imaginación de la tierra para albergar recuerdos de la realidad vivida, en lo fundamental creadora, es la que trasluce en su parte central

Nimbos de juventud, cabellos rubios o sombríos,
 Rizosos o lánguidos como una primavera,
 Sobre cuerpos cobrizos, sobre radiantes cuerpos
 Que tanto he amado inútilmente,
 No es en vosotros donde la vida está, sino en la tierra,
 En la tierra que aguarda, aguarda siempre
 Con sus labios tendidos, con sus brazos abiertos.
 (vv. 30-36)

La tarea del hombre consiste en aceptar su finitud, aceptación que lo abre a lo ilimitado del juego cósmico. El hecho de que la tierra se avenga recíprocamente al deseo revela una armonía de los opuestos, una reconciliación en la unidad primordial que los precede. Por eso, los distintos recursos expresivos, tales como la estrofa final, que destaca en el poema por su menor extensión («Tierra, tierra y deseo. / Una forma perdida»); la intensificación anafórica de idénticas estructuras sintácticas («Placer que nunca muere, / Beso que nunca muere») y de sintagmas comparativos («Como la arena, tierra, / Como la arena misma»); el uso de símbolos con valor sagrado y erótico («tierra», «el mar», «la arena», «el viento»); y de una adjetivación predominantemente afectiva («tu *verde* sonrisa», «alentar *juvenil*», «*melancólica* burbuja», «*enamorada* luz», «*radiantes* cuerpos», «*mentirosos* átomos»), vienen a incidir en esa tierra abierta, que en su misma espera recibe su propio sentido («En la tierra que aguarda, aguarda siempre / Con sus labios tendidos, con sus labios abiertos»). Sólo

así, en la armonía de los cuerpos, el deseo se funda en la tierra y la tierra irrumpe como deseo, como apertura virgen a todo lo posible. La unidad de la palabra poética («forma perdida»), situada más allá de lo sensible, es la que se abre hacia el origen y vuelve a enraizar los cuerpos nombrando su surgimiento, poetizándolos⁵.

El encuentro de Cernuda con el romanticismo, a través de la relectura de Bécquer, le lleva al descubrimiento más amplio del romanticismo alemán, origen de la poesía moderna, mediante la lectura de Hölderlin, el poeta de lo sagrado, que escribió bajo un cielo vacío de dioses y supo hacer del poema un espacio de revelación. Proyectada sobre una tradición desprovista de pensamiento poético, como lo era la poesía española de esos años, con la excepción tal vez de Unamuno, la lectura que Cernuda hace de Hölderlin, que podemos seguir a través de textos como *Historial de un libro*, la *Nota marginal* que acompaña las traducciones del poeta alemán y el escrito teórico *Palabras antes de una lectura*, nos ofrece la nostalgia de una armonía entre el hombre y lo divino, que en los últimos poemas de *Invocaciones* (1934-1935), «El joven marino», «Himno a la tristeza» y «A las estatuas de los dioses», dicurre hacia una temática objetiva y despersonalizada, con apoyo a su vez en un ritmo amplio de ideas y en un tono marcadamente elegíaco. Buen ejemplo de ello es «El joven marino», la composición más ambiciosa del libro, donde la fusión del joven con el mar se sitúa en esa zona indecisa y poética del amanecer:

No a estas horas,
No a estas horas de tregua cobarde,
Al amanecer es cuando debías ir hacia el mar, joven marino,
Desnudo como una flor;
Y entonces es cuando debías amarle, cuando el mar debía poseerte,
Cuerpo a cuerpo,
Hasta confundir su vida con la tuya
Y despertar en ti su inmenso amor
El breve espasmo de tu placer sometido,
Desposados el uno con el otro,
Vida con vida, muerte con muerte.

(vv. 120-130)

Lo sagrado, que se revela como lo real por excelencia, da un espacio para estar, para esperar el advenimiento de la palabra y dejar que hable en uno con libertad plenaria («¡Pero ahora amanece! / Yo esperé y lo vi venir, / y sea mi palabra lo que vi: lo Sagrado», dice Hölderlin en uno de sus poemas memorables). Aquí la cita del

⁵ Para la imaginación primordial de la tierra, que nos da la experiencia de una creación arquetípica y lingüística, véase el estudio de G. Bachelard, *La tierra y los ensueños de la voluntad*, México: FCE, 1994. En cuanto al juego recíproco de Memoria y Olvido, que aparece en este libro inaugural, *Donde habite el Olvido* (1933), y sostiene la escritura de Luis Cernuda, véase el ensayo de J.A. Valente, «Luis Cernuda entre el olvido y la memoria», como prólogo a la edición de *La realidad y el deseo* (1924-1962), Madrid: Alianza, 1998, pp. 11-17.



«joven marino», desdoblamiento del poeta, con el mar ocurre «Al amanecer», límite donde coinciden la noche y el día, la vida y la muerte, lugar vacío o no lugar, el del instante poético, donde todo desaparece y puede siempre comenzar. Se trata, pues, de procurar un vacío, de acudir «Desnudo como una flor», siendo la desnudez atributo de lo sagrado, para que en esa desaparición alumbre la transparencia del deseo. A través de la inmersión en el mar de la muerte, que encarna el mito de Venus y nos aproxima al poema «A un muchacho andaluz», el lenguaje poético fija la belleza efímera del cuerpo deseado («El *breve* espasmo de tu placer sometido»), dando al amor trascendencia y dejando entrever la unidad de vida y muerte, de aniquilación y realización, en el ideal poético. La experiencia estética es fruto de la acción moral, de la muerte del «joven marino». El mar es el símbolo en que lo imposible, objeto último del lenguaje poético, se revela en grado extremo. Escribir exige riesgos, navegar por un «mar de gran altura», avanzar por un territorio desconocido que sólo puede abrir la palabra poética⁶.

El contacto de Cernuda con el surrealismo, primero, y con la tradición romántica, después, fueron configurando distintos descubrimientos que se integran en una escritura múltiple, fruto de acción y pasión, que trata de «fijar la belleza efímera» y en la que el lenguaje se hace cuestión de vida. Este acorde, en sentido musical, de la palabra con la belleza del mundo, que alcanza momentos de máxima intensidad en alguno de los poemas de *Invocaciones*, donde se consuma el período de aprendizaje y Cernuda alcanza su madurez expresiva, se prolonga en los libros siguientes, *Las nubes* (1937-1940) y *Como quien espera el alba* (1941-1944), donde el lenguaje ha dejado de ser un obstáculo al pensamiento y en los que se percibe una asimilación de los procedimientos de la poesía meditativa en lengua inglesa, especialmente el tono unificador del impulso afectivo y el sentido de la composición, que revelan una liberación de todo influjo retórico y una unificación de la experiencia como rasgo distintivo del proceso poético («su tarea / de ver en unidad el ser disperso»), pues lo propio de aquélla consiste en presentarse como síntesis global del pensamiento.

El hecho de que esta convergencia entre pensamiento y poesía coincida con la corriente épica y romanceril de los años bélicos, en la que Cernuda fue una excepción notable, muestra no sólo una independencia moral y poética, alejada de todo mimetismo, sino también un intento de penetrar la mera apariencia real. Por eso, los poemas de *Las nubes*, que acogen sueños efímeros y sublimes, mantienen una continuidad con lo anterior y le ayudan a transformar la vida en materia de canto.

⁶ Glosando el «tiempo de indigencia» al que alude Hölderlin en su elegía «Pan y vino», Heidegger, uno de sus mejores intérpretes, habla de la función mediadora de la palabra poética: «La palabra mide la amplitud y el espacio de juego *entre* el cielo y la tierra, *entre* los dioses y los mortales». Véase el estudio de Hugo Mújica, *La palabra inicial*, Madrid: Trotta, 1995, p. 106. Sobre el comentario del poema, además del análisis que nos ofrece A. Coleman en su estudio, *Other Voices: A Study of the Late Poetry of Luis Cernuda* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1969, pp. 31-40), puede verse, entre otros, el de Ph. Silver en su trabajo, *Luis Cernuda. El poeta en su leyenda*, Madrid: Alfaguara, 1965, pp. 142-144.

Recordemos que en vísperas de la guerra civil Cernuda tenía cuatro libros de poesía sin publicar y pensaba titular *Elegías españolas* lo que más tarde serían *Las nubes*; la desilusión ante la experiencia cainita de la guerra española fue lo que motivó el cambio de título. La nueva tonalidad alcanzada, mezcla de sentimiento y expresión, se convierte en el núcleo temático por excelencia. Esta armonía del pensamiento con la palabra aparece ya en algunos de los primeros poemas del libro, como «A un poeta muerto», elegía compuesta a raíz de la muerte de Lorca, en donde el deseo de eternizar el instante de la belleza efímera («Aquí la primavera luce ahora. / Mira los radiantes mancebos / Que vivo tanto amaste / Efímeros pasar juntos al fulgor del mar. / Desnudos cuerpos bellos que se llevan / tras de sí los deseos / Con su exquisita forma, y sólo encierran / Amargo zumo, que no alberga su espíritu / Un destello de amor ni de alto pensamiento», vv. 40-48), que tanto recuerda a la de «El joven marino» y que dejó un profundo resentimiento en Cernuda ante la desfiguración del amor homosexual, es particularmente visible tanto en composiciones extensas, como «El ruiñón sobre la piedra», imagen misma del poeta, como en otras más breves, «Deseo» o «Violetas», notables muestras del amor que Cernuda siente hacia el esplendor de lo fugaz. De esta belleza efímera, que rescata al hombre de su finitud, participa el segundo de los poemas:

VIOLETAS

Leves, mojadas, melodiosas,
 Su oscura luz morada insinuándose
 Tal perla vegetal tras verdes valvas,
 Son un grito de marzo, un sortilegio
 5 De alas nacientes por el aire tibio.

Frágiles, fieles, sonríen quedamente
 Con muda incitación, como sonrisa
 Que brota desde un fresco labio humano.
 Mas su forma graciosa nunca engaña:
 10 Nada prometen que después traicionen.

Al marchar victoriosas a la muerte
 Sostienen un momento, ellas tan frágiles,
 El tiempo entre sus pétalos. Así su instante alcanza,
 Norma para lo efímero que es bello,
 15 A ser vivo embeleso en la memoria.

La mirada poética es una mirada interior que tiende a salvar del olvido aquellos instantes de belleza efímera, liberándolos de su transitoriedad y eternizándolos («Una cosa bella es un goce eterno», dice Keats al comienzo de su poema «Endymión»). Y Cernuda, que sigue a Keats y a Hölderlin en esta pasión por la hermosura, incrementa aún más su fuerza mítica tras la experiencia de *Invocaciones*, de manera que estos momentos rescatados de belleza física traslucen, en su intensidad temporal, la fragilidad de la condición humana. El grado de humanización con

el que las violetas, símbolo de la primavera, de acuerdo con la creencia popular, son presentadas, según revelan, entre otros recursos, el valor afectivo de las formas verbales («insinuándose», «sonríen», «Nada prometen que después traicionen»), y la dimensión íntima del adjetivo antepuesto («Su *oscura* luz», «Con *muda* incitación», «*vivo* embeleso»), que introduce el punto de vista del hablante, sirve para subrayar en la escritura del poema lo frágil («ellas tan frágiles») y lo efímero («Norma para lo efímero que es bello»), cualidades propias de lo poético. Porque la palabra poética aparece siempre como «oscura luz» del fondo, cuyo emblema de realidad absoluta es la perla («Tal perla vegetal tras verdes valvas»), símbolo de fecundidad y renovación eróticas, matizadas por el juego fónico de la aliteración, y como proyección de una belleza oculta y trascendente («un sortilegio / De las alas nacientes por el aire tibio»), sensación de levedad que al poeta corresponde percibir y practicar. Gracias a la intemporalidad de la palabra poética, que sueña conjurar la muerte en el espacio suspendido del poema, esa belleza de las violetas, que se muestra sumamente frágil, puede escapar a la caducidad y pervivir en el recuerdo («A ser vivo embeleso en la memoria»). En el fondo, lo que cuenta es la experiencia de la muerte, estar muerto para no morir («Al marchar *victoriosas* a la muerte»), de ahí que el amor de la muerte, la contemplación de las violetas en su frágil y efímera transitoriedad, es el amor de los objetos de belleza incorruptible. Seres condenados a la muerte y, por tanto, inmortales⁷.

El lenguaje aparece como *mediador* entre el hombre y la realidad, y es esa función mediadora, característica de la palabra poética, la que establece lo real a través de la transformación. Mientras la mayor parte de las composiciones de *Las nubes* «estaba dictada por una conciencia española, por una preocupación patriótica», según nos dice Cernuda en *Historial de un libro*, los poemas de *Como quien espera el alba* (1941-1944) nacen de una situación de exilio, libremente elegida, en la que el recuerdo del sentido trágico alumbraba una esperanza de supervivencia. Su escritura nos orienta, en gran medida, hacia una poética sacrificial, movida por el amor, que es ofrenda, y la belleza de los cuerpos que lo despiertan en la palabra creadora, cuya misión es trascender la diferencia. De esta conversión integradora, directamente vinculada a la escritura de textos tan absolutamente memorables como «El águila», «Ofrenda», «Apología pro vita sua», «Los espinos», «Elegía anticipada», «Otros tulipanes amarillos», «Río vespertino» y «Vereda del cuco», lo que llevó al poeta a decir de este libro «es quizá una de las colecciones de mis versos donde más cosas hay que prefiero», participa el segundo de los poemas, en donde el deseo sólo existe como ofrenda o donación:

⁷ Sobre los símbolos de la violeta y de la perla he tenido en cuenta, respectivamente, los estudios de R. Schnitzer, *Leyendas y mitos de las flores*, Barcelona: Elfos, 1984; y de M. Eliade, *Imágenes y símbolos*, 3ª ed., Madrid, Taurus, 1979, pp. 155-157. En cuanto al tópico de la transitoriedad, ampliamente difundido durante el romanticismo y explorado por Julio Cortázar en su estudio, *Imagen de John Keats* (Madrid: Alfaguara, 1996), véase el ensayo de J.L. Cano, «Keats y Cernuda», en *La poesía de la generación del 27*, 3ª ed., Barcelona: Labor/Punto Omega, 1986, pp. 258-263.

OFRENDA

Para que los dioses te fueran
Propicios, más de una guirnalda,
Romero, mirto, mejorana,
Les has tejido en primavera.

5 Cuando el invierno venga, ¿dónde
Tu mano ha de encontrar las hojas,
Tus ojos una luz sin sombras,
Tu amor su forma en cuerpo joven?

Esa pobreza es grata al cielo:
10 Deja a los dioses en ofrenda,
Tal grano vivo que siembra,
La desnudez de tu deseo.

La experiencia poética converge con la religiosa en la revelación del nombre y exige un ritual de desposeimiento. Sólo a partir de esa pobreza obediencial («Esa pobreza es grata al cielo»), el sacrificio puede ser propicio, según dan a entender la renovación primaveral («Les has tejido en primavera»), la intensificación anafórica de idénticas estructuras sintácticas que dependen de un mismo núcleo verbal en forma interrogativa («¿dónde ha de encontrar?») y el símbolo del grano («Tal grano vivo que se siembra»), que revela el ciclo natural de las muertes y los renacimientos, pues la palabra poética, en su desnudez originaria, es una palabra virginal que invita a nombrar lo innombrable. Gracias a su despojo y disponibilidad, a su constante reconocimiento del don («Deja a los dioses en ofrenda»), esa palabra reducida al silencio, capaz de reunir la vida y el ser por el sacrificio, hace del vacío el lugar donde pueda generarse un nuevo latir («La desnudez de tu deseo») y se manifiesta como fundamento último de la realidad⁸.

La etapa de madurez de Cernuda, la que va desde *Las nubes* hasta *Desolación de la químera*, aparece marcada por el tema del tiempo, que articula y da cauce a los distintos núcleos temáticos, a la fragilidad humana y a la belleza fugaz, a la angustia de la muerte y a la irrupción del amor, en una escritura que es siempre un filtro del recuerdo y cuya tonalidad elegíaca se alza contra la destrucción en medio de un presente sombrío. Ese es el significado de *Vivir sin estar viviendo* (1944-1949), libro donde los cuerpos del deseo se van y son sustituidos por los recuerdos que, al dejar de ser, al proyectarse como sedimentos de experiencias ya vividas, afirman desde la

⁸ Para la convergencia entre la experiencia estética y la experiencia religiosa en su función de reconocimiento, véase el estudio de G. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, Madrid: Tecnos, 1996, pp. 139-152. Según Gadamer, lo que hace la palabra es explorar una zona de experiencia oculta. En cuanto al proceso de negación radical, donde arraiga el poetizar de Cernuda y el deseo aparece como nostalgia de la plenitud perdida, véase el iluminador ensayo de M. Ballester, «Cernuda, errante en la finitud», en *Sondas de hermenéutica y poética*, Madrid. Hipérior, 1981, pp. 106-128.

vez la intensidad de su reconocimiento. Obra profundamente melancólica y, como tal, amarga y dinámica, pues la verdadera melancolía busca la transformación del mundo y del hombre. La conciencia del paso del tiempo, tan visible en el libro anterior, según vemos en los poemas «Las ruinas», que regresa al pasado, «Los espinos», que se centra en el presente, y «A un poeta futuro», que mira hacia el porvenir, da paso ahora a la fatalidad inevitable de la ausencia («yo ya no soy yo, sino el ser a quien amo, y si se ausenta ando como un fantasma, vacío, lleno de nostalgia, deseando unirme de nuevo con el cuerpo ausente», dice Cernuda en carta dirigida a su amigo el pintor Gregorio Prieto, fechada en Cambridge, el 20 de agosto de 1944), memoria de una relación amorosa, breve e intensa, cuyo vacío la palabra intenta llenar en los «Cuatro poemas a una sombra», que constituyen, en el fondo, una especie de tratado amoroso.

En el primero, «La ventana», el amor, al identificarse con la mirada creadora y, a través de ella, con la creación entera («La mirada es quien crea, / Por el amor, el mundo», vv. 45-46), junta los cuerpos y las almas en unidad armoniosa («en los cuerpos, / Con soledad heridos, / Las almas sosegando, / Que a una y otra cifra, dos mitades / Tributarias del odio, / A la unidad las restituye», vv. 55-60). En el segundo, «El amigo», la memoria funciona como principal instancia generadora del poema, al permitir que el ser amado forme parte de la vida íntima del poeta («No le busques afuera. Él ya no puede / Ser distinto de ti, ni tú tampoco / Ser distinto de él: unidos vais, / Formando un solo ser de dos impulsos, / Como al pájaro solo hacen dos alas», vv. 31-35). A lo largo de estos dos primeros fragmentos, el deseo de unidad de los cuerpos revela que el amor es todavía imperfecto. Si en ellos el amor se revela como experiencia naciente, que puede aparecer en cualquier momento y llega de manera súbita, igual que la palabra poética, en los dos últimos esa experiencia ha sido ya consumada y sólo queda el deseo de dejar alguna señal de ese enamoramiento. Así, en el tercero, «La escarcha», frente al cuerpo del amor que fue una vez y ya no vuelve («Lo presente vacío, / Lo pasado visible sin encanto», vv. 11-12), lo que se afirma al final del poema es el cuerpo del amor como presagio de lo oscuro («Sigue por las regiones del aspirar oscuro, / No buscando sosiego a tu deseo, / Confiado en lo inestable, / Enamorado en lo enemigo». / Contra el tiempo, en el tiempo, / Así el presagio loco: 'espera, espera', vv. 31-36), y es esa espera, tras lo oscuro, el espacio de la revelación: la noche del deseo como fluidez, el cuerpo del amor como ligereza.

Lenguaje y realidad se aproximan en el territorio indeterminado del poema, espacio del sueño creador. Por eso, en el cuarto, «El fuego», es la imaginación la que unifica los fragmentos dispersos y sostiene el deseo («Junto al agua, en la hierba, ya no busques, / Que no hallarás figura, sino allá en la mente / Continuarse el mito de tu existir aún incompleto, / Creando otro deseo, dando asombro a la vida, / Sueño de alguno donde tú no sabes», vv. 37-41). El entrelazamiento de lo sensible y de lo imaginario por medio del sueño se da en el poema «El éxtasis», que toma su título de «The Extasie», de John Donne, y ofrece una realización del amor en la muerte, donde desaparece la antigua oposición entre la interioridad espiritual y la envoltura corpórea, cesa el deseo y el cuerpo del amor es absorbido en la apertura infinita de lo musical («La hermosura que el haber vivido / Pudo ser, unirá al alma / La muerte así, en un presente inmóvil, / Como el fauno en su mármol extasiado / Es uno con

la música», vv. 16-20). En la frontera de la muerte, donde lo exterior y lo interior ya no se distinguen, acaba perdiéndose toda identidad y el lenguaje se abre hacia una alteridad absoluta. ¿No sería el lenguaje del cuerpo, el del amor y el de la palabra, la única expresión humana no contaminada por los procesos tecnológicos, la forma irreductible de ser otro, el ámbito exento de toda fijación donde la escritura se forma? Pues la palabra poética, irrupción de lo súbito, está estrechamente ligada a un estado de espera, de disponibilidad absoluta, en que el lenguaje se limita a ser sin decir y hace posible el nacimiento del poema. Territorio virtual de la escritura, de no llegar a ser nunca del todo⁹.

Con las horas contadas (1950-1956) ofrece un lapso de composición relativamente amplio y una escritura bastante desigual, en forma análoga a la de *Vivir sin estar viviendo*, por eso lo mejor del libro hay que buscarlo en la serie unitaria e independiente de «Poemas para un cuerpo», donde el recuerdo del cuerpo juvenil, desde la experiencia de la vejez, se alza contra su destrucción. Si la vida es breve, y aún más los instantes del amor vivido, largo es el conocimiento, parece decirnos el poeta. Se trata entonces de no renunciar, de mantener viva la llama del amor en la memoria, lugar originario del pensamiento y el lenguaje, siendo la palabra, donde el retorno del amor toma cuerpo, la que busca cicatrizar la herida de la relación amorosa, convirtiendo al amor en materia de ensoñación y manteniendo en el poema la ilusión de una victoria sobre el tiempo. Toda realización es corporal. La palabra encarna el conocimiento del amor, de manera que la revelación de lo invisible, propia del símbolo, al darnos una intuición a la vez sensible, racional e intelectual, apunta a una visión unitaria, no-dualista, donde la salvación del cuerpo implica la del alma, la del hombre entero. En el instante del amor, el cuerpo ha contraído una relación con el espíritu que lo habita, relación que el tiempo ha debilitado o destruido, y lo que hace la palabra es saldar esa deuda. Esta idea de recompensa, que ya está en el poema citado de Donne y en el título mismo de la serie, forma parte de un reconocimiento o identificación de lo esencial, de lo que permanece vivo en el recuerdo, desde un fondo autobiográfico que suscita una relación de escritura y existencia.

El hacer de la escritura una experiencia vital, siendo la palabra poética, debido a su gran poder de encarnación, la que produce el texto y no al revés, lleva a ensanchar los límites de lo posible en el territorio incierto del poema, a superar la

⁹ La relación amorosa de Cernuda con un joven estudiante inglés de Cambridge, que fue breve y tormentosa, puede seguirse a través de las cartas que el poeta escribió por entonces a sus amigas Nieves Mathews y Rica Brown. Vid. R. Martínez Nadal, *Espanoles en la Gran Bretaña. Luis Cernuda, el hombre y sus temas*, Madrid: Hiperión, 1983, pp. 129-131 y 145-147. La carta a Gregorio Prieto aparece recogida por E. Sánchez Rosillo en su estudio *La fuerza del destino. Vida y poesía de Luis Cernuda*, Universidad de Murcia, 1992, pp. 159-160. Para una idea de la continuidad temporal en la poesía de Cernuda, según la fórmula de Bergson de contemplar el tiempo como realidad espiritual, véase el amplio ensayo de José Olivio Jiménez «Emoción y trascendencia del tiempo», en *Cuatro poetas del tiempo*, 2ª ed., Madrid: Ínsula, 1972, pp. 123-176. Sobre esa unidad del tiempo vivencial, que W. Dilthey aplica al estudio de la poesía de Hölderlin, poeta tan afín a Cernuda, véase el estudio del pensador alemán, *Obras. Vida y poesía*, Tomo v, 2ª ed., México: FCE, 1953, p. 399.

escisión del cuerpo y el ser. Se abre así, en la escritura de la serie, una zona de ambigüedad, de no-distinción, donde realidad y deseo intercambian sus papeles, y el lenguaje del cuerpo, al materializar lo imposible del deseo, se libera de cualquier objetivación y afirma su supervivencia. La consideración del cuerpo de la palabra como cuerpo de la muerte, como experiencia de la libertad y de sus límites, que en gran medida muestra el mito personal de la búsqueda amorosa, crea una nueva forma de ser a lo largo de la serie, en la que se descubren tres momentos básicos: En el primero, «Salvador», el nombre del amado sirve para completar artísticamente la unidad escindida de los cuerpos («Si eres salvador, sálvale / De ti y de él; la violencia / De no ser uno en ti, aquíétala», vv. 4-6), ya que el arte es por naturaleza trascendente y no viene a remediar la realidad del amor vivido, sino a salvarla en una nueva forma, a hacerla transparente.

En el segundo, «Fin de la apariencia», la anulación del tiempo y la fusión a través de la muerte sirven para dejar intacto el deseo («el centro inmóvil / Del existir: la hondura / Fatal e insobornable», vv. 3-5), que en su apertura infinita hacia lo absolutamente otro, aquello que desborda siempre al pensamiento y al lenguaje, descubre una relación originaria con el ser. Para Cernuda, poeta del amor incompleto, la relación con lo infinito, que hace posible el deseo, responde a lo que, en el fondo, es la poesía: una experiencia radical que sitúa al lenguaje en el extremo de lo posible. Lo otro deseado es signo de lo virtual, de la potencialidad que distingue al lenguaje poético.

En el tercero, «Un hombre con su amor», lo que se echa en falta es la ausencia del amado y es su cuerpo el que da forma a la materia misma del amor («Mas mi amor nada puede / Sin que tu cuerpo acceda: / El sólo informa un mito / En tu hermosa materia», vv. 17-20), pues lo informe únicamente puede ser dicho en la medida en que accede a una cierta forma, de ahí que no haya una separación entre lo espiritual y lo físico, limitándose el lenguaje poético a subrayar su complicidad. En este sentido, no sorprende el que Cernuda siga la tradición de la poesía metafísica, de Shakespeare, Aldana y Donne principalmente, y utilice la contradicción interna de la paradoja, basada en la coincidencia entre dos contrarios, el espíritu y el lugar, como medio de atravesar un desierto de sentido y de expresar la relación entre un desafío y una pérdida. Decir el otro es decir su ausencia. El cuerpo hace de la escritura un lugar de sentido y la convierte en experiencia erótica, pues canta su pérdida sin poder aceptarla. Y la palabra poética, siempre en busca de un deseo sin nombre, despierta la sed de eternidad y nos reintegra al origen¹⁰.

¹⁰ Refiriéndose a la no discursividad del lenguaje poético, J. Derrida ha señalado: «Para mí la palabra incorpora el deseo y el cuerpo... Lo que hago con las palabras es hacerlas explotar para que lo no verbal aparezca en lo verbal... Cuando las palabras empiezan a enloquecer de esta manera y dejan de comportarse respecto al discurso es cuando tienen más relación con las demás artes», fragmento de una entrevista recogido en *No escribo sin luz artificial*, Valladolid: Cuatro Ediciones, 1999, pp. 149-184. En cuanto a la visión del cuerpo como discurso del deseo, pueden tenerse en cuenta, entre otros, los ensayos de S. Frenzel Beyme, «La función del cuerpo en la cosmovisión poética de Luis Cernuda», *Cuadernos del Sur*, (Bahía Blanca), núm. 10, pp. 93-100; de J. Valender, «Cernuda y

El amor tardío se demora en lo que ya no vive y alimenta el recuerdo con la nostalgia del amor juvenil. Esta experiencia de rejuvenecimiento a la que alude el amor mexicano («Mas al llamarla tardía debo añadir que jamás en mi juventud me sentí tan joven como en aquellos días en México», declara Cernuda en *Historial de un libro*), libera al poeta de la enajenación que padece en el exilio e intensifica la conciencia de sí mismo, como se ve en la serie de «Poemas para un cuerpo», donde el cuerpo del amado es una proyección del poeta, una creación suya. En virtud de esta afirmación de la identidad personal por el amor, que se traduce en una forma de escritura reflexiva y autoanalítica, se entiende mejor la conformidad de Cernuda consigo mismo en los poemas de *Desolación de la quimera* (1956-1962), tal vez acuciada por la proximidad de la muerte. En este libro terminal, donde el poeta acierta a expresar la verdad vital y poética, la escritura se enfrenta a la realidad exterior desde la verdad de lo íntimo y la emoción nace del pensamiento evocador. Por eso, en los poemas de más acusado erotismo, como «Epílogo», «Despedida», «El amor todavía» y «Lo que al amor le basta», que tienen que ver con la inevitable resignación ante el discurrir temporal y donde el amor va unido a la vejez, el hablante experimenta la emoción del renacimiento y empieza a buscar el lenguaje del cuerpo que entonces hablaba. Así ocurre en la primera de las composiciones señaladas, donde el amor va unido al recuerdo del muchacho mexicano y las imágenes son todavía más persistentes en su evocación

EPÍLOGO

(*Poemas para un cuerpo*)

Playa de la Roqueta:
Sobre la piedra, contra la nube,
Entre los aires estás, conmigo
Que invisible respiro amor en torno tuyo.

5 Mas no eres tú, sino tu imagen.

Tu imagen de hace años,
Hermosa como siempre, sobre el papel, hablándome,
Aunque tan lejos yo, de ti tan lejos hoy
En tiempo y en espacio.

10 Pero en olvido no, porque al mirarla,
Al contemplar tu imagen de aquel tiempo,
Dentro de mí la hallo y lo revivo.

sus *Poemas para un cuerpo*», en *Revista de la Universidad* (México), xxxviii, núm. 15 (Julio, 1982), pp. 30-37; y de S. Mangini, «Las vanguardias y el discurso del deseo», en Iris M. Zavala (Coord.), *Breve historia de la literatura española (en lengua castellana)*. II. *La mujer en la literatura española*, Barcelona: Anthropos, 1995, pp. 192-195.

Tu gracia y tu sonrisa,
Compañeras en días a la distancia, vuelven
15 Poderosas a mí, ahora que estoy,
Como otras tantas veces
Antes de conocerte, solo.

Un plazo fijo tuvo
Nuestro conocimiento y trato, como todo
20 En la vida, y un día, uno cualquiera,
Sin causa ni pretexto aparente,
Nos dejamos de ver. ¿Lo presentiste?
Yo sí, que siempre esuve presintiéndolo.

La tentación me ronda
25 De pensar, ¿para qué todo aquello:
El tormento de amar, antiguo como el mundo,
Que unos pocos instantes rescatar consiguen?
Trabajos de amor perdidos.

No. No reniegues de aquello,
30 Al amor no perjures,
Todo estuvo pagado, sí, todo bien pagado,
Pero valió la pena,
La pena del trabajo
De amor, que a pensar ibas hoy perdido.

35 En la hora de la muerte
(Si puede el hombre para ella
Hacer presagios, cálculos),
Tu imagen a mi lado
Acaso me sonreía como hoy me ha sonreído,
40 Iluminando este existir oscuro y apartado
Con el amor, única luz del mundo.

La primera emoción del hablante es la sorpresa de recordar el instante del amor vivido, que creía borrado ya para siempre. Sin embargo, los recuerdos no han desaparecido todavía y sus imágenes vuelven pertinaces en la memoria, avivando antiguas pasiones. Tal estado de ánimo, teñido de nostalgia, es lo que genera una tonalidad afectiva, a la que contribuyen, entre otros recursos expresivos, la marca subjetiva de la interrogación («¿Lo presentiste?», «¿para qué todo aquello: / El tormento de amar, antiguo como el mundo, / Que unos pocos instantes rescatar consiguen?») y del paréntesis, («(Si puede el hombre para ella / Hacer presagios, cálculos)», que introducen el punto de vista del hablante mediante la ruptura de la entonación lingüística; el predominio de la segunda persona («Tu imagen», «Tu gracia y tu sonrisa», «Tu imagen a mi lado») y de las formas verbales con valor personal («hablándome», «presintiéndolo», «me ha sonreído»), que revelan un mismo sentimiento compartido; y el poder unificador de la analogía («Hermosa como siempre», «Como otras tantas veces», «Acaso me sonreía como hoy me ha sonreído»), que destruye las





barreras espacio-temporales, todos ellos no hacen más que salvar ese instante del amor vivido, a pesar de las restricciones impuestas por el paso del tiempo y subrayadas lingüísticamente («Mas no eres tú, sino tu imagen», «Pero en olvido no», «Pero valió la pena»), de hacerlo intemporal. Y, como siempre, es la mirada poética de la contemplación, la que al penetrar el cuerpo del amor («única luz del mundo»), que así no se le resiste, logra salvarlo del olvido («Pero en olvido no, porque al mirarla, / Al contemplar tu imagen de aquel tiempo, / Dentro de mí la hallo y lo revivo», vv. 10-12). Pocos poemas como éste muestran tan alto grado de intimidad, de experiencia compartida, a pesar del tiempo transcurrido, que ahora vuelve con más intensidad en el dilatado espacio de la memoria y alcanza la dimensión del deseo en el no-lugar del poema. Los recuerdos son materia de la poesía. Del recuerdo se ha pasado a su imagen, de la realidad vivida a su transfiguración artística¹¹.

Estar enamorado es encontrarse a sí mismo en el otro, volver a hallar en él la unidad originaria, de la que eros y poesía participan por igual. Ambas trabajan por la reunificación. Construir poéticamente un sentido erótico de la realidad equivale a participar de la materia indiferenciada, volver a la unidad de la primera pareja, que preexiste y nos propone el enigma de su reconocimiento. En la exploración de lo desconocido no hay diferencia de sexos, tal vez por eso la experiencia surrealista le sirvió a Cernuda para liberar al amor de sus configuraciones habituales y dejar al deseo en su desnudez original. A partir de entonces, su voz poética, que deja sus mejores acentos en *Las nubes* y en *Desolación de la quimera*, nace cada vez más de la experiencia vivida, haciendo de la escritura vida propia, y se convierte en lugar de encuentro con lo real. De esa palabra como promesa, que habla para dar acogida al otro, provienen las siguientes consideraciones:

- 1) Desde el romanticismo, la incorporación del amor a la naturaleza ayuda a universalizar la experiencia amorosa, a dotarla de sentido trascendente. Al amar, el poeta imita el proceso de unidad cósmica, previo a cualquier separación, con el fin de fundirse en el otro. De ahí que el amor se presente, en la poesía de Cernuda, como cifra del universo («Y otros luego verán, cómo decae / La amada forma esbelta, recordando / De cuánta gloria es cifra un cuerpo hermoso», se dice en el poema «Amando en el tiempo»). De esta armonía musical deriva un lenguaje predominantemente evocativo, que responde a la

¹¹ El reconocimiento del instante amoroso a partir de la soledad, que en Cernuda es tanto un estado poético como moral, ha sido tratado por C. Ruiz Silva en su estudio, *Arte, amor y otras soledades de Luis Cernuda*, Madrid: Ediciones de la Torre, 1979. En esta misma línea existencial y poética habría que situar el trabajo de Jenny M. Castillo, *Motivaciones existenciales en el segundo Luis Cernuda (1937-1962)*, Madrid: Pliegos, 1999, sobre todo las pp. 125-136. Por lo que se refiere al valor íntimo del discurso autobiográfico, que está marcado por el intercambio y cumple la importante función de mantener la coherencia de la relación amorosa, puesto que el amor implica, en mayor o menor medida, una reconstrucción de lo vivido, pueden verse los estudios de A. Giddens, *La transformación de la intimidad*, Madrid: Cátedra, 1995; y de J.L. Pardo, *La intimidad*, Valencia: Pre-Textos, 1997.

emoción intensa del recuerdo y cuya levedad se incorpora en el ritmo interior del verso.

- 2) En su esfuerzo por integrar lo fisiológico con lo estético, Cernuda siempre antepone la belleza física de los cuerpos juveniles a la fealdad de la vejez, siendo el cuerpo bello la expresión de la armonía entre el hombre y la naturaleza, como en la antigua Grecia, y la afirmación de la identidad personal. A la luz de esta sumisión a la hermosura del cuerpo juvenil («Mas la presencia humana es a veces encanto, / Encanto imperioso que el rey mismo conoce / Y sufre con tormento inefable: el bisel de una boca, / Unos ojos profundos, una piel soleada, / Gracia de un cuerpo joven. Él lo conoce, / Sí, lo ha conocido, y cuántas veces padecido. / El imperio que ejerce la criatura joven, / Obrando sobre él, dejándole indefenso, / Ya no rey, sino siervo de la humana hermosura», leemos en el singular poema «Luis de Baviera escucha Lohengrin»), habría que entender el amor sexual de Cernuda, con frecuencia tan mal interpretado, que más que a una diferencia de comportamiento, responde a una integración en la totalidad de la androginia, zona sagrada que ilumina un estado de inocencia donde conviven el hombre y lo divino. Esa imagen del hermafrodita, que se ha mantenido desde la cábala hasta los poetas románticos y simbolistas, traduce el sueño de la unidad primordial a la que aspira la palabra poética. Por eso, en la escritura de Cernuda, donde la negación hace posible la apertura hacia lo infinito, el cuerpo es la experiencia de la transgresión¹².
- 3) El diálogo entre el cuerpo y el alma se amplía, dentro de la escritura, a la relación entre el cuerpo erótico y las palabras. A diferencia de Lorca, para quien el amor fue siempre oscuro, Cernuda lo saca a la luz del verso soleado. Lo eterno es el amor sin sombras, lo eterno se ilumina en la luz del instante, que tiende a salvar los frágiles y fugaces frutos de la vida, a hacerlos eternos. Lejos de la apariencia, la belleza de los cuerpos sólo puede darse en el instante fingido del tiempo estético («Todo lo que es hermoso tiene su instante, y pasa. / Importa como eterno gozar de nuestro instante», escuchamos en el poema «Las ruinas»), pues sabido es que el amor nace de la liberación de lo ritual y es el instante, forma del intercambio, el que asegura la reciprocidad entre los cuerpos.

La tarea del amor es el deseo de unión, el intento de llegar a su término sin lograr su fin. En este proceso de riesgo e inseguridad, la virtualidad del deseo se

¹² Como ha dicho June Singer, la androginia es símbolo de totalidad, de integración de los aspectos masculinos y femeninos de la psique. Véase su estudio, *Androgyny: The Opposites Within*, Boston: Sigo Press, 1989, p. 105. En cuanto al problema de la relación homosexual, por encima de estudios generales sobre el tema, como los de M. Oraison, *El problema homosexual* (Madrid: Taurus, 1976) y J.R. Enríquez y B. Swansey, *El homosexual ante la sociedad enferma* (Barcelona: Tusquets, 1978), remito al de B. Sergent, *La homosexualidad en la mitología griega* (Barcelona: Alta Fulla, 1986), por hallarse más próximo a la sensibilidad artística de Cernuda.



produce en el cuerpo mismo del lenguaje, de ahí que la transgresión permanente del eros comprenda por naturaleza a la escritura y la creación artística tenga un origen esencialmente erótico. Para Cernuda, el eros es la fuerza generadora y la que anima el cuerpo exento del deseo, sustentando la unificación de lo disperso y haciendo de la ausencia de plenitud el espacio ambiguo y fecundo, donde el amor alcanza «presencia y figura». En la medida en que el lenguaje poético, al hacer presente una ausencia, se convierte en cuerpo erótico, genera una situación límite, fronteriza, que es el ámbito del sueño creador, de la palabra poética. Su reino es el de la luz atenuada e incierta del amanecer, donde tantas veces se sitúan los cuerpos atractivos y delicados de sus inolvidables adolescentes, como sucede en «El joven marino». Es en esta ambigüedad donde se apoya Cernuda, lo mismo que Shakespeare, para organizar estéticamente una pérdida de sentido, la nostalgia de un paraíso sustraído. ¿No sería esa luz del eros, de la no-distinción, la condición misma del discurso?¹³.

¹³ Aunque la civilización occidental haya vivido en gran medida bajo el signo del *no-cuerpo*, según la acertada expresión de Octavio Paz, de hecho el lenguaje del cuerpo es la primera forma de conocimiento del saber humano: «Supieron que estaban desnudos» (*Génesis*, 3,7). Y desde ese momento, el cuerpo no ha dejado de ser nunca ignorado. En este sentido, véase el ensayo de J. Starobinski, «Breve historia de la conciencia del cuerpo», en *Razones del cuerpo*, Valladolid: Cuatro Ediciones, 1999, pp. 50-68. Sobre esta implicación de lo erótico en el lenguaje, pues la relación de la poesía con el lenguaje es parecida, en cierto modo, a la del erotismo con la sexualidad, pueden verse los estudios de O. Paz, *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona: Seix Barral, 1993; y de A. Gabilondo, *Trazos del eros. Del leer, hablar y escribir*, Madrid: Tecnos, 1997, pp. 195-209, en los que se ofrece una visión del cuerpo como escritura.