

***CERNUDA Y EL DISCURSO AUTOBIOGRÁFICO***

ARMANDO LÓPEZ CASTRO  
Universidad de León



Los recuerdos del pasado nos acompañan a lo largo de nuestra existencia. Durante el viaje autobiográfico, la escritura, forma que se resiste al olvido de la memoria, establece una especie de pacto entre lo que uno ha sido y lo que desea ser, entre la unidad y la multiplicidad, de manera que esa reconciliación permite revivir los recuerdos y transfigurarlos en una labor de tejido, hecha con frecuencia desde la madurez, pues la juventud vive para lo que todavía no es y la vejez para lo que ya ha dejado de ser. En el caso de Cernuda, no sorprende que el mayor número de referencias autobiográficas se encuentre en sus obras de madurez, tanto en verso, a partir sobre todo de *Las nubes* (1937-1940), como en prosa poética, *Ocnos* (1940-1963), y ensayística, *Historial de un libro* (1958), ya que la edad adulta es la que genera una síntesis de materiales diversos, una mediación entre la conciencia de los límites y la ilusión de superarlos. Tal mediación aproxima lo autobiográfico al territorio de lo poético, pues la palabra poética, cuando pierde su condición mediadora, se trivializa y desaparece como tal.

El hecho de hablar de uno mismo, de la propia historia y experiencia, equivale a entrar de lleno en el territorio de la ficción. Quien se implica en la experiencia autobiográfica, emprende un viaje de re-encuentro, marcado básicamente por la afectividad, en el que la transfiguración del recuerdo, hecha desde el presente, ayuda a mantener la identidad personal, si bien transmutada en un ilusorio juego de espejos. Pues cuando uno escribe sobre sí mismo, aunque crea ser el protagonista de esa experiencia, en realidad está dando vida a otro personaje distinto (“Si recuerdo quien fui, me veo otro”, afirma Fernando Pessoa). Lo que revela la memoria o retiene en el olvido es lo que permite la identificación personal. Desde la era cristiana hasta la obra de Proust, pasando por las *Confesiones* de San Agustín, los *Ensayos* de Montaigne y las *Confesiones* de Rousseau, el encuentro con la memoria se convierte en un proceso de búsqueda de la identidad, de los distintos yos que el discurso autobiográfico pretende fusionar. Mediante el juego evocativo de la memoria, que es siempre una acción contra el olvido, forma misma de la muerte, experimentamos la emoción del renacimiento, del reconocimiento de lo real, que es la base del lenguaje poético. El ejercicio de la memoria, en su intento de recomponer los fragmentos dispersos, persigue las huellas de la unidad perdida y cumple una función creadora.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Para el proceso selectivo y fragmentario de la memoria, véase el texto de J. Jiménez, *Memoria* (Madrid: Tecnos, 1996), concebido como punto de unión entre filosofía y poesía, entre música y

A las imágenes de la infancia, tiempo mítico por excelencia, se añaden o superponen las que van apareciendo en el curso de la vida. Las que Cernuda revive en su exilio inglés, tras la experiencia reciente de la guerra española, siguen conservando un valor simbólico, pues permiten recuperar aquellos momentos imborrables y tienden a singularizarse en auténticos mitos. Así, en los diversos poemas que, en *Las nubes* (1937-1940), tratan sobre la realidad española, la visión ideal domina casi siempre sobre la histórica y traduce, en conexión con el título del libro, la fascinación de lo enigmático, de lo oculto bajo la apariencia, visión de raíz esencialmente romántica. De esa atmósfera lejana e idealizada, en la que se inscriben poemas tan emblemáticos como “Elegía española II”, “Resaca en Sansueña”, “Tristeza del recuerdo”, “Impresión de desierto”, “Jardín antiguo” y “Un español habla de su tierra”, quisiera detenerme en el penúltimo de los poemas citados por su poder evocativo

### JARDÍN ANTIGUO

Ir de nuevo al jardín cerrado,  
Que tras los arcos de la tapia,  
Entre magnolios, limoneros,  
Guarda el encanto de las aguas.

5 Oír de nuevo en el silencio,  
Vivo de trinos y de hojas,  
El susurro tibio del aire  
Donde las almas viejas flotan.

Ver otra vez el cielo hondo  
10 A lo lejos, la torre esbelta  
Tal flor de luz sobre las palmas:  
Las cosas todas siempre bellas.

escritura. En cuanto a la memoria como eje vertebrador de la autobiografía, véase el ensayo de C. Fernández Prieto, “Figuraciones de la memoria en la autobiografía”, en *Claves de la memoria* (Compilación de J. M. Ruiz-Vargas, Madrid: Trotta, 1997; páginas 67-82), en el que se nos ofrece una bibliografía actualizada sobre el tema.

Sentir otra vez, como entonces,  
 La espina aguda del deseo,  
 15 Mientras la juventud pasada  
 Vuelve. Sueño de un dios sin tiempo.

En el homenaje que, con motivo de la aparición de *La realidad y el deseo*, le tributan sus amigos el 21 de abril de 1936, dice Lorca: “nadie que no se sorprenda de su efusiva lírica gemela de Bécquer y de su capacidad de mito”. Dado que las formas del mito se hallan sepultadas en el fondo del inconsciente, su función no es objetivarlas ni explicarlas racionalmente, sino establecer un modelo de existencia en su totalidad. Si la evocación nostálgica permite transformar el antiguo jardín del Alcázar de Sevilla, lugar al que Cernuda solía acudir en su juventud, en una imagen de lo paradisiáco, es porque el mito del *hortus conclusus*, al que se adhiere más tarde su amigo Emilio Prados en su *Jardín cerrado* (1946), responde a la unidad primordial del jardín edénico como lugar de la memoria, imagen del hombre no escindido. En ese estado de inocencia natural, a salvo del tiempo y de la muerte, surge un lenguaje de contenido simbólico, cuyos signos más visibles, el matiz desiderativo de idénticas estructuras sintácticas en posición anafórica, formadas por el infinitivo seguido del adverbio temporal (“Ir de nuevo”, “Oír de nuevo”, “Ver otra vez”, “Sentir otra vez”), el matiz afectivo de los adjetivos (“El susurro *tibio* del aire / Donde las almas *viejas* flotan”, “la torre *esbelta*”, “La espina *aguda* del deseo”) y el símbolo primordial de las aguas (“Guarda el encanto de las aguas”), tienden todos ellos a superar la separación actual y a restaurar la unidad primigenia. Lenguaje y naturaleza constituyen dos aspectos complementarios de una creación única, el poema, espacio de lo ilimitado, del sueño creador (“Sueño de un dios sin tiempo”), donde trasluce la experiencia naciente de lo real.<sup>2</sup>

El exilio significó para Cernuda una conciencia más profunda del propio destino. A este tiempo de espera, de dolorosa lucidez, responde *Como quien espera el alba* (1941-1944), libro de reflexión desengañada, cuya escritura com-

<sup>2</sup> Para la relación dialéctica entre mito y símbolo, véase el estudio de L. Dupré, *Simbolismo religioso*. Barcelona: Herder, 1998; páginas 163-206. Sobre el simbolismo del jardín como lugar arquetípico, remito al trabajo de R. Assunto, *Ontología y teleología del jardín*. Madrid: Tecnos, 1991. En cuanto al mito edénico, éste ha sido tratado ampliamente por P. Silver en su estudio *Luis Cernuda, el poeta en su leyenda* (Madrid: Alfaguara, 1972), si bien hay que tener en cuenta que el tópic “*Et in Arcadia ego*” no es virgiliano, sino que procede de un cuadro de Poussin. Véase E. Panofsky. “*Et in Arcadi ego*: Poussin y la tradición elegíaca”, en *El significado en las artes visuales*. Buenos Aires: Infinito, 1970.

pacta e intensa, hondamente personal, revela un alto grado de nostalgia desde la desolación presente. El sentirse solo y separado de cuanto era suyo obliga a una orientación meditativa, a una tensión concentrada que permite revivir el pasado desde la tradición romántica de lo cósmico. El deseo de hacer presente el pasado, de fundirse con la tierra y el aire andaluces, inspira una serie de poemas de carácter melancólico, “Tierra nativa”, “Primavera vieja”, “Elegía anticipada” y “Hacia la tierra”, donde el recuerdo, unido a la soledad y al amor, lleva a una idealización de la lejanía, causada por las ruinas del pasado y la miseria del presente. En el primer poema, lo que cuenta es la sensación de lejanía, de haber aprendido a distanciarse de uno mismo, pues sólo conocemos algo si nos separamos.

### TIERRA NATIVA

Es la luz misma, la que abrió mis ojos  
Toda ligera y tibia como un sueño,  
Sosegada en colores delicados  
Sobre las formas puras de las cosas.

5 El encanto de aquella tierra llana,  
Extendida como una mano abierta,  
Adonde el limonero encima de la fuente  
Suspendía su fruto entre el ramaje.

El muro viejo en cuya bardaabría  
10 A la tarde su flor azul la enredadera,  
Y al cual la golondrina en el verano  
Tornaba siempre hacia su antiguo nido.

El susurro del agua alimentando,  
Con su música insomne en el silencio,  
15 Los sueños que la vida aún no corrompe,  
El futuro que espera como página blanca.

Todo vuelve otra vez vivo a la mente,  
Irreparable ya con el andar del tiempo,  
Y su recuerdo ahora me traspasa  
20 El pecho tal puñal fino y seguro.

Raíz del tronco verde, ¿quién la arranca?  
 Aquel amor primero, ¿quién lo vence?  
 Tu sueño y tu recuerdo, ¿quién lo olvida,  
 Tierra nativa, más mía cuanto más lejana?

El poema, cuando lo es de verdad, abre un espacio original donde la palabra toca los elementos primordiales y viene a decir la trama en que los recuerdos se han tejido. Si el discurso autobiográfico representa una especie de *pacto* con lo que uno ha sido, pues tiene el poder de recrear aquellos momentos cruciales de la vida, la identificación que aquí se produce entre el sueño y la memoria (“Tu sueño y tu recuerdo”), entre lo imaginario y lo vivido, sirve para dar cumplimiento al deseo de lo vivo lejano. A esta supervivencia de la tierra, imagen primera del mundo, ayuda la interrogación retórica de la estrofa final, con una sintaxis de estructura básicamente paralelística y anafórica; el empleo de formas verbales en pasado (“Suspendía”, “abría”, “tornaba”) y del demostrativo de tercera persona (“aquella tierra llana”, “Aquel amor primero”), con su valor evocativo y sugerente; y de manera especial, el entramado simbólico que surca el poema (“la luz”, “la tierra”, “la fuente”, “el muro”, “la golondrina”, “el puñal”), donde destaca el sueño de las aguas, que muestra en su fluir la identidad profunda de todas las formas. El delicado fluir de la memoria se abre paso en el silencio de la música (“Con su música insomne en el silencio”), persiguiendo melancólicamente la visión de una belleza en lejanía, el centro de la tierra nutricia, destruida por el tiempo y que permanece inalcanzable. En este caso, el proceso creador de la autobiografía revela que pertenece más al futuro que al pasado (“El futuro que espera como página blanca”), siendo el sueño creador de la palabra poética el que aligera el sentimiento de la tierra, el que lo convierte en imagen del mundo al evocarlo.<sup>3</sup>

La búsqueda de armonía se hace más intensa desde una situación enajenante, en la que se agudiza la conciencia del paso del tiempo y el sentimiento de la muerte. De esa disociación entre la juventud perdida y la madurez presente, que se dilatava cada vez más en los años de la segunda guerra mun-

<sup>3</sup> Para la consideración de la escritura autobiográfica como *pacto* o acuerdo entre el autor, el protagonista y el autor de los acontecimientos descritos, véase el clásico estudio de Ph. Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Málaga: Megazul, 1994. En cuanto al análisis de los poemas de *Como quien espera el alba*, que tanta afinidad sentimental guardan con los de *Ocnos*, véase el ensayo de J. L. Cano, “En busca de un paraíso. La poesía de Luis Cernuda”, en *La poesía de la generación del 27*, 3ª ed. Madrid: Guadarrama, 1986; páginas.235-248.

dial, surge *Vivir sin estar viviendo* (1944-1949), libro en el que la conciencia de vivir vicariamente, sin horizonte vital, engendra el deseo de recuperar el sueño juvenil que ha desaparecido con los años. Por eso, en el “Éxtasis”, la reunión con la muerte, que alumbra la otra dimensión de uno mismo, la posibilidad de hacerse otra vez uno y total, se expresa en términos sexuales.

### EL ÉXTASIS

Tras el dolor, la angustia, el miedo,  
Como niño al umbral de estancia oscura,  
Será el ceder de la conciencia;  
Mas luego recobrada, la luz nueva  
5 Veré, y tú en ella erguido.

Sonreirán tus ojos,  
Desconocido y conocido, con encanto  
De una rosa que es ella y recuerdo de otra rosa,  
Trayendo tu presencia el mundo nuevo  
10 Hasta mí, con el poder de un dios. Entonces

Miraré ése que yo sea,  
Para hallarle a la imagen de aquel mozo  
A quien dijera adiós en tiempos  
Idos, su juventud intacta  
15 De nuevo, esperando, creyendo, amando.

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  
20 Es uno con la música.

E iremos por el prado a las aguas, donde olvido,  
Sin gesto el gozo, muda la palabra,  
Vendrá desde tu labio hasta mi labio,  
Fundirá en una sombra nuestras sombras.

La poesía, por ser una experiencia singular e intensa, tiene mucho de iniciación. Y como sucede en todo proceso iniciático, hay una salida de los



límites en los que se ha estado viviendo, un tocar el fondo de lo oscuro y el triunfo de la luz sobre la sombra. En la muerte todo es comunicación e intercambio, de manera que el descenso hacia la sombra es el que hace posible el ascenso hacia la luz, el milagro de la totalidad. Utilizando un lenguaje propiamente religioso, que se relaciona con la idea del ritual mágico e incluso sagrado, según revelan las resonancias de la resurrección (“la luz nueva”, “el mundo nuevo”), la reiteración anafórica de las formas verbales en futuro (“Será”, “Veré”, “Sonreirán”, “Miraré”, “unirá”, “iremos”, “Vendrá”, “Fundirá”), con su idea de certeza en el cumplimiento; el uso continuado del encabalgamiento, que tiende a destacar los elementos de la frase sobre el verso, confundiendo o superponiendo sus significados; el manejo de imágenes sensoriales (“el umbral”, “los ojos”, “los labios”), cuyo valor plástico sirve para materializar lo abstracto, siendo esa formalización por la música (“Como el fauno en su mármol extasiado / Es uno con la música”) la que tal vez exprese mejor la unión de lo visible y lo invisible; y sobre todo, el símbolo unificador de la rosa como imagen del mundo (“con encanto / De una rosa que es bella y recuerdo de otra rosa”), el poeta siente la necesidad del lenguaje para convertir su experiencia en un proceso de renovación vital y estética. Por eso, igual que John Donne, el poeta metafísico por excelencia, trata de hallar una percepción sensible de la realidad sobrenatural, haciendo que ésta adquiera relieve expresivo a través del lenguaje conversacional y la plasticidad de las imágenes. Al haber transformado una relación metafísica, la muerte con la juventud perdida, en unión sexual entre dos amantes (“Vendrá desde tu labio hasta mi labio”), tal metamorfosis se transfiere al acto creador. En el fondo, sexualidad es poesía.<sup>4</sup>

*Con las horas contadas* (1950-1956) continúa la actitud nostálgica del libro anterior, si bien la irrupción del amor tardío en la vida del poeta evita la tensión y alumbra un tiempo nuevo, formando poemas de gran belleza, como los recogidos en la serie “Poemas para un cuerpo”, donde el amor se ofrece como un estado del cuerpo, que en su lucha con la vejez desolada representa

<sup>4</sup> Refiriéndose a la disociación entre el ser juvenil y el otro impuesto por la edad, señala D. Harris: “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*. Granada: Universidad de Granada, 1992; página 193. En cuanto a la corporeización del pensamiento, propia de la poesía metafísica inglesa, a la que tan sólo Quevedo se aproximaría, remito a mi ensayo “El pensamiento poético de Quevedo”, *Ínsula*, núm. 389, página 4; y el estudio de F. Austin, *The Language of Metaphysical Poets*. Londres: Macmillan, 1992; páginas 18-47.

una vida más plena. Frente a una realidad convencional, en la que reina la mentira y el desengaño, lo que se afirma una vez más es el ideal erótico del sueño juvenil, plenitud que da al deseo una dimensión elemental y cósmica, panteísta, de ahí el esfuerzo del poeta por ser cuanto ama y por identificarse con la figura de Gide, en cuya evocación hay un reconocimiento ético y estético.

*IN MEMORIAM A.G.*

Con él su vida entera coincidía,  
Toda promesa y realidad iguales,  
La mocedad austera vuelta apenas  
Gozosa madurez, tan demoradas  
5 Como día estival. Así olvidaste,  
Amando su existir, temer su muerte.

Pero su muerte, al allegarle ahora,  
Calló la voz que cerca nunca oíste,  
A cuyos ecos despertaron tantos  
10 Sueños del mundo en tí nunca vividos,  
Hoy no soñados porque ya son vida.

Cuando para seguir nos falta aliento,  
Roto el mágico encanto de las cosas,  
Si en soledad alzabas la cabeza,  
15 Sonreír le veías tras sus libros.  
Ya entre ellos y tú falta su sombra,  
Falta su sombra noble ya en la vida.

Usándonos a ciegas todo sigue,  
Aunque unos pocos como tú, os digáis:  
20 Lo que con él termina en nuestro mundo  
No volverá a este mundo. Y no hay consuelo,  
Que el tiempo es duro y sin virtud los hombres.  
Bien pocos seres que admirar te quedan.

Suele decirse que los sentimientos personales son lo contrario de la objetividad, aunque no deban estar reñidos con ella. Si Cernuda construye el poema en forma de monólogo dramático, manteniendo una cierta comprensión del hablante, es porque esa simpatía nos da la clave para entender la forma del

poema. El efecto creado por la tensión entre la simpatía hacia el hablante y el juicio moral de la sociedad, al que fueron ajenos tanto Gide como Cernuda, permite apreciar hacia dónde se proyecta la emoción del lector. La naturaleza contradictoria de Gide, que él mismo resumió en la fórmula paradójica “Los extremos me tocan”, hace que lo juzguemos no en virtud de un criterio prefijado, sino en función de un lenguaje generado por su particularidad. Al decidirse el poeta por el empleo del discurso en segunda persona (“Si en soledad alzabas la cabeza, / Sonreír le veías tras sus libros”), donde las formas verbales expresan acciones humanas; al contar con la flexibilidad del encabalgamiento (“A cuyos ecos despertaron tantos / *Sueños* del mundo en tí nunca vividos”), la alteración del hipérbaton (“Así, olvidaste, / Amando su existir, temer su muerte”) y el juego de la antítesis (“Lo que con él termina en nuestro mundo / No volverá a este mundo”); y al manejar un léxico familiar, próximo al lenguaje coloquial, en el que destaca la comparación (“Tan demoradas / *Como* día estival”) y la frase de carácter gnómico (“Que el tiempo es duro y sin virtud los hombres”), lo que persigue, en el fondo, es una interiorización del tiempo sucesivo a través del discurso autobiográfico, situando al personaje evocado en el tiempo único del instante poético para ser del todo y para siempre. Sólo así, haciendo coincidir el ser íntimo con la vida (“Con él su vida entera coincidía”), la figura de Gide se torna próxima y viviente en la memoria.<sup>5</sup>

*Desolación de la quimera* (1956-1962) es un libro límite, de recuento de lo vivido y de anticipación de la muerte, de lo imposible, que es el lenguaje de la poesía. Basta fijarse en los títulos de los poemas, “Antes de irse”, “Dos de Noviembre”, “Del otro lado”, “Epílogo” o “Despedida”, para advertir este sentido de recapitulación, de síntesis, donde la insatisfacción de lo vivido en-

<sup>5</sup> La obra de Cernuda, igual que la de Gide o Cavafis, al ser testimonio de una renuncia de la sociedad que no la acierta a comprender, plantea una postura ética en su misma escritura como aventura personal. Esta lucha por desvelar la naturaleza de su yo profundo, donde la inquietud del yo desgarrado se traduce, a nivel formal, en una práctica de la sinceridad, ha sido analizada por Javier del Prado, Juan Bravo Castillo y María Dolores Picazo en su estudio conjunto, *Autobiografía y modernidad literaria*. Universidad de Castilla-La Mancha, 1994; páginas 166-174. El propio Cernuda dedicó dos importantes ensayos al escritor francés: “Carta a Lafcadio Wluiki” (1931) y “André Gide” (1946), en los cuales no sólo asimila su pensamiento contradictorio e independiente, sino también la forma de una escritura sostenida en la paradoja y el distanciamiento mediante el diálogo dramático. A esta simpatía como ley primordial del diálogo dramático, se ha referido R. Langbaum en su clásico estudio, *La poesía de la experiencia*. Granada: Comares, 1996; páginas 151-196. En esta línea, hay que recordar el ensayo de H. Pato, “El tú (y el otro) en la poesía de Luis Cernuda”, *ALEC*, 11 (1986), páginas 225-235.

gendra el deseo de otra realidad, de la imposibilidad extrema que el mito de la Quimera propone. Por eso, aunque tal vez sea el arte de la música el que nos salva de lo temporal y nos aproxima a lo ideal, como vemos en los poemas “Mozart” y “Luis de Baviera escucha *Lohengrin*”, desde la experiencia autobiográfica me parece más importante “Del otro lado”, porque en él la escritura se convierte en una forma de liberación.

### DEL OTRO LADO

Fueron por los mismos lugares:  
El claustro, el vasto patio hermoso  
Donde el reloj seguía midiendo a otros el tiempo,  
El corredor, el jardincillo  
5 Y, entrados a la casa,  
Subieron los peldaños que él pisara.  
De él los dos iban hablando.

Si él pudiera oírles, no se reconociera  
En nada: extraño en el paraje,  
10 Sus actos y su vida, comentados,  
Aún no menos extraños. Las palabras de otros  
El mito involuntarias tejen  
De un existir cuando ya ausente o ido.

Si extraño todo, también acaso menos duro  
15 Su existir se diría, como si ya dotado  
De aquella suerte fácil para muchos  
Que antes les envidió, a pesar de su dicha  
Más rara en disfrutar de las horas soleadas.

Llegados a la puerta del que fuera su cuarto,  
20 Ocupado por otro, detenidos un punto,  
Silenciosos un punto, escuchar parecían  
Como si fuera a hablarles el ausente,  
Aunque estuviera ya, apaciguado, sin conciencia,  
En el seguro adonde al fin reposan los amigos.

A partir del siglo XVIII, la autobiografía se convierte en un género literario, donde el escritor, bajo la máscara de un personaje ficticio, dejá más

huellas de sus vivencias. Precisamente lo que más se destaca en este poema es su sentido ficticio (“como si”), que hace creíble lo increíble, al presentarnos a un personaje *ausente*, figura misma del poeta, que desde la muerte, “del otro lado” de la vida, contempla a los que aquí han quedado con mezcla de nostalgia e ironía y no los reconoce, porque todo le resulta *extraño*. Sin embargo, esta sensación de extrañeza dominante en el poema (“extraño en el paraje”, “Aún no menos extraños”, “Si extraño todo”), a la que contribuyen el efecto de distanciamiento (“De él los dos iban hablando”) y la falta de reconocimiento (“no se reconociera / En nada”), es la que engendra al final la posibilidad del diálogo en el instante de la palabra poética, que irrumpe súbitamente (“detenidos *un punto*, / Silenciosos *un punto*, escuchar parecían / Como si fuera a hablarles el ausente”), generando una expectativa ante lo que puede manifestarse. Por eso, afirma Borges que “esa inminencia de una revelación que no se produce es quizá lo estético en sí”. Situada en el límite de lo nombrable, la palabra actúa aquí como mediadora entre la presencia y la ausencia, entre el lenguaje y el silencio. Lo mismo que sucede al final del poema en prosa “El amante”, de *Ocnos*, (“Al fin me lancé al agua, que apenas agitada por el oleaje, con movimiento tranquilo me fue llevando mar adentro. Vi a lo lejos la línea grisácea de la playa, y en ella la mancha blanca de mis ropas caídas. Cuando ellos volvieron, llamando mi nombre entre la noche, buscándome junto a la envoltura, inerte como cuerpo vacío, yo les contemplaba invisible en la oscuridad, *tal desde otro mundo y otra vida* pudiéramos contemplar, ya sin nosotros, el lugar y los cuerpos que amábamos”), sólo a través de la creación poética es posible expresar la realidad invisible. La muerte, estado de absoluta identidad (“En el seguro adonde al fin reposan los amigos”), se hace espera de lo imposible, posibilidad de irrupción, pues todo deseo nace de una espera.<sup>6</sup>

La forma del discurso, sea narración, teatro o verso, no es algo que delimite la esencia de la autobiografía, que en el fondo sigue siendo la misma. Por eso, la prosa poética de *Ocnos*, en sus diferentes etapas o núcleos significa-

<sup>6</sup> Sobre esa sensación de cumplimiento que recorre el libro, José Olivio Jiménez ha señalado: “Se lee como una revisión de cuentas del poeta con su pasado; para hallarle al fin solo, reflexivo, crítico, seco y amargo”, en *Diez años de poesía española*. Madrid: Ínsula, 1972. Recogido después en *Luis Cernuda*, (ed.) de D. Harris, Madrid: Taurus, 1977; página 334. En cuanto al complejo mito de la Quimera, que desde la exaltación imaginativa de lo perverso pasa a significar el enfrentamiento con lo imposible, véase el estudio de P. Diel, *El simbolismo en la mitología griega*. Barcelona: Labor, 1976; páginas 79-85. A él ha aludido J. Á. Valente en su ensayo, “Luis Cernuda en su mito”, en *Las palabras de la tribu*. Madrid: Siglo XXI, 1971; páginas 262-265.

tivos (1942, 1949 y 1963), coincide en gran medida con la de la *La realidad y el deseo*, si bien los poemas de la primera época, escritos en recuerdo de su infancia y juventud en Sevilla, siguen siendo los más destacados dentro del conjunto. Dos textos del primer *Ocnos*, "Escrito en el agua" y "La luz", son representativos del sentir religioso de Cernuda, que oscila desde la negación a la duda. En el segundo, no publicado hasta 1963, pero escrito entre 1942 y 1949, la visión poética se identifica con la luz y la palabra se hace transparente, dejando ver lo real en toda su profundidad.

## LA LUZ

Cuando aquellas mañanas tu cuerpo se tendía desnudo bajo el cielo, una fuerza conjunta, etérea y animal, sutílización y exaltación de la pesadez humana por virtud de la luz, iba penetrándole con violencia irresistible. Con su presencia se acallaban los poderes elementales de que el cuerpo es cifra, el agua, el aire, la tierra, el fuego, abrazados entonces en proporción y armonía perfectas. Toda forma parecía recogerse bajo el nombre y todo nombre suscitar la forma, con aquella exactitud prístina de una creación: lo exterior y lo interior se correspondían y ajustaban como entre los amantes el deseo de uno a la entrega del otro. Y tu cuerpo escuchaba la luz.

Si algo puede atestiguar en esta tierra la existencia de un poder divino, es la luz; y un instinto remoto lleva al hombre a reconocer por ella esa divinidad posible, aunque el fundamental sosiego que la luz difunde traiga consigo angustia fundamental equivalente, ya que en definitiva la muerte aparece entonces como la privación de la luz.

Mas siendo Dios la luz, el conocimiento imperfecto de ella que a través del cuerpo obtiene el espíritu en esta vida, ¿no ha de perfeccionarse en Dios a través de la muerte? Como los objetos puestos al fuego se consumen, transformándose en llama ellos mismos, así el cuerpo en la muerte, para transformarse en luz e incorporarse a la luz que es Dios, donde no habrá ya alteración de luz y sombra, sino luz total e infalible.

Y cuando así no sea, aun tu cuerpo desnudo al sol de esta tierra recogió y atesoró por su seno oscuro, en consolación desesperada, partículas suficientes de aquella divinidad ilusoria,

hasta iluminar con ellas la muerte, si ésta ha de ser para el hombre definitiva.

La iluminación, impulso hacia lo absoluto, es una intuición, una visión global del ser, que no se alcanza a través de esfuerzos individuales o categorías lógicas, sino mediante la experiencia pasiva del recogimiento, en donde tiene lugar la contemplación. De ahí que para llegar a ella sea necesaria la renuncia o liberación de lo sensible, como enseña la mística, concebida esa liberación como una transformación inherente al acto de creación. Si la poesía responde al fiat arquetípico, observamos que la composición de este poema discurre de acuerdo con los tres estadios del proceso platónico: unidad, separación y reconocimiento. En el primero, la desnudez del cuerpo, atributo de lo sagrado, se presenta como cifra del universo, simbolizada por los cuatro elementos primordiales (“el agua, el aire, la tierra, el fuego”), de la armonía cósmica en la que todo se ajusta y corresponde. En tal estado de desnudez, de disponibilidad máxima, el cuerpo de la palabra se hace cuerpo de la luz (“Y tu cuerpo escuchaba la luz”), espacio de revelación.

De la antigua unidad evocada se pasa, en el segundo estadio, a la conciencia de escisión en la historia, que introduce la angustia y la muerte (“ya que en definitiva la muerte aparece entonces como la privación de la luz”), y la experiencia de la separación es la que engendra el deseo de unidad, el reconocimiento de lo esencial y permanente (“y un instinto remoto lleva al hombre a *reconocer* por ella esa divinidad posible”), con lo que la intuición de la realidad originaria se funda en la analogía de la no-distinción estética.<sup>7</sup>

En el tercero, la transformación del cuerpo, a través de la muerte, en la luz divina, mediante el fuego, símbolo alquímico por excelencia (“Como los objetos puestos al fuego se consumen, transformándose en llama ellos mismos, así el cuerpo en la muerte, para transformarse en luz e incorporarse a la luz que

<sup>7</sup> Para la convergencia de experiencia estética y religiosa, que tienen en común la pretensión del reconocimiento, véase el estudio de H. G. Gadamer, *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos, 1996; páginas 139-152. Sobre la presencia de la luz en la vida y en la poesía de Cernuda, véase el ensayo de F. Ortiz, “Luis Cernuda y la luz de Sevilla”, en *Contraluz*. Valencia: Pre-textos, 1998; páginas 83-85. En cuanto a la nueva ordenación, en la segunda edición de 1949, de los poemas en prosa, cuyo discurso G. May considera como no discriminatorio del género autobiográfico (Cf. *L'autobiographie*. París: P.U.F. 1979), el propio Cernuda siguió un criterio cronológico de los hechos vividos, lo que da a su obra una nueva unidad. Véase el estudio de J. Valender, *Cernuda y el poema en prosa*. London: Tamesis, 1984; página 59.

es Dios”), revela la sustancia oscura y renovadora de la palabra poética (“La luz es el primer animal visible de lo invisible”, afirma Lezama Lima, para quien la poesía, “misterio clarísimo o claridad misteriosa”, se convierte en metáfora de la resurrección). La corporeidad de la luz, lo invisible haciéndose visible, apunta claramente, en un contexto religioso y poético, a un erotismo integrador sin límites, pues el ejercicio de la poesía es la corporeización de la palabra.

Los breves momentos vividos, que la prosa poética de *Ocnos* pretende iluminar, tienen su continuidad en los poemas de *Variaciones sobre tema mexicano* (1952), que siguen la misma línea evocadora y reflexiva del libro anterior (según revela el poema “El patio”, donde el hablante vuelve a la imagen de la infancia, que forma parte del paraíso perdido), y en los apuntes biográficos de *Historial de un libro* (1958), especie de memorial en el que se recogen alusiones a experiencias o lecturas hechas por Cernuda y que resulta necesario para apreciar su formación de hombre y de poeta. Contemporáneo, en su escritura, de los últimos poemas de *Ocnos* y, sobre todo, de los poemas de su último libro, *Desolación de la quimera* (1956-1962), hay también en él idéntica revisión de lo vivido y la misma defensa de su carácter insobornable. Por eso, el mantener su verdad sin importarle la opinión ajena (“La consideración mundana tú nunca la buscaste”, escuchamos en el poema “Aplauso humano”, de *Como quien espera el alba*) se prolonga en las palabras finales del libro:

Así, frente a la turbamulta que se precipita a recoger los dones del mundo, ventajas, fortuna, posición, me quedé siempre a un lado, no para esperar, como decía mi hermana, a que acabaran, porque sé que nunca acaban o, si acaban, que nada dejan, sino por respeto a la dignidad del hombre y por necesidad de mantenerla; y no es que crea no haber cometido nunca actos indignos, sino que éstos no los cometí por lucro ni por medro. Verdad que la actitud puede parecer algunos tontería, y no ha dejado de parecérmelo también a mí bastantes veces. Pero ya lo dijo hace muchos siglos alguien infinitamente sabio: “Carácter es destino”.

En México, tras la experiencia de la guerra y el exilio, Cernuda vuelve a encontrar su paraíso perdido, gracias en buena medida a la experiencia del amor tardío, y allí escribe lo mejor de su obra poética y crítica. Aquí la escritura se convierte en un acto de afirmación personal, plenamente autobiográfico. ¿Qué nos seduce más en el Cernuda de estos años finales? Sin duda, su actitud de



independencia, su disconformidad con lo que le rodea. Pájaro solitario, por utilizar el conocido símbolo de Juan de la Cruz, difícilmente el poeta podrá conducirse en tropel. De ahí que frente a toda forma de sumisión (“frente a la turbamulta que se precipita a recoger los dones del mundo”), el poeta prefiera quedar al margen (“me quedé siempre a un lado”), para mantener, desde su individualidad, la dimensión humana (“sino por respeto a la dignidad del hombre y por necesidad de mantenerla”). Y acaso sea su fe en la libertad del hombre, por la que se jugó su vida el soldado de la Brigada Lincoln (“1936”), la mejor expresión de dignidad moral, de fidelidad a un destino, según revela la sentencia de Heráclito (“Carácter es destino”), con la que finaliza el libro y con él toda una trayectoria. A través de esta relación humana, lo único que en definitiva nos queda, Cernuda abre el poema hacia su yo más íntimo y lo convierte en su propio espacio habitable.

La escritura de Cernuda revela la autobiografía de un alma en profundidad, que el poeta va construyendo con el tiempo, a través de un ritmo musical de búsqueda de la identidad y descubrimiento de la multiplicidad, y en la que se advierten estos elementos diferenciadores:

- 1) Cernuda siente lo vivido como realidad ineludible, de ahí su tendencia a hacer un poema trascendente a partir de una experiencia personal (“Siempre traté de componer mis poemas a partir de un germen inicial de experiencia, enseñándome pronto la práctica que, sin aquél, el poema no parecía inevitable ni adquiriría contorno exacto ni expresión precisa”, escribe en *Historial de un libro*). En los poemas cernudianos, no importan tanto los datos reales, cuanto el modo de interiorizarlos.
- 2) De una escritura cimentada en la experiencia vivida deriva un tono íntimo, que nos hace ver que el sentido no está fuera sino dentro del poema y resulta esencial para conocer al hombre que está detrás del poeta (“El tono personal lo es todo. Quien no se atiene a él, renuncia a su libertad interior, que es la única que puede hacer posible la obra”, señala Hofmannsthal al hablar de la relación entre poesía y vida). Esta tonalidad afectiva como forma de aludir al propio yo poético, cuyo rasgo más destacado tal vez sea el constante empleo de la segunda persona del singular, es un índice de subjetividad y refleja el intento de sobrepasar la propia realidad, de abrirse a otro. Esa relación existencial y poética con el hablante y con el oyente mantiene una analogía con otras formas del discurso, entre ellas el

uso del monólogo dramático, que permite dar voz a otras *personae* o máscaras.<sup>8</sup>

- 3) Cernuda tiene un concepto platónico de la realidad, pero intenta que la palabra fusione los niveles profundos y superficiales, cumpliendo una función mediadora entre el hablante y el oyente, por eso abandona la expresión purista de la primera época y se decide por las formas del lenguaje hablado (“Tu observación sobre mi uso de *tal* ya yo me la hecho en varias ocasiones, así como del uso de *cuán*; son chocantes en quien como yo, pretende adquirir un estilo *hablado* y no *escrito*”, escribe a su amiga Nieves de Madariaga), que permiten una mayor fluidez del discurso y, en consecuencia, una correlación entre las dos realidades, visible e invisible, del mundo.

La lectura de la obra de Cernuda, en cualquiera de sus etapas, nunca nos priva del fondo biográfico, de la sensación de un significado personal. Durante el viaje autobiográfico, al que en buena medida se reduce *La realidad y el deseo*, el poeta se siente descentrado, padece la tensión entre ambos polos y busca la unidad en el instante del tiempo estético. Si el deseo juvenil es el tiempo de la promesa, por eso se concentra en el presente y viaja hacia el futuro, la experiencia de la madurez, de la edad adulta, es el tiempo propio de la autobiografía, que nos permite reanudar el hilo de una memoria ya escrita. Apenas quedan huellas de la antigua unidad en el recuerdo y, sin embargo, la palabra poética, experiencia de vida, al transitar por el límite del tiempo y la memoria, nos permite ir más allá de nosotros mismos. La memoria, de la que se nutre el discurso autobiográfico, deja de ser un simple almacén de experiencias y se convierte en una asimilación de la realidad. Proust resulta explícito: “Lo que llamamos realidad es cierta relación entre las sensaciones y los recuerdos que nos circundan simultáneamente”. Quiere ello decir que el discurso autobiográfico, al crear la identidad entre el autor, el narrador y el personaje principal, no se limita a reproducir los hechos vividos, sino a combinarlos entre

<sup>8</sup> Para el uso de la segunda persona, véase el ensayo de J. Romera Castillo, “Autobiografía de Luis Cernuda: aspectos literarios”, en *L'Atobiographie en Espagne*, Université de Provence, 1982; páginas 279-294. A ella añade “El uso del pronombre personal de primera persona” y la “Plasmación del nombre propio”. Importantes referencias bibliográficas sobre el discurso autobiográfico, del propio Romera, pueden verse en “Panorama de la literatura autobiográfica en España (1975-1991)”, en *Suplementos Anthropos*, 29 (1991); páginas 170-174; y “Hacia un repertorio bibliográfico (selecto) de la escritura autobiográfica en España (1975-1992)”, en J. Romera et alii (eds.), *Escritura autobiográfica* (Madrid: Visor, 1993; páginas 423-505).

sí, dando paso a una realidad absolutamente imaginaria. La penetración en la memoria íntima, objeto de la autobiografía, supone un laborioso reconocimiento de la identidad, en el que la escritura, en un proceso continuo de rechazos y posibilidades, se aleja de toda referencialidad y entra de lleno en el territorio de la ficción.<sup>9</sup>

La escritura de Cernuda se presenta bajo la forma de una voz viva, una conversación, un diálogo con el lector. Lo que suena en ella es la voz interior, la sintonía entre expresión y experiencia. Su palabra, en cuanto existencia propia, se sostiene sobre la transfiguración de los hechos vividos. Y para convertir lo vivido en experiencia propia, es preciso distanciarse de la realidad sin salirse de ella. La distancia entre el yo que escribe y el personaje del poema es algo habitual en la escritura moderna. Con ella no sólo se busca que el discurso autobiográfico resulte verídico y objetivo, pues de acuerdo con la sentencia delfica del “conócete a ti mismo”, se convierte en un proceso de creación de la identidad, sino también más capaz y coherente, ya que el pensamiento biográfico, al estar hecho de recuerdos fragmentarios, se forma para unificar la vida, estableciendo un pacto de disponibilidad recíproca. Escribir sobre uno mismo es de alguna manera escribir sobre los demás, para uno y con otro, lo cual hace que la forma compuesta de la vida, clave del género autobiográfico, sea ajena a toda norma y conlleve la abolición de los géneros. Debido a esto, la escritura de Cernuda, al ofrecernos una reflexión de la propia vida como materia poética, se expresa tanto en verso como en prosa. Su poesía se prolonga de forma natural en la prosa y en el ensayo literario, y su prosa tiende a completar e iluminar su poesía. Tal vez por esta composición del poema a partir de un impulso germinal, rasgo que se intensifica con la etapa de madurez, sobre todo después de *Las nubes*, su lenguaje asume la entonación, la función rítmica y la armonización de la frase, tratando de integrar dentro del poema el vuelo del espíritu en la carne del mundo. En Cernuda, lenguaje y vida se hacen intercambiables, por eso lo que se percibe en sus poemas es un acto de experiencia y su escritura, abierta al aire de la vida, sigue la máxima de Baudelaire: Sé siempre poeta, incluso en prosa.

<sup>9</sup> Más que el relato de la propia vida, la autobiografía es la reconstrucción de la propia identidad. A este problema han aludido, entre otros, Ph. Lejeune, *Moi aussi* (París: Seuil, 1986); N. Catelli, *El espacio autobiográfico* (Barcelona: Lumen, 1991); D. Villanueva (“Para una pragmática de la autobiografía”, en *El polen de las ideas*, Barcelona: PPU, 1991; páginas 95-114); P. J. Eakin, *En contacto con el mundo. Autobiografía y realidad* (Madrid: Megazul-Endymión, 1994); y J. M<sup>o</sup> Pozuelo Yvancos (“La frontera autobiográfica”, en *Poética de la ficción*, Madrid: Sínteseis, 1993; páginas 179-226).