

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

UMI

A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
313:761-4700 800:521-0600

A

**MOTIVACIONES EXISTENCIALES
EN EL
SEGUNDO LUIS CERNUDA (1937-1962)**

by

Jenny M. Castillo

**A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Hispanic
and Luso-Brazilian Literatures in partial fulfillment of
the requirements for the degree of Doctor of Philosophy,
The City University of New York**

1996

UMI Number: 9618050

**Copyright 1996 by
Castillo, Jenny M.**

All rights reserved.

**UMI Microform 9618050
Copyright 1996, by UMI Company. All rights reserved.**

**This microform edition is protected against unauthorized
copying under Title 17, United States Code.**

UMI
300 North Zeeb Road
Ann Arbor, MI 48103

© 1996

JENNY M. CASTILLO

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor in Philosophy.

11/17/1995

Date

Dionisio Cañas

Chair of Examining Committee

11/17/1995

Date

Edward D. Canillo

Executive Officer

Dionisio Cañas

Professor Dionisio Cañas

José Olivio Jiménez

Professor José Olivio Jiménez

Isaías Lerner

Professor Isaías Lerner

Supervisory Committee

A mi madre, cuyo ejemplo de amor,
alegría y valentía ante la vida
fue siempre una inmensa fuente
de inspiración para la mía.

NOTA PRELIMINAR

Luis Cernuda es una de las figuras más importantes no sólo de la denominada Generación del 27 sino de la lírica contemporánea en lengua castellana. Su presencia sigue vigente aún en los poetas españoles de hoy.

Respecto a la segunda fase de la obra cernudiana, la crítica está de acuerdo en señalar que la poesía del escritor sevillano está escrita desde una perspectiva existencial. Philip Silver comenta que la voz del poeta "nos habla de la división radical del Ser, pero con parte de su temática trata constantemente de salvar esta división" (Luis Cernuda 1977, 208). Derek Harris menciona que "the existential problem of disassociation between self and world, which Cernuda formulates as the conflict between **realidad** and **deseo**, inevitably provokes a dual reaction: the tendency to withdraw from an inimical reality into the hidden garden of dreams and the tendency towards self-assertion within that unfriendly reality" (Luis Cernuda 1973, 176). José Olivio Jiménez apunta que en las piezas líricas del andaluz se observa una aproximación al

pensamiento de algunos de los más importantes representantes del existencialismo: Karl Jaspers, Martin Heidegger y Jean Paul Sartre (Homenaje 70). También María Dolores Arana subraya el parentesco intelectual entre Cernuda y Heidegger. No obstante, a pesar de lo señalado anteriormente por los críticos, han sido escasos los estudios que se han dedicado al análisis de la obra poética del autor español desde un enfoque exclusivamente existencialista. Para intentar entender su etapa de madurez vale la pena tener en cuenta algunas propuestas teóricas de la corriente de la filosofía de la existencia. Cabe indicar que esta interpretación de la lectura del último Luis Cernuda no es la única posible, pero sí, a mi juicio, es muy válida. No es mi intención presentar la poesía de madurez de Cernuda como una objetiva lección del pensamiento existencial, sino que las teorías de dicha doctrina me sirven como punto de partida.

En el desarrollo de este estudio han sido indispensables los siguientes libros del período de madurez del autor español: Las nubes (1937-1940), Como quien espera el alba (1941-1944), Vivir sin estar viviendo (1944-1949), Con las horas contadas (1950-1956) y Desolación de la quimera (1956-1962).

Esta tesis comprende cuatro capítulos. En el primero se intenta definir algunos conceptos de la filosofía existencialista; para esto nos servimos de las teorías

de cuatro pensadores europeos: Sören Kierkegaard, Martin Heidegger, Karl Jaspers y Miguel de Unamuno. Por un lado, estos escritores son los que más afinidad tienen con el pensamiento del segundo Cernuda. Y, por otro lado, las obras de estos filósofos fueron leídas por el poeta andaluz tal como lo indica el propio autor en su "Historial de un libro" (1958) (PC 920, 925).

En el segundo capítulo se aplican algunos de los supuestos teóricos de los cuatro existencialistas mencionados anteriormente en el estudio de la obra poética cernudiana de madurez. Se examinan los siguientes temas: la dialéctica y la búsqueda de la verdad del ser; la relación entre los conceptos del ser y el tiempo, del ser y la muerte y el concepto de Dios.

En el tercer capítulo se analizan los símbolos de la naturaleza, los símbolos del cuerpo y la relación entre el "yo" y los "otros". Se estudian dichos símbolos por ser los más empleados y los de mayor importancia en la segunda fase de la lírica cernudiana. Por otro lado, estos elementos guían al lector en su intento de ahondar en el mundo oculto del último Cernuda.

En el cuarto capítulo se estudia el afán de trascendencia que reflejan los textos del poeta español. Son dos las vías que utiliza el escritor para alcanzar aquel estado de superación; éstos son: el amor y la poesía. Ambos elementos son medios que ayudan al autor a crearse,

a conocerse y, finalmente, a salvar su propia identidad personal.

Antes de abandonar estas líneas preliminares me gustaría agradecer y ofrecer este trabajo a todas las personas que, de una manera u otra, fueron responsables en su realización. En primer lugar, a mi Director, el profesor Dionisio Cañas, a quien tanto deben estas páginas, por su estímulo, por su paciencia, por su generosidad, por sus valiosos consejos y por haberme facilitado la escritura de esta tesis. Estoy en deuda con su amistad y su ayuda intelectual. Al profesor José Olivio Jiménez, mi Maestro, por haber leído la versión original de este estudio y por las sabias sugerencias que me hizo. Mi sincero agradecimiento por haberme abierto los ojos a los hermosos versos de Cernuda y por haberme encaminado al bello mundo de la poesía. Al profesor Isaías Lerner, a quien siempre admiré por sus agudas e inteligentes observaciones, le agradezco haber aceptado leer este manuscrito. Mi respeto, admiración y agradecimiento van a todos ellos. A Fran y a Stella por los lazos de amistad y hermandad que me unen a ellas. A mi familia, en especial a mi madre, por su incesante apoyo, por la alegría de vivir y por su amor desinteresado a lo largo de mi vida. Y finalmente a la vida por lo maravilloso y mágico de ella.

**I. ALGUNOS CONCEPTOS DE LA FILOSOFÍA DE LA EXISTENCIA Y
SU POSIBLE APLICACIÓN AL ESTUDIO DE
LA POESÍA DEL ÚLTIMO LUIS CERNUDA**

Para acercar al lector a nuestra experiencia particular de la lectura de Luis Cernuda, nos es imprescindible, aunque son ideas bien conocidas, presentar un resumen breve y parcial sobre la filosofía de la existencia, sirviéndonos de algunas propuestas teóricas de cuatro filósofos: Sören Kierkegaard, Martin Heidegger, Karl Jaspers y Miguel de Unamuno¹. De este modo, estableceremos un fondo para el estudio de la presencia de dicha modalidad del pensamiento en la poesía del último Cernuda y, así, lo pondremos en su debido escorzo "filosófico" (adjetivación que se emplea con mucha cautela). Téngase en cuenta que sólo se señalarán aquellos aspectos teóricos, de los filósofos antes mencionados, que se puedan asociar, de una forma u otra, con la obra cernudiana de madurez. Por lo tanto, no es aquí pertinente una exhaustiva presentación de esa corriente filosófica general de nuestro tiempo. Sólo se han elegido algunas obras, y dentro de ellas algunos conceptos, que,

a nuestro juicio, iluminan la comprensión del mundo poético²
cernudiano entre 1937 y 1962.

Una exploración previa por la filosofía general de la existencia

Es compleja tarea intentar definir la filosofía existencialista debido a su aspecto heterogéneo, pues ella implica una pluralidad de existencialismos. Sin embargo, Regis Jolivet, en su libro Las doctrinas existencialistas, ofrece una definición sintética y precisa de aquella doctrina; y dicha definición sirve para entender el punto común que hay entre las diversas tendencias existenciales. Escribe Jolivet que el existencialismo es "el conjunto de doctrinas según las cuales la filosofía tiene por objeto el análisis y la descripción de la existencia concreta, considerada como el acto de una libertad que se constituye al afirmarse y no tiene otro origen u otro fundamento que esta afirmación de sí misma"². En efecto, la filosofía de la existencia es fundamentalmente una exploración, un deseo de conocerse, una indagación, una búsqueda de la verdad, una reflexión intensa sobre la vida, una "antropología", una "idea" del ser humano³. Dicha corriente se caracteriza por ser una "concepción singularmente dramática del destino del hombre"⁴. El

despertar de la conciencia impulsa al ser humano a buscar una justificación de su existencia. Insatisfecho con respuestas "sencillas", el hombre moderno siente necesidad de cuestionar, de cuestionarse acerca del sentido de su existencia. Incansablemente interroga a lo inefable, a lo desconocido, a la oscuridad de su condición, al misterio circundante en búsqueda de una posible respuesta. De ahí que sus preguntas se cifren así: ¿Quién soy?; ¿Por qué?; ¿Por qué estoy aquí?; ¿De dónde vengo? y ¿Adónde voy?. El pensamiento existencial es la manifestación del compromiso del hombre con su propia existencia, ya que éste no puede ni debe suprimir el sufrimiento ni esquivar la responsabilidad que tiene respecto a su sustancia, a su ser, a su propia finitud.

A la ya mencionada doctrina le interesa primordialmente la problemática general de la existencia en su destino de llegar al ser: el ser y el tiempo, el ser y la nada, el misterio del ser, la cuestión del ser del ente. Así, el objetivo del pensamiento existencial moderno es indagar a fondo la naturaleza de la finitud de la existencia del hombre (y en algunos de sus pensadores, la posibilidad del 'salto' a alguna forma de trascendencia última). El ser humano busca su verdad, "una verdad que responda a sus aspiraciones, colme sus esperanzas, y resuelva sus problemas" y, además, este ser "es un movimiento dialéctico que va de un pensamiento implícito a un pensamiento reflexivo, de una voluntad sorda y oscuramente voluntariosa

4

a una voluntad querida, y la idea, el llamamiento, el orden, aunque fueran trascendentes, deben ir a buscar al corazón de este movimiento las disposiciones e inclinaciones que deben colmar" (Mounier 24-25). En términos generales, la filosofía de la existencia reconoce las siguientes características como propias de la existencia humana: la posibilidad, la elección, la libertad, la coexistencia y la temporalidad del individuo. Existir implica ser un ser posible; el hombre no es algo definitivo ni completo sino que más bien posee lo que Torchia Estrada llama, "un resto potencial de ser que se encarna en sus posibilidades concretas"(205). De hecho, podemos definir al hombre como "un ser posible", como "una posibilidad", el cual se va realizando, se va formando, se va haciendo gracias al cumplimiento de sus propias posibilidades. Por consecuencia, a través de su vida debe elegir, escoger, optar y decidirse. El ser humano es el único existente que "se cura" de su ser, según Heidegger, y al que "le va" su ser. Por su capacidad de elegir y por ser una posibilidad, el hombre es un ser libre e incumplido, ya que ni la muerte lo redondea sino que acaba con su existencia. La existencia de aquél no se da aisladamente; más bien, existir implica "estar-en-situación", "ser-en-el-mundo", "ser-con-otros" o existir en relación con los otros existentes.

El tiempo se manifiesta o materializa como temporalidad en la existencia humana. En ésta están presentes las tres

extensiones del tiempo: el presente, el pasado y el futuro. La vida del ser humano está muy marcada por todo su pasado, desde el cual aquél se proyecta hacia el futuro. De ahí que la historia se convierta en norma del futuro, puesto que le permite al hombre distinguir en el pasado las actitudes en las que fue fiel a su destino de aquéllas en que lo traicionó. El existente reconoce y es su pasado, y desde este punto germinal arranca hacia el futuro. Es decir, el pasado que él asume es, pues, una proyección de sus posibilidades.

La filosofía de la existencia nos conduce a la verdad humana, obligándonos a considerar los problemas auténticos que asaltan la existencia del hombre. La existencia es la búsqueda del ser; el individuo busca su verdadero ser, su auténtico ser, porque no lo posee, porque se le esfuma, porque se le desvanece. Es la obligación y la responsabilidad del ser humano conquistar y poseer a su verdadero ser para poder realizarse en la vida. La indeterminación y la problematicidad son la sustancia de la existencia. Para poder proyectarse auténticamente, cada individuo debe reconocer que su existencia es esencialmente problematicidad.

Pasemos ahora a ver otros temas fundamentales de la filosofía existencial moderna. Emmanuel Mounier señala doce temas principales: la contingencia del ser humano; la impotencia de la razón; la movilidad o el salto del hombre; la fragilidad del existente; la enajenación o la

alienación; la finitud y la urgencia de la muerte; la soledad y el secreto; la nada; la conversión personal (el hombre debe asumir la responsabilidad de su destino); el compromiso; la otredad; la vida expuesta (cada ser debe luchar, actuar, arriesgarse a lo largo de su vida).

En las páginas que siguen se han escogido ciertos conceptos sobre los cuales reflexionan los cuatro pensadores indicados anteriormente con el propósito de ahondar en ellos, ya que más adelante serán aplicados como claves para el entendimiento de la obra del segundo Cernuda. Estos conceptos son los siguientes: la búsqueda de la verdad del "existente"; el compromiso y la lealtad del hombre con su propio destino; la elección y la libertad del ser humano; la angustia existencial; la autenticidad del individuo; la muerte; la presencia de la nada; la comunicación y la otredad; la trascendencia.

Como es sabido la meta primordial de la filosofía existencialista es analizar la existencia concreta del ser humano. Sören Kierkegaard, padre de la escuela existencial moderna, hace del individuo, de su experiencia misma, el centro motriz de su pensamiento. Aunque la postura kierkegaardiana sea esencialmente religiosa, casi todas sus nociones claves han prevalecido en los escritores posteriores. La reflexión de Kierkegaard, y con ella la del existencialismo posterior, se dirige casi exclusivamente al existente. El dogma kierkegaardiano se desarrolló como reacción contra el idealismo, contra el sistema absoluto,

contra la sistematización del pensar hegeliano. Para el filósofo danés el ser no es una noción o concepto absoluto:

A particular existing human being is surely not an Idea, and his existence is surely something quite different from the conceptual existence of the Idea. An existence as a particular human being is doubtless an imperfection in comparison with the eternal life of the Idea, but it is a perfection in comparison with not existing at all (CUP 293-294).

Como pensador existencial, su compromiso es con el ser humano, con su propio existir: "the persistent striving represents the consciousness of being an existing individual; the constant learning is the expression for the incessant realization, in no moment complete as long as the subject is in existence" (CUP 110).

Puesto que una de las características de la filosofía existencialista contemporánea es el enfrentamiento con la existencia humana en "búsqueda de lo concreto"⁵, o mejor dicho, en búsqueda de la verdad auténtica, el hombre para afirmar su propia existencia tiene que concentrar su energía en hallar su verdad, lo que supone, básicamente, un acto de elección o decisión: "Two ways, in general, are open for an existing individual: Either he can do his utmost to forget that he is an existing individual, by which he becomes a comic figure... Or he can concentrate his entire energy upon the fact that he is an existing individual" (CUP 109). Es decir, la tarea del ser humano es, pues,

la de entenderse a sí mismo en la existencia como existiendo. Este concepto de la verdad del existente, que será recogido más adelante por los otros pensadores existenciales, es una noción importantísima en nuestro estudio sobre la poesía cernudiana de madurez como se apreciará en los siguientes capítulos.

La noción kierkegaardiana de la verdad se basa en que no hay más verdad para el individuo sino en cuanto que éste la produce él mismo obrando. La verdad exige absolutamente ser vivida. Uno nunca se apodera de ella, sino, todo lo contrario, es ella quien toma posesión del ser humano y no existe sino cuando el individuo acepta devenir, llegar a ser la verdad. De ahí el deseo firme de Kierkegaard por unir el "pathos" (la pasión) a la verdad y a la existencia. Para el escritor danés la única verdad es la vivida, la apasionada, la que se halla en la pasión y, además, es ella quien pone en juego todo lo que uno es y todo lo que uno hace. Por ello, Kierkegaard escribe: "...to find a truth which is true for me, to find the idea for which I can live and die" (Jos 15). La verdad kierkegaardiana es la vida en acto, es la conciencia de la existencia, es la existencia misma.

La verdad existencial se caracteriza por su aspecto dramático y dialéctico, lo cual implica, a la vez, el diálogo consigo mismo, el acto por el que el hombre engendra su propia verdad y se crea a sí mismo en la acción, y el estado de tensión en que se instala, por el riesgo que

lleva consigo todo empeño verdadero. Así, los lazos son estrechos entre la verdad, el empeño y el riesgo. Rechazar el riesgo equivale a rechazar la certidumbre, la única verdad y, por consecuencia, la existencia. Todas estas consideraciones conducen a Kierkegaard a concluir que la fe es la verdad por excelencia.

Para el filósofo danés la "interioridad" o "la subjetividad" es la vida del existente con su intensidad y con sus responsabilidades. Lo que determina al hombre es la armonía de la verdad con las exigencias más profundas de su persona; el existente mismo es el individuo que cree y asume la verdad. Como se señaló con anterioridad, la existencia encarna la elección y, con ello, intervienen la voluntad y la complejidad. Por eso, la elección lleva en sí la angustia.

Ya que la existencia implica el acto de elegir y elegirse, al intervenir la voluntad y la pasión en el indicado procedimiento, la elección se hace dialéctica viviente, poniendo el hombre en juego su propia existencia. No puede haber elección auténtica sin la presencia de la angustia. La elección "externa" de cada individuo nace de una opción interior por la cual cada uno se realiza a sí mismo. No obstante, nunca es un ser completamente hecho, sino una mera posibilidad. La existencia, como libertad, es radical contingencia, fluctuando u oscilando entre la posibilidad de ser y de no-ser y, como tal, es un perpetuo hacerse en el tiempo. Es decir, la existencia

precede a la esencia: el hombre es artífice de su propia esencia y existe en la medida en que va completando esta esencia. Según Kierkegaard, no es posible elegir arbitrariamente; es la obligación del individuo hacer una elección libre. Cada ser debe absolutamente elegir y elegirse según lo que hay en él de infinito y eterno. El pensador danés llega a la conclusión de que no hay más existencia auténtica que la que está "delante de Dios" o sea lo trascendente.

Kierkegaard se preocupó del problema del no-ser como expresión de una actitud religiosa. No obstante, a pesar de su postura cristiana con respecto a la existencia, lo que nos interesa destacar aquí es la nota común entre todos los existencialistas sobre la idea de que el hombre es el único individuo que tiene que elegir y actualizar su existir en un proceso constante y dinámico de autocreación, o sea, el existir es elección, es la obligatoriedad de cada individuo optar por ser o no ser. La existencia del hombre está sometida a la desesperación y a la angustia. Tanto el abismo como el vacío obsesionaron al escritor danés y él fue quien elaboró nuestra idea existencialista de la nada y de la angustia (concepto fundamental de la filosofía de la existencia). Para Kierkegaard, la angustia es un concepto que no tiene que ver con el miedo a algo definido, sino, todo lo contrario, surge de la condición misma de la existencia humana como ser finito y limitado; ella está ligada a la posibilidad y a la libertad y, más

aún, le revela al individuo su ser. Es decir, la angustia es la expresión de la revelación del sujeto existente como libertad, como posibilidad, como algo que no es todavía: "it [la angustia] is different from fear and similar concepts which refer to something definite, whereas dread is freedom's reality as possibility for possibility. Dread is a sympathetic antipathy" (CD 38). El autor danés relaciona la angustia con la libertad y con la nada (dos conceptos desarrollados más adelante por Sartre y por Heidegger): "Thus dread is the dizziness of freedom which occurs when the spirit would posit the synthesis, and freedom then gazes down its own possibility, grasping at finiteness to sustain itself" (CD 55). Por otra parte, el acto de existir encierra el sufrimiento, la desesperación y la angustia. La existencia del hombre gira en torno a su propia destrucción, ya que la elección conlleva en sí misma la desesperación y el riesgo. Según Kierkegaard, el Individuo debe reconocer la angustia; ésta es la única religión verdadera. Escapar a la desesperación equivaldría a caer en el abismo, en el vacío, en la nada. La desesperación, como tal, arranca al hombre de sí mismo, en cuanto es finito, y le devuelve lo que tiene de eterno. Como bien apunta Mounier, el pensador danés hace de la angustia "el síncope de la libertad" (62). Aquélla le revela al existente su ser, le propone "un yo a realizar".

Para los filósofos existenciales, la angustia es un

elemento decisivo para la existencia porque nos remite a nuestro "yo" concreto, impidiendo su desintegración en el abismo, en el vacío, en la nada de lo general y colectivo o, para emplear la terminología ortegiana, la angustia impide que seamos sólo un miembro más de la "masa"⁶. Como tal, la angustia le exige a cada ser humano que asuma su quehacer y su responsabilidad en la realización de su persona. De ahí que los escritores existencialistas, a partir de Kierkegaard y sobre todo de Heidegger, relacionen la angustia con el problema de la autenticidad de la existencia y su posible enajenación. Según Kierkegaard, la enajenación se puede producir por la pérdida total del "yo" en lo finito y por la disolución del ser en lo infinito. De modo que el ser está compuesto de lo finito y de lo infinito:

The self is the conscious synthesis of infinitude and finitude that relates itself to itself, whose task is to become itself, which can be done only through the relationship to God. To become oneself is to become concrete. But to become concrete is neither to become finite nor to become infinite, for that which is to become concrete is indeed a synthesis. Consequently, the progress of the becoming must be an infinite moving away from itself in the infinitizing of the self, and an infinite coming back to itself in the finitizing process. But if the self does not become itself, it is in despair, whether it knows that or not (SD 29-30).

Martin Heidegger también recoge y profundiza en el tema de la existencia humana, haciendo del sujeto existente

su punto de partida. En su obra principal, Ser y Tiempo, Heidegger se plantea el problema y el sentido del ser. Por ser se entiende el fundamento de los entes y ente es todo objeto del mundo real o del espíritu (BT 26). La metafísica heideggeriana interroga por el ser del ente, de todos los entes. El ente que elige el pensador alemán para analizar, buscando que a través de él se manifieste el ser, es el hombre. Según Heidegger, el hombre es "un ente privilegiado" porque es el único al cual "le va", o más bien, le importa su ser, y el único que posee un conocimiento "preontológico" del ser.

El existente principalmente se determina o se define como "ser-en-el-mundo", lo cual significa que no se puede comprender por sí mismo: "Dasein's understanding of Being pertains with equal primordiality both to an understanding of something like a 'world', and to the understanding of the Being of those entities which become accessible within the world" (BT 33). En otras palabras, la íntima relación del ser humano con su mundo circundante es, a su vez, la expresión del ser. El "ser-en-el-mundo", conforme a la fenomenología heideggeriana, es una estructura inescindible que el análisis descompone artificialmente en tres elementos: el mundo, "el que es" en el mundo, y la relación, esto es, el "ser-en". Por lo tanto, al hombre le pertenece "estar en un mundo" y debe comprender su "mundo" particular para realizarse auténticamente. El mundo es, pues, aquello a partir de lo cual el "Dasein" anuncia lo que es. El

ser del mundo, como tal, es una determinación existencial (ontológica) del ser absoluto.

Para Heidegger la existencia es una coexistencia. El hombre no es un yo puro, sino un yo en el mundo como una "unidad total". El ser humano existe en constante referencia a otros existentes, por lo cual, se observa una relación de dependencia entre aquél y los "otros". Su mundo es un co-mundo, su ser es "ser-en-común", su existencia es coexistencia (BT 155). Nuestra comprensión del estado ontológico de los "otros" y de la relación o, si se prefiere, de la conexión de tal estado con nuestra propia existencia, es en sí una forma de ser. Aceptar y entender la presencia de los "otros" significa existir. Por ello, el escritor alemán señala lo siguiente: "Being with others belongs to the Being of Dasein, which is an issue for Dasein in its very Being. Being-with is such that the disclosedness of the Dasein-with belongs to it, and its understanding of Being implies the understandings of others" (BT 160-161).

Heidegger distingue dos maneras diferentes de "ser-en-el-mundo": la "autenticidad" y la "inautenticidad". El modo de la cotidianidad, que es la existencia trivial, "inauténtica" o "impropia", el "Dasein" como "uno mismo", también acepta formas impersonales del ser. El verdadero sujeto de esa existencia cotidiana es el "uno impersonal". En la existencia inauténtica el existente rehuye la responsabilidad de afirmarse y huye ante la muerte. Es

la negación terminante de que todo ente intramundano sea irrisorio. Aquel ser se estima satisfecho cuando encuentra el bienestar tal como se lo ofrece la sociedad en que vive. Para el hombre irresponsable su esfuerzo y su defensa por lo adquirido, por lo útil de los bienes materiales, justifica su existencia y le parece una justa recompensa por sus esfuerzos y su vida en general. La muerte es un "accidente", un "todavía no", un caso "desagradable" para dicho individuo. Éste escapa a la angustia de la muerte, intentando siempre disimular el "ser-para-la-muerte" que es. El resultado de esta negación es la incomprensión total del ser.

Por otro lado, cuando el hombre auténtico cuestiona su existencia ya no puede rehuirla, impedirla, tiene que aceptar la responsabilidad de cargar con ella. Aquél lucha por ser fiel a su verdad, a su sustancia, a su ser y a su propia finitud. El existente auténtico busca su más íntima verdad con el propósito de afirmarse en la vida. El hombre responsable es consciente de su propio destino, de su "ser-para-la-muerte"; éste acepta plenamente la significación de su existencia y de la angustia que la acompaña. La vida auténtica es un llamamiento, un despertar de la conciencia moral que clama para que seamos capaces de ver todo "sub specie mortis". Mientras que el hombre no comprenda que sólo existe para la muerte, el ser del "Dasein" no podrá alcanzar la existencia auténtica ni la ipseidad de la existencia personal.

El concepto de la verdad heideggeriana se basa o se presenta como un descubrimiento de lo real existente, del ser en sí mismo; por lo cual, se dirige a descubrir al existente auténtico. El acto de descubrir es un modo de ser del ser-en-el-mundo. Puesto que toda verdad es relativa al ser del "Dasein", Heidegger pone la esencia de aquélla en la libertad. Para el pensador alemán sólo "hay" verdad mientras hay existir, pero, por otra parte, la verdad coincide con el ser. Por tanto, sólo hay ser cuando hay verdad. Heidegger concluye que el ser y la verdad son igualmente originarios y que la verdad como desvelamiento es un modo de ser del "Dasein".

La angustia, afirma Heidegger, permite al hombre profundizar en las zonas abismales de su propia esencia y de su verdad absoluta. Dicho concepto no es ni temor ni miedo a algo definido, sino la sensación que experimenta el ser humano ante la nada; la angustia humana nace, pues, de la misma nada. Por eso, la angustia no le pertenece a la vida trivial e irresponsable ni a la existencia cotidiana, ya que continuamente la rehuyen. No obstante, para que el "Dasein" pueda superar esa trivialidad cotidiana y encontrarse a sí mismo, y con ello alcanzar la existencia auténtica, debe enfrentarse a la angustia: "Anxiety makes manifest in Dasein its Being towards its ownmost potentiality -for-Being --that is, its Being-free for the freedom of choosing itself and taking hold of itself. Anxiety brings Dasein face to face with its Being-free

for the authenticity of its Being" (BT 232).

La angustia le descubre al ser humano su condición de ser arrojado en el mundo sin explicación alguna (lo que Heidegger llama su "facticidad"). El individuo se angustia ante su ser arrojado, ante su "ser-en-el-mundo" no elegido. Esta condición absurda y abrumadora del hombre está acompañada por el sentimiento de la "derelicción" o el abandono absoluto. El sentimiento de desamparo pertenece a la estructura misma del ser. Por consiguiente, el estado de abandono y de soledad se adhiere a la existencia de aquél como la expresión más profunda de su naturaleza que la acompaña siempre. En la doctrina heideggeriana, la angustia es la forma verdadera de la autenticidad, pues aquélla revela nuestro ser real, lo cual da sentido a todas nuestras posibilidades y a la totalidad del "Dasein".

Martin Heidegger insiste en el carácter finito del hombre y en su fundamentación como temporalidad. El existente se caracteriza ontológicamente por la comprensión básica de su propio ser. De todos los entes del mundo aquél es el único que sabe de su propia muerte. Morir, para él, es un "modo de ser" hacia su muerte. Ésta se le revela a través del estado anímico de la angustia. Para Heidegger la muerte es la última posibilidad, o como él la llama, "la posibilidad de la imposibilidad". El hombre es, pues, un "ser-para-la-muerte". La muerte es la posibilidad más "propia", más "personal", más "auténtica"

e "insuperable" de la existencia humana. Según Heidegger, la finitud del ser humano es absoluta y esencial; y ésta se encuentra presente en cada instante de nuestra vida, incluso en el acto mismo de vivir. La muerte es una posibilidad siempre presente. Así, el existir del "Dasein" es ahora un "ya existir para la muerte". Por eso, el "ser-para-la-muerte" es constitutivo del existir. Heidegger escribe: "Being-towards-death is the anticipation of a potentiality-for-Being of that entity whose kind of Being is an anticipation itself. Anticipation turns out to be the possibility of understanding one's ownmost and uttermost potentiality-for-Being --that is to say, the possibility of authentic existence" (BT 307).

Como ya hemos dicho, hay dos posibles actitudes frente a la angustia que suscita la muerte: la "inauténtica", en la que tratamos de evadir lo que el futuro nos repara, preocupándonos sólo de problemas cotidianos; y la "auténtica", en la que nos preocupamos por buscar y recuperar nuestro ser total, mediante la anticipación de la muerte. También se indicó anteriormente que, en la existencia auténtica, el hombre ve la muerte como su posibilidad más propia y cierta. La anticipación trasciende al hombre de la inautenticidad, restituyéndolo a la individualidad y permitiéndole la posibilidad de ser sí mismo, a través de la aprehensión angustiosa de la realidad de su nada y la libre elección de su destino como "ser-para-la-muerte". En suma, enfrentar la muerte implica

reafirmar la propia existencia.

El sentido último de la existencia es la temporalidad; el hombre es temporal por esencia. Es sabido que en la existencia auténtica el individuo nunca deja de orientarse o proyectarse hacia sus posibilidades. El futuro se engendra por la anticipación, o más bien, por la capacidad de "referirse a" posibilidades, que en el caso de la existencia auténtica es referencia a la muerte. De este modo, el existente es, en su ser, esencialmente futuro y "anticipador". La vida responsable también es la aceptación de la existencia no elegida. El hombre acepta su propio pasado en todos sus contornos, tal como ha sido siempre, tal como era "ya" cuando fue "arrojado-al-mundo" y, así, continúa afirmándolo. A su vez, esta aceptación y la anticipación hacia la muerte le aclaran al individuo su situación presente, brindándole su sentido auténtico.

Finalmente, según Heidegger, al hombre le pertenece por derecho propio la trascendencia. Por trascendencia se entiende el acto, o dicho de otro modo, el proceso de "superación", por el cual el individuo expresa la más profunda realidad de su ser y de sí mismo. De ahí que el hombre sólo exista y pueda existir como trascendente. La trascendencia se halla en el seno de la libertad del existente. Puesto que la existencia del hombre es una "existencia abierta", una vida siempre inacabada, el ser del "Dasein" siempre se presenta como un "poder-ser". Aquél constantemente se va haciendo a medida que interpreta

su ser. Esto significa que el individuo debe elegir entre la extensa gama de sus posibilidades. Sin embargo, la libertad del existente se halla dentro de los parámetros de su posibilidad, lo que equivale a decir que toda elección es una determinación creadora del ser. Por eso, los lazos entre la existencia y la trascendencia son estrechos e indisolubles.

La filosofía de Karl Jaspers es también una filosofía de la existencia, una indagación de la vida interior del ser humano. Su meta es el despertar y la realización de la existencia, del verdadero "sí mismo". Los interrogantes se engendran en la vida misma, en la experiencia de ser sí mismo y todo esto, a su vez, está ligado a la situación histórica. Es decir, es el esclarecimiento del "sí mismo" profundo en el hombre, ya que para el filósofo alemán cada individuo tiene su verdad existencial, que es propia, personal y absoluta para él.

El hombre nace de una existencia posible o inacabada; la pregunta por la totalidad del ser (mundo, existencia, trascendencia) envuelve, supera, sobrepasa y afecta al individuo que pregunta. El objetivo primordial de la filosofía es trascender. Jaspers señala que el existente constantemente busca y va hacia el ser, ya sea por medio del conocimiento, por la elección o por su deseo de identificarse con "la raíz última de todo". Sin embargo, el hombre es dueño de "una faz no vista" que le impide la posesión total. La ya señalada característica huidiza

del ser hace que el humano sienta de cerca los límites y el fracaso. Pero, por otra parte, tanto el límite como el fracaso iluminan y demuestran el ser, ya que éste por naturaleza es englobante y desbordante. Según Jaspers, la trascendencia implica ser consciente y estar dispuesto a aceptar el carácter envolvente o abarcador del ser. Como tal la búsqueda del ser es siempre irrealizada pero esencial.

De particular interés para el pensador alemán es lo que él denominó como "situaciones límites", que pertenecen a la existencia pero que, a su vez, marcan el primer escalón hacia la trascendencia (determinación histórica de la existencia, muerte, padecimiento, lucha, culpa). No obstante, la trascendencia nunca llega a ser mundo, sino que "habla" a través del ser en el mundo: "Existenz feels dependent upon a transcendence that has willed what seems to be the utmost possibility: a free, self-originating self-being. I am conscious of my Existing only in relation to the transcendence without which I slide into the void" (Ph 46).

La existencia se encuentra entre el ser empírico de las ciencias y el ser absoluto de la metafísica. Para Jaspers, la existencia no es meramente un yo empírico u objetivo, sino es la modalidad más íntima del hombre o, más bien, la más íntima relación consigo mismo. El ser humano es existencia posible o, de otro modo, es un ser que no es, pero que puede y debe ser.

El hombre es, como existencia, este ser, al menos en la medida en que no es objeto para sí mismo. Por ello, aquél se conoce independiente, sin que pueda ver lo que él llama su "yo". Vive en la existencia y es de ésta de donde extrae todas sus posibilidades. Así, el individuo avanza hacia su ser o retrocede hacia la nada por la elección y la decisión. Aquélla no existe más que como libertad y, por tanto, esa existencia es esencialmente distinta de otra existencia. La existencia no es la manifestación de un objeto particular ni es aprehensible conceptualmente. La empresa de intentar captarla por la vía del saber objetivo equivale a aniquilarla. Por consiguiente, en el proceso del esclarecimiento de la existencia, la libertad, la comunicación y la situación histórica son tres rasgos muy definidos positivamente. La existencia se hace a sí misma: es libertad; la existencia está entre otras existencias: es comunicación; la existencia está en el mundo: está en situación, es historicidad (Ph 46).

La libertad que posee el hombre es la expresión de su propia voluntad, es un "quererse a sí mismo": "Freedom is the alpha and omega of existential elucidation" (Ph 155). Es decir, la libertad se quiere, y quererse, para ella, es existir. Por ello, la elección es la decisión del hombre por la que, reflexionando sobre su interior, inhibe las fuerzas que pesan sobre él y confiere a un motivo su valor absoluto. El ser humano elige el motivo mismo,

y su razón de elegir es que quiere que sea así; con lo cual, se puede deducir que la elección explica el motivo. La voluntad del hombre es, en efecto, conciencia personal. En el acto de elección, Jaspers concluye, el hombre determina su existencia, puesto que su determinación empieza "the movement that can give myself a self-based continuity in the diffusion of existence" (Ph 158-159). Y más adelante escribe el filósofo:

What the word "choice" expresses is that in my free decision I am not only conscious of acting in the world but of creating my own being in historic continuity. I know that I not only exist, that I not only am the way I am and therefore act in that way, but that as I act and decide I originate both my actions and the way I am. My resolution makes me feel the freedom in which I can no longer separate the choice and me because I am this free choice. Freedom is the choice of my own self (Ph 160).

Ahora bien, para la existencia, la libertad es su condición esencial, ya que ésta manifiesta el acto mismo de la existencia y, además, ambas se confirman al mismo tiempo. La libertad es el acto por el cual el ser humano es su "yo mismo" o, dicho de otro modo, "yo soy yo mismo eligiendo". Al elegir el hombre pone en juego su propio "yo". El ser verdadero de cada persona es producto de su presente elección y de su responsabilidad con el pasado (lo que cada uno ya ha elegido), es decir, es un "yo soy lo que elijo" y un "yo elijo lo que soy". Toda elección

existencial se caracteriza por ser algo definitivo. El hombre es responsable de sí mismo y, más aún, sólo en el acto libre de decidirse descubre lo que es: "I am responsible for my self as I am, and yet it is only in freedom that I find out who I am" (Ph 172). Por eso mismo, toda libertad concreta implica lucha y conflicto, ya que el concepto de una "libertad absoluta" sólo nos llevaría a la nada: "absolute freedom would sublimate my Existenz into a generality and totality. It would not only make the subject and the object vanish; along with all antitheses it would annihilate Existenz itself" (Ph 170). De hecho, toda elección nueva se hace en razón del fundamento histórico personal.

La libertad exige la autonomía interior de la conciencia de cada individuo. Aquélla sólo adquiere una independencia plenamente ilimitada, cuando llega a ser la expresión auténtica de la realización histórica del ser personal en la comunicación. De tal modo que la libertad es el motor por el cual la existencia capta la trascendencia: "there can be no place but freedom itself to manifest the possibility of transcendence. It is in being free --but only by being free --that I experience transcendence" (Ph 173).

En la decisión el hombre conquista la libertad, esperando de llegar alcanzar lo que en él hay de más profundo por lo mismo que puede querer. Por lo demás, la elección y el yo no pueden separarse. "Yo mismo soy

la libertad de esta elección" (Ph 180). La elección de sí mismo es a la vez elección de otro, puesto que es una decisión original de comunicación con los demás seres a su alrededor; su ser (o su existencia) se liga con los otros que componen su círculo.

La libertad marca el comienzo absoluto del hombre, en cuanto que es él quien elige y en cuanto que su elección se confunde consigo, en su necesidad y su convicción de ser él mismo. Por ello, la libertad es el grito personal y profundo del ser humano. Así, éste se adopta a sí mismo; con todas sus fuerzas se hace lo que es y lo que quiere. De hecho, su ser auténtico sólo puede afirmarse por medio de la elección y de la decisión. El hombre asume su destino y, asumiéndolo, lo supera y lo transforma en libertad.

El "yo" de cada individuo vale por lo que hace y sabe lo que es por su pasado. No obstante, su pasado no es la totalidad de su "yo", ya que debe tener en cuenta tanto su presente como su porvenir. La ocupación del hombre es fundamentalmente captarse, rebasarse a sí mismo y reconquistarse partiendo del ser-en-sí. Lo que él es, lo es según el modo de un ser que no puede ser más que por su libertad.

Por otra parte, su "yo" se manifiesta como la realidad de su "Dasein"; el hombre se capta como un ser perpetuamente inacabado. El ser humano es un individuo que se inquieta sobre sí mismo y que decide lo que es, volviendo sobre sí por medio de la reflexión. Aquél autocuestiona su ser,

su "yo mismo" a través del desdoblamiento; él se relaciona a sí mismo, no sólo observándose, sino actuando sobre sí. Dicho de otro modo, el desdoblamiento del yo-personal es, a su vez, una pura y simple unidad y, además, debemos agregar que la responsabilidad es un aspecto de la susodicha conexión.

El hombre llega a apropiarse o ser su "yo-mismo" cuando se posee mediante la reflexión. La reflexión existencial lo conduce a buscarse en el juicio mismo que él hace de sí. Asimismo, entra en contacto con la fuente de su ser, verificando sus actos, sus motivos y sus emociones para intentar descubrir si está auténticamente en ellos. La meditación marca la posibilidad o la esperanza del hombre de poder encontrarse a sí mismo. Aquél sólo puede estar cierto de su ser más que en el instante del acto, ya que capta la continuidad de la vida. Cuando este ser carezca de dicha certidumbre, cae en la desesperación, viendo la nada de su elección. El hombre no puede evitar el empeñarse a sí mismo; es preciso que éste salve su yo-personal y que se dé al mundo y a la trascendencia para recuperar su "Dasein". En otras palabras, este individuo tiene que llegar a ser sí mismo y, en cierto modo, construirse. El yo-personal -- y seguimos con Jaspers -- desea ser inmortal en el sentido de que el ser y la inmortalidad son una sola y misma cosa. El existente únicamente sabe que depende de una trascendencia, sin la cual no le queda más que deslizarse al abismo de la nada.

La comunicación existencial es la condición original del yo-personal, que es como es por sí mismo y, sobre todo, por estar con los otros: "my self-being is always decided in communication" (Ph 52). El hombre sólo puede llegar a ser sí mismo por medio de la comunicación con otro ser sí mismo, es decir, ésta es de existencia a existencia: "Communication is the one way by which a self is for a self, in mutual creation" (Ph 54). No obstante, no se debe confundir la comunicación con el contacto social; en éste el yo se encuentra sumergido en la inconsciencia por no haber adquirido su autonomía original. Sin embargo, el contacto social ofrece la posibilidad para la verdadera comunicación. De hecho, la comunicación existencial tiene su origen en la insatisfacción que siente el hombre con las relaciones puramente sociales. Aquél percibe la sociedad como una masa anónima, pero entiende que no puede ser auto-suficiente porque equivaldría a ser un individuo vacío y árido. Por otro lado, los otros precisan del otro ser, ya que si yo no soy nada sin ellos, ellos no son nada sin mí. Así, para que los otros conozcan la autonomía que los convertirá en sujetos y en yoes, es preciso que yo mismo sea autónomo. La comunicación sólo es posible por este mutuo conocimiento y esta mutua ayuda entre dos yoes, afirma Jaspers.

Es menester que la comunicación sea un contacto inmediato de las dos existencias, ya que la inmediatez señala el principio y el efecto de la comunicación

auténtica. La coexistencia implica hacerse manifiesto a otro. El acto de abrirse a otro es, al mismo tiempo, para el yo del hombre, el acto de realizarse como persona: "If I want to be manifest, I will risk myself completely in communication, which is my only way of self realization" (Ph 59). La comunicación significa luchar por una solidaridad irreductible, por unir las existencias, por asegurar la verdad de la existencia.

Entiéndase que la comunicación existencial y auténtica es, simultáneamente, la soledad (el yo-personal) y la unión (el ser-con-los-otros): "Communication always takes place between two people who join but remain two, who come to each other out of solitude and yet know solitude only because they are communicating" (Ph 56). Debemos aclarar que, para Jaspers, la soledad no es lo mismo que el aislamiento, del mismo modo que la unión no es la abdicación del yo-personal. El hombre no puede ser una persona sin la comunicación con otro, pero, a la vez, sólo puede realizar la comunicación auténtica si no ha alcanzado antes la soledad de la persona. Rechazar la soledad es crear el aislamiento, el cual separa al ser humano de toda comunicación con otro. La comunicación existencial es esencialmente "comunicación de soledades".

Pues bien, existe un nexo estrecho entre la comunicación existencial y el amor. Este último elemento es la fuente más profunda de aquélla. Es el amor, en efecto, el que enlaza, el que une el yo y el tú, separados

en la existencia empírica, en una sola y misma cosa por medio de la trascendencia. Y, así, el amor al realizar esta unión, lleva a cada uno de los existentes a realizarse en lo que tiene de más personal y de más inimitable: "Love is the substantial source of communicative self-being. It can produce self-being as the movement of its own manifestation" (Ph 66). Sin comunicación no puede existir el verdadero amor y, más aún, estos dos avanzan o retroceden juntos.

La fatalidad de estar en situación es una constante inevitable en nuestras vidas; ésta es una forma de "situación-límite". Otras situaciones límites son la muerte, el sufrimiento, la lucha y la culpa. El propósito de éstas es poner a prueba la existencia que las asume y las trasciende, o las trasciende asumiéndolas. Y asumir la muerte es aceptarla como el fin del ser empírico, es abandonar todo deseo de durar sin término, sin esperanza de inmortalidad. Por otra parte, trascender la muerte, señala Jaspers, significa no angustiarse por el acabamiento de ese ser empírico (aquel ser inmerso en los fines limitados). El hombre debe afrontar, aceptar y asomarse a la verdadera angustia, es decir, aquella que surge del reconocimiento de la muerte como la pérdida de la existencia. De este modo, la situación límite de la muerte es superada sin ser suprimida, ya que ésta sólo es amenaza absoluta para la existencia empírica. Cuando el existente acepta el sufrimiento, él lo asume y lo trasciende. Por

otra parte, el autor agrega que la muerte es "el espejo de la existencia", ya que aquélla le ofrece al ser humano la oportunidad de llegar a ser su sí mismo: "death is to Existenz the necessary limit of its possible completion; it relativizes mere existence" (Ph 200). La lucha requiere la presencia de otra voluntad, mientras que la culpa es una relación del existente consigo mismo y consecuencia de su propia libertad, pues sólo por ser libre puede ser culpable.

Por historicidad Jaspers entiende la coincidencia y la unidad del yo personal con el "Dasein"; aquélla no puede prescindir de este último, ya que equivaldría a salirse del mundo y caer en el vacío, en la nada. El conflicto del hombre está repartido, en cierto modo, entre el mundo de las apariencias y el ser auténtico de la trascendencia. El existente tiene que esforzarse sin cesar de construir su personalidad. Sin embargo, cuando el hombre realiza el salto de la trascendencia, irrumpiendo o perforando la realidad empírica del mundo, su "Dasein" entra en contacto con la verdad absoluta. Este proceso es la manifestación de la existencia que ha sido adquirida gracias a la libre apropiación. De ahí que la existencia llega a ser una sola y misma cosa con él. Por consiguiente, los lazos estrechos entre la libertad y la historicidad son aspectos de una misma realidad profunda y vivida: "the historic standpoints are steps of a freedom in which Existenz comes to be" (Ph 109).

Finalmente, la historicidad es el carácter de todo lo que es concreto, único, temporal, desde este punto de vista, aquélla es, en resumidas cuentas, la unidad del tiempo y de la eternidad. Por ello, la existencia es, a su vez, la intemporalidad y la temporalidad, ya que cada una de éstas no puede nunca estar sin la otra. La eternidad auténtica es la profundización del instante, una consumación temporal del presente, que, conteniendo en sí el pasado y el futuro, no puede reducirse ni al futuro, como si el presente estuviese sólo al servicio del porvenir, ni al pasado, como si en la conservación y la repetición de lo que fue lograrse el verdadero sentido de la vida (Ph 110-111). Bajo otro aspecto, el instante es la manifestación de un presente eterno. Por medio de la conciencia histórica, el hombre consigue hacerse partícipe de un ser eterno. La verdadera duración, entre el principio y el fin, no es nada más que la manifestación del ser, es decir, en el seno de la extensión temporal reunida en el instante, una plenitud intemporal.

La historicidad del ser del hombre es la expresión de la fidelidad de éste a la existencia. Sin esa fidelidad aquél se pierde, cayendo en un abismo profundo, en un vacío absoluto. La aniquilación de aquélla es la destrucción existencial de su propio yo-personal. La fidelidad auténtica gira en torno a la decisión continua del hombre sobre sí mismo. Para no ser infieles a nuestra existencia, debemos luchar contra la tendencia a descansar en la

estabilidad de lo adquirido, sostiene Jaspers. Nuestras acciones deben proceder de ese fondo en que yo soy verdaderamente yo mismo para que lo cotidiano sea una preparación y una ampliación de la existencia histórica.

Pasemos brevemente a ver el concepto jasperiano de la Trascendencia. Ésta sólo puede encontrarse en el seno de la libertad misma del hombre. El deseo de trascender es algo propio de la existencia y, por eso, solamente a ésta se le presenta la Trascendencia. En otras palabras, es la misma existencia la que abre el camino a una superación, a un "salto", a un "impulso", a un más allá de la vida humana.

Por trascendencia se entiende "lo que sobrepasa a todos los objetos, el fondo en el que se nos dan todos ellos pero que nunca aparece como un objeto" (Torchia Estrada 225) y, además, "es el envolvente absoluto, inaccesible, incluso indirectamente, a toda captación experimental, a toda investigación, y cuyo 'ser', invisible e incognoscible, es el fundamento de mi ser, que me es dado a mí en y por la relación en que yo estoy con aquél" (Jolivet 316). Para intentar alcanzar la trascendencia, el hombre debe saltar constantemente sobre sus límites y, de este modo, dirigirse hacia un ser que carece de límite y de forma. De ahí que aquélla sirva como la apertura de la existencia a sus propias posibilidades. Por consiguiente, la existencia únicamente puede descifrar la Trascendencia, ya que sólo para aquélla el mundo es

apariencia del ser. Este proceso de superación es una presencia que sólo existe como búsqueda, y ésta no puede nunca separarse de lo que busca. Desde que la busco, la Trascendencia está ya presente. Ésta es la expresión más profunda, más real, más personal y necesaria del propio ser del hombre. Por tanto, para Jaspers "Dios no es nunca más que mi Dios", es decir, la elección de mi propia existencia y de mi verdad.

Por último, toquemos el tema del fracaso. El fracaso (término postrero y fatal de la existencia) es ley universal, que encarna toda la limitación del mundo y toda la impotencia de la existencia. El hombre irremediamente intenta fijar las cifras de la Trascendencia, pero la presencia de la muerte y la fuerza brutal de la destrucción arrastran con todo y con todos. Sin embargo, el fracaso --en un sentido múltiple --revela el ser (camino a las puertas de la Trascendencia y de la Eternidad). Por lo tanto, la aniquilación total se ve interrumpida por la iluminación de la Trascendencia. Por ser el fracaso cifra del ser es, a su vez, una afirmación "silenciosa" de éste. Entre la frustración y la desesperación se halla el silencio, la paz; el brinco más significativo que puede hacer el hombre es el que lo traslada de la angustia a la tranquilidad.

Ocupémonos ahora de una de las figuras más importantes de las letras hispánicas: Miguel de Unamuno. El punto de partida del pensamiento existencialista unamuniano y,

a su vez, de toda su problemática es el "hombre de carne y hueso, el que nace, sufre y muere --sobre todo muere-- el que come y bebe y juega y duerme y piensa y quiere, el hombre que se ve y a quien se oye, el hermano, el verdadero hermano" (STV 25). El meollo de toda la meditación de Unamuno gira en torno a un "meditatio mortis", a un hambre interminable de inmortalidad, a un deseo por justificar su presencia misma en este mundo y a una necesidad de crear y justificar la presencia de Dios para poder él mismo, a su vez, justificarse y crearse. De ahí que Unamuno se formule las siguientes preguntas: "¿ De dónde vengo yo y de dónde viene el mundo en que vivo y del cual vivo?; ¿ Adónde voy y adónde va cuanto me rodea?; ¿ Qué significa esto?" (STV 49). En los escritos del pensador español se presencia un inmenso terror a la nada. Le parece absurdo que el hombre esté condenado a volver a la nada, desde la cual salió para volver al final a ella; siente que el género humano es, en realidad, una fatídica procesión de fantasmas que va de la nada a la nada. En Unamuno vibran los ecos de un profundo dolor agónico, ya que nunca se resignará a su estado de facticidad y de contingencia.

La huella de su perenne inquietud religiosa está muy presente en toda la obra del filósofo español. Su incesante preocupación por el tema de Dios, su ferviente necesidad de creer, su desconsuelo de descreer, su sed de inmortalidad y de pervivencia revelan el tormento y la búsqueda de la

verdad personal del escritor: "Mi religión es buscar la verdad, aún a sabiendas de que no he de encontrarla mientras viva; mi religión es incesante e incansablemente bucear con el misterio; mi religión es luchar con Dios desde el romper del alba hasta el caer de la noche... Quiero trepar a lo inaccesible" (MR 13). Así, la trágica disyuntiva unamuniana se incrementa hasta volverse en angustia.

Según Unamuno, la angustia es un estado afectivo que se relaciona con el "riesgo", el cual proviene cuando el hombre toma conciencia de "su estar en pecado" (el delito de haber nacido). No obstante, su conciencia de existencia exige la inmortalidad, que es negada por la muerte. Esta tensión es la raíz del sentimiento trágico de la vida del individuo. El ser humano se halla caído y abandonado en el fondo del abismo, luchando y combatiendo entre "la razón" y "la vida": "...en el fondo del abismo se encuentran la desesperación sentimental y volitiva y el escepticismo racional frente a frente, y se abrazan como hermanos" (STV 100). Por consiguiente, el pensador hispánico intenta averiguar fervientemente si por vía del sentimiento, o si se prefiere, por medio de lo "irracional" o de lo "suprarracional", se puede descubrir otra realidad --una realidad distinta de la que la razón nos entrega. Es justamente la continua oscilación entre aquellas dos vertientes que encamina al ser humano a la auténtica angustia. El hombre, en su estado de derelictio, es un ser que flota entre dos extremos: el ser y la nada.

La muerte es para Unamuno un "irrevocable anonadamiento de la conciencia personal" (STV 116), un inefable entrar en la nada, un no-ser, una suprema soledad, un vacío eterno, una negación a la anhelada eternidad. Sin embargo, aquélla es, a su vez, una vía a la trascendencia ontológica. Para el escritor, nuestra vida es una "continua revelación de nosotros a nosotros mismos" y, en ésta, nos descubrimos y, más aún, "sólo con la muerte se completa" (STV 88). Por otra parte, la angustia, causada por el acercamiento de la muerte, arranca al hombre del conocimiento aparential, llevándolo de "golpe y porrazo al conocimiento de las cosas" (VDQS 217) . Así, el dolor agónico es el sendero que ayuda al ser humano adquirir la conciencia de existir. De ahí que el autor sienta que "la vida es tragedia, y la tragedia es perpetua lucha, sin victoria ni esperanza de ella" (STV 36). Unamuno dice respecto a la angustia que sobrecoge al ser:

Hay veces que, sin saber cómo y en dónde, nos sobrecoge de pronto, y al menos esperarlo, atrápanos desprevenidos y en descuido el sentimiento de nuestra mortalidad. Cuando más entonado me encuentro en el tráfico de los cuidados y menesteres de la vida, de repente parece como si la muerte aleteara sobre mí. No la muerte sino algo peor, una "sensación de anonadamiento", una suprema sensación de angustia (VDQS 217).

Unamuno desesperadamente busca recuperar el hombre real, que yace sepultado en su interior, o sea, lo que él denomina el "hombre subterráneo". Como tal el pensador

español se propone eliminar y aniquilar las máscaras que esconden al ser auténtico y, con ello, afirmar la existencia propia de la identidad de la persona.

En la obra unamuniana radica una obsesionada preocupación dramática por el tiempo. Unamuno sabe que el hombre es temporal, que su historia y aún su intrahistoria también lo son y que todas las cosas y todos los seres están sometidos al tiempo. Sin embargo, el escritor español se resiste a aceptar el tránsito de Cronos porque resignarse a éste significa aceptar la mortalidad. El tiempo unamuniano es también tiempo para la muerte. Irremediablemente siente el acelerado correr del tiempo; siente que todo se le desvanece entre las manos; siente que se le achica el porvenir, que las esperanzas disminuyen. Para el autor no es la infancia la que se aleja, sino la vejez que se le acerca y con ella la temible e indeseada muerte. De ese modo, la vida es un morir continuo, un acercamiento a la nada. El tiempo transcurre irreparablemente, dejándole al hombre la conciencia deshecha con su pasado irreversible. Y su pasado es la misma nada como también lo es su porvenir y, por otro lado, el instante es transición misteriosa del vacío al vacío. Por consiguiente, las aguas del río de Cronos son corrientes que desembocan en el mar de la nada. Todo se desintegra, aún los recuerdos, para caer en el propio abismo. El autor anhela superar el tiempo humano y, así, sumergirse en la eternidad, donde el ayer, el hoy y el mañana se fundan

en un solo modo, alcanzando la pervivencia.

Para Unamuno "nuestro anhelo de nunca morirnos es nuestra esencia actual" (STV 31) y, por tal razón, el hombre nunca puede satisfacer su apetito de divinidad y de inmortalidad. Nada le parece más horrible que la presencia de la nada misma, pues ella despierta en el existente una "furiosa hambre de ser", "un ansia de no morir", un deseo arduo de "persistir indefinidamente en nuestro ser propio", que, a su vez, es "la base afectiva de todo conocer y el íntimo punto de partida personal de toda filosofía humana, fraguada por un hombre y para hombres" (STV 53). El pensador español desea ser su propio yo, y sin dejar de serlo, ser además los otros, adentrarse a la totalidad de las cosas visibles e invisibles, extenderse a lo ilimitado del espacio y prolongarse a lo inacabable del tiempo: "Y ser yo, es ser todos los demás. ¡O todo o nada! ¡Eternidad! ¡eternidad! Este es el anhelo" (STV 55-56). Por otro lado, su sed de eternidad hace que crea, por íntima necesidad, a Dios: "¡Ser, ser siempre, ser sin término, sed de ser, sed de ser más!, ¡hambre de Dios!, ¡sed de amor eternizante y eterno!, ¡ser siempre!, ¡ser Dios!" (STV 56). Unamuno no desea ser poseído por un ser Todopoderoso, sino poseerlo, hacerse él mismo Dios sin dejar de ser el hombre que es, es decir, afirmarse y crearse. Por ello, el fundamento de la creencia en la inmortalidad se encuentra, para Unamuno, en la esperanza; éste espera y proclama "la inmortalidad de cuerpo y alma".

Incluso su creación artística es una manifestación de aquella ansia de perpetuidad tan particularmente suya:

El que os diga que escribe, pinta, esculpe o canta para propio recreo, si da al público lo que hace, miente; miente si firma su escrito, pintura, estatua o canto. Quiere, cuando menos, dejar una sombra de su espíritu, algo que le sobreviva...Y hasta Dios dicen los teólogos que creó el mundo para manifestación de su gloria. Cuando las dudas invaden y nublan la fe en la inmortalidad del alma, cobra brío y doloroso empuje el ansia de perpetuar el nombre y la fama. Y de aquí esa tremenda lucha por singularizarse, por sobrevivir de algún modo en la memoria de los otros y los venideros, esa lucha mil veces más terrible que la lucha por la vida (STV 65-66).

Su ansia de más vida, su afán por descubrir el secreto de la muerte se alimentan vorazmente en el ser amado. Según Unamuno, "la sed de eternidad es lo que se llama amor entre los hombres; y quien a otro ama es que quiere eternizarse en él" (STV 56). El amor es una posible luz ontológica que conduce al ser humano hacia la trascendencia, o sea, la divinidad, ya que el amor "vence lo vano y transitorio" y "rellena y eterniza la vida". Esta necesidad de amar responde al anhelo del hombre de perpetuarse: "es el amor el consuelo en el desconsuelo, es la única medicina contra la muerte, siendo como es de ella hermana" (STV 127). No obstante, Unamuno señala que el amor "carnal" es el reflejo ponderante del instinto de conservación. Esta clase de amor es el que nos revela nuestra finitud (simbolizada por el dolor y por la muerte). Sin embargo,

la conciencia del hombre hace del amor "carnal" un amor "espiritual". Con esto el ser humano llega a "descubrir" a Dios para salvarse de la nada.

Otro tema fundamental del pensamiento unamuniano es la dialéctica dramática y agónica de la relación entre el "yo" y el "otro". La contienda del "yo" del hombre y su "otro" u "otros" es un continuo alejamiento y acercamiento, o sea, el individuo le huye y lo busca. Este ciclo repetitivo del "yo" múltiple es una dinámica peregrinación y oscilación que va del "yo" al "otro", constituyendo el "nosotros"; del "nosotros" al "yo" de nuevo y del "yo" al "otro" para constituir el "nosotros" otra vez. De tal modo que el "yo" huye del "otro" buscándolo.

La comunicación auténtica requiere previamente la soledad para ser válida. Sólo en la soledad, en el abismo se encuentra y conoce el hombre; y al encontrarse, encuentra en sí a los demás existentes en soledad. Como en Jaspers, ésta es el lazo que nos une, mientras que la sociedad nos separa. Gracias a la soledad nuestra existencia se mantiene intacta y ésta se adquiere cuando el ser humano toma conciencia de lo que Unamuno denomina el "secreto" o el "misterio" ("el ansia de más vida" o "el apetito de divinidad"). No obstante, el desvelamiento inesperado del misterio causa la caída del hombre en la angustia --una angustia necesaria para la existencia auténtica. En resumen, se puede decir que Unamuno concibe el individuo

como un ser de carne y hueso, como una realidad verdaderamente existente, pero como "un principio de unidad y un principio de continuidad".

Antes de abandonar el presente capítulo, es conveniente incluir unas breves consideraciones de José Ortega y Gasset sobre la existencia del individuo, ya que aportarán mayor claridad al tema que hemos estado desarrollando desde el principio de este capítulo. No es pertinente ahora una excesiva presentación teórica de la fenomenología, de las teorías o de la obra toda de Ortega, ya que esto nos desviaría de nuestro objetivo. Ahora bien, según Ortega, el hombre es un drama y su vida es "un puro y universal acontecimiento que acontece a cada cual y en que cada cual no es, a su vez, sino acontecimiento"⁷. El individuo no encuentra cosas, sino que las pone o supone. Lo único que encuentra son puras dificultades y puras facilidades para existir, argumenta el pensador español. Además, ya que el existir no le es dado hecho al hombre, éste no tiene más remedio que hacer algo para no dejar de existir, es decir, "el modo de ser de la vida ni siquiera como simple existencia es 'ser ya', puesto que lo único que nos es dado y que 'hay' cuando hay vida humana es tener que hacérsela, cada cual la suya". Por ello, la vida es quehacer, es "el ser indigente, el ente que lo único que tiene es, propiamente, menesteres. El astro, en cambio, va, dormido como un niño en su cuna, por el carril de su órbita" (Historia como sistema 36-37).

En cada momento de la vida del hombre, afirma Ortega, se abren ante aquél diversas posibilidades y conforme a su elección y a su decisión dependerá su realización. Más aún, agrega el ensayista español, el existente "es el ente que se hace a sí mismo". Pero el individuo no sólo tiene que hacerse a sí mismo, sino que también tiene la obligación de determinar lo que va a ser: "este programa vital es el yo de cada hombre, el cual ha elegido entre diversas posibilidades de ser que en cada instante se abren ante él" (38). Por otro lado, estas posibilidades no se le regalan al ser humano, sino que tiene que inventárselas. El hombre inventa proyectos de hacer y de ser en vista de las circunstancias⁸. Esto es lo único que el existente encuentra y que le es dado, es decir, la circunstancia. El individuo es "novelista de sí mismo, original o plaguario", asegura José Ortega y Gasset.

La vida es, pues, ante todo, lo que podemos ser, o más exactamente, vida posible, y por lo mismo, es del hecho de decidir entre las posibilidades es de donde nace lo que en efecto vamos a ser. Circunstancia y decisión son los dos elementos radicales, según Ortega, de que se compone la vida. "La circunstancia --las posibilidades-- es lo que de nuestra vida nos es dado e impuesto. Ello constituye lo que llamamos el mundo" y, "nuestro mundo", aclara el pensador hispánico, "es la dimensión de fatalidad que integra nuestra vida" (La rebelión de las masas 107-108). Por tanto, sostiene Ortega, que "el hombre se

hace a sí mismo en vista de la circunstancia, que es un Dios de ocasión" (Historia como sistema 42). De este modo, el individuo se inventa un programa de vida, que responda adecuadamente a las dificultades que la circunstancia le plantea. Por consiguiente, el existente intenta realizar ese personaje imaginario que ha resuelto ser e indaga en la experiencia de él, ya que cree que éste es su verdadero ser.

Vivir es sentirse "fatalmente forzado a ejercitar la libertad, a decidir lo que vamos a ser en este mundo" (La rebelión de las masas 108). El hombre, por tanto, es libre por fuerza, lo quiera ser o no. Ser libre, apunta Ortega, quiere decir carecer de identidad constitutiva, no estar adscrito a un ser determinado. La vida auténtica, según la fenomenología ortegana, consiste en hacer lo que hay que hacer y evitar el hacer cualquier cosa. Así, el existente vale en la medida que la serie de sus actos sea necesaria y caprichosa. En suma, la vida verdadera es inexorablemente invención y, por eso el hombre tiene que inventar su propia existencia, o dicho de otra forma, "el hombre no es, sino que va siendo esto o lo otro"; es el "peregrino del ser". Y en esa peregrinación va acumulando lo que ha sido precisamente para ser otro distinto. Así, el ser humano no tiene otro remedio que estar haciendo algo para sostenerse en la existencia. Pero, a su vez, el individuo tiene que decidir, por su cuenta y riesgo, lo que va a hacer. Esta decisión es imposible si el ser

humano no posee algunas convicciones sobre lo que son las cosas en su derredor, los otros hombres, él mismo. (La relación entre el hombre y su historia personal será desarrollada en el segundo capítulo de nuestro estudio en consonancia con nuestro análisis de la poesía del segundo Cernuda).

Hemos pretendido con lo anterior situarnos en condiciones para un mejor entendimiento de la obra de Luis Cernuda durante el período de madurez (1937-1962). Por supuesto, no se desconoce que las aportaciones y las teorías de la filosofía de la existencia, presentadas más arriba, abarcan un campo más vasto y amplio, las cuales han enriquecido de manera profusa el pensamiento existencial contemporáneo tan vigente aún en nuestros días. En los capítulos que siguen, intentaremos acercar al lector a nuestra particular interpretación de la poesía en el último Cernuda.

De más está decir que, en esos capítulos próximos, no ensayaremos una aplicación deductiva, sistemática y metodológica, de cada uno de los aspectos de la filosofía general de la existencia (aquí resumidos) a la obra poética de Cernuda. Es decir: no traduciremos poesía a filosofía, por muy hermanas que las sintiera Unamuno. No podemos olvidar que, si la filosofía es hija de la reflexión, la poesía nace de la intuición (con todo lo que de ésta es esperable: imaginación, vuelo, capacidad metafórica, etc.). Pero debajo de nuestras consideraciones

sobre este o aquel libro (o pasaje, o versos) de Cernuda, estarán entrelineados -- pero visibles -- los temas, las preocupaciones, las cuestiones que hemos expuesto en las páginas anteriores. Sin embargo, y para no hacer fatigosa nuestra exposición (y para no traicionar lo que en Cernuda fue poesía) aparecerán sólo entrelineados: corresponderá a los lectores descubrir fácilmente las conexiones entre lirismo y meditación existencial en esta zona de la poesía de Cernuda.

Notas

Capítulo I

¹ En la elaboración de este estudio nos hemos servido de varias obras fundamentales de Kierkegaard, Heidegger, Jaspers y Unamuno. En todos los capítulos de nuestro trabajo consignaremos las obras de los cuatro pensadores mediante las iniciales que indican el título abreviado de sus obras seguidas del número de página de donde la cita procede. A continuación indicamos las obras de los cuatro escritores que hemos empleado y sus abreviaciones:

a) Sören Kierkegaard

CUP: Concluding Unscientific Postscript, traducción de Walter Lowrie (Princeton: Princeton University Press, 1992).

Jos: Journals, traducción de Alexander Dru (London: Oxford University Press, 1951).

CD: The Concept of Dread, traducción de Walter Lowrie (Princeton: Princeton University Press, 1957).

SD: The Sickness Unto Death, traducción de Howard V. Hong y Edna H. Hong (Princeton: Princeton University Press, 1980).

b) Martin Heidegger

BT: Being and Time, traducción de John Macquarrie y Edward Robinson (New York: Harper and Row, 1962).

c) Karl Jaspers

Ph: Philosophy, volume 2, traducción de E.B. Ashton (Chicago: University of Chicago Press, 1970).

d) Miguel de Unamuno

STV: Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos (New York: Las Américas, 1965).

MR: Mi religión y otros ensayos (Buenos Aires: Espasa Calpe, 1962).

VDQS: Vida de Don Quijote y Sancho, 5^a ed. (Buenos Aires: Espasa Calpe, 1943).

El pensamiento existencial de los filósofos mencionados más arriba permea y se convierte en un factor decisivo en una gran zona de la producción literaria española

posterior a la guerra civil. Para esta relación entre la producción literaria hispánica de la posguerra y el existencialismo, véanse los siguientes estudios: Gemma Roberts, Temas existenciales en la novela española de postguerra (Madrid: Editorial Gredos, 1973) 11-55; Julián Marías, Presencia y ausencia del existencialismo en España (Madrid: Editorial Gredos, 1960) 217-231; Olga P. Ferrer, "La literatura española tremendista y su nexa con el existencialismo", Revista Hispánica Moderna XXII, núm. 3-4 (julio-octubre 1956): 301-308.

² Regis Jolivet, Las doctrinas existencialistas, traducción de Arsenio Pacios (Madrid: Editorial Gredos, 1970) 23.

³ Juan Carlos Torchia Estrada, La filosofía del siglo XX (Buenos Aires: Editorial Atlántida, 1955) 230.

⁴ Emmanuel Mounier, Introducción a los existencialismos, traducción de Daniel D. Montserrat (Madrid: Guadarrama, 1967) 47.

⁵ William Barret, What is Existentialism? (New York: Doubleday, 1962) 29.

⁶ Para una explicación del concepto hombre-masa, véase el estudio de José Ortega y Gasset, La rebelión de las masas, 38^a ed. (Madrid: Revista de Occidente, 1964). Masa, explica el pensador español, es el "hombre medio", "es la cualidad común, es lo mostrenco social, es el hombre en cuanto no se diferencia de otros hombres, sino que repite en sí un tipo genérico" (68). Por eso, escribe Ortega que "masa es todo aquel que no se valora a sí mismo --en bien o en mal-- por razones especiales, sino que se siente 'como todo el mundo', y, sin embargo, no se angustia, se siente a sabor al sentirse idéntico a los demás" (70). El hombre-masa es el hombre cuya vida carece de proyecto y va a la deriva. De ahí que no construya nada, que viva sin programa de vida, que no tenga camino prefijado ni trayectoria anticipada, aunque sus posibilidades, sus poderes sean enormes. En suma, es el hombre que habitúa a no apelar de sí mismo a ninguna instancia fuera de él (109-124).

⁷ José Ortega y Gasset, Historia como sistema, 6^a ed. (Madrid: Revista de Occidente, 1970) 36.

⁸ Para una ampliación del concepto ortegiano sobre la circunstancia, consúltese la obra del mismo en Meditaciones del Quijote, 8^a ed. (Madrid: Revista de Occidente, 1957). En este estudio se sugiere que el hombre no es más que un ingrediente de esa realidad radical, o sea, su vida, cuyo otro ingrediente es la circunstancia.

II. LA DIALÉCTICA EXISTENCIAL EN LA SEGUNDA ETAPA DE CERNUDA

Cada una de las composiciones de La realidad y el deseo¹ ofrece una respuesta parcial al angustioso autointerrogatorio que se hace Luis Cernuda. Éste se pregunta: ¿quién soy?; ¿adónde voy y adónde va cuanto me rodea?; ¿cuál es mi verdadera imagen entre estos polifacéticos reflejos del mundo y del tiempo?; ¿cómo he de unir y fijar este ser disperso que se esfuma, que se esconde en las galerías profundas del alma, que yace desamparado ante las máscaras de la Nada?

La obra cernudiana se dirige, a partir de Las nubes (1937-1940), hacia una poesía de alcance y carácter meditativo. Este nuevo estado de su desarrollo espiritual (hijo de un temperamento auténtico e independiente) da como fruto una obra de orden reflexivo y metafísico. Aquellos temas desarrollados en la primera etapa cernudiana (el amor, el tiempo, la soledad, la muerte) cristalizan con claridad mayor en la obra de madurez, alcanzando su plena y fecunda culminación²; la segunda fase es, así, la expresión final y más acabada de los ya citados temas. Los poemas de este último período se caracterizan por la

presencia del "pensamiento-pasión", afirma José Ángel Valente³. Así, en esta nueva etapa, en la búsqueda de su propia imagen, el poeta, de manera más consciente, profundiza en el acto de mirar su propia alma. Para el escritor sevillano, la mirada es una de las vías que utiliza en el desvelamiento del mundo y del ser oculto. En el poema en prosa, "Ocio", de sus Variaciones sobre tema mexicano (1952)⁴, declara Cernuda:

Mirar. Mirar. ¿Es esto ocio? ¿Quién mira el mundo? ¿Quién lo mira con mirada desinteresada? Acaso el poeta, y nadie más. En otra ocasión has dicho que la poesía es la palabra. ¿Y la mirada? ¿No es la mirada poesía? Que la naturaleza gusta de ocultarse, y hay que sorprenderla, mirándola largamente, apasionadamente. La mirada es un ala, la palabra es otra ala del ave imposible. Al menos mirada y palabra hacen al poeta. Ahí tienes el trabajo que es tu ocio: quehacer de mirar y luego quehacer de esperar el advenimiento de la palabra (PC 135).

Por consiguiente, la mirada, para el autor, es el principio de la indagación y el inicio del conocimiento de sí mismo; es la visión creadora de su propio ser auténtico. A continuación, pasamos a nuestro análisis de la dialéctica existencial del segundo Luis Cernuda.

II. 1. Dialéctica y búsqueda de la verdad del ser

El primer paso que emprende el hombre en el proceso cognoscitivo de sí mismo es la interrogación. A raíz de este autocuestionamiento, Luis Cernuda, a lo largo de su trayectoria poética, indaga, cada vez más, en la esencia del ser, en la verdadera faz de la realidad, en la existencia misma y en el sentido de la vida. Como Heidegger, Cernuda manifiesta una intensa o ansiosa preocupación por el problema del ser o, más aún, por el sentido de su ser⁵. Según se indicó con anterioridad, dicho planteamiento queda establecido, directa u oblicuamente, con mayor intensidad y fecundidad, especialmente, en los versos escritos a partir del libro Las nubes (1937-1940). El poeta se impone la tarea de indagar, de ahondar, de poseer su verdad existencial.

La noción kierkegaardiana y el concepto unamuniano de la verdad se podrían aplicar al pensamiento cernudiano. Recuérdense las palabras del filósofo danés: "...to find a truth which is true for me, to find the idea for which I can live and die" (Jos 15), mientras que Unamuno escribe: "Mi religión es buscar la verdad en la vida, y la vida en la verdad..." (MR 13). La misma idea es expresada por Cernuda en su "Historial de un libro" (1958) cuando nos comenta: "...hallar mi verdad, la mía, que no será mejor ni peor que la de los otros, sino sólo diferente" (PC 937).

Al igual que en Kierkegaard, para el poeta sevillano la verdad es la vida en acto, la conciencia de la existencia, la existencia misma. Cernuda cree y asume su verdad buscándola, produciéndola, viviéndola.

Nos parece justificado relacionar las teorías heideggerianas y jasperianas de la verdad con las ideas de Cernuda, según las cuales es preciso que el poeta busque e indague su verdad en sí mismo para poder descubrir su real existente, su propio ser personal. De ahí que la creación artística sea un medio para llegar al "conocimiento de su interior hombre", un vehículo para "conocerse a sí mismo", una tentativa, como sostiene Octavio Paz en su brillante ensayo dedicado a La realidad y el deseo, por "crear su propia imagen"⁶. El escritor se dirige a descubrir su ser en sí mismo, o sea, intenta poseer la raigal esencialidad. Por ello, su obra es una exploración y, a la vez, una afirmación de sí, puesto que el acto de descubrir y de inquirir es un modo de ser del ser-en-el-mundo, conforme a la fenomenología de Heidegger. Con la firme convicción de que solamente puede existir el ser cuando encuentra su verdad, Cernuda emprende su camino, ya que la posesión de ésta implica el desvelamiento de aquél. Es decir, "sólo hay ser cuando hay verdad" y "sólo hay verdad mientras hay existir", como apuntaba Heidegger. El poema "Peregrino" resume bien lo recién explicado:

¿Volver? Vuelva el que tenga,
 Tras largos años, tras un largo viaje,
 Cansancio del camino y la codicia
 De su tierra, su casa, sus amigos,
 Del amor que al regreso fiel le espere.

Mas, ¿tú? ¿Volver? Regresar no piensas,
 Sino seguir libre adelante,
 Disponible por siempre, mozo o viejo,
 Sin hijo que te busque, como a Ulises,
 Sin Itaca que aguarde y sin Penélope.

Sigue, sigue adelante y no regreses,
 Fiel hasta el fin del camino y tu vida,
 No echés de menos un destino más fácil,
 Tus pies sobre la tierra antes no hollada,
 Tus ojos frente a lo antes nunca visto.

(508)

La poesía de Cernuda expresa la dialéctica de la identidad del poeta, la introspección en sí mismo, el deseo de autoconocerse y autocrearse. La obra cernudiana es una meditación introspectiva del alma del escritor, que se dirige a su labor poética vital⁷. En su peregrinación existencial Cernuda evocará personajes de la mitología, de la poesía, de la música, de la historia o de la Biblia (Quetzalcóatl, Larra, Góngora, Mozart, Lázaro, César, Dostoievsky y otros más). Otras veces se dirigirá a la naturaleza, a Dios, al amado, al amor, a la noche o a las sombras. Todos estos elementos recién mencionados sirven para que el autor elimine cada una de las diversas máscaras que envuelven a su ser auténtico, ya que a través de ellas éste se conoce y ahonda en sí mismo⁸.

El parentesco intelectual de Cernuda con Unamuno resalta claramente, puesto que aquél, al igual que su compatriota,

incesantemente interroga al misterio de su propia existencia en búsqueda de una respuesta posible: "...¿cómo puedo existir yo? Yo no existo ni aun ahora, que como una sombra me arrastro entre el delirio de sombras, respirando estas palabras desalentadas, testimonio (¿de quién y para quién?) absurdo de mi existencia" (PC 108). La misma idea es expresada por Miguel de Unamuno: "¿De dónde vengo yo y de dónde viene el mundo en que vivo y del cual vivo? ¿Adónde voy y adónde va cuanto me rodea? ¿Qué significa esto?" (STV 49). Lo que se presencia es el perpetuo deseo e intento del escritor sevillano por justificar su presencia en este mundo, por entender su estado de derelicción, por abolir la condición de facticidad y contingencia de su ser.

El poema "Lázaro" pertenece a la obra Las nubes (1937-1940). Este libro es una elegía o, dicho de otro modo, una súplica ferviente, donde predominan la voz dramática, el cansancio, el pesimismo, la amenaza de la muerte y la presencia de la nada. El título del volumen alude al perpetuo conflicto entre el insaciable deseo del poeta de apropiarse de la auténtica realidad frente al carácter intangible de ésta; ella, como las nubes, se desvanece, se esconde, se esfuma, se escapa de las manos del autor.

Pues bien, doliente, nostálgico y cansado el escritor se lanza en su búsqueda del alma, del ser, de la realidad inmaculada:

Quise cerrar los ojos,
 Buscar la vasta sombra,
 La tiniebla primaria
 Que su venero esconde bajo el mundo
 Lavando de vergüenzas la memoria.
 Cuando un alma doliente en mis entrañas
 Gritó, por las oscuras galerías
 Del cuerpo, agria, desencajada,
 Hasta chocar contra el muro de los huesos
 Y levantar mareas febriles por la sangre.

("Lázaro" 247)

En "la vasta sombra", es decir, en "la tiniebla primaria" radica el secreto o el misterio de la existencia del poeta; esa tiniebla es la que se interpone entre el hombre y su esencia verdadera. Poseerla, reducirla a su estado auténtico y puro, equivaldría a afirmar la realidad del ser del autor. Por ello, el poeta profundiza firme e intensamente en sí mismo, ya que en su intraexploración se halla la clave de la esencialidad de su existencia.

Para Cernuda la existencia es un absurdo como también es absurdo que las cosas, los otros existentes, e incluso él mismo, provengan de la nada y hacia ella vuelvan al final. Pero frente al absurdo de la existencia, contrariamente a otros creadores de su misma época, responde con un mundo poético dominado por la razón y por una férrea ética en la cual ningún relativismo es posible. Esa interpretación cernudiana de la existencia del hombre se puede relacionar con el pensamiento unamuniano⁹. Cernuda dice:

Todo ha sido creado,
 Como yo, de la sombra:
 Esta tierra a mí ajena,
 Estos cuerpos ajenos.

Por las sendas sombrías
 Se duele el viento ahora
 Como alma aislada en lucha.
 La noche será breve.

("Cordura" 240)

Como Unamuno, el poeta sevillano siente que la vida es locura, dolor, angustia: "Sentí de nuevo el sueño, la locura / y el error de estar vivo, / siendo carne doliente día a día..." ("Lázaro" 248). Recordemos las palabras de Unamuno: "la vida es tragedia, y la tragedia es perpetua lucha, sin victoria ni esperanza de ella" (STV 36). De acuerdo a la filosofía de la existencia, el hombre se caracteriza por ser un "ser posible", por ser una "posibilidad". Como tal, conforme al pensamiento existencial, Cernuda, a pesar del sufrimiento, se va constituyendo, se va realizando, se va formando gracias al compromiso con la propia existencia y al sentido de responsabilidad con su mismo ser. Para poder encontrar y apropiarse del verdadero ser, el escritor andaluz no puede ni debe esquivar o rehuir el dolor, puesto que éste será uno de los posibles senderos que le brindará al autor la esperanza de hallar la luz deseada, que, a su vez, ofrece al existente la posibilidad de poseer esa raigal esencialidad del ser. Por ello, Cernuda, con tono que

se acerca a las meditaciones de Unamuno, escribe:

Llanto escondido moja el alma,
 Sintiendo la presencia de un poder misterioso
 Que el consuelo creara para el hombre,
 Sombra divina hablando en el silencio.
 Aromas, brotes vivos surgen,
 Afirmando la vida, tal savia de la tierra
 Que irrumpe en milagrosas formas verdes,
 Secreto entre los muros de este templo,
 El soplo animador de nuestro mundo
 Pasa y orea la noche de los hombres.

("Atardecer en la catedral" 238)

Y en otro poema se lee:

Si con dolor el alma se ha templado, es invencible
 Pero, como el amor, debe el dolor ser mudo:
 No lo digáis, sufridlo en esperanza. Así este
 pueblo iluso
 Agonizará antes, presa ya de la muerte,
 Y vedle luego abierto, rosa eterna en los mares.

("Lamento y esperanza" 221)

Para Cernuda, la constante oscilación entre la dialéctica de ser y de no-ser es una lucha interminable para la "autofabricación" del existente. De este modo, el autor se va formando a medida que indaga e interpreta su ser, ya que tiene que actualizar su existir en un proceso constante y dinámico de autorrealización y autoformación. Esto implica que el poeta elija entre la diversa gama de posibilidades y, termina optando por el camino del dolor, del sufrimiento, de la angustia, es decir, el camino de

la autenticidad existencial. Dicha elección significa, según las doctrinas existencialistas, la creación y la afirmación de la persona. Por otro lado, la angustia le revela al hombre su ser, le propone "un yo a realizar", lo remite a su "yo" concreto, impidiendo su disolución en la nada de lo general y colectivo. Así, aplicando la teoría jasperiana a la obra de Cernuda, diríamos que éste sin cesar busca y va hacia su ser y que su fin es identificarse con "la raíz última de todo", con la esencia del mundo. De tal modo que a lo largo de su trayectoria poética-vital, el autor existe a medida que va proyectándose.

Como bien apunta María Dolores Arana, en la obra de Cernuda se puede constatar una "actitud heroica ante la vida por la poesía, actitud con la que tenía mucho que ver Heidegger"¹⁰. En efecto, a pesar del cansancio que experimenta durante el exilio, el escritor continuará buscando la luz deseada, su verdad personal, ya que como poeta está condenado a unir su ser disperso y juntar el mundo fragmentario donde vive.

Contemplación, sosiego,
 El instante perfecto, que tal fruto
 Madura, inútil es para los otros,
 Condenando al poeta y su tarea
 De ver en unidad el ser disperso,
 El mundo fragmentario donde viven.
 Sueño no es lo que al poeta ocupa,
 Mas la verdad oculta...

("Río vespertino" 336)

En su intento de hallar la unidad de su ser fragmentario, Cernuda, con inconfundibles ecos de Antonio Machado, mira hacia el pasado, ya que en el jardín de su infancia es posible encontrar el secreto y la clave de su verdadera persona:

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

("Jardín antiguo" 253)

Sin embargo, ante el constante deseo del poeta por alcanzar la esencia y la unidad de su ser (poseer el encanto de las aguas del jardín de la niñez) aparece el no-ser ("el jardín cerrado"). Andrew P. Debicki sostiene que el jardín "generalmente provisto de un lago o una fuente, sugiere o representa la belleza natural en un ambiente en que se detiene el tiempo y se trata de compenetrar el hombre con el mundo"¹¹. No obstante, el jardín de la infancia es en Cernuda un "jardín cerrado", incomunicado, que impide la entrada y la compenetración, que se desvanece paulatinamente, transformándose en la misma nada; ese jardín, que para otros sería plenitud y felicidad, viene a simbolizar el juego o la personificación del no-ser. Lo ya apuntado nos lleva a la conclusión de que la nada en Cernuda es una nada humana y personal; una nada que conduce al hombre a los precipicios del abismo y a la

fuente de la angustia misma. Por tanto, el deseo, que para el andaluz equivale a "la verdad verdadera", choca violentamente con una aparente y desvanecedora realidad, poniendo en peligro la existencia del deseo y de la auténtica identidad del escritor.

Es pertinente aquí señalar lo que Octavio Paz comenta respecto al continuo conflicto entre realidad y deseo:

No sabemos nada del deseo, excepto que cristaliza en imágenes y que esas imágenes no cesan de hostigarnos hasta que se vuelven realidades... las tocamos, se desvanecen. ¿O somos nosotros los que nos desvanecemos? La imaginación es el deseo en movimiento. Es lo inminente, aquello que suscita la Aparición; y es la lejanía, la sed de espacio ... la realidad acaba por destruir al deseo y nuestra vida es una continua oscilación entre privación y saciedad. A mí me parece que, además, dicen otra cosa más cierta y terrible: si el deseo es real, la realidad es irreal; el deseo vuelve real lo imaginario, irreal la realidad. El ser entero del hombre es el teatro de esta continua metamorfosis; en su cuerpo y su alma deseo y realidad se interpenetran y se cambian, se unen y separan. El deseo puebla al mundo de imágenes y, simultáneamente, deshabita a la realidad. Nada lo satisface porque vuelve fantasmas a los seres vivos. Se alimenta de sombras o más bien: nuestra realidad humana, nuestra sustancia, tiempo y sangre, alimenta a sus sombras ("Palabra" 153).

La realidad es, pues, una "realidad fluyente", temporal, "que existe no más para desaparecer". Y combatiendo contra ella, sin cesar, está el "deseo" --"un deseo tenso de fijación, de permanencia, de eternidad"¹².

Pero volvamos al análisis del poema en cuestión.

En aquel jardín antiguo, el ansa de Cernuda por acercarse a su verdadero ser se expresa como sigue:

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

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

("Jardín antiguo" 253)

La peregrinación existencial del autor se lleva a cabo empleando imágenes diáfanas, esbeltas, firmes e iluminadoras: "la tapia", "magnolios", "limoneros", "el encanto de las aguas", "el cielo hondo", "la torre esbelta", "flor de luz". Todas éstas conducen al poeta a la aproximación a su esencialidad. De ahí el uso de los infinitivos ("ir", "oír", "ver" y "sentir") al principio de cada estrofa y la brevedad del poema, ya que aceleran el proceso de afirmación de la persona. El uso del infinitivo "ir" es la manifestación del acercamiento del hombre a su verdad; el verbo "oír" comunica el comienzo de la compenetración de aquél con su realidad; con el acto de "ver", el escritor, por medio de la honda percepción, desvela el misterio de su propia existencia, puesto que la percepción es el principio del conocimiento. Por otra parte, el "sentir" es la total fusión del deseo y, a su

vez, la realización del ser.

Frente al anhelo del poeta por realizarse aparece la nada en diversas formas: la opresión, el prejuicio, el odio, el insulto, la intolerancia y la discriminación de la gente. Estos factores tal como aparecen en su poesía, son una amenaza para el ser del autor. Por eso, en "A un poeta muerto (F.G.L.)", escribe Cernuda:

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.

 Pero antes no sabías
 La realidad más honda de este mundo:
 El odio, el triste odio de los hombres,
 Que en ti señalar quiso
 Por el acero horrible su victoria,
 Con tu angustia postrera

 Y entre tus propias gentes
 Y por las mismas manos
 Que un día servilmente te halagaran.

(209-210)

El dolor y el hastío de Cernuda se agudizan hasta tal punto que el autor llega a identificarse con el sufrimiento de un pájaro muerto y, más aún, el poeta llega a "metamorfosearse" en ese triste ser:

Rota estaba tu ala blanca y negra,
 Inmóvil en la muerte. Parecías
 Una rosa cortada, o una estrella
 Desterrada del trono de la noche.

 Inútil ya todo parece, tal parece
 La pena del amor cuando se ha ido,
 El sufrir por lo bello que envejece,
 El afán de la luz que anegan sombras.

("Pájaro muerto" 271)

Partiendo de la interpretación filosófica de la existencia realizada por Karl Jaspers, se diría que el poeta sevillano asume su destino y, asumiéndolo, lo supera y lo transforma en libertad. Puesto que la verdad absoluta y definitiva es propiedad exclusiva del ser, Cernuda persigue aquélla para poder realizarse. Por tanto, si se aplica el concepto de libertad de los existencialistas al pensamiento cernudiano, se aprecia que la verdad, para el escritor andaluz, sólo es posible por la libertad, por la elección del autor de encaminarse, de proyectarse en el mundo acompañado por el sufrimiento y la soledad. Es decir, la libertad que posee el hombre es la expresión de su propia voluntad, es un "quererse a sí mismo" y, sobre todo, el deseo de libertad es existir. Según Jaspers, en el acto de elección, el existente determina su existencia y crea su ser auténtico: "Freedom is the choice of my own self" (Ph 160). Por ello, Cernuda a través de su libertad llega a ser su "yo mismo", ya que en el acto libre de decidirse descubre lo que es. Debemos agregar que la libertad es el motor por el cual la existencia capta la

trascendencia. Por medio de su decisión, el poeta conquista la libertad, esperando alcanzar lo que en él hay de más profundo. De ahí que caiga en la angustia existencial cuando experimenta la presencia de la nada, puesto que ella implica la ausencia de su verdad y la negación de su existencia.

Mario E. Ruiz declara que la angustia cernudiana es, por un lado, la preocupación del poeta de no tener sistema (una "leyenda"), o de otro modo, el verse sin una visión estable; sin una visión en la que la vida actual --sensorial y orgánica-- sea armonizada por una realidad estética. Por otra parte, la angustia subsecuente es el temor de que tal leyenda pudiera ser destruida una vez establecida. Así, la angustia es "el origen y la manifestación" de la obra del autor, es "el estímulo y razón de ser, el *sine qua non*, del aspecto idealista que constituye el segundo piso, la realidad estética de su trabajo"¹³. De ahí el recelo constante ante la crítica adversa, ante el desafío de experiencias no prevenidas, ante la inevitabilidad de la vejez, y ante la angustia misma.

Ahora conviene examinar uno de los mejores poemas de Desolación de la quimera (1956-1962), el que se titula "Luis de Baviera escucha Lohengrin". En general, esta composición emplea una serie de dualidades, que van desde la oposición del mundo interior y exterior de Luis de Baviera al desdoblamiento de éste mismo; y dichas disyunciones están condenadas a permanecer en constante

lucha sin posibilidad de ser resueltas. De este modo, mientras el personaje escucha absorto la bella melodía de Wagner ("Como una tierra seca absorbe el don del agua"), aquél se traslada al mundo de los sueños, pero pronto la fusión del mundo interior con el exterior se disuelve por la interposición de los otros:

Asiste a doble fiesta: una exterior, aquella
De que es testigo: otra interior allá en su mente,
Donde ambas se funden (como color y forma
Se funden en un cuerpo), componen una misma
delicia.

Así, razón y enigma, el poder le permite
A solas escuchar las voces a su orden concertadas,
El brotar melodioso que le acuna y nutre
Los sueños, mientras la escena desarrolla,
Ascua litúrgica, una amada leyenda.

Ni existe el mundo, ni la presencia humana
Interrumpe el encanto de reinar en sueños.
Pero, mañana, chambelán, consejero, ministro,
Volverán con demandas estúpidas al rey.

(488-489)

El mundo de los sueños (espacio figurado interior) implica la conmutación de un yo intimista e introspectivo por otra figura conocida y, a la vez, extraña; el sueño crea, da forma y nutre al hermano gemelo: "Saludando al hermano nacido de su sueño, nutrido por su sueño". Para el poeta las sombras de los sueños son "la verdad de la vida". Convencido de la última verdad, el poeta mira hacia su interior, hacia el sueño porque éste lo traslada a la propia esencia de su existencia. El sueño confluye armoniosa y perfectamente la copulación de la realidad

con el deseo. Claro está que el camino de los sueños encamina al hablante por los senderos del desvelamiento o, si se prefiere, del desciframiento del enigma de su propio ser; las tinieblas del inconsciente encarnan aspectos de la personalidad del autor. Ellas trascienden el tiempo limitado del hombre: "El sueño, las horas sin medida" ("Niño tras un cristal" 464). Pero también el mundo de la subconciencia le revela al ser humano regiones desconocidas de su paisaje interior, a las que nunca había tenido acceso hasta entonces. Diríamos, pues, que el sueño puede ser un medio de esclarecimiento y de adquisición del "hombre subterráneo" (como diría Unamuno), pero, incluso, es un vehículo hacia la trascendencia y un instrumento de progreso interior, por decirlo así, que deja paso a la depuración de la personalidad del poeta.

Según María Zambrano, el sueño es una instancia donde el hombre se realiza. Es oportuno aquí citar los agudos testimonios de la escritora sobre el mundo de la subconciencia. Escribe Zambrano:

La acción verdadera que los sueños de la persona proponen es un despertar del último fondo de la persona, ese fondo inasible desde el cual la persona es, si no una máscara, sí una figura que puede deshacerse y rehacerse; un despertar trascendente. Una acción poética, creadora, de una obra y aun de la persona misma, que puede ir así dejando ver su verdadero rostro, que puede ser visible por sí mismo, que puede llegar a ser invisible confundándose con la obra misma. Obra que puede darse también en hechos. Mas los hechos han de estar a la altura de la palabra, ya que la palabra preside la libertad.

El sueño de la persona es en principio sueño creador, que anuncia y exige el despertar trascendente y que aún puede contenerlo ya en el nivel más alto de la escala de los sueños⁴.

Por ello, en ciertas ocasiones el escritor andaluz piensa en la posibilidad de poder trascender la nada por medio del sueño. El sueño aquí es otra vía de acceso que hace factible el deseo del autor; este sueño lo lleva hacia la esencia misma de su ser. Como tal, el sueño (revelador del yo íntimo) es una puerta abierta a las tinieblas abismales del alma. El poema "Las ruinas" nos puede servir para ilustrar esta función del sueño:

Silencio y soledad nutren la hierba
Creciendo oscura y fuerte entre ruinas,
Mientras la golondrina con grito enajenado
Va por el aire vasto, y bajo el viento
Las hojas secas en las ramas tiemblan vagas
Como al roce de cuerpos invisibles.

Puro, de plata nebulosa, ya levanta
El agudo creciente de la luna
Vertiendo por el campo paz amiga,
Y en esta luz incierta las ruinas de mármol
Son construcciones bellas, musicales,
Que el sueño completó.

... ..
Levanta ese titánico acueducto
Arcos rotos y secos por el valle agreste
Adonde el mirto crece con la anémona,
En tanto el agua libre entre los juncos
Pasa con la enigmática elocuencia
De su hermosura que venció a la muerte.

(282)

La compenetración del hombre con su sueño es, a su vez, el descubrimiento y la penetración del existente en su

persona auténtica e inmaculada; por otra parte, el mundo de la subconciencia es la manifestación de la afirmación total de la existencia del individuo o, dicho de otro modo, es la fijación y unión del ser fragmentario.

Pues bien, regresemos a la dialéctica de la identidad en Cernuda. La concepción cernudiana del "otro" es la figuración vocativa de un yo-plural con su intercambio dramático de voces (monólogos). El poeta no puede ni debe separarse de ese "otro" porque su propia existencia depende de la de aquél:

¿Cuál de los dos es él, o no es él, acaso, ambos?
El rey no puede, ni aun pudiendo quiere dividirse
así del otro.

Sobre la música inclinado, como extraño contempla
Con emoción gemela su imagen desdoblada
Y en éxtasis de amor y melodía queda suspenso.

Él es el otro, desconocido hermano cuyo existir
jamás creyera

Ver algún día. Ahora ahí está y en él ya ama
Aquello que en él mismo pretendieron amar otros.
Con su canto le llama y le seduce. Pero, ¿puede
Consigo mismo unirse? Teme que, si respira, el
sueño escape.

Luego un terror le invade: ¿no muere aquel que
ve a su doble?

... ..
En el vivir del otro el suyo certidumbre
encuentra.

("Luis de Baviera escucha Lohengrin" 491)

"¿Es magia o espejismo?", se pregunta el autor al mirar su complejo rostro, pues, lo que percibe son dos seres idénticos y distintos a la vez; sus semejanzas y diferencias

se manifiestan por los mismos reflejos y disfraces que le brindan el espejo de las aguas musicales. Estas aguas nos revelan a nosotros mismos, nos proclaman "otros" para siempre, pero también nos muestran otras máscaras intangibles. Por tanto, son dos personas, dos tiempos, dos hermanos, dos mundos, dos seres en íntima simbiosis, y en espacios opuestos. En cada tiempo, momento o espacio, uno es siempre "otro". De este modo, la búsqueda de esta conciencia de ser "otro" se transforma, en el caso de Cernuda, con frecuencia, en una figuración siempre eludida de un "tú" que, en un final deseo de ser identificado, se altera, varía o transforma nuevamente. Por consiguiente, su problema de la dualidad es ontológico; la dualidad cernudiana opera como dos seres iguales y desemejantes, que definen esa alteridad del yo enunciativo, ya que en el mismo hombre persisten dos enunciados o dos seres. El "yo" es "otro" en el tiempo, en el espacio, y en la misma historia que lo constituye. Como tal, la "otredad" viene a ser, pues, un complejo concepto, que oscila entre la afirmación (la presencia anhelada) y la negación (la ausencia de toda posible perduración). Cabe señalar que el tema de la otredad será desarrollado en el próximo capítulo de nuestro estudio. Sólo hemos querido indicar en las líneas anteriores el paralelismo entre la figura del "otro" y la dialéctica existencial del ser de quien la observa y documenta poéticamente.

Es evidente que todos esos "otros" están destinados

al olvido, al abismo, a la nada: "Frío acero, llega / Por tu sangre adentro... / Todo destinado / Contigo al olvido" ("Dos de noviembre" 487). Y al ver el poeta que su vida se reduce a una "burbuja", insiste, no obstante, en anhelar la inmortalidad. Así, Cernuda, con resonancia unamuniana, expresa su incesante canto a la eternidad:

Y otra cuestión recuerdas gemela de la suya
 Que, a su edad, te asaltaba:
 La de la eternidad, la del tiempo sin término,
 En ti infundiendo terror cósmico.
 Con tu imaginación fija en la palabra repetida:
 Siempre, siempre, siempre, siempre.

("Animula, vagula, blandula" 498)

Por otro lado, para expresar su estado anímico de tristeza y melancolía, Cernuda emplea imágenes, colores y símbolos evanescentes pero también fúnebres, sombríos y de intensa oscuridad: "cuerpos deshechos", "nube de polvo", "leves nubes grises", "sombras efímeras", "cuerpos oscuros", "gris celaje", "sombra iracunda", "los cuervos agudos", "el alba pálida", "alma doliente", "noche de luna", "nube vaga", "carne doliente", "alma de soledad temblando", "los finales de la nada", "la vasta sombra", "la carne gris", "las oscuras galerías". Más aún el constante uso de colores pálidos u oscuros, como el gris y el negro, expresan visualmente el cansancio lánguido y el vacío del poeta, ya que en sí son reflejos de la nada.

Ese estado de lucha entre el ser y el no-ser es sub-

rayado por el poeta con el uso del concepto de la tarde. Para Cernuda, como para Antonio Machado, la tarde y la noche son, como sabemos, estados temporales cargados de tristeza, de malestar, de angustia, de dolor, de vacío, de sufrimiento, de melancolía, de hastío, de inquietud: "Un hondo sentimiento / De alegrías pasadas, / Hechas olvido bajo / Tierra, llena la tarde... Es tarde y nace el frío" ("Cordura" 240); "La soledad. La noche. La terraza. / La luna silenciosa en las columnas... mi cansancio / Aquí en mi pecho aburrimiento y miedo" ("La adoración de los magos" 255); "la madrugada / Con su insomnio tenaz, o su visita / De horribles sueños, que me cuestan / Lágrimas y gemidos" ("El César" 402); "Ya es noche. Vas a la ventana. / El jardín está oscuro abajo. / Ves el lucero de la tarde / Latiendo en fulgor solitario" ("Tiempo de vivir, tiempo de dormir" 510). A esto se añadiría el sentido negativo, mortal y abismal que tienen para el autor la tarde y la noche.

A manera de resumen diríamos que la incesante contienda entre el deseo de afirmación, y la amenaza constante de la total negación de la persona, son la expresión máxima de la búsqueda afanosa de la verdad del escritor. La compleja peregrinación cernudiana hacia el descubrimiento del ser o, dicho de otro modo, la introspección reflexiva viene a ser no sólo un vehículo de expresión, sino una necesidad vital, una concreción de su absoluta verdad, una edificación y realización de su propia identidad.

En los tres siguientes apartados, se analizará la relación de esta búsqueda del ser con el tiempo, la muerte y Dios.

II. 2. En el río del tiempo

Estamos conscientes de que el tema del tiempo en la obra de Cernuda ha sido estudiado exhaustivamente por los críticos¹⁵. Puesto que uno de los temas fundamentales de la filosofía de la existencia es el ser y el tiempo, lo más lógico y apropiado es analizar lo sugerido en las composiciones del escritor sevillano de 1937-1962, que son los años que nos incumben en el presente trabajo. En los libros de su segunda etapa se intensifica ese sentimiento de dolor ante el paso del tiempo debido al peso de los recuerdos, a amplias experiencias y sufrimientos en la vida y a una aguda perspectiva cronológica¹⁶.

En general, los críticos señalan que a lo largo de toda la obra de Luis Cernuda se advierte una "conciencia trágica del tiempo", "una intensa y profunda impresión temporal", una emoción honda de dolor ante el acabamiento de todas las cosas y de todo lo existente. Efectivamente, ese sentimiento de amargura, de desolado pesimismo, que se percibe en los escritos del poeta de La realidad y el deseo nace de su sensibilidad ante la fugacidad, la pérdida, la caducidad y destrucción de las cosas y, sobre todo,

de la hermosura. Esa constante preocupación por el tiempo hace que el escritor andaluz, según Ricardo Molina, sienta "por todas partes abandono, satúrrese de vacío, de desengaño, y, lúcidamente consciente de la nulidad de toda empresa humana, eleva el ocio a la categoría de pura actitud filosófica" (104). Por otra parte, Salvador Jiménez Fajardo indica que el tiempo en la obra del poeta, "while offering the illusion of a constant flow, is in fact as discontinuous as the contingent reality wherein it seems most clearly manifest" (96).

Según Octavio Paz, en la poesía de Cernuda hay tres vías de acceso al tiempo: el "acorde", la contemplación y, por último, la visión de las obras humanas y de la propia (este tercer camino se aprecia a partir de Las nubes). La primera, el "acorde", comprende "el descubrimiento súbito a través de un paisaje, un cuerpo o una música de esa paradoja que es ver al tiempo detenerse sin cesar de fluir"; la segunda, la contemplación, implica el acto de mirar y por ello el hombre crea entre la mirada y su conciencia "un espacio, propicio a la revelación". La tercera vía, la visión de la obra ajena y de la propia, "se expresa en dos direcciones principalmente: el doble (personajes de la mitología, la poesía o la historia) y las creaciones del arte. Por ella accede al tiempo histórico, humano" (157-158).

José Olivio Jiménez se acerca al concepto cernudiano del tiempo, partiendo de algunas claves que ofrece la inter-

pretación filosófica de Henri Bergson. Para Jiménez, al poeta andaluz se le escapa la verdadera dimensión del tiempo "bajo múltiples máscaras, que se presentan de común como tiempo medido, contado, temporal; la *durée homogène* de Bergson"(125). Todas las cosas que rodean al autor andaluz son solamente engañosas formas de la temporalidad, siendo la existencia la temporalidad máxima. Por tanto, el escritor español siente el fluir inexorable de toda realidad, siente la mutación de las cosas y de su propio ser. El crítico cubano también apunta que el tiempo en Cernuda es, ante todo, "una emoción de intensísimo grado; después, y a la vez, un punto para la contemplación reflexiva; y, finalmente, una aspiración para su misma trascendencia" (104).

Pues bien, antes de proceder a nuestro análisis sobre el ser y el tiempo en el segundo Cernuda, sería conveniente resumir algunas ideas expuestas por algunos de los filósofos de la corriente existencial con respecto al ya mencionado tema. Las aportaciones de aquellos pensadores sencillamente servirán como guía para nuestro acercamiento al poeta español.

Los existencialistas, en general, sostienen que la existencia humana obviamente se articula en presente, pasado y futuro: lo que Martin Heidegger denomina como los tres "éxtasis", o sea, tres maneras de "extenderse" la existencia, temporalizándose. Tiempo, temporalidad e historia, son tres conceptos que se entrelazan íntimamente

en la existencia del hombre y se funden en ella. El individuo es un ser temporal y el tiempo se manifiesta en la temporalidad humana; ésta no es una cualidad adherida a la existencia, sino su propio destino. De hecho, el sentido último de aquél es la temporalidad. El tiempo verdadero no es una entidad abstracta, sino algo dinámico, algo que se hace.

Es sabido que en la existencia auténtica el ser del hombre es, para emplear los términos heideggerianos, la "preocupación", el "cuidado" ("Sorge"). Por otro lado, el "cuidado" comprende la anticipación, el proyectarse, la capacidad de "referirse a" posibilidades: "Being is an anticipation itself. Anticipation turns out to be the possibility of understanding one's ownmost and uttermost potentiality --for-Being --that is to say, the possibility of authentic existence" (BT 307). El existente nunca deja de orientarse o proyectarse hacia sus posibilidades y, de este modo, es, en su ser, esencialmente futuro y "anticipador". Esa referencia se dirige hacia la posibilidad extrema, hacia la que encierra en sí todas las demás posibilidades, es decir, la muerte. De hecho, el futuro se engendra por esa acción de "referirse a", que en el caso de la existencia auténtica es referencia a la muerte. Sin embargo, la vida responsable también es la aceptación de la existencia no elegida. El ser humano acepta su propio pasado en todos sus contornos, tal como ha sido siempre, tal como era "ya" cuando fue

"arrojado-al-mundo" y, pues, contra la afirmándolo. Por otra parte, dicha aceptación y la anticipación hacia la muerte le aclaran al hombre su situación presente, brindándole su sentido auténtico. Como tal, la existencia auténtica es un "pasado-futuro" o, dicho de otro modo, un retorno simultáneo al pasado y una proyección hacia el futuro, hacia la muerte. El ser humano, pues, sin ser su pasado, es solidario con él, lo reconoce como suyo. La historia del existente se convierte en norma del futuro, puesto que le permite distinguir en el pasado las actitudes en las que fue fiel a su destino de aquéllas en que lo traicionó.

Ya que la existencia humana implica la libertad y la elección, aquélla está absorta en el tiempo. Al elegir el hombre pone en juego su propio "yo". El ser verdadero de cada persona es producto de su presente elección y de su responsabilidad con el pasado (lo que cada uno ya ha elegido: "yo soy lo que elijo" y un "yo elijo lo que soy"). En consecuencia, toda elección nueva se hace en razón del fundamento histórico personal. El pasado es algo que el ser humano es y al mismo tiempo algo que no es (porque ya no podrá ser nunca su pasado). Debido al carácter incompleto de nuestra existencia, nos lanzamos a completarla y nos proyectamos hacia lo que todavía no es, hacia las gamas de posibilidades o, en otras palabras, hacia el futuro. El presente de una posibilidad es una perspectiva hacia el futuro que arraiga en el pasado.

La raíz última de la angustia del hombre es constatar que el tiempo, bajo su faz enmascaradora, es su realidad última. Es decir, al desaparecer un asidero religioso, un más allá de la muerte, sólo nos queda el tiempo. Así, su incesante deseo de fijación es oscurecido por la caducidad de todo lo existente. "El tiempo", poema en prosa, expresa esa estrecha vinculación entre el ser y Cronos. Con toda claridad presenta Cernuda el ya mencionado problema existencial:

Llega un momento en la vida cuando el tiempo nos alcanza. (No sé si expreso esto bien.) Quiero decir que a partir de tal edad nos vemos sujetos al tiempo y obligados a contar con él, como si alguna colérica visión con espada centelleante nos arrojara del paraíso primero, donde todo hombre una vez ha vivido libre del agujón de la muerte. ¡Años de niñez en que el tiempo no existe! Un día, unas horas son entonces cifra de la eternidad. ¿Cuántos siglos caben en las horas de un niño? (PC 28).

En otras palabras, el ser humano se transforma en "una conciencia" del tiempo cuando "sale" de la niñez.

La obsesión demoníaca del existente, el tiempo, es descrita como "abismo blanco", "nube de polvo", "sombras", "sombra enigmática", "gris celaje", "blanco desierto ilimitado", "nada creadora", "hondo vacío", "multiforme mar, incierto y sempiterno", "hombre silencioso", "pálido fantasma", "tiniebla avara", "pared de hielo". Al tiempo se le atribuye características de la divinidad; Cronos

es un dios que encarna la muerte, un elemento que oculta las galerías abismales de la nada, un ser supremo, cuya existencia depende de la vida de otros seres:

El tiempo, ese blanco desierto ilimitado,
Esa nada creadora, amenaza a los hombres
Y con luz inmortal se abre ante los deseos juveniles.
Unos quieren asir locamente su mágico reflejo,
Mas otros le conjuran con un hijo
Ofrecido en los brazos como víctima,
Porque de nueva vida se mantiene su vida
Como el agua del agua llorada por los hombres.

("La visita de Dios" 228)

Cernuda percibe el tiempo como un elemento omnipotente que se deshace en la nada, puesto que al hombre sólo se le manifiesta a través de las cosas temporales, y éstas, a su vez, se disuelven y desaparecen en los mismos laberintos de la temporalidad. De ahí que el desasosiego del poeta sea la mutación de todo lo existente:

La mutación es mi desasosiego,
Que victorias de un día en derrotas se cambien.
Mi reino triunfante ¿ha de ver su ruina?
O peor pesadilla ¿vivirá sólo en eco,
Como en concha vacía vive el mar consumido?

("Silla del rey" 390)

La continuidad indestructible del tiempo arrastra (como las aguas de un río) a los tres elementos abstractos, pero imprescindibles, de la existencia del autor: la hermosura,

el deseo y el alma:

Dime, hermosura,
Por qué tu luz se mustia.

Dime, deseo,
Por qué te olvida el cuerpo.

Dime, alma,
Por qué tu voz se apaga.

Alma, deseo, hermosura,
Son galas de las bodas
Eternas con la muerte,
Incolora, incorpórea, silenciosa.

("Mutabilidad" 306)

Con la misma economía expresiva, Cernuda insiste en el aspecto avasallador del tiempo humano:

Un hondo sentimiento
De alegrías pasadas,
Hechas olvido bajo
Tierra, llena la tarde.

("Cordura" 239)

Y en "Primavera vieja" el poeta muestra una vez más su interés por sugerir y hacer sentir el fluir oculto y permanente del tiempo:

En el rincón de algún compás, a solas
Con la frente en la mano, un fantasma
Que vuelve, llorarías pensando
Cuán bella fue la vida y cuán inútil.

(312)

En la poesía de madurez de Cernuda se observa una paradójica relación entre el carácter mortal del hombre y su habilidad de crear la belleza, es decir, la deseada permanencia. La creación del ser humano debe ser imperecedera para poder reafirmar su propia existencia, ya que el individuo, como ser temporal, encarna en sus entrañas la muerte misma:

Tan sólo ellos no están. Este silencio
 Parece que aguardase la vuelta de sus vidas.
 Mas los hombres, hechos de esa materia
 fragmentaria
 Con que se nutre el tiempo, aunque sean
 Aptos para crear lo que resiste al tiempo,
 Ellos en cuya mente lo eterno se concibe,
 Como en el fruto el hueso encierran la muerte.

("Las ruinas" 283)

En Cernuda es evidente la exaltación de la belleza corporal. Ya en su "Historial de un libro" (1958), escribía el autor: "La hermosura física juvenil ha sido siempre en mí cualidad decisiva, capital en mi estimación como resorte primero del mundo, cuyo poder y encanto a todo lo antepongo" (PC 906). Sin embargo, el poeta está condenado a enamorarse de todas las cosas bellas que, como todo y todos, están sujetas a la ley del tiempo y a la certidumbre de la muerte:

Leyendo un estudio de cierto arabista acerca de la vida y doctrina de un teólogo musulmán, hallé esta respuesta del teólogo en cuestión a uno de sus

discípulos; mientras caminaba por la calle, uno de aquéllos le preguntó al oír un son de flauta: "Maestro, ¿qué es eso?". Y el maestro le respondió: "Es la voz de Satán que llora sobre el mundo". Según aquel teólogo, Satán ha sido condenado a enamorarse de las cosas que pasan, y por eso llora; llora, como el poeta, la pérdida y la destrucción de la hermosura (PC 874-875).

No obstante, se debe señalar que lo que desaparece es la hermosura corpórea y tangible, o sea, el cuerpo, que, como todo objeto de la realidad temporal y mudable, se desintegra. Pero, en cambio, la cualidad divina, la belleza, pertenece al reino de la inmortalidad, al mundo de los dioses antiguos: "En la hermosura / La eternidad trasluce sobre el mundo / Tal rescate imposible de la muerte" ("El águila" 280). Por tanto, la belleza es un elemento eterno que no le es dado al hombre poseer. El ser humano anhela alcanzar aquella dimensión suprarreal de la hermosura porque conseguirla significa trascender o superar las limitaciones del tiempo de los hombres, y, a su vez, implica la perennidad o el "rescate imposible de la muerte".

El tiempo humano, para Cernuda, es un tiempo de dimensiones limitadas y pobres, que se caracteriza por ser engañosas formas de la temporalidad. Por ello, el individuo lo percibe como tiempo finito, medido, lineal, contado y temporal; el tiempo es, por tanto, "la realidad misma, transparentándosele al hombre a través de la sucesión de su existencia, la temporalidad, en un doble juego de entrega

y de rechazo" (Cinco 152). Puesto que el tiempo es la propia amenaza a la misma esencia y existencia del ser, Cernuda anhela trascenderlo para poder reafirmar su persona auténtica; el escritor andaluz intenta profundizar en el ámbito verdadero del tiempo, lo que Cernuda llama el "tiempo de los dioses". La fusión del hombre con el lado trascendental del tiempo es, por otro lado, la penetración del existente en su propia raigal esencialidad y en su auténtica realidad. Por eso Cernuda escribe:

Todo es cuestión de tiempo en esta vida.
 Un tiempo cuyo ritmo no se acuerda,
 Por largo y vasto, al otro pobre ritmo
 De nuestro tiempo humano, corto y débil.
 Si el tiempo de los hombres y el tiempo de los
 dioses
 Fueran uno, esta nota que en mí inaugura el ritmo,
 Unida con la tuya se acordaría en cadencia,
 No callando sin eco entre el mudo auditorio.

("A un poeta futuro" 301-302)

Fundirse en la dimensión sobretemporal es, a su vez, descifrar la honda realidad o el misterio último de la existencia del hombre. De hecho, el poeta sevillano aspira a poseer y expresar ese lado supremo del tiempo: "Tu existir es de donde / Percibe el pensamiento / Por la arena de mares / Amigos / La eternidad en tiempo" ("País" 400). Si el ser humano llega a compenetrarse con el tiempo trascendental, aquél capta el reposo deseado, la eternidad anhelada, la tranquila posesión espiritual y la sensación

de inmovilidad y de inmutabilidad. Por consiguiente, la eternidad es la posesión completa de la persona verdadera y la realización perfecta del ser.

Ya se dijo que los pensadores de la filosofía existencial indican que la vida del hombre se articula en presente, pasado y futuro. Por estar el individuo "nutrido" de tiempo, es preciso, para entenderse a sí mismo, profundizar en aquellas tres fases de su existencia. En las líneas que siguen intentaremos ahondar en esos tres momentos de la etapa madura del autor andaluz, aprovechándonos de ciertas ideas de la corriente existencial y de Ortega y Gasset. Ahora bien, cabría tomar como punto de partida las consideraciones de José Ortega y Gasset en relación con el tema del historicismo. Sabido es que el pensador español aportó una rica teoría sobre el recién mencionado tema, que, a nuestro juicio, es el que más afinidad tiene con el pensamiento cernudiano.

Según Ortega y Gasset, "el hombre no tiene naturaleza, sino que tiene historia"¹⁷. Para el ensayista español, la vida como realidad es absoluta presencia y, por consiguiente, no puede decirse que hay algo si no es presente, actual. Más aún, agrega Ortega, "si hay pasado, lo habrá como presente y actuando ahora en nosotros" (47). Es decir, nuestra vida, la de este instante presente o actual, se compone de lo que hemos sido personal y colectivamente o, para decirlo de otro modo, lo único que el existente tiene de ser, de "naturaleza", es lo que ha sido. Al

efecto, ha escrito: "El pasado es el momento de identidad en el hombre, lo que tiene de cosa, lo inexorable y fatal"(48). Y también: "La historia es ciencia sistemática de la realidad radical que es mi vida. Es, pues, ciencia del más riguroso y actual presente... el pasado es la fuerza viva y actuante que sostiene nuestro hoy. El pasado no está allí, en su fecha, sino aquí, en mí. El pasado soy yo --se entiende, mi vida" (56). Sobre la autenticidad del ser del hombre en relación con su historia personal, escribe Ortega:

...el auténtico "ser" del hombre --tendido a lo largo de su pasado. El hombre es lo que le ha pasado, lo que ha hecho. Pudieron pasarle, pudo hacer otras cosas, pero he aquí que lo que efectivamente le ha pasado y ha hecho constituye una inexorable trayectoria de experiencias que lleva a su espalda, como el vagabundo el hatillo de su haber. Ese peregrino del ser, ese sustancial emigrante, es el hombre. Por eso carece de sentido poner límites a lo que el hombre es capaz de ser. En esa limitación principal de sus posibilidades, propia de quien no tiene una naturaleza, sólo hay un límite: el pasado. Las experiencias de vida hechas estrechan el futuro del hombre. Si no sabemos lo que va ser, sabemos lo que no va a ser. Se vive en vista del pasado.

(Historia 51)

En suma, el auténtico ser del existente de hoy comprende al ser histórico personal y éste es, a su vez, el punto de origen de su proyección hacia el futuro. Como tal, para entender y conocer al hombre actual hay que indagar en el individuo del pasado. Los tres momentos del tiempo

humano, presente, pasado y futuro, están íntimamente ligados.

Cernuda ahonda y examina el papel que desempeña su obra artística en la afirmación de su propio ser y en la unidad de éste mismo. Lo que el autor se propone es rescatar su pasado desde su presente y, así, reafirmar y desvelar este presente a través de ese pasado, ya que el hombre de hoy es, como afirma Ortega y Gasset, fruto de su propia historia. Dicho de otro modo, el ser humano es un microcosmos de su experiencia histórica, de su pasado vivo. Por ese hecho, el escritor indagará en su pasado histórico y personal, puesto que en él radica la clave del entendimiento del proceso de autoconocimiento del ser interior. Esta intraexploración de sí mismo engloba la fuente de su obra poética y, por medio de ésta, se intenta renovar el pasado incluso detener las imágenes fugaces o efímeras o, más bien, salvarlas del olvido (el no-ser) por medio del recuerdo (camino hacia el ser).

Cernuda, consciente de la amenaza de la nada a su propia existencia e identidad, incorpora aquel olvido, transformado en recuerdo, a su presente. El poeta reconoce la estrecha relación entre el recuerdo y el ser, ya que mientras más se rescate de aquél más se constituye éste. Es decir, el presente y la realidad circundante del autor deben depurarse y formar parte integrante de la creación y de la expansión del ser personal. Por ello, desde sus primeros poemas, Cernuda buscó la comunión estrecha entre

su deseo espiritual y la realidad externa. De este modo, Luis Cernuda traspasa la realidad apariencial, dirigiéndose hacia la verdadera realidad.

El proceso de introspección conduce al poeta de La realidad y el deseo a un mejor entendimiento de los tres éxtasis de su tiempo personal. En su intento de "Fijar una existencia / Con tregua eterna y breve..." ("La ventana" 349), el escritor profundiza en su pasado, puesto que no es posible conocer al ser actual sin analizar al del ayer:

No le busques afuera. El ya no puede
Ser distinto de ti, ni tú tampoco
Ser distinto de él: unido vais,
Formando un solo ser de dos impulsos,
Como al pájaro solo hacen dos alas.

("El amigo" 351)

Y al mirar su retrato de hoy y su imagen de ayer, el escritor ve que son parecidos y distintos:

También tú igual me pareces,
O casi igual, al que antes eras:
En él casi sólo consiste,
De ayer a hoy, la diferencia.

("Otra fecha" 438)

El hombre es, pues, el ser en quien esencia y existencia se funden, el ser cuya esencia consiste en existir.

Parece ser ya obligado el tener que recordar la imagen

clásica del río de Heráclito: en las aguas heraclitianas, según Aristóteles, todas las cosas fluyen sin que nada permanezca firme más que una cosa en el proceso de transformación¹⁸. Estas ideas se hacen patentes en "Viendo volver", cuyos versos son una sutil expresión de metafísica existencial:

Irías, y verías
 Todo igual, cambiado todo,
 Así como tú eres
 El mismo y otro. ¿Un río
 A cada instante
 No es él y diferente?

Irías, en apariencia
 Distráido y aburrido
 En secreto, mirando,
 Pues el mirar es sólo
 La forma en que persiste
 El antiguo deseo.

(400)

Y, pues, la imagen bifurcada del poeta se mira o autocontempla con horror en las aguas de Heráclito, las cuales asemejan un juego de espejos. Al mirarse, el escritor observa que él es el mismo ser de ayer, que va vertiginosamente dividiéndose en el hombre histórico y en el hombre de hoy. Por lo tanto, existe una especie de dicotomía de la persona. Aquellos dos seres irreconocibles y enajenados permanecen en un estado de total incomunicación:

Impotente, extasiado
Y solo, como un árbol,
Le verías, el futuro
Soñando, sin presente,
A espera del amigo,
Cuando el amigo es él y en él le espera.

(401)

Para unir ambos reflejos y mantener vivo y eterno el deseo, el poeta acude al acto de mirar porque este proceso "...es sólo / La forma en que persiste / El antiguo deseo." La imagen del pasado permanece enterrada, perdida e incomunicada en los precipicios del ayer, sin esperanza alguna de que sus deseos sean escuchados por la figura extraña del presente, cuya esencia es el mismo cambio. De la misma manera, los deseos y las esperanzas del hombre de hoy no son oídos por aquel ser del pasado. En resumen, la discrepancia y el distanciamiento entre el hombre de ayer y el ser de hoy es el propio espejo o reflejo de la perpetua contienda entre la realidad y el deseo.

Indagar en el pasado es volver a la juventud. Para el poeta la juventud simboliza un estado eufórico, una existencia ideal, una posible reafirmación de la persona, un momento de eternidad; éste evoca, con frecuencia, aquel edén de la infancia porque recordar es poseer o, más bien, realizar, constituir, hacer, crear su propia imagen. Cada vez que Cernuda se sumerge en el paraíso mítico de la niñez,¹⁹ está reviviéndose a sí mismo, está en perfecta armonía con su cosmos, pero, sobre todo, está en el núcleo

mismo de la unión íntima entre realidad y deseo. La infancia es la fuente que mana de las profundidades inefables del ser. En la evocación del pasado, los cuadros sevillanos (el patio, la fuente, el huerto, el jardín), que con tal precisión y delicadeza pinta Cernuda, sugieren la inocencia, la alegría (formas que se asocian con la niñez) y la comunión con las cosas del mundo.

Como ejemplo de lo explicado en las líneas anteriores, escogemos el poema "Jardín". El escenario de esta composición comienza, en general, con la descripción de una serie de elementos iluminadores: "la luz", "la hierba", "los troncos", "el sol en la glorieta", "las ninfeas", "el agua inmóvil de la fuente", "la trama traslúcida de hojas" y "las nubes blancas". Estos elementos, que en sí son los reflejos del ser, se hallan en las primeras cuatro estrofas. Sin embargo, en el centro del jardín está presente la nada ("la musgosa / Piedra que mide el tiempo"); esta piedra tiñe cada una de las estrofas, dándoles un cierto toque de oscuridad. Así, la luz se transforma, paso a paso, hasta llegar al final del poema, en penumbra o, mejor dicho, se hace sombría. De ahí que se pueda decir que los contrastes de luz y sombra propician el que tengamos un cuadro con efectos de claroscuro. La lucha entre la luz y la sombra es, a su vez, la manifestación de la constante contienda entre el ser y el tiempo.

En ese autorretrato, a lo lejos, en "un rincón

sentado", está el poeta contemplando el paisaje y autocontemplándose a la vez. En realidad este cuadro otoñal es una representación de la búsqueda del ser y de su lucha por afirmarse. Las primeras dos estrofas se caracterizan por un estado de inmovilidad; en ellas predominan los elementos terrenales. La piedra musgosa y los "copos de sueño" nos anticipan la muerte futura, que será representada por el cambio de estación (el invierno). A partir de la tercera estrofa la mirada poética se dirige hacia lo alto (elementos del aire). "Las nubes blancas" del cielo otoñal semejan "las ninfeas" de la fuente, ya que ambas muy lentamente se desvanecen. En la cuarta estrofa la figura principal es un mirlo. En otro sitio de su obra (Ocnos), Cernuda aclara que esta ave "trae a la tierra alguna semilla divina, un poco de luz mojada de rocío, con las cuales parece nutrir su existencia..." Y más adelante agrega: "¿qué puede importarle al mirlo la muerte?, como si ella con su flecha pesada y dura no pudiera pasarle, silba el pájaro alegre, libre de toda razón humana. Y su alegría contagiosa prende en el espíritu de quien oscuramente le escucha... tal la luz con el agua, un solo volumen etéreo" ("El mirlo", PC 78). El canto del mirlo simboliza el eco de la voz auténtica del autor, la autocomunicación y, sobre todo, la compenetración del hombre con su realidad inmaculada (el jardín). Lo que se ha presenciado hasta ahora ha sido una gradación o, si se desea, una progresión ascendente (lo telúrico -- lo atmosférico -- el mirlo --

el artista), que alcanza su cima: el poeta.

La quinta estrofa añade un elemento aún más subjetivo: la caricia de la mirada; Cernuda presta siempre mucha atención a los ojos y a las miradas. La percepción es una vía de acceso al hondo conocimiento, la cual asiste al escritor en su intraexploración y en su creación. Es oportuno ahora citar las acertadas palabras de Dionisio Cañas sobre este tema, en general, ya que arrojarán mayor luz a nuestra explicación. El crítico escribe:

Ver es fundar una realidad en su totalidad, simultáneamente entregada a nuestra mente con todos sus datos, su Historia y sus zonas ocultas, con su significación. Ver es al mismo tiempo reconocerse en el acto de estar viendo, igualmente total, entregándonos a nosotros mismos nuestra prehistoria, nuestros lados invisibles, nuestra absoluta y más plena certeza intuitiva de ser²⁰.

El hombre debe mirar con profundidad y dulzura las ofrendas que le brinda el jardín, es decir, su ser y su realidad personal, ya que aquéllas están condenadas a desvanecerse pronto. El ritmo suave, y acelerador, de la quinta estrofa subraya el mismo acto de mirar. La dulzura del verbo "acariciar" armoniza con "la luz" de la siguiente estrofa.

A medida que el escenario se interioriza, el movimiento de los versos, o sea, el ritmo del poema va creciendo: la pausada mirada inicial (las dos primeras estrofas), la ascensión (estrofas tres y cuatro), la sublimación

(estrofas cinco y seis) y la deterioración (las dos últimas estrofas). En la séptima de ellas se plantea con más tenacidad la amenaza del vacío, debido a la presencia firme del tiempo, el cual arrastra todo consigo. De esta manera, el jardín se transforma en abismo, la luz se hace sombra, la voz es ahora silencio y la realidad un sueño (una irrealidad). Es preciso aquí citar el poema íntegro:

Desde un rincón sentado,
Mira la luz, la hierba,
Los troncos, la musgosa
Piedra que mide el tiempo.

Al sol en la glorieta,
Y las ninfeas, copos
De sueño sobre el agua
Inmóvil de la fuente.

Allá en alto la trama
Traslúcida de hojas,
El cielo con su pálido
Azul, las nubes blancas.

Un mirlo dulcemente
Canta, tal la voz misma
Del jardín que te hablara.
En la hora apacible

Mira bien con tus ojos,
Como si acariciaras
Todo. Gratitud debes
De tan puro sosiego,

Libre de gozo y pena,
A la luz, porque pronto,
Tal tú de aquí, se parte.
A lo lejos escuchas

La pisada ilusoria
Del tiempo, que se mueve
Hacia el invierno. Entonces
Tu pensamiento y este

Jardín que así contemplas

Por la luz traspasado,
Han de yacer con largo
Sueño, mudos, sombríos.

(293-294)

Como es sabido, el hombre es, por naturaleza, un ser conflictivo y problemático, que acude a su pasado para hallar señas de su propia identidad y de su persona. Sin embargo, la intraexploración también acentúa su contienda personal, pues, aquellos yoes o reflejos del ayer son a veces irreconocibles y, más aún, intangibles e impenetrables. De tal modo, la angustia del escritor aumenta, puesto que la muralla indestructible realza la separación entre el ser fragmentario del pasado y el ser incompleto del presente. Este último es víctima de las distorsiones de su ayer, y de su propio anhelo de apropiarse de aquellas multiplicadas carátulas que esconden el verdadero rostro. Por ello, esos sutiles recovecos llevan al autor a la ansiedad; dividido su ser, el hombre, a menudo, lucha con ese otro yo que lo habita, es decir, aquél es, a su vez, a la par contrario y complementario. Estos puntos se observan en el poema titulado "El intruso", donde la persona del poeta sufre una variedad de alteraciones, desdoblamientos y cambios:

Lejos de ti, de la conciencia
Desacordada, el centro
Buscas afuera, entre las cosas
Presentes un momento.

Así de aquel amigo joven
 Que fuiste ayer, aguardas
 En vano ante el umbral de un sueño
 La ilusa confianza.

Pero tu faz, en el alinde
 De algún espejo, vieja,
 Hosca, abstraída, te interrumpe
 Tal la presencia ajena.

Hoy este intruso eres tú mismo,
 Tú, como el otro antes,
 Y con el cual sin gusto inicias
 Costumbre a que se allane.

Para llegar al que no eres,
 Quien no eres te guía,
 Cuando el amigo es el extraño
 Y la rosa es la espina.

(356)

Los adjetivos empleados al describir el rostro viejo del espejo, multiplican y dividen esa faz en multifacéticos fragmentos esparcidos en los limbos finales de la propia nada, y, así, el distanciamiento entre el "yo" que fui y el "yo" que puedo ser aumenta hasta llegar a convertirse en una separación o disyunción completa. Así, se diría que es el descoyuntamiento del ego.

Por otra parte, para Cernuda, existen paralelos entre la búsqueda de la juventud y la experiencia amorosa de dos personas (asunto que veremos más ampliamente en el último capítulo de esta tesis): "Al despertar de un sueño, buscas / Tu juventud, como si fuera el cuerpo / Del camarada que durmiese / A tu lado y que al alba no encuentras" ("La sombra" 384). Ambos elementos, la juventud y el amor, son dos fuerzas clarividentes del ser personal del poeta,

cuya posesión significa superar el tiempo humano, es decir, conseguir la supratemporalidad. Cuando el ser humano ahonda en su sueño, aquél se compenetra con su pasado, del mismo modo que el amante se confunde con el cuerpo joven y hermoso de la persona amada. En otras palabras, la compenetración del hombre con su sueño es, a su vez, el descubrimiento y la fusión de aquél con su juventud y la de su amante. Sin embargo, cuando ambas vías faltan, desaparecen o abandonan al individuo, su ser presente permanece en las galerías abismales del vacío, lo cual conlleva la total negación de la existencia del autor o, dicho de otro modo, de la unidad de su ser fragmentario. Así, este último es también víctima de su mocedad, pues, ella lo enajena de su ser presente.

No obstante, el poeta sigue deseando su juventud, ya que ella alimenta su "pena aguda" y su "conciencia" del vivir de ayer:

Ausencia conocida, nueva siempre,
 Con la cual no te hallas. Y aunque acaso
 Hoy tú seas más de lo que era
 El mozo ido, todavía

Sin voz le llamas, cuántas veces;
 Olvidado que de su mocedad se alimentaba
 Aquella pena aguda, la conciencia
 De tu vivir de ayer. Ahora,

Ida también, es sólo
 Un vago malestar, una inconsciencia
 Acallando el pasado, dejando indiferente
 Al otro que tú eres, sin pena, sin alivio.

("La sombra" 384)

De tal manera, al escritor sólo le queda acudir a sus juegos estéticos en sus momentos de reflexión, o en otro sentido, a su imaginación y a sus recuerdos:

Vuelto hacia ti prosigues
 El divagar enamorado
 De lo que fue tal como ser debiera,
 Y así la vida pasas,
 Morador de entresueños,
 Por esas galerías
 Donde a la luz más bella hace la sombra
 Y donde a la memoria más pura hace el olvido.

("El retraído" 367)

Desde un acercamiento, que diríamos aquí, objetivo (el soliloquio dramático), el poeta continúa explorando aquellas zonas aún ocultas y desconocidas de su propio yo, llevado siempre por una necesidad de descubrirse, de conocerse y de aceptarse tal como es. En ciertos poemas, el autor habla de sí mismo con una aparente indiferencia y frialdad o, en otras palabras, aquél establece una cierta distancia entre el hombre de hoy y los reflejos del ayer. Tal es el caso del poema titulado "Un contemporáneo", que sirve como espejo o, más bien, como autorretrato del mismo autor:

Que de espejo nos sirva
 El prójimo, y nuestra propia imagen
 Observemos en él, mas no la suya,
 Ocurre a veces. Quien interroga a otros
 Por un desconocido, debe contentarse
 Con lo que halla, aun cuando sea huella

Ajena superpuesta a la que busca.

(376)

Pero ahora nos acercaremos al poema "Nocturno yanqui", ya que está relacionado con los dos temas que hemos estado desarrollando desde el principio del presente trabajo: o sea, el tema del tiempo y el historicismo personal. El ritmo de la composición transmite el angustioso tormento del poeta ante la presencia del tiempo; se podría decir que el movimiento se asemeja el constante tic-tac o compás del reloj, con lo cual se agudiza la sensación temporal. Sin embargo, se debe señalar que se evita cualquier tipo de sentimiento melodramático (no hay ni un solo uso del signo de admiración). El autor emplea el verso breve, el encabalgamiento y las estrofas de sextetos octosílabos de pie quebrado sin rima.

Ya desde un principio nos encontramos ante el drama del hombre frente al tiempo:

La lámpara y la cortina
Al pueblo en su sombra excluyen.
Sueña ahora,
Si puedes, si te contentas
Con sueños, cuando te faltan
Realidades.

Estás aquí, de regreso
Del mundo, ayer vivo, hoy
Cuerpo en pena,
Esperando locamente,
Alrededor tuyo, amigos
Y sus voces.

(414)

El soliloquio es un autoanálisis donde predomina como tiempo verbal el presente (indicativo, imperativo, y subjuntivo), con numerosas incursiones en el pasado y dos incursiones en el futuro. El empleo de los tiempos verbales coincide con la visión del poeta: abundancia del presente porque para Cernuda "la eternidad es ahora", ya que "luego no habrá tiempo para nada"; el uso del pasado apunta la temporalidad del hombre, la reverencia de la nada y la pérdida de su juventud; el escaso uso del futuro expresa la duda del autor de poder llegar a trascender.

En la soledad de la noche, se halla un hombre solitario (el poeta) dentro de una habitación semioscura contemplando las paredes frías, la cortina, el radiador, la lámpara, el libro, el lecho y la ventana. El único ruido que penetra el cuarto es el "silencioso" tiempo --el tiempo que le recuerda la fuga de las horas y el acercamiento de la nada. La voz del tiempo se incrementa a medida que leemos los versos: las primeras cinco estrofas expresan la soledad, el tedio y el aburrimiento del individuo y, por ello, Cronos es todavía algo distante; a partir de la sexta estrofa el tiempo cobra mayor importancia, manifestándose como la realidad personal inmediata del hombre.

El poeta observa su propia imagen de hoy y ve que es un "cuerpo en pena", un ser desamparado y aislado, que se encuentra en pleno estado de decadencia. De tal modo, el hablante empieza a sentir el apremio de su tiempo personal y la consumación de su ser. Y, así, se

autocuestiona sobre la relación de su ser con su tiempo histórico:

¿Qué hacer? Porque tiempo hay.
Es temprano.
Todo el invierno te espera,
Y la primavera entonces.
Tiempo tienes.

¿Mucho? ¿Cuánto? ¿Y hasta cuándo
El tiempo al hombre le dura?
"No, que es tarde,
Es tarde", repite alguno
Dentro de ti, que no eres.
Y suspiras.

La vida en tiempo se vive,
Tu eternidad es ahora,
Porque luego
No habrá tiempo para nada
Tuyo. Gana tiempo. ¿Y cuándo?
Alguien dijo:
"El tiempo y yo para otros
Dos". ¿Cuáles dos? ¿Dos lectores
De mañana?
Mas tus lectores, si nacen,
Y tu tiempo, no coinciden.
Estás solo
Frente al tiempo, con tu vida
Sin vivir.

(415)

Al contemplarse el autor, observa que en las profundidades de su alma yace la mocedad desvanecedora, que no se corresponde con el hombre viejo de afuera:

Remordimiento.
Fuiste joven,
Pero nunca lo supiste
Hasta hoy, que el ave ha huido
De tu mano.

La mocedad dentro duele,
 Tú su presa vengadora,
 Conociendo
 Que, pues no le va esta cara
 Ni el pelo blanco, es inútil
 Por tardía.

(416)

El "remordimiento" de Cernuda, a nuestro parecer, podría interpretarse como la insatisfacción ante la propia vida, el sufrimiento ante la juventud tardía, y el dolor de no sentirse aún realizado.

Así nos acercamos a la médula del pensamiento existencial cernudiano: la búsqueda afanosa e insobornable de su verdad. Conforme a las teorías de los pensadores "existencialistas", Cernuda, con dignidad y lealtad, continúa siendo fiel a su propio destino:

Lo mejor que has sido, diste,
 Lo mejor de tu existencia
 A una sombra:
 Al afán de hacerte digno,
 Al deseo de excederte,
 Esperando
 Siempre mañana otro día
 Que, aunque tarde, justifique
 Tu pretexto.

Cierto que tú te esforzaste
 Por sino y amor de una
 Criatura,
 Mito moceril, buscando
 Desde siempre, y al servirla,
 Ser quien eres.

Y al que eras le has hallado.
 ¿Mas es la verdad del hombre
 Para él solo,
 Como un inútil secreto?

¿Por qué no poner la vida
A otra cosa?

(417)

En unos rápidos versos Cernuda sintetiza su concepción de la autenticidad y nos ofrece su propia definición de su verdadero ser: "Quien eras, tu vida era; / Uno sin otro no sois, / Tú lo sabes." De ese modo, el ser que somos sólo lo alcanzamos viviendo la vida plenamente y aceptando todos los otros yoés que fuimos. Por consiguiente, la verdad de sí mismo radica en su lealtad a su amor, a su destino y a su deseo: tres vías que encaminan al autor al descubrimiento de su verdadera persona.

La incesante tensión entre inmanencia y trascendencia, entre el deseo de ser en sí y el deseo de proyectarse, acaba en la soledad inicial, en el encierro, en la incomunicación, en la imposibilidad de trascender, en la anegación de la conciencia y, sobre todo, en una total oscuridad abismal. Es un presente cerrado al futuro.

Para resumir, los textos antes citados son un encuentro del poeta español con su hombre interior, con sus seres del pasado. Y este pasado, cabe puntualizar, es un elemento esencial para la auto-fabricación y para la reafirmación de la persona de hoy, puesto que le desvela la auténtica identidad. Finalmente, la historia personal de Cernuda es el espejo introspectivo del ser, que tiene como propósito vencer el juego de alteraciones del yo y, así, rescatar

al hombre sepultado y llegar a la última raíz de su esencialidad y de su verdad. Pasemos ahora a analizar la concepción cernudiana de la muerte.

II. 3. Ante las puertas de la muerte

Hemos visto que la vida de Luis Cernuda queda inmersa en las aguas profundas del tiempo --unas aguas que desembocarán en el mar de la propia muerte. La voz mortal, que recorre toda la poesía cernudiana, se hace más acuciante, a partir de Las nubes, ya que Cernuda sólo puede percibir la destrucción de sus anhelos de poder ver una España libre y tolerante, y únicamente siente la total negación de su persona ²¹. Antes de adentrarnos en el corpus poético de nuestro autor, veamos algunas ideas del existencialismo sobre la muerte.

El punto de partida de la filosofía de la existencia es, para emplear la terminología unamuniana, el "hombre de carne y hueso, el que nace, sufre y muere --sobre todo muere". Por ser el existente un individuo que encarna en sí mismo la finitud, no puede dejarse de tocar el tema de la muerte, si se desea ahondar y conocer al ser humano. Es decir, la estrecha conexión entre el hombre y su muerte personal es, en cierto modo, una posible vía al desciframiento y al esclarecimiento de aquél como sujeto

situado en la temporalidad.

En términos generales, los "existencialistas" apuntan que la muerte es la última posibilidad para la existencia humana, lo que Martin Heidegger denomina "la posibilidad de la imposibilidad". Por otro lado, la meditación de Unamuno es un "meditatio mortis", que expresa, al máximo, esa preocupación por la muerte concreta del hombre individual y la inquietud humana por el problema de su finitud necesaria. La muerte es para el pensador hispánico un "irrevocable anonadamiento de la conciencia personal", un inefable entrar en la nada, una negación a la anhelada perduración de la existencia, un vacío eterno. No obstante, aquélla es, a la misma vez, una vía a la trascendencia ontológica. Según el escritor español, nuestra vida es una "continua revelación de nosotros a nosotros mismos" y, en ella, nos descubrimos y "sólo con la muerte se completa" (STV 88). Más aún, la angustia, causada por el acercamiento de la muerte, arranca al ser humano del conocimiento aparential, llevándolo de "golpe y porrazo al conocimiento de las cosas" (VDQS 217). Por ello, el dolor agónico es el sendero que permite al individuo adquirir la conciencia de existir.

Para el pensador existencial la angustia, que nace ante la real presencia de la muerte, es una experiencia reveladora de la vida y del destino personal; la angustia ante la muerte es, pues, un sentimiento necesario que devuelve al hombre a la autenticidad de su propia existencia.

Por eso, Karl Jaspers distingue dos tipos de angustia mortal: la "angustia del Dasein" ("Daseinangst") y la "angustia existencial" ("Existenangst"). Por la primera se entiende el terror que se siente ante la posible aniquilación de mi ser empírico. El "Dasein" considera la duración de su vivir propio como criterio absoluto de la existencia. De hecho, la inevitabilidad de la muerte significa, para el "Dasein", la caída en la desesperación. La segunda, comprende la preocupación por el no-ser en sentido auténtico, como Existencia. Jaspers sostiene que la muerte es "el espejo de la existencia", puesto que le brinda al individuo la oportunidad de llegar a ser su sí mismo: "death is to Existenz the necessary limit of its possible completion; it relativizes mere existence" (Ph 220). En la angustia existencial se relativiza la angustia vital ante el aniquilamiento del "Dasein". De este modo, asumir la muerte es aceptarla como el fin de ese ser empírico, mientras que trascenderla implica no angustiarse por el acabamiento de aquél, o sea, como presencia en el mundo. Para alcanzar esa actitud de tranquilidad ante la muerte, el filósofo alemán considera necesario un proceso continuo de lucha; ésta se encuentra ligada a la angustia de carácter fáctico. De ahí que Jaspers indique que la valentía sea, en la situación-límite, el comportarse hacia la muerte como la posibilidad indeterminada del ser sí mismo. En otro sentido, Karl Jaspers señala que en la angustia existencial, al descubrirse el hombre como ser

limitado e insuficiente, éste se ve referido a una Trascendencia, en la que el existente se abre a sus últimas posibilidades, y puede alcanzar, mediante el amor y la fe filosófica, el sosiego y la quietud ante la finitud.

Según las teorías de Martin Heidegger, el hombre es un "ser-para-la-muerte". El pensador alemán apunta o, más bien, insiste en el carácter finito del "Dasein" y en su fundamentación como temporalidad. El existente se caracteriza ontológicamente por una comprensión básica de su propio ser. El "Dasein" es el único ente del mundo que está consciente de su propia muerte. Para Heidegger la muerte es la posibilidad más "propia", más "personal", más "auténtica" e "insuperable" de la existencia humana. Por ello, la finitud del individuo es absoluta y esencial; ella está presente en cada instante de nuestra vida, aún en el acto mismo de vivir. El existir del "Dasein" es, sobre todo, un "ya existir para la muerte". Heidegger comenta: "Being-towards-death is the anticipation of a potentiality-for-Being of that entity whose kind of Being is an anticipation itself. Anticipation turns out to be the possibility of understanding one's ownmost and uttermost potentiality-for-Being --that is to say, the possibility of authentic existence" (BT 307). La muerte suscita la angustia y ésta es, pues, la que individualiza al existente en sumo grado. Según la fenomenología heideggeriana, la angustia es la forma verdadera de la autenticidad, puesto que le revela al hombre su ser real, lo cual da sentido

a todas sus posibilidades y a la totalidad del "Dasein".

Pero volvamos ahora a la obra de nuestro autor. En el ensayo titulado "Tres poetas metafísicos" (1946), Luis Cernuda expone una clara definición sobre su concepción de la muerte. He aquí lo que comenta el poeta:

La muerte no es algo distinto de la vida, es parte integrante de ella, cuya perfección misma se logra en la muerte, sin la cual la vida no tendría más sentido que un ocioso juego de luces y sombras. De la intención que el hombre ponga en sus actos, al referir intenciones y actos a la muerte, nace su inmortalidad ante la fama, su resurrección impersonal en el pensamiento de las generaciones. Esto no supone una negación de la vida, a lo que inevitablemente llevaría la concepción cristiana exclusiva de nuestra existencia; es sólo una serena afirmación de ella, no disuadiendo, sino estimulando a la acción temporal mundana (PC 766).

De la otra inmortalidad, la sobrenatural, Cernuda afirma que "según nuestra conducta en el mundo, además de la inmortalidad de la fama, podemos hallarnos también en camino de alcanzar la segunda; mas sin asegurarla ni convertirla en móvil exclusivo de nuestra conducta terrena" (PC 766). Para Cernuda, "la posible gloria sobrenatural y la natural se adquieren por la acción, y ésta tiene la particularidad de ser tanto más adecuada para ganarnos la gloria sobrenatural cuanto más adecuada sea para ganarnos la natural." Y, agrega el poeta sevillano, "el mundo terreno y el ultraterreno no se excluyen, sino que coinciden, y la muerte, que para el cristiano es comienzo de la vida

verdadera, resulta aquí culminación de nuestra misma vida terrena, en nuestro propio mundo" (PC 766-767). Por eso, Cernuda apunta que la muerte es "principio activo de la existencia, cuyo justo empleo, lejos de consistir en una renuncia, consiste en una colaboración afirmativa... Por tal modo la realidad invisible de la vida coincide con la visible, y el hombre que afirma denodadamente la una afirma también la otra. El hombre muere para que nazca el héroe" (PC 767), concluye el escritor hispánico.

En la obra de madurez de Cernuda, en vez de una representación particular de la muerte, lo que se da en sus versos es una representación simbólica y universal de ella; el autor contrasta el poderío irrevocable de ésta con la belleza efímera de la vida, y no para negarla, sino precisamente para acrisolar la belleza por la fugacidad. Con la huida de las cosas viene el pensamiento continuo de la muerte, pues, ella es la "dura compañera" del hombre, la posibilidad más "propia", más "personal", más "auténtica" e "insuperable", según Heidegger, del individuo. La muerte es, para decirlo de otro modo, la raíz última de la angustia del existente o la sustancia de toda existencia auténtica. El poema "Río vespertino" presenta esa imagen angustiosa del hombre contemporáneo frente a su realidad más personal:

Con tácita premura en cada ciclo
La primavera acerca más la muerte

Y adondequiera que los ojos miren
Memoria de la muerte sólo encuentran.

(337)

De este modo, con tenacidad la muerte acosa la precaria existencia del hombre, pues ella, como sostienen los "existencialistas", es la última posibilidad para la existencia humana. Así, lo único que le queda al individuo es aceptar su condición de abandono o derelicción de una existencia que no eligió: "Te dieron todo, sí: vida que no pedías, / Y con ella la muerte de dura compañera" ("La familia" 296). Cernuda reconoce que el ser humano absurdamente "está-arrojado-ahí" en las profundidades de la propia nada sin explicación alguna, o sea, lo que se entiende por la "facticidad" heideggeriana. El hombre al aceptar su realidad más "propia", es decir, la muerte, también escoge afirmar la vida como existencia efímera, ya que mientras aquél entienda que solamente existe para la muerte, podrá alcanzar la existencia auténtica y la ipseidad de la existencia personal, según las teorías de Heidegger. Por eso, Cernuda escribe en "Vereda del cuco" que el hombre debe aceptar "la muerte para crear la vida" (343), ya que ambos términos están ligados íntimamente y, por consecuencia, enfrentarse a la muerte y reconocerla como nuestra realidad más verdadera y propia implica afirmar la vida misma.

En ese destino consciente hacia la muerte, el existen-

te auténtico reconoce que su finitud es absoluta y esencial. La muerte está presente en cada instante de la vida del hombre, aún en el acto mismo de vivir y en aquellos momentos o breves instantes de pleno goce vital:

Que si el cuerpo de un día
Es ceniza de siempre,
Sin ceniza no hay llama,
Ni sin muerte es el cuerpo
Testigo del amor...

("Vereda del cuco" 342)

Conforme a las teorías existencialistas sobre la muerte, la postura cernudiana ante la finitud es una de autenticidad, puesto que el poeta de La realidad y el deseo es consciente de que su ser es un "ser-para-la-muerte" y, más aún, la muerte, según el escritor sevillano, es la más alta y única verdad del individuo: "Sólo en ti creo entonces, vasta sombra, / Tras los sombríos mirtos de tu pórtico / Única realidad clara del mundo" ("Soñando la muerte" 217). Y en "Pájaro muerto" Cernuda escribe:

Ahora, silencio. Duerme. Olvida todo.
Nutre de ti la muerte que en ti anida.
Esa quietud del ala, como un sol poniente,
Acaso es de la vida una forma más alta.

(271)

Por ello, para conocer y entender el misterio de la

existencia propia del ser, el hombre ha de penetrar en su propio destino como sujeto de sus reflexiones poéticas. De ese modo, la muerte viene a ser la iluminación o la clave del enigma del poeta español. Por consiguiente, la fusión del ser humano con su muerte significa el desvelamiento del enigma de su existencia, la revelación del secreto de su realidad trascendental, el deslumbramiento de la verdad personal, la comunión armoniosa o la conexión sublime entre la realidad y el deseo: "tiniebla primaria / Que su venero esconde bajo el mundo" ("Lázaro" 247).

La muerte no sólo oculta el secreto de la existencia, sino que también juega con la precaria existencia del ser humano, presentándole engañosas máscaras en cada momento de la vida. Este juego de laberintos conduce al hombre a las galerías abismales de la nada. Lo que presenciamos es una especie de noria, que va desde el desvelamiento a la negación del ser:

Hasta ella se alcen a través de las lágrimas,
Definitivamente frente a frente
El silencio de un mundo que ha sido
Y la pura belleza tranquila de la nada.

("Noche de luna" 206-207)

La luna simboliza la figura de la muerte en todo su apogeo, ya que ella se asocia con la desolación y la destrucción.

El poema "Otros tulipanes amarillos" sirve de ejemplo de lo dicho en las líneas anteriores; aquellas flores

amarillas acentúan la realidad de la muerte, los años perdidos, el dolor, el olvido y el vacío. Los tulipanes del pasado le recuerdan al hombre que todas las cosas que le rodean son un sutil juego de la nada y, sobre todo, su propia existencia, pues ésta no es sólo más que el engaño máximo para el existente:

¿Dónde recuerdas tú de otra primavera,
 En otra tierra y tiempo, mojada como ésta
 Con lluvia leve, como ésta cifrada
 En otros tulipanes amarillos?
 Entonces algo más florecía, aunque no en tierra;
 En ti. Tanta luz amarilla duele ahora.
 O ¿no será el recuerdo lo que duele?

... ..
 Nuestra vida parece que está aquí: con hojas
 Seguras en su rama, hasta que nazca el frío;
 Con flores en su tallo, hasta que brote el viento:
 Con luz allá en su cielo, hasta que surjan nubes.
 Tal vez por un momento cierto te creyeras
 En el mundo del hombre, si no fuese
 Por aquel otro mundo de las sombras
 Que al cuerpo lo consume a luna menguante.

¿Qué empresa nuestra es ésta, abandonada
 Inútilmente un día? ¿Qué afectos imperiosos
 Estos, con cuyos nombres se alimenta el olvido?
 Ya en tu vida las sombras pesan más que los
 cuerpos:
 Llámalos hoy, si hay alguno que escuche
 Entre la hierba sola de esta primavera,
 Y aprende ese silencio antes que el tiempo llegue.

(328-329)

Así, la muerte aparece como un proceso cíclico, que oscila entre principio y final, transformándose en un juego de intercambios que va desde la iluminación a la total oscuridad para finalmente caer en el mero olvido.

Pero la angustia, que nace por el acercamiento de la muerte, arranca al individuo del conocimiento aparential, trascendiendo al hombre a la penetración de la realidad profunda de las cosas y a la plena conciencia de existir. De ahí que Cernuda diga:

...¿Quién evadió jamás a su destino?
 El mío fue explorar esta extraña comarca,
 Contigo siempre a zaga, subrayando
 Con tu sarcasmo mi dolor. Ahora silencio,
 Por si alguno pretende que me quejo: es más digno
 Sentirse vivo en medio de la angustia...

("Noche del hombre y su demonio" 331)

El poeta, fiel a su destino y a la búsqueda afanosa de su verdad, acepta la realidad de su muerte. Y la "angustia existencial", que es la preocupación que siente el individuo por el no-ser en sentido auténtico, o sea, como Existencia, le permite al hombre llegar a ser su sí mismo. Esta actitud ante la muerte es en sí un proceso continuo de lucha, como puntualiza Karl Jaspers, y por esta razón Cernuda declara que llegar a esa meta final es un camino difícil:

Caminar a la muerte no es tan fácil,
 Y si es duro vivir, morir tampoco es menos.
 La llegada a esa meta final pudieron otros
 Aliviarla, ya rota la cadena, el eslabón doliente
 De la conciencia propia; no asistieron
 Como yo insobornables al vencimiento amargo
 De la muerte, renunciando a sus almas
 Con adiós inconsciente. Yo contemplo

La mía, como pájaro herido bajo un ala
 Que a tierra viene, mas lucha todavía
 Con plumas abolidas que no sostiene el aire
 Cuán hermosa la luz parece ahora
 Temblando en halo azul tras de las ramas
 Pardas de invierno donde brilla el hielo.
 La renuncia a la luz más que la muerte es dura.

("Apologia Pro Vita Sua" 309)

De esta manera, la muerte es el estímulo de la acción temporal mundana. Ella, siendo "el espejo de la existencia", impulsa al ser auténtico a que luche y a que actúe con fidelidad frente a su destino y, así, el individuo trasciende la muerte y afirma la vida.

Si se aplica la concepción jasperiana de la angustia existencial al entendimiento de la obra de madurez de Cernuda, se puede decir que el poeta, al descubrirse como ser limitado e insuficiente, se ve referido a una Trascendencia, en la que el existente se abre a sus posibilidades. Y de ese modo puede alcanzar, mediante el amor y, en el caso del autor andaluz, particularmente, la poesía, el sosiego ante la finitud; como ya veremos en el último capítulo del presente trabajo.

II. 4. La idea de Dios en el segundo Cernuda

La crítica, en general, afirma que Luis Cernuda es el poeta menos cristiano de su generación o, si se quie-

re, de la promoción del 27. Sobre el tema escribe Octavio Paz: "En Cernuda apenas si aparece la conciencia de la culpa y a los valores del cristianismo opone otros, los suyos, que le parecen los únicos verdaderos. Sería difícil encontrar, en lengua española, un escritor menos cristiano". Y más adelante prosigue el crítico mexicano: "Dios es el ser con el que habla Cernuda cuando no habla con nadie y que se desvanece silenciosamente como una nube momentánea. Se diría una encarnación de la nada y a ella vuelve" ("Palabra edificante" 150 y 156). Por otro lado, Salvador Jiménez-Fajardo comenta: "...although his attitude [la de Cernuda] toward organized religion remains on the whole negative. He is never to lose his distaste for the elements of fear and sadness which he detects in Christianity, albeit his frequent yearnings for the innocence of childhood may include nostalgia for its beliefs. In general, his God is more pagan than it is Christian, akin to some sort of harmonizing cosmic force quite untouched by dogma" (Luis Cernuda 50-51). No obstante, Francisco Brines señala que "cuando la fe del niño se apaga desilusionada, Cernuda vuelve su afán insatisfecho al mundo de los dioses; su poesía expresa un soterrado anhelo religioso. Y cuando, en algún momento, la repulsa es violenta, el poeta está señalando con sus voces la necesidad de llenar aquel vacío." Sin embargo, apunta Brines, la actitud del poeta nunca "es totalmente decidida, siempre hay una lucha dramática entre la fe y la incredulidad" ("Ante unas poesías

completas" 131). Para Mario E. Ruiz, el grito cernudiano es un grito no-cristiano en vez de anti-cristiano. "El salvador de la humanidad 'informe' no es para Cernuda el Nazareno histórico, crucificado en martirio sangrante...", anota el crítico español ("La angustia" 356).

Efectivamente, el Dios cernudiano es un concepto complejo que oscila entre la negación de la existencia de un ser omnipotente --que no satisface ni a la razón ni al instinto-- y la afirmación de la existencia de un poder divino que, en resumidas cuentas, viene siempre a ser el Dios de la mocedad, del paraíso mítico; es decir, un Dios creado ante la necesidad de una realidad distinta y superior a lo humano, una luz clarividente y trascendental contra la cual el poeta reacciona y a la cual regresa para de nuevo apartarse. De hecho, el Dios que en ocasiones Cernuda evoca, no es la figura religiosa ni el símbolo del ser Todopoderoso del mundo cristiano, sino, todo lo contrario, es la imagen, la creación, o más bien dicho, el "reflejo egofista" de esa necesidad del autor sevillano de crear y "creer" en un ser divino en momentos de desesperación, como fueron los de la guerra civil española y el fuerte impacto de su exilio en la Gran Bretaña:

...mis creencias, como las campanas en la leyenda de la ciudad sumergida, sonando en ocasiones, me han dado pruebas a veces, con su intermitencia, de que acaso eran también legendarias y fantasmales; pero acaso también de que subsistían ocultas. Así tras de largos poderíos inoperantes,

en momentos de *Sturm und Drang*, después de la guerra civil, por ejemplo, o durante la peripecia amorosa que refieren los "Poemas para un cuerpo", surgían a su manera, según mi necesidad. Por eso mismo ¿no parecerán sino reflejo egoísta de esa necesidad mía de ellas, sin que merezcan propiamente el nombre de creencias? (PC 956).

Como bien subraya Philip Silver, "en Cernuda lo mismo puede ser un dios griego, el dios cristiano, o un dios-amante. No tiene nada que ver con la religión aunque sí, quizá, con las fuentes de la religión"²². Pero ese Dios cernudiano también es producto de la misma necesidad del escritor español por justificar su propia existencia y, a nuestro parecer, es otra vía, en ciertas circunstancias, que usa el poeta de La realidad y el deseo para intentar afirmarse y crearse:

...tú que eres
 Nuestro afán, nuestro amor,
 Nuestra angustia de hombres;
 Palabra que creamos
 En las horas de dolor solitario.

("No es nada, es un suspiro" 189)

Esta creación del hombre, o sea, Dios, es la propia proyección de los deseos y de las ansiedades del individuo, que aparece en momentos de desolación, de soledad y dolor.

Según el mismo Cernuda, Dios es, en principio, una luz omnipotente, que le brinda al hombre la esperanza de esclarecer su estado caótico:

Pasada se halla ahora la mitad de mi vida.
 El cuerpo sigue en pie y las voces aún giran
 Y resuenan con encanto marchito en mis oídos,
 Mas los días esbeltos ya se marcharon lejos;
 Sólo recuerdos pálidos de su amor me han dejado.
 Como el labrador al ver su trabajo perdido
 Vuelve al cielo los ojos esperando la lluvia,
 También quiero esperar en esta hora confusa
 Unas lágrimas divinas que aviven mi cosecha.

("La visita de Dios" 227)

Y en "Atardecer en la catedral", con tono unamuniano,
 escribe el poeta:

Llanto escondido moja el alma,
 Sintiendo la presencia de un poder misterioso
 Que el consuelo creara para el hombre,
 Sombra divina hablando en el silencio.

(238)

Ahora veamos lo que el Dios de la infancia significa
 para Cernuda. En "La luz" el escritor sevillano ofrece
 una definición clara de lo que él entiende por la palabra
 Dios:

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. (PC 89)

Así pues, el Dios cernudiano es, a veces, una luz trascendental, una consolación, una esperanza, una posible vinculación o nexo entre el existente y su verdad más personal, una luz o, más bien, una ilusión que encamina al hombre hacia su realidad absoluta, liberándolo del estado de limbo en que se encuentra y permitiéndole alcanzar la realización de su propia persona. Por eso, Cernuda busca al Dios de su infancia en un deseo de encontrar la paz o el sosiego espiritual: "Aquí encuentran la paz los hombres vivos, / Paz de los odios, paz de los amores, / Olvido dulce y largo... ("Atardecer en la catedral" 237). Ese ser divino es una forma de evadir o escapar las angustias de la misma existencia, pues le ofrece al existente una breve "solución" ante la amenaza de la nada:

No hay lucha ni temor, no hay pena ni deseo.
 Todo queda aceptado hasta la muerte
 Y olvidado tras de la muerte, contemplando,
 Libres del cuerpo, y adorando,
 Necesidad del alma exenta de deleite.

("Atardecer en la catedral" 237)

Por consiguiente, Dios es la figura a la que el hombre

recurre en momentos de desconsuelo y de soledad:

Así pedí en silencio, como se pide
 A Dios, porque su nombre,
 Más vasto que los templos, los mares, las
 estrellas
 Cabe en el desconsuelo del hombre que está solo,
 Fuerza para llevar la vida nuevamente.

("Lázaro" 249)

El Dios del edén mítico es también una posibilidad que tiene el autor sevillano para alcanzar la comunión con los hombres:

Duro es hallarse solo
 En medio de los cuerpos.
 Pero esa forma tiene
 Su amor: la cruz sin nadie.

Por ese amor espero,
 Despierto en su regazo,
 Hallar un alba pura
 Comunión con los hombres.

("Cordura" 240)

A Dios se le evoca incluso en momentos de dolor y de desesperación ante la pérdida o la separación de la persona amada:

Y cuánto te importuno,
 Señor, rogándote me vuelvas
 Lo perdido, ya otras veces perdido
 Y por ti recobrado para mí, que parece
 Imposible guardarlo.

Nuevamente

Llamo a tu compasión, pues es la sola
Cosa que quiero bien, y tú la sola
Ayuda con que cuento.

Mas rogándote

Así, conozco que es pecado,
Ocasión de pecar lo que te pido,
Y aún no guardo silencio,
Ni me resigno al fin a la renuncia.

Tantos años vividos

En soledad y hastío, en hastío y pobreza,
Trajeron tras de ellos esta dicha,
Tan honda para mí, que así ya puedo
Justificar con ella lo pasado.

Por eso insisto aún, Señor, por eso vengo
De nuevo a ti, temiendo y aun seguro
De que si soy blasfemo me perdones:
Devuélveme, Señor, lo que he perdido,
El solo ser por quien vivir deseo.

("El amante espera" 446)

Frente a la afirmación o creación del Dios de la infancia, Cernuda interpola y entremezcla en su obra un pensamiento que niega la existencia divina. Por ello, en "Escrito en el agua" el poeta andaluz rechaza rotundamente la existencia de Dios aunque ella implique la inexistencia de sí mismo:

¡Dios!, exclamé entonces: dame la eternidad.
Dios era ya para mí el amor no conseguido en
este mundo...triunfante sobre la astucia bicornes
del tiempo y de la muerte...Fue un sueño más,
porque Dios no existe...Y si Dios no existe,
¿cómo puedo existir yo?...que como una sombra
me arrastro entre el delirio de sombras (PC 108).

Esa actitud negativa, por decirlo así, ante Dios por

parte del autor se debe, por un lado, a que Cernuda lo percibe como otra forma engañosa de la nada. Dios es, pues, un elemento que arrastra consigo todas las cosas y todos los seres, llevándolos al profundo vacío, al hondo abismo de la angustia. Pues es Dios quien infunde en el hombre la insaciable sed de inmortalidad, el persistente deseo de buscar la hermosura, la verdad y la justicia. Por consiguiente, aquel elemento es una fuerza destructora, que conduce al hombre a los juegos del laberinto de la nada:

Uno tras otro iban cayendo mis pobres paraísos.
 ¿Movi6 tu mano el aire que fuera derribándolos
 en el hondo vacío,
 Y tras ellos, en el profundo abatimiento,
 Se alza al fin ante mí la nube que oculta su presencia?

No golpees airado mi cuerpo con tu rayo;
 Si el amor no eres tú, ¿quién lo será en tu mundo?
 Compadécete al fin, escucha este murmullo
 Que ascendiendo llega como una ola
 Al pie tu divina indiferencia.
 Mira las tristes piedras que llevamos
 Ya sobre nuestros hombros para enterrar tus dones:
 La hermosura, la verdad, la justicia, cuyo
 afán imposible
 Tú sólo eras capaz de infundir en nosotros.
 Si ellas murieran hoy, de la memoria tú te borrarías
 Como un sueño remoto de los hombres que fueron.

("La visita de Dios" 228-229)

Por otro lado, Dios para existir depende del mismo hombre, ya que sólo vive cuando el individuo lo crea en su desesperación. Pero Dios, desde la perspectiva cernudiana, es un ser indiferente, cruel, avaro y falso.

El hombre, creador de la belleza, es víctima de un Dios avasallador (antifaz de la nada), pues éste infunde en el poeta la insaciable sed de eternidad:

Oh Dios. Tú que nos has hecho
Para morir, ¿por qué infundiste
La sed de eternidad, que hace al poeta?
¿Puedes dejar así, siglo tras siglo,
Caer como vilanos que deshace un soplo
Los hijos de la luz en la tiniebla avara?

("Las ruinas" 282)

Así, Cernuda se rebela contra Dios y, otra vez con resonancia unamuniana, declara en el mismo poema anterior:

Yo no te envidio, Dios; déjame a solas
Con mis obras humanas que no duran:
El afán de llenar lo que es efímero
De eternidad, vale tu omnipotencia.

(283)

El poeta sevillano ("hijo de la luz") rechaza y niega la existencia de un Dios omnipotente porque éste es el responsable de la temporalidad, del temor y de la mortalidad del ser humano. Téngase en cuenta que a Cernuda le desagradaban la falsa moralidad, el miedo y el sentido de culpabilidad que percibía en el cristianismo. Por consiguiente, el escritor concluye que Dios no existe, sino que es "...tan sólo el nombre / Que da el hombre a su miedo y su impotencia." "Dios" es una palabra de la cual el individuo se apropia o crea en sus horas de dolor

solitario, en sus momentos de angustia y en su afán de metamorfosear la realidad aparential para así ligarla a su deseo. Dios es, pues, una imagen fantasmal, un juego del no-ser, una figura injusta, cruel e indiferente al dolor humano. Por eso, la vida sin él sigue siendo "Estas mismas ruinas bellas en su abandono: / Delirio de la luz ya sereno a la noche, / Delirio acaso hermoso cuando es corto y es leve" (283). Más aún, el autor español con voz áspera y rebelde se enfrenta a Dios: "Yo no te envidio, Dios; déjame a solas / Con mis obras humanas que no duran..." (284). Cada ser humano intenta con asiduidad "llenar lo que es efímero de eternidad" y, así, debe reconocer la fuerza del tiempo.

Las ideas desarrolladas más arriba alcanzan su climax en el siguiente poema:

He vivido sin ti, mi Dios, pues no ayudaste
 Esta incredulidad que hizo triste mi alma.
 Heme aquí ya vencido, presa fácil ahora
 De tus ministros, cuyas manos alzadas
 Remiten o condenan a los actos del hombre.

 Para morir el hombre de Dios no necesita,
 Mas Dios para vivir necesita del hombre.
 Cuando yo muera, ¿el polvo dirá sus alabanzas?
 Quien su verdad declare, ¿será el polvo?
 Ida la imagen queda ciego el espejo.
 No destruyas mi alma, oh Dios, si es obra de
 tus manos
 Sálvala con tu amor, donde no prevalezcan
 En ella las tinieblas con su astucia profunda,
 Y témplala con tu fuego hasta que pueda un día
 Embeberse en la luz por ti creada.
 Si dijiste, mi Dios, cómo ninguno
 De los que en ti confíen ha de ser desolado,
 Tras esta noche oscura vendrá el alba
 Y hallaremos en ti resurrección y vida.

Para que entre la luz abrid las puertas.

("Apologia Pro Vita Sua" 310-311)

Esa dicotomía o bifurcación de su concepción de Dios continúa en su pensar y en su alma. De aquí que Cernuda diga, al principio, en "Río vespertino": "El alma, adoctrinada en hecatombes, / Del gobierno de Dios ya descreída, / Político eficaz cree al demonio" (337). Pero en unos versos más adelante surge el aspecto consolador y pacífico:

... el aire es generoso
 Hacia las criaturas de este suelo,
 Cuando el camino de la luz procura
 Su oscura fe. Aquella cosa importa
 De cuya fe conocimiento viene,

 Seguros, no en las cosas que veían,
 Pues la fe no necesita lo visible;

 Del hombre aprende el hombre la palabra,
 Mas el silencio sólo en Dios lo aprende.

(338)

Por eso, Cernuda recurrirá a otros dos vehículos para superar, o si se desea, trascender la realidad aparential y así llegar a la esencialidad de su persona y apropiarse de su verdad, es decir, el amor y la poesía, recurrirá a éstos como una forma de consolación; asunto que veremos en el último capítulo de esta tesis. Ahora pasamos al estudio de algunos símbolos cernudianos desde un acercamiento existencialista.

Notas

Capítulo II

¹ Los pasajes de la obra poética de Luis Cernuda que citaremos a lo largo de nuestro estudio proceden del libro Poesía completa, ed. Derek Harris y Luis Maristany (Barcelona: Barral, 1974). En dicho libro se recogen todas las composiciones líricas de La realidad y el deseo del escritor andaluz. Cada vez que citeamos algún poema o algunos versos o fragmentos de la poesía del autor español, incluiremos entre paréntesis el título del texto transcripto seguido por la página correspondiente. Si el título del poema aparece dentro de nuestro trabajo, entonces sólo indicaremos el número de página. Recordemos los títulos de los cinco libros de su última etapa (todos ellos recogidos en la susodicha obra): Las nubes (1937-1940), Como quien espera el alba (1941-1944), Vivir sin estar viviendo (1944-1949), Con las horas contadas (1950-1956) y Desolación de la quimera (1956-1962).

² Francisco Brines estudia y analiza cómo la primera fase cernudiana se integra en la segunda. Consúltese su trabajo titulado "Ante unas poesías completas", recogido en Homenaje a Luis Cernuda (Valencia: La Caña Gris, 1962) 117-151.

³ José Ángel Valente, "Luis Cernuda y la poesía de la meditación", recogido en Homenaje a Luis Cernuda (Valencia: La Caña Gris, 1962) 29-38. El crítico apunta que en la poesía cernudiana de madurez hay un nexo estrecho entre la emoción del poema y el aspecto meditativo del mismo, recurso, éste, aprendido de los poetas metafísicos occidentales e ingleses: Blake, Wordsworth, Hopkins, E. Dickinson, Yeats, Eliot, Rilke... Valente afirma que esa particular presencia del pensamiento-pasión en los poemas cernudianos, cuya estructura responde por entero a la técnica de la poesía meditativa, es, a su modo de ver, la característica central de la obra de madurez del poeta

de La realidad y el deseo. También téngase en cuenta el trabajo de Agustín Delgado, La poética de Luis Cernuda (Madrid: Nacional, 1975) 231-257. En dicho libro el crítico analiza la relación entre Cernuda y la tradición de la poesía metafísica inglesa. Citamos también el estudio de Salvador Elizondo, "Cernuda y la poesía inglesa", Revista Mexicana de Literatura (México, enero-febrero, 1964) 65-70.

⁴ Las citas de la prosa de Luis Cernuda son tomadas de su libro Prosa Completa, ed. Derek Harris y Luis Maristany (Barcelona: Barral, 1975). Esta obra se divide en cuatro apartados principales: prosa poética (Ocnos, Variaciones sobre tema mexicano), prosa narrativa (Tres narraciones), prosa crítica (Estudios sobre poesía española contemporánea, Pensamiento poético en la lírica inglesa (siglo XIX), Poesía y Literatura, Poesía y Literatura II), y prosas sueltas en revistas (Comienzos literarios, Narraciones, Ensayo y crítica). También se incluyen unos cuantos textos inéditos de los años treinta y cuarenta, y dos entrevistas publicadas en periódicos latinoamericanos. Cuando se cite algún fragmento perteneciente a la prosa de Cernuda lo consignaremos con la abreviatura PC entre paréntesis acompañado inmediatamente por el número de página correspondiente.

⁵ La crítica, María Dolores Arana, ha apuntado y demostrado la conexión entre Luis Cernuda y Martin Heidegger en su artículo indicado en la nota número 10.

⁶ Véase el artículo de Octavio Paz, "La palabra edificante" recogido en Luis Cernuda, ed. Derek Harris (Madrid: Taurus, 1977) 138-160. El mismo ensayo también aparece en el libro de Paz Cuadrivio (México: Joaquín Mortiz, 1965) 167-203.

⁷ Del tema, y la trayectoria poética-vital se ha ocupado Jenaro Taléns en su libro El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda (Barcelona: Anagrama, 1975) 145-173.

⁸ El término "máscara" posee un rico campo semántico, que en nuestro estudio se equipara o se asocia con los términos "careta" y "carátula". Para una ampliación sobre dicho concepto, véase la introducción del libro de Antonio Carreño, La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea (Madrid: Gredos, 1982) 13-46.

⁹ La idea expresada en el poema "Cordura" de Cernuda nos recuerda a la composición lírica de Miguel de Unamuno titulada "Tiempo".

¹⁰ María Dolores Arana, "Sobre Luis Cernuda", recogido en Luis Cernuda, ed. Derek Harris (Madrid: Taurus, 1977)

176-184.

¹¹ Andrew P. Debicki, "Luis Cernuda: La naturaleza y la poesía en su obra lírica", recogido en Estudios sobre poesía española contemporánea (Madrid: Gredos, 1968) 293.

¹² José Olivio Jiménez, "Emoción y trascendencia del tiempo en la poesía de Luis Cernuda", en Cinco poetas del tiempo (Madrid: Ínsula, 1972) 124.

¹³ Mario E. Ruiz, "La angustia como origen de 'la realidad' y manifestación 'del deseo' en Luis Cernuda", en Revista de Estudios Hispánicos (Alabama), V, núms. 3-4 (1971): 352-354.

¹⁴ María Zambrano, "El sueño creador", Obras reunidas. Primera entrega (Madrid: Aguilar, 1971) 40-41.

¹⁵ Hasta ahora el trabajo más completo y agudo sobre el tiempo en la poesía de Cernuda es el de José Olivio Jiménez citado en la nota 12. Consúltense las páginas 101-154 de dicho estudio. Otros críticos que tratan el tema del tiempo en Cernuda son: Ricardo Molina, "La conciencia trágica del tiempo clave esencial de la poesía de Luis Cernuda", recogido en Luis Cernuda ed. Derek Harris (Madrid: Taurus, 1977) 71-88; Derek Harris, "The Struggle with Time" y "Memories and the Problem of Time" ambos ensayos se recogen en Luis Cernuda: A Study of the Poetry (London: Tamesis, 1973) 99-103 y 130-137, respectivamente; Salvador Jiménez-Fajardo, Luis Cernuda (Boston: Twayne Publishers, 1978) 96-114; Rafael Martínez Nadal, Españoles en la Gran Bretaña. Luis Cernuda: El hombre y sus temas (Madrid: Hiperión, 1983) 274-284.

¹⁶ La crítica puntualiza con exactitud la íntima conexión entre la vida del autor español y su creación poética. Este tema lo desarrollaremos en el último capítulo de nuestro trabajo.

¹⁷ José Ortega y Gasset, Historia como sistema (Madrid: Revista de Occidente, 1970) 51.

¹⁸ Hemos consultado el estudio de Geoffrey Stephen Kirk, The Presocratic Philosophers, ed. G.S. Kirk, J.E. Raven, M. Schofield, 2^a ed. (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1983).

¹⁹ Para una ampliación del tema del paraíso mítico o el edén de la juventud de Cernuda, véase el trabajo de Philip Silver, "Et in Arcadia Ego": A Study of the Poetry of Luis Cernuda (London: Tamesis, 1965) 53-163. También véanse los siguientes artículos: Joaquín Caro Romero, "El paraíso perdido de Luis Cernuda", ABC (Madrid) 4-IX-73;

José Luis Cano, "La poesía de Luis Cernuda. En busca de un paraíso", en La poesía de la generación del 27 (Madrid: Guadarrama, 1970) 189-202.

²⁰ Dionisio Cañas, Poesía y percepción (Madrid: Hiperión, 1984) 8.

²¹ Respecto al tema de las dos Españas en la obra de Cernuda, véase la excelente introducción de Luis Antonio de Villena a los libros de Luis Cernuda, Las nubes; Desolación de la quimera, ed. Luis Antonio Villena (Madrid: Cátedra, 1984) 9-52.

²² Philip Silver, "Cernuda, poeta ontológico", en Luis Cernuda. Antología Poética (Madrid: Alianza, 1987) 14-15.

III. LOS SÍMBOLOS EXISTENCIALES EN LA POESÍA DEL SEGUNDO CERNUDA

Antes de proceder en el desarrollo del presente capítulo, nos vemos obligados a presentar una concisa definición de lo que entendemos por símbolo en la poesía contemporánea. Son aquí oportunas unas consideraciones de Carlos Bousoño para poder comprender dicho concepto¹. En su libro titulado Teoría de la expresión poética, el escritor señala: "Ante un símbolo B nos conmovemos, sin más, de un modo Z, y sólo si indagamos Z (cosa sobrante desde la perspectiva puramente poética o lectora) hallaremos el conglomerado significativo $a_1 a_2 a_3$ (al que en el símbolo podemos llamar plano real 'A'), que antes no se manifestaba en nuestra conciencia por estar implicado y cubierto por la emoción Z de que hablamos"². En otras palabras, el sentimiento que brota, o más bien, surge del símbolo es "envolvente" y, a su vez, es una forma implícita e irracional de lo que Bousoño denomina "plano real 'A'", o sea, el complejo $a_1 a_2 a_3$. Es decir, el plano real no aparece en la intuición (lo emotivo), sino, todo lo contrario "en el análisis extraestético de la intuición". De ahí que todo símbolo sea "siempre un foco de indeterminaciones y entrevistas

penumbras" (Teoría 201-202).

Para Bousoño el plano real sobre el que se halla el símbolo montado no es nunca un objeto material, sino, más bien, un objeto de "índole espiritual"³. En otro libro suyo, El irracionalismo poético, el mismo teórico hace hincapié en la diferencia que existe entre el "simbolismo heterogéneo" y el "simbolismo homogéneo". Por el primero se entiende "un enunciado plenamente posible en la realidad y poemáticamente verosímil", mientras que el segundo término implica "un enunciado E de algo no imposible en la realidad, pero sí poco probable en ella, y, por tanto, siempre de escasa o ninguna verosimilitud en el poema" (109). En ambos casos, la palabra del poeta oculta su sentido de carácter irracional.

Conviene aquí indicar lo que el autor comprende por imágenes visionarias o simbólicas y por imágenes tradicionales; de este modo, estableceremos una definitiva concepción del término que hemos estado elaborando hasta ahora. Según el crítico español, las imágenes tradicionales "se basan siempre en una semejanza objetiva (física, moral o de valor) inmediatamente perceptible por la razón, entre un plano real A y un plano imaginario E". Sin embargo, con la imagen visionaria, que es propia de la poesía contemporánea, el lector se emociona sin que "su razón reconozca ninguna semejanza lógica, ni directa ni siquiera indirecta de los objetos como tales se equiparan, el A y el E", comenta Bousoño (Irracionalismo 53). Por tanto, esta última es

una imagen irracional, simbólica y subjetiva. En el fenómeno visionario o simbólico, "la materia figurativa ya no es transparente, sino opaca, y por eso se la ve, por eso se visualiza (es 'visionaria') con característica energía" (117).

Bousoño sostiene que en la imagen visionaria hay un plano real A y un plano imaginario B (presentes en la intuición con nitidez "racional"). Por otro lado, en la visión no hay un plano u objeto imaginario B, sino que "se trata de una cualidad o función irreal b que se atribuye graciosamente a A". En el símbolo, explica el teórico, "A no aparece 'racionalmente' en la intuición", sino, más bien, "se da sólo allí en calidad de 'significado irracional' del que, por tanto, no somos conscientes, excepto a través de un posterior análisis de la intuición" (Teoría 203). Por consiguiente, el poeta por medio del símbolo le presenta al lector un objeto que, por un lado, se le aparece como tal objeto, pero que, a su vez, encarna su carácter encubridor, indescifrable, vago, o mejor dicho, simbólico. Así la intuición se abre hacia lo inmedible, misterioso, enigmático e inmensurable, llegando a ser una "experiencia interior".

Según Juan Ferraté, se entiende por símbolo "la representación por medio de una realidad visible (en sentido propio o figurado, para los ojos de la imaginación) de un sentido espiritual del cual el símbolo en cierto modo participa en sus rasgos intuibles"⁴. Por otra parte, Juan

Cano Ballesta define el símbolo así:

El símbolo poético consiste, en general, en la adopción de un plano extraído del mundo sensible (plano evocado o sensible), para comunicar una realidad de índole espiritual (plano real o espiritual)... Un hecho real determinado se convierte en espejo reflector de todo un complejo mundo de ideas y emociones⁵.

Para Guy Rosolato el símbolo es "ese signo transmutado, accedente a lo simbólico y apresado en una red de relaciones entre significantes y significados, polivalente, por eso mismo"⁶.

En suma, el símbolo es la máxima expresión del estado anímico del autor, cuya aprehensión se halla fuera de cualquier interpretación lógica, es decir, a aquél siempre lo cubre una faz borrosa, un velo enigmático e incierto. Por medio del símbolo el escritor exterioriza su intimidad o interioridad sin, a su vez, destruirla. Aquel elemento ayuda al poeta trascender de sí mismo y comunicarse con los demás seres. Creemos que después de haber expuesto algunas definiciones del símbolo, podemos intentar "desvelar" el complejo mundo espiritual del segundo Cernuda. En los símbolos cernudianos se encuentra la clave del misterioso orbe interior del escritor andaluz; en ellos Cernuda yuxtapone lo concreto con lo abstracto y lo subjetivo con lo objetivo. Así pues, en las páginas que siguen, nos proponemos, partiendo de la definición del símbolo hecha por Bousoño, y teniendo en cuenta la filo-

sofía de la existencia, analizar algunos símbolos del Cernuda del período de madurez. Los símbolos que estudiaremos pertenecen a los ámbitos siguientes: la naturaleza, el cuerpo y el "otro". A nuestro juicio, los símbolos adscribibles a tales ámbitos son los más empleados y los de mayor importancia en la segunda etapa cernudiana y, además, los que nos servirán para tratar de ahondar en el mundo oculto del Cernuda maduro. Ahora pasemos al estudio de los ya mencionados elementos.

III. 1. Los símbolos de la naturaleza

La crítica cernudiana está de acuerdo en que la naturaleza desempeña un papel primordial en la poesía de madurez de Luis Cernuda. Ya Agustín Delgado ha subrayado que el escritor sevillano le otorga características divinas, místicas, platonizantes y, más aun, románticas al mundo natural⁷. Para Octavio Paz, Cernuda encuentra en la naturaleza la divinidad misma. El crítico mexicano resume la actitud del andaluz ante tal orbe:

Cernuda regresa a la antigua naturaleza y en ella descubre no a Dios sino a la divinidad misma, a la madre de dioses y mitos (...)
La naturaleza no es ni materia ni espíritu para Cernuda: es movimiento y forma, es apariencia y es soplo invisible, palabra y silencio. Es

lenguaje y más: una música. Sus cambios no tienen finalidad alguna; ignora la moral, el progreso y la historia: como a Dios, le basta con ser. Y del mismo modo que Dios no puede ir más allá de sí porque no tiene límites y contemplarse y reflejarse interminablemente en toda su trascendencia, la naturaleza es un incesante cambio de apariencias y un siempre ser idéntica a sí misma .

Desde su primer libro hasta el último, Cernuda siempre se sintió fascinado por el mundo de la naturaleza. Sin embargo, como bien precisa John Alexander Coleman, a partir de Las nubes (1937-1940), se aprecia un número considerable de poemas sobre la naturaleza que se revisten de un carácter meditativo y objetivo. Hablándonos de este tema dice el crítico norteamericano que la naturaleza, en esta segunda fase, es "more than a passive observer of Humanity; it is a touchstone for the poet's contemplation of his existence; only through the wholly other can man see his own life on earth"⁹. Por otro lado, afirma Coleman, la naturaleza expresa la conciencia o, mejor dicho, el sentimiento agudo de Cernuda ante el paso irremediable del tiempo (43-44). Es, en última instancia, la evidencia misma del cambio y de la desaparición de las cosas y, sobre todo, de la mortalidad del hombre. El mundo de la naturaleza es, en sí, el propio espejo de la angustia del poeta sevillano; aquel orbe se puede interpretar como la imagen omnipotente del indestructible Cronos, pero también como la otra máscara de la realidad inmaculada y de la verdad auténtica del autor. De ahí que el andaluz escriba

lo siguiente: "El poeta, pues, intenta fijar la belleza transitoria del mundo que percibe, refiriéndola al mundo invisible que presiente, y al desfallecer y quedar vencido en esa lucha desigual, su voz... llora enamorada la pérdida de lo que ama" (PC 875). Por tanto, el orbe natural es, a su vez, la faz de la otra realidad --una realidad trascendental, eterna, divina que yace al fondo de la apariencia.

Según Richard K. Curry, en la expresión cernudiana, la naturaleza existe a dos niveles: mundo natural y mundo perfecto del que el poeta ya es extraño; y, en cuanto al "mito" central, cumple tres funciones: como punto de referencia ideal, como modo de conseguir ese ideal y como imposibilidad real¹⁰. Philip Silver apunta que Luis Cernuda siente una atracción o, más bien, "una envidia ontológica" hacia la naturaleza. "El poeta reconoce que la naturaleza es auto-suficiente, que no lo necesita, que es la perfección misma, y por lo tanto siente nostalgia de ella. Pero al mismo tiempo", amplía el crítico norteamericano, "advierde que la única manera de poseer esa naturaleza es mediante la separación"¹¹.

El poema en prosa titulado "La naturaleza" sirve de ejemplo de aquella fusión entre Cernuda y el mundo natural:

Le gustaba al niño ir siguiendo paciente, día tras día, el brotar oscuro de las plantas y de sus flores. La aparición de una hoja, plegada aún y apenas visible su verde traslúcido junto

al tallo donde ayer no estaba, le llenaba de asombro, y con ojos atentos, durante largo rato, quería sorprender, en el vuelo, cómo mueve las alas el pájaro.

Tomar un renuevo tierno de la planta adulta y sembrarlo aparte, con mano que él deseaba de aire blando y suave, los cuidados que entonces requería, mantenerlo a la sombra los primeros días, regar su sed inexperta a la mañana y al atardecer en tiempo caluroso, le embebecían de esperanza desinteresada.

Qué alegría cuando veía las hojas romper al fin, y su color tierno, que a fuerza de transparencia casi parecía luminoso, acusando en relieve las venas, oscurecerse poco a poco con la savia más fuerte. Sentía como si él mismo hubiese obrado el milagro de dar vida, de despertar sobre la tierra fundamental, tal un dios, la forma antes dormida en el sueño de lo inexistente (PC 20).

La riqueza del mundo natural despierta en Cernuda una necesidad de expresar su mundo interior; por eso, de aquella necesidad nacen las reflexiones más agudas y fructíferas. Es decir, la mirada del poeta pasa de lo externo a lo interno. Ese "ojo interior", como lo denomina Delgado, es otro vehículo en el proceso de autocreación y de autoconocimiento. La naturaleza, pues, le enseña al hombre aquellas otras fases profundas de su persona auténtica. Por otra parte, cabe señalar que, en muchas ocasiones, como bien indica Brian Hughes, los textos poéticos cernudianos sobre la naturaleza tienen una intención ética y moral¹². El poema "Violetas" sirve para constatar lo antes dicho:

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

Frágiles, fieles, sonrían quedamente
 Con mucha incitación, como sonrisa
 Que brota desde un fresco labio humano.
 Mas su forma graciosa nunca engaña:
 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,
 A ser vivo embeleso en la memoria.

(270)

Lo que se presencia en el poema anterior es aquella comunión perfecta entre el orbe natural y el poeta. Éste observa detenidamente aquellas violetas en su intento de desvelar el misterio de su propia existencia, en su anhelo de captar la otra realidad, o sea, la realidad trascendental, que yace fuera de cualquier trivialidad y apariencia. En ese deseo de penetrar la "belleza oculta" de esas moradas flores, Cernuda emplea adjetivos e imágenes que resaltan el aspecto enigmático de la hermosura de aquéllas: "leves, mojadas, melodiosas", "perla vegetal", "grito de marzo", "frágiles, fieles". La salvación de las violetas y del escritor se encuentra en la destreza y en la memoria del propio autor.

Sin embargo, la mirada del poeta no niega la existencia del creador de la nada, es decir, el tiempo. La naturaleza,

en Cernuda, no es otra cosa que la presencia de Cronos en la conciencia. Recuérdese que las palabras "muerte", "tiempo" y "efímero", aparecen en los libros de la etapa madura del autor andaluz con una gran insistencia jamás antes vista en su obra. Según Agustín Delgado, la belleza de esos poemas naturales se halla "en la tensión que se crea al colocar enfrente a ambos mundos, el concreto objetual y el eterno ideal, pero dando la misma importancia a ambos, dotando a ambos de la máxima potencia" (209).

Por otro lado, el uso del mundo natural, por parte del poeta español, sirve para que el escritor transforme y, a su vez, trascienda sus experiencias y conflictos personales, alcanzando, así, la universalidad buscada. Ya Ricardo Gullón y Andrew P. Debicki han apuntado que Cernuda consigue el perfecto equilibrio entre lo concreto y lo universal¹³. Según Silver, el escritor andaluz logra aquel equilibrio debido a la creación de un "mito personal", por medio del cual el autor, basándose en sus experiencias, las transforma y universaliza. El crítico norteamericano apunta que Cernuda se vale del mito del Edén, de una idealización de Andalucía y del arte poético, y de una actitud panteísta para alcanzar su propósito¹⁴.

Ese insaciable anhelo de Cernuda por crear su propia persona, por afirmar la existencia del ser verdadero y por realizarse auténticamente lo conduce a que reflexione sobre su vida al mirar el paisaje y los elementos que le brinda la naturaleza. De hecho, las meditaciones que le

inspiran un jardín, unas flores, unos árboles, unas aguas le llevan más lejos que al mero raptó estético; son todos ellos, en última instancia, vías que conducen al hombre por las galerías abismales y misteriosas de su existencia. De este modo, para indagar en sí mismo, el poeta, por lo general, abre sus piezas con una descripción estática, estableciendo el sujeto de la composición lírica, para añadirle paulatinamente, elementos selectivos que lo vayan revelando. Tal es el caso del poema "Cordura". Éste empieza así:

Suena la lluvia oscura.
 El campo amortecido
 Inclina hacia el invierno
 Cimas densas de árboles.

(239)

Lo que el escritor describe es un campo frío y oscuro de Inglaterra que, en sí, se acerca o, más bien, refleja la presencia de la muerte cercana. Para expresar este sentimiento de soledad, de tristeza, de aislamiento, Cernuda se vale de imágenes y de adjetivos que comunican o acentúan la oscuridad del paisaje: "lluvia oscura", "campo amortecido" y "cimas densas". La emoción dolorosa causada por el campo inglés es aún más resaltada por el acercamiento del invierno.

En la siguiente estrofa, el poeta continúa resaltando la oscuridad del paisaje al emplear adjetivos y sustantivos

que disminuyen la brillantez de la luz: "los cristales son bruma", "ramas grises", "humo de hogares", "nubes". Cernuda, en otras palabras, expresa y destaca lo elusivo de la realidad, el deseo de captarla y la fugacidad de la existencia del hombre. Conviene aquí detenerse por unos instantes en el uso del símbolo de la nube --uno de los elementos más empleado por el autor andaluz en su segundo período. Las nubes utilizadas en los textos cernudianos son, a veces, nubes grises, que representan la soledad, lo efímero, la devastación, la conciencia trágica del tiempo. Esa índole de connotaciones se apreció en el poema que comentamos anteriormente.

Frente a la oscuridad del campo de Surrey, aparece el recuerdo del paraíso sevillano de la juventud:

A veces, por los claros
Del cielo, la amarilla
Luz de un edén perdido
Aún baja a las praderas.

Un hondo sentimiento
De alegrías pasadas,
Hechas olvido bajo
Tierra, llena la tarde.

(239)

Existe un paralelismo entre el fenómeno natural descrito en las líneas anteriores y el sentimiento nostálgico del poeta causado por el exilio. Aquel paisaje inglés tan triste, tan sombrío y solitario simboliza la propia soledad

del autor, pero también representa, por inversión, el lejano eco de la honda voz de aquel mundo ideal, hermoso e inexistente de la juventud. Pero, más aún, el aislamiento de Cernuda se subraya con el contraste entre él y los otros hombres, que en este caso están labrando la tierra; estos seres tienen una mano amiga, que "juntos viven la misma espera", que siguen arraigados en la tierra donde nacieron tanto ellos como sus padres. Sin embargo, el poeta es un ser marginado, alienado y exiliado:

Todo ha sido creado,
Como yo, de la sombra:
Esta tierra a mí ajena,
Estos cuerpos ajenos.
Un sueño, que conmigo
Él puso para siempre,
Me aísla. Así está el chopo
Entre encinas robustas.

(240)

La figura solitaria del poeta se identifica con el centro del paisaje inglés. Este hombre espera estar en comunión con los "otros", pero este deseo es sólo un ideal, ya que la moralidad y los convencionalismos de la sociedad no se lo permiten. De ese modo, el distanciamiento entre el escritor y su mundo circundante aumenta. La hostilidad de la moral dominante significa la negación al derecho de la dignidad personal y de la libertad. Por eso, Cernuda, según Luis Antonio de Villena, opta por ser la figura del dandy rebelde; esta actitud suya es una forma de defensa

ante los actos discriminatorios de la burguesía¹⁵. Pues bien, tanto la llegada de la noche como la puerta cerrada simbolizan aquel estado de aislamiento total del autor. Cernuda trata de sobreponerse a una realidad inasequible y hostil al intentar de fundirse con la naturaleza (Silver, Et in Arcadia Ego 122-123; Gullón, "La poesía de Luis Cernuda" 66-67). El poema acaba con el dominio del mundo natural sobre el hombre:

Duro es hallarse solo
 En medio de los cuerpos.
 Pero esa forma tiene
 Su amor: la cruz sin nadie.

Por ese amor espero,
 Despierto en su regazo,
 Hallar una alba pura
 Comunión con los hombres.

Mas la luz deja el campo.
 Es tarde y nace el frío.
 Cerrada está la puerta,
 Alumbrando la lámpara.

Por las sendas sombrías
 Se duele el viento ahora
 Como alma aislada en lucha.
 La noche será breve.

(240-241)

Ya los críticos han apuntado que en la obra lírica de Cernuda se observa una fuerte influencia de la poesía anglosajona (Browning, Yeats, Eliot, Keats, Shelley, Wordsworth, por nombrar algunos), de Hölderlin y de Bécquer. El interés del autor por la literatura inglesa aumenta,

especialmente, a raíz de su exilio en la Gran Bretaña. La influencia británica fue capital tanto en su poesía como en su crítica, "caracterizándose no sólo por las nuevas fuentes de inspiración sino, sobre todo, por nuevas formas de expresión: sufrirá una sucesiva relegación de las técnicas e imágenes surrealistas basadas en la metáfora, por el predominio de un estilo discursivo y la relevante importancia que el ritmo y la cadencia adquieren en el poema"¹⁶.

De la poesía de habla inglesa, Cernuda aprendió a usar la lengua oral en sus textos, a expresarse con mesura y objetividad en sus escritos, a emplear la música callada en el verso, a utilizar el monólogo dramático y la expresión concisa, a proyectar su experiencia emotiva sobre una situación dramática, histórica o legendaria¹⁷; este último recurso lo aprendió, particularmente, de Browning (Otero, "Poeta de Europa" 130-137; Delgado, La poética 188-219; Hughes, Luis Cernuda 61-200). Los poemas cernudianos son poemas de circunstancias, inspirados en la realidad de de una experiencia concreta y personal. No obstante, su obra lírica se caracteriza, al mismo tiempo, por la objetividad y la universalidad. Cernuda importa de los poetas ingleses esa habilidad de captar la realidad tal como es, y de presentar directamente al lector la experiencia poética, haciéndose a un lado el poeta.

El autor español también se sintió atraído por la conciencia estética del mundo anglosajón, por el intimismo fuerte y delicado, que se expresa sin perder el autodomínio

ni la "radical sencillez". Por otra parte, la naturaleza inglesa está muy presente en la obra lírica de Cernuda. El poeta andaluz (como los escritores ingleses) pugna por captar el misterio de la creación en la belleza del mundo natural. La hermosura es para él el trasunto vivo de la naturaleza y ésta es realidad radical y trasunto de la divinidad (Otero 133-135). De Keats, en particular, Cernuda aprende a ver la belleza como goce eterno, como verdad auténtica y como rescate del hombre de su mísera condición humana¹⁸. En la poesía de lengua inglesa Cernuda aprecia aquella trascendencia metafísica de la naturaleza, la cual desemboca en un hondo sentimiento panteísta o, más bien, en una emoción hondamente religiosa.

En la poesía de Hölderlin el autor andaluz encuentra los siguientes temas: el ideal de unidad y armonía, el deseo de la fusión de la existencia individual con el universo, la visión del lugar del poeta entre los hombres y los dioses, el destino y la función sagrada del poeta, la añoranza, la admiración, la melancolía y nostalgia por la antigua Grecia, el sentimiento hondo por la naturaleza (Coleman 28-42; Delgado 171-183; Hughes 20). Para Richard K. Curry la influencia de Hölderlin en Cernuda se observa en una "intensificación de la naturaleza, un mayor dominio de los recursos del lenguaje en cuanto al vocabulario, la estructura de la meditación poética, una expansión de la conciencia trascendental y una mayor objetividad y despersonalización" (52-53). En los versos del poeta alemán

abundan las formas de la segunda persona gramatical y la personificación de fuerzas y estados naturales.

José Luis Cano destaca la afinidad espiritual entre Bécquer y Cernuda. Para el crítico español en ambos poetas aparece el ambiente andaluz (serio, elegante, natural, melancólico, puro). Como poetas sevillanos los dos comparten el misterio y la contención tan característicos de esa vena poética. A Bécquer y a Cernuda les une el "concepto extremado y trágico del amor", la forma estrófica del poema, el sencillo hipérbaton, la construcción poética (observación seguida de deseo en plano espiritual) y el vocabulario: "hojas", "estrellas", "girar", "sombra" (203-211). Agustín Delgado señala que los dos escritores andaluces encuentran refugio en la naturaleza ante el dolor de la pérdida de un amor (166).

En los textos poéticos que se han analizado hasta ahora, hemos visto algunas características neorrománticas subrayadas por la crítica cernudiana. En muchas ocasiones, por ejemplo, la naturaleza sirve de correlato objetivo para expresar el estado anímico del poeta: "Se duele el viento ahora". En otras palabras, el escritor andaluz nos presenta los aspectos selectivos del orbe natural e incluso aquél los manipula con el propósito de expresar su mundo interior. Más aún, el uso de los elementos naturales le permite mantener la necesaria objetividad. Recuérdese el poema titulado "Gaviotas en los parques":

Lejos quedó su nido de los mares, mecido por
tormentas
De invierno, en calma luminosa los veranos.
Ahora su queja va, como el grito de almas en
destierro.
Quien con alas las hizo, el espacio les niega.

(268)

En los versos de arriba el autor neorromántico parte de una experiencia vital y nos comunica su melancolía, sus emociones internas, empleando elementos selectivos de la naturaleza.

Y en "Tarde oscura" los elementos del mundo natural son utilizados para acentuar el proceso meditativo del poeta. Ese estado de auto-división del ser del escritor, por ejemplo, se expresa con la caída del sol: "Luz o fe ahora / Buscas, mientras vence / Afuera la sombra?" (299).

La fuerte huella neorromántica en Cernuda es vista más aún en el poema titulado "Primavera vieja". En esta composición lírica, la descripción del atardecer despierta en el poeta un agudo sentimiento melancólico:

Ahora, al poniente morado de la tarde,
En flor ya los magnolios mojados de rocío,
Pasar aquellas calles, mientras crece
La luna por el aire, será soñar despierto.

El cielo con su queja harán más vasto
Bandos de golondrinas; el agua en una fuente
Librará puramente la honda voz de la tierra;
Luego el cielo y la tierra quedarán silenciosos.

En el rincón de algún compás, a solas
Con la frente en la mano, un fantasma
Que vuelve, llorarías pensando

Cuán bella fue la vida · cuán inútil.

(312)

La caída de la noche y las golondrinas subrayan la mutabilidad de las cosas y la finitud de la humanidad. En ese sentido la naturaleza le enseña y le demuestra al hombre la esencia de su propia condición, es decir, su estado de mortalidad.

Lo que le atrae a Luis Cernuda de la naturaleza es su aspecto o su condición cíclica de eternidad; el mundo natural supera al tiempo, mientras que éste es la misma sustancia del ser humano y de su vida. De hecho, la naturaleza es el propio espejo de la mutabilidad de la existencia humana. El poema "Los espinos" es buen ejemplo de las ideas recién expuestas aquí:

Verdor nuevo los espinos
Tienen ya por la colina,
Toda de púrpura y nieve
En el aire estremecida.

Cuántos ciclos florecidos
Les has visto; aunque a la cita
Ellos serán siempre fieles,
Tú no lo serás un día.

Antes que la sombra caiga,
Aprende cómo es la dicha
Ante los espinos blancos
Y rojos en flor. Vé. Mira.

(318)

Obsérvese la perfecta fusión entre el poeta y los elementos

naturales; este intento de unión o conexión entre el hombre y su mundo natural es la expresión del deseo del escritor sevillano de identificarse con ese ambiente para poder trascender y alcanzar la inmortalidad. Sin embargo, Cernuda es consciente de que este nexo es sólo otro engaño de la conciencia idealizadora.

Según Kevin J. Bruton, el poema "Los espinos" es una invitación a ver la humanidad en la naturaleza. Bruton escribe al respecto:

The poem is an invitation to see not just Nature, but humanity in Nature, in other words to look at the world symbolically. The flowering of the hawthorns in spring is at once a striking visual phenomenon and a reminder that behind the apparent ephemerality of creation lies an eternal pattern of birth, death, and rebirth. Though humans as a species are bound by the same cycle as Nature, humans as individuals are not resurrected as are the hawthorns each year¹⁹.

Ya se dijo que para proyectar y objetivar las experiencias personales, Luis Cernuda se sirve de algunos elementos particulares de la naturaleza. Este es el caso del uso de los árboles; su afinidad y amor por ellos van más allá del mero impulso estético. El árbol "es un dios que, hundido en la tierra y vibrante en el aire, convierte la sed en forma: hojas, movimiento, sombra, juego de ramas, y encuentra la justificación de su pasión en la unidad vital que hace de él lo que él es", indica Joaquín

Casaldüero hablándonos de la poesía de Guillén²⁰. Esta concepción del árbol se podría aplicar a una lectura de la obra poética de Cernuda. El árbol, para el poeta andaluz, simboliza la belleza eterna, la intemporalidad, la manifestación y el cumplimiento del deseo, el mundo perfecto e ideal, la inmortalidad, la vida armoniosa, la abundancia o la fortaleza de la tierra nativa, la libertad y la renovación. Por otra parte, aquel elemento natural es el cordón umbilical que une el mundo espiritual con el orbe de la naturaleza.

Juan Eduardo Cirlot afirma que el árbol es uno de los símbolos esenciales de la tradición occidental, que, según ciertos pueblos, posee cualidades genéricas de modo insuperable y, en ocasiones, se le asocia con la divinidad. Según la definición de Cirlot, "el árbol representa, en el sentido más amplio, la vida del cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación, generación y regeneración. Como vida inagotable equivale a inmortalidad"²¹. En este sentido se comprende la obsesión cernudiana por los árboles, ya que ellos detienen la vida y trascienden al tiempo humano. Así pues, la atracción de Cernuda por los árboles le lleva a escribir tres poemas sobre éstos en su período de madurez: "Otros aires", "El chopo" y "El árbol". En el primero, el poeta expresa su curiosidad por la tierra norteamericana antes de partir de la Gran Bretaña: "¿Cómo serán los árboles aquellos?". En esta pregunta se cifra su deseo de saber qué es lo que le espera en aquel país

desconocido para él, ya que antes tuvo "los hermosos, los bellísimos árboles ingleses: robles, encinas, olmos" (PC 929). Veamos algunos versos de aquel texto:

"¿Cómo serán los árboles aquellos?",
 Preguntaste. Ahí los tienes:
 Aún desnudos, ya hermosos,
 Bajo del cielo vasto, por el llano y colinas
 Que ves a la ventana
 Amigos nuevos en espera
 De tu salida para andar contigo.

... ..

Extraño nada es, sino propicio
 Y familiar, aunque reciente
 Seas aquí; y entre esos troncos
 Hallas tu mundo fiel, que pide
 Confianza y amor de parte tuya
 Y ofrece de la suya
 Luz nueva y soledad inspiradora.

No mires atrás y sigue
 Hasta cuando permita el sino,
 Ahora que por los aires
 Una promesa, ¿oyes?,
 Acaso está sonando con las hojas nacientes,
 Su existencia, como la tuya,
 En música escondida y revelada.

("Otros aires" 385)

Obsérvese la comunión profunda entre el poeta y la naturaleza, en particular con los árboles. Los árboles son compañeros fieles de Cernuda, que pertenecen a un reino platónico, donde gobiernan el amor, la tolerancia, la sinceridad, la libertad. En ellos se encuentra la esencia de la propia existencia del autor.

En "El chopo" Cernuda dota de un alma al árbol, comenta

John Alexander Coleman, la cual alienta el alma del poeta. En efecto, el chopo está fuera de los límites temporales y, por esta razón, el escritor anhela trascender las barreras del tiempo al proyectarse y metamorfosearse en dicho árbol. La sed de eternidad es, hasta cierto punto, calmada al fundirse el autor con el chopo, puesto que éste simboliza la permanencia y la victoria sobre el tiempo humano. Dicho de otro modo, el chopo es parte del mundo perfecto que, en sí, representa la propia divinidad. Por ello Cernuda escribe:

Si, muerto el cuerpo, el alma que ha servido
 Noblemente la vida alcanza entonces
 Un destino más alto, por la escala
 De viva perfección que a Dios le guía,
 Fije el sueño divino a tu alma errante
 Y con nueva raíz vuelva a la tierra.
 Luego brote inconsciente, revestida
 Del tronco esbelto y gris, con ramas leves,
 Todas verdor al lado, de algún chopo,
 Hijo del feliz viento y de la tierra,
 Libre en su mundo azul, puro tal lira
 De juventud y amor, vivo sin tiempo.

("El chopo" 327)

"El árbol" es un poema dedicado a un plátano centenario del jardín de los Fellows del Emmanuel College de Cambridge. En este texto lírico, el poeta continúa subrayando la intemporalidad del árbol ("libre del engaño mortal"). La continua presencia de la juventud bajo las ramas del árbol refuerza la idea de la belleza eterna:

Al lado de las aguas e t , como leyenda,
 En su jardín murado y si encioso,
 El árbol bello dos veces centenario,
 Las poderosas ramas extendidas,
 Cerco de tanta hierba, entrelazando hojas,
 Dosel donde una sombra edénica subsiste.

... ..

Como a su hermano el plátano del mediodía,
 Sonoro de cigarras, junto del cual es grato
 Dejar morir el tiempo divinamente inútil.

... ..

Sueño septentrional que el sol casi no rompe,
 Y hacia el estanque vienen rondas de mozos rubios:
 Temblando, tantos cuerpos ligeros, queda el agua;
 Vibrando, tantas voces timbradas, queda el aire.

("El árbol" 357)

Estamos una vez más ante la presencia del mundo clásico griego --un mundo platónico, perfecto, y eterno. Frente al inmortal árbol que, a su vez, simboliza y recuerda el paraíso perdido del joven Cernuda, se hallan los "mozos rubios", o sea, la antítesis de aquel elemento natural. Con la presencia de los jóvenes empieza la meditación del poeta. La juventud es sólo un estado de inmortalidad "temporal", ya que como todas las cosas y todos los seres se encaminan hacia el recuerdo hasta caer en el olvido. El autor resume estas ideas del siguiente modo:

Entre sus mocedades, vida prometedora,
 Aunque pronto marchita en usos tristes,
 Raro es aquel que siente, a solas algún día
 En hora apasionada, la mano sobre el tronco,
 La secreta premura de la savia, ascendiendo

Tal si fuera el latido de su propio destino.

Cuando la juventud el mundo es ancho,
 Su medida tan vasta como vasto el deseo,
 La soledad ligera, placentero ese irse,
 Mirando sin nostalgia cosas y criaturas
 Amigas un momento, en blanco la memoria
 De recuerdos, que un día serán fardo cansado.

(357-358)

En el poema que hemos estado analizando hasta ahora, "El árbol", Luis Cernuda divide el mundo en dos grupos: "los mozos" y "los otros". Éstos últimos son individuos que forman parte de la masa burguesa; son seres que se rigen por las leyes sociales y las convenciones establecidas por un medio opresivo, conservador, intolerante y tradicional:

Atrás quedan los otros, repitiendo
 Sin urgencia interior los gestos aprendidos,
 Legitimados siempre por un provecho estéril;
 Ya grey apareada, de hijos productora,
 Pasiva ante el dolor como bestia asombrada,
 Viva en un limbo idéntico al que en la muerte
 encuentra.

(358)

No obstante, ante la esterilidad y la represión de "los otros", aparece la figura del árbol, es decir, la permanencia, la perfección, la libertad, la dignidad y la tranquilidad:

Mientras, en su jardín, el árbol bello existe
 Libre del engaño mortal que al tiempo engendra,
 Y si la luz escapa de su cima a la tarde,
 Cuando aquel aire ganan lentamente las sombras,
 Sólo aparece triste a quien triste le mira:
 Ser de un mundo perfecto donde el hombre es
 extraño.

(359)

El poeta como el árbol son seres que pertenecen a un reino perfecto, solitario e ideal. De hecho, el escritor se introduce a sí mismo en la animada inmortalidad que representa el árbol. Este procedimiento suyo también se lleva a cabo al emplear las flores como en los poemas "Violetas" y "Otros tulipanes amarillos"²². Cernuda selecciona algunos elementos de la naturaleza con el propósito de reflexionar sobre su propia existencia. Al contemplar las violetas o los tulipanes amarillos, por ejemplo, el autor empieza a recordar sus vivencias. En otras palabras, se observa una estrecha relación entre la belleza y la nostalgia. Las flores mueren, pero renacen en cada primavera, es decir, ellas logran alcanzar una especie de inmortalidad a través del movimiento cíclico de su existir, mientras que al hombre sólo le espera la terminación íntegra de su existencia.

Juan Eduardo Cirlot señala que el jardín "es el ámbito en que la naturaleza aparece sometida, ordenada, seleccionada, cercada. Por esto constituye un símbolo de la conciencia frente a la selva (inconsciente), como la isla ante el oceano" (258). Y es precisamente el mundo

ordenado y hermético del jardín lo que le atrae a Luis Cernuda. Dicho elemento le inspira las más agudas observaciones sobre su propia persona; recordemos los dos poemas titulados "Jardín" y "Jardín antiguo"²³. En el primero, el jardín que nos describe es, al principio, intemporal, dotado de agua inmóvil --un jardín puro, lleno de luz y de sosiego. No obstante, este jardín, al igual que el poeta, "han de yacer con largo / Sueño, mudos, sombríos" y ambos serán llevados por "la pisada ilusoria / Del tiempo, que se mueve / Hacia el invierno" (293-294). En "Jardín antiguo" lo que se subraya es el recuerdo de la juventud en su natal Sevilla; en este poema el jardín representa un mundo armonioso y, como en otras instancias, aparentemente eterno, platónico, perfecto, bello. Sin embargo, el último verso del poema señala que el mundo es esencialmente un engaño. Por otro lado, conviene recordar que, según un amplio estudio de Maud Bodkin, un jardín con aguas bellas ha sido, a lo largo de la literatura occidental, el símbolo constante de un paraíso terrenal, de la suprema perfección, de un mundo anhelado²⁴.

Patricia Corcoran Thomas apunta que el jardín desempeña un papel primordial en la literatura "gay". Según Thomas, el jardín es otra faceta del mundo ideal de Arcadia, puesto que representa un lugar de refugio, de sosiego y de felicidad, donde el amor homosexual puede existir, desarrollarse y expresarse libremente. La escritora norteamericana comenta al respecto: "Hidden from

heterosexual society, the garden is a place for gay love to reveal itself". Y más adelante, hablándonos concretamente de la poesía de Cernuda, Thomas dice: "the garden serves as a refuge from a world that seeks to destroy his desire. Hidden behind walls, the garden allows him to feel some sort of happiness, although it is incomplete and unnatural"²⁵. En el jardín Cernuda puede, a veces, liberarse de las represiones y de las hostilidades de la moral dominante. De este modo, el poeta español mantiene su dignidad e integridad.

Para Bernard Sicot y José Luis Cano el jardín manifiesta el deseo de Cernuda de poder regresar al "paraíso" sevillano de la mocedad o al mundo mítico de la antigua Grecia²⁶. Por otra parte, Byrne R. S. Fone declara que el jardín, al igual que la Arcadia, es un mundo donde la armonía, la paz y la libertad reinan; el jardín simboliza un orbe eterno y perfecto, que permite al hombre homosexual expresar libremente su amor verdadero sin tener que preocuparse de los estigmas sociales. En el jardín el homosexual puede realizarse auténticamente. Según Fone, el jardín "creates a metaphor for homosexual values and myths which have no place in heterosexual society"²⁷.

El último elemento de la naturaleza que vamos a estudiar es el agua: en la poesía cernudiana de madurez, aquélla simboliza la fuente de la vida, el desvelamiento del misterio de la existencia del hombre, la clave del origen y de la verdad del ser humano. En otros instantes,

el agua viene a ser el espejo de la muerte, de la transitoriedad y de la fugacidad de la humanidad. Si prestamos atención a las imágenes del agua en la poesía cernudiana de esta segunda fase, podemos observar un desarrollo particular del "yo" existente del autor; este proceso de evolución se manifiesta por medio del empleo del agua en su estado sereno y claro: el río, el lago, el venero, la fuente, el estanque. La atención de Cernuda se concentrará en la superficie. En "Lázaro", por ejemplo, el poeta indaga el secreto de su auténtica identidad en las aguas del venero:

Quise cerrar los ojos,
 Buscar la vasta sombra,
 La tiniebla primaria
 Que su venero esconde bajo el mundo
 Lavando de vergüenzas la memoria.

(247)

Poseer "la vasta sombra" implica adueñarse del "venero" que, a su vez, significa desvelar la verdad de sí mismo y construir o crear su propio ser. Por eso, podemos explicarnos la insistencia del autor de sumergirse en las aguas, ya que ellas son fuente de la esperanza y del posible rescate de la nada:

Por la noche del mar, donde la luz resbala
 Azul y misteriosa como a través de un sueño,
 Sin alcanzar al fondo remoto de las aguas

El filo de su espada rota en estrellas ciegas,

... ..

Aún espero el rescate de las aguas profundas,
La paz de las auroras futuras, devolviendo
A la tierra algún día este mármol caído,
Forma mortal de un dios inerme entre los hombres.

("Resaca en Sansueña" 232-233)

En ocasiones las aguas simbolizan el vehículo que
conducen al poeta alcanzar la anhelada serenidad:

Tenga tu sombra paz,
Busque otros valles,
Un río donde el viento
Se lleve los sonidos entre juncos
Y lirios el encanto
Tan viejo de las aguas elocuentes,
En donde el eco como la gloria humana
Como ella de remoto,
Ajeno como ella y tan estéril.

("A un poeta muerto" (F.G.L.) 210-211)

Las aguas, para Cernuda, también representan la
libertad, la verdad auténtica, la iluminación, la eternidad
y el sosiego:

Levanta ese titánico acueducto
Arcos rotos y secos por el valle agreste
Adonde el mirto crece con la anémona,
En tanto el agua libre entre los juncos
Pasa con la enigmática elocuencia
De su hermosura que venció a la muerte.

("Las ruinas" 282)

Y en "La familia" escribe el autor: "Así, tan libremente, el agua brota y corre, / Sin servidumbre de mover batanes, / Irreductible al mar, que es su destino" (296).

Las aguas son el reflejo del yo íntimo del poeta y expresan su propio estado anímico. Por otra parte, también las aguas se identifican con la conciencia del autor pero, a pesar de su constante fluir, ellas mantienen siempre su íntima esencia. Por el afán de descubrir su propia identidad, Cernuda contempla su reflejo en el agua de la fuente:

Cuántas veces has ido en otro tiempo
Camino de esta fuente,
Buscando por la senda oscura
Adonde mana el agua,
Para quedar inmóvil en su orilla,
Mirando con asombro mudo

("Vereda del cuco" 340)

En "Luis de Baviera escucha Lohengrin", el escritor se interioriza con el fin de desenterrar su yo más íntimo. Así el poeta, con goce semejante al de Narciso, se inclina y se autocontempla en las corrientes melodiosas de las aguas, cuya melodía "le ayuda a conocerse / A enamorarse de lo que él mismo es..."(492).

Debe notarse que, en muchas ocasiones, el autor relaciona su anhelo de trascender los límites del mundo y del tiempo con algún objeto específico de su alrededor. Tal es el caso del poema "La fuente", por ejemplo, donde

Cernuda describe su situación en el jardín y el efecto visual del chorro de agua. Sin embargo, el poeta hace de ella una escultura, ya que el movimiento del agua de la fuente apunta hacia el deseo cernudiano de poder captar para siempre lo transitorio y trascenderlo a un nivel de permanencia. Es decir, este poema crea un doble efecto. Por una parte, la conexión estrecha entre la fuente y el mismo poeta nos hacen sentir el anhelo de la fuente como algo específico y concreto: el deseo de la perennidad de un ser natural, el deseo de un arte permanente de la propia persona. Por otra parte, el simbolismo de la fuente también enfoca nuestra atención en el tema de la permanencia del arte.

Obsérvese en el siguiente poema la íntima relación entre la fuente y la búsqueda, por parte del poeta, de valores perennes a través del arte:

Hacia el pálido aire se yergue mi deseo,
Fresco rumor insomne en fondo de verdura.
Como esbelta columna, mas truncada su gracia
Corona de las aguas la calma ya celeste.

Plátanos y castaños en lisas avenidas
Se llevan a lo lejos mi suspiro diáfano,
De las sendas más claras a las nubes ligeras,
Con el lento aleteo de las palomas grises.

Al pie de las estatuas por el tiempo vencidas,
Mientras copio su piedra, cuyo encanto ha fijado
Mi trémulo esculpir de líquidos momentos,
Única entre las cosas, muero y renazco siempre.

Este brotar continuo viene de la remota
Cima donde cayeron dioses, de los siglos
Pasados, con un dejo de paz, hasta la vida

Que dora vagamente mi azul ímpetu helado.

Por mí yerran al viento apaciguadas dejos
De las viejas pasiones, glorias, duelos de antaño,
Y son, bajo la sombra naciente de la tarde,
Misterios junto al vano rumor de los efímeros.

El hechizo del agua detiene los instantes:
Soy divino rescate a la pena del hombre,
Forma de lo que huye de la luz a la sombra,
Confusión de la muerte resuelta en melodía.

("La fuente" 222)

Nótese la descripción de la fuente mediante las palabras "deseo", "suspiro", "insomne", "trémulo", "ímpetu"; éstas son "signos de sugestión", puesto que aluden a un plano de significado intangible. En suma, el movimiento ascensional de la fuente representa el anhelo del poeta de poder alcanzar la trascendencia.

Ya se dijo que a veces las aguas reflejan la transitoriedad del hombre. Esto es verdad, especialmente, en el libro Las nubes (1937-1940), donde el autor utiliza el mar para representar algunas veces la fugacidad del ser humano: "Mira los radiantes mancebos / Que vivo tanto amaste / Efímeros pasar juntos al fulgor del mar" ("A un poeta muerto" (F.G.L.) 209); "Y el mar sombrío al veros sonreía, / Olvidando que él mismo te llevaba / A la muerte tras de un corto destierro" ("Niño muerto" 225); "El aroma del mar vasto y denso suspende / Los mortales dormidos bajo un clásico encanto, / Y modela los cuerpos con fuertes líneas puras" ("Resaca en Sansueña" 230). El mar como muerte, en la poesía de madurez de Cernuda, es tiempo,

transitoriedad: "Mi reino triunfante: ¿ha de ver su ruina? / O peor pesadilla ¿vivirá sólo en eco, / Como en concha vacía vive el mar consumido?" ("Silla del rey" 390); "Aquel efecto noble compartido, / Cuyos ecos despiertan por tu mente desierta / Como en la concha los del mar que ya no existe" ("Versos para ti mismo" 427). Así pues, la imagen del mar que se consume en la concha simboliza la fugacidad del ser humano: "Si como el mar, que de su muerte nace, / Fueras tú. Una forma espectral de ti vislumbro / Que llora entre los aires los amores..." ("Pájaro muerto" 271).

El mar, más aun, no sólo apunta hacia la muerte, sino que esconde el secreto, o más bien, el aspecto enigmático de la vida misma:

No comprendo a los ríos. Con prisa errante pasan
 Desde la fuente al mar, en ocio atareado,
 Llenos de su importancia, bien fabril o agrícola;
 La fuente, que es promesa, el mar sólo la cumple,
 El multiforme mar, incierto y sempiterno.
 Como en fuente lejana, en el futuro
 Duermen las formas posibles de la vida
 En un sueño sin sueños, nulas e inconscientes,
 Prontas a reflejar la idea de los dioses.
 Y entre los seres que serán un día
 Sueñas tu sueño, mi imposible amigo.

("A un poeta futuro" 301)

El mar, por lo tanto, ofrece un panorama siempre cambiante sin perder por ello su identidad, se convierte en símbolo del carácter misterioso de la existencia del hombre. Podría

decirse que el mar es el reflejo del alma humana, en el grado en que oculta las polifacéticas imágenes del ser viviente, pero se revela, a su vez, a quien lo contempla en una alternancia rítmica de tumultuosidad y de serenidad.

A partir de Como quien espera el alba (1941-1944) la aparición de las imágenes del mar decrece súbitamente y en su lugar resurgen las aguas serenas y claras, según Ana Ester Virkel²⁸. Se inicia desde este libro, lo que Virkel denomina, "una meditación reminiscente y melancólica" (90). La escritora distingue tres etapas fundamentales en el proceso evolutivo del yo poético de acuerdo al tipo de imágenes que predominan en cada una de ellas: el primer ciclo se haya dominado por imágenes de aguas claras o superficiales, el segundo período por imágenes de aguas profundas y la última fase por aguas serenas y claras.

Efectivamente, Cernuda emplea una serie de imágenes que comunican esa sensación de quietud y serenidad; son aguas inmóviles, áureas, dulces, diáfanas y cristalinas: "Se llega al río... / Está todo abstraído en una pausa / De silencio y quietud" ("Río vespertino" 336); "Dentro de ti sonrío lo que esperas / Sin prisa, para su día cierto; / Espera donde feliz se refleja tu vida / Igual que este paisaje en dulces aguas" ("Clearwater" 503); "Al sol en la glorieta, / Y las ninfeas, copos / De sueño sobre el agua / Inmóvil de la fuente" ("Jardín" 293); "La masa nevada de terrazas y torres, / Por la ciudad lejana de innumerables puentes, / Se copiaba en el agua áurea de las lagunas /

Como un sueño esculpido en luz gloriosa" ("Quetzalcoatl" 314). El ritmo mismo de los versos recién citados insinúan y acentúan la sensación de paz y de estatismo. Es decir, las aguas quietas y claras sirven de espejo al hombre o, mejor dicho, se identifican con la propia existencia humana.

Pues bien, hemos visto en el desarrollo de nuestro estudio sobre la naturaleza, en la obra cernudiana de madurez, que por medio del mundo natural el poeta andaluz llega a conocerse y afirmarse a sí mismo. Es decir, el escritor llega a comunicarse con su yo auténtico. Cernuda busca y manipula los elementos del orbe natural con el propósito de prolongar y salvar la existencia suya. Este procedimiento del autor se debe a su sed de eternidad y a su anhelo de permanencia. El poeta se compenetra con la naturaleza para proyectarse a través de ella. De este modo, Cernuda llega a trascenderse a sí mismo y, hasta cierto punto, consigue superar el tiempo humano.

En resumen, el íntimo nexó con la naturaleza va más allá de una simple actitud neorromántica, puesto que la relación de Cernuda con el mundo natural viene a ser la manifestación de su deseo de proyectarse, de recrearse, de conocerse y de superarse por medio de un correlato objetivo. Cernuda encuentra en la naturaleza un mundo de imágenes universales y perennes, un depósito de posibilidades de las cuales el poeta extrae significados mediante su arte, un mundo eterno asequible al hombre.

III. 2. Los símbolos del cuerpo

Las páginas que siguen intentarán demostrar que la posesión de un cuerpo bello, en la obra de Cernuda equivale a la apropiación de su verdad auténtica, es decir, a la realización de sí mismo. El nexos íntimo entre el amor homosexual, el cuerpo y la sombra, en la poesía de madurez del poeta andaluz, será estudiado más a fondo en el último capítulo de esta tesis. Por ahora sólo quisiéramos establecer la estrecha vinculación entre la belleza y la verdad en la segunda fase del autor.

Octavio Paz apunta que en el mundo de Cernuda reina el cuerpo. En el cuerpo humano, indica el crítico mexicano, el poeta español ve la cifra del universo. "Un cuerpo joven es un sistema solar, un núcleo de irradiaciones físicas y psíquicas. El cuerpo es surtidor de energía y aún más: es una fuente de 'materia psíquica' o mana, sustancia que no es ni espiritual ni física, fuerza que mueve al mundo", declara Paz ("Palabra" 155). Según el escritor mexicano, al amar a un cuerpo, no adoramos a una persona sino a una encarnación de aquella fuerza cósmica. Salvador Jiménez Fajardo comenta que el cuerpo, en la poesía del autor sevillano, es una metáfora más que una presencia física. Para Cernuda, según Jiménez Fajardo, el soma es "a catalyst for the poet's erotic potential" (Luis Cernuda 124). Philip Silver asocia, el incesante deseo

de Cernuda de poder apropiarse del cuerpo joven de algún mancebo, con el esfuerzo nostálgico del andaluz por recobrar la inocencia de la niñez (Et in Arcadia Ego 64); no obstante, el crítico norteamericano rehúsa aceptar dicho planteamiento como un tema homosexual. Maya Schärer sostiene que el cuerpo, en los textos cernudianos, aparece como un medio asequible para la salvación del poeta ("Luis Cernuda" 318-320).

El cuerpo humano, en la poesía cernudiana, es de una belleza proporcionada y perfecta; se podría decir que el soma adquiere cualidades semi-divinas. Para describirlo el autor emplea adjetivos tales como "joven", "bello", "duro", "radiante", "hermoso", "blanco", "rubio", "marmóreo", "virgen", "desnudo", "exquisito", "inocente", "inmenso", "puro", "esbelto", "perfecto", "dios ungido". Si tomamos en cuenta todas estas cualidades en conjunto, observamos un tipo de descripción que nos remonta al mundo de las estatuas de los dioses griegos. Debe tenerse en cuenta que para Cernuda la antigua Grecia representa un mundo mítico de belleza y armonía, en el cual la esencia se patentiza en la apariencia, donde la "realidad" puede coincidir con el "deseo" y la dignidad, y donde la tolerancia y la libertad prevalecen. En otras palabras, el retorno al mundo mítico griego, a través de la presencia de un cuerpo joven, en la obra de Cernuda, es una urgencia vital, una instancia existencial, una forma de prolongar la propia persona. El poeta al compenetrarse con este

mundo pagano, según el autor español, puede llegar a comprender la ley profunda de la naturaleza, descifrar el enigma de la existencia humana, afirmar la presencia de su ser, superar el mezquino tiempo humano y, a la vez, realizar la verdad de sí mismo, o sea, su condición homosexual. Veamos lo que el andaluz escribe al respecto:

Siempre extrañará a alguno la hermosa diversidad de la naturaleza y la horrible vulgaridad del hombre. Y siempre la naturaleza, a pesar de esto, parece reclamar la presencia de un ser hermoso y distinto entre sus perennes gracias inconscientes. De ahí la recóndita eternidad de los mitos paganos, que de manera tan perfecta respondieron a ese tácito deseo de la tierra con sus símbolos, divinos y humanizados a un tiempo mismo.

(PC 1302)

En su estudio sobre la poesía de Hölderlin²⁹, el autor español escribe acerca de la importancia del mito griego. Según Cernuda, aquel mundo pagano es "eje de una vida perdida entre el mundo moderno y para quien las fuerzas secretas de la tierra son las realidades, lejos de estas otras convencionales por las que se rige la sociedad" (PC 1303). David M. Halperin afirma que la literatura clásica griega ofrece "an ideological weapon against the condemnatory reflexes of...Christian conscience, offering...in its place, 'a new guide for life'"³⁰. La antigua civilización helénica no prohibía ni rechazaba el amor homosexual.

La mitología griega le brinda a Cernuda un mundo libre, armónico, que yace fuera de las hostilidades de la moral dominante.

La nostalgia del poeta por aquellos dioses griegos, los cuales clasifica como "blancos seres inmateriales impulsados por deseos no ajenos a la tierra, pero dotados de vida inmortal", es la manifestación de la sed de eternidad del escritor. Al ofrecer culto a la divinidad griega, el autor se trasciende a sí mismo; su devoción por aquella modalidad religiosa lo "transforma" en un ser semi-divino. De ahí la necesidad de Cernuda por presentar una imagen clásica del hombre, por describir unos cuerpos hermosos, esbeltos y perfectos, ya que ellos, como las estatuas de los dioses griegos, revelan la armonía universal porque la encarnan en sí mismos. Y, más aún, al dotarles de dichas cualidades, los cuerpos parecen como si adquiriesen una inmortalidad propia; son cuerpos que no conocen, por ahora, la fugacidad de la vida ni la destrucción del tiempo.

El mundo mítico de Grecia, para Cernuda, es más que un "simple" manantial de belleza artística; la clásica civilización helénica le brinda al mundo moderno el aspecto enigmático o, mejor dicho, la esencia misma de la vida, lo que el escritor denomina como "las fuerzas secretas de la tierra": hermosura, nobleza, justicia, forma y libertad. El mito griego simboliza el desvelamiento de la existencia y el orden de la naturaleza. De hecho, la

religiosidad griega hace hincapié o, dicho de otro modo, venera la belleza porque es la manifestación de la divinidad. Tanto la verdad como su inseparable hermana, la belleza, rigen el orden natural y cósmico, según los griegos; ellas son formas auténticas que emanan una sabiduría profunda sobre el secreto de la identidad de la persona: "El amor, la poesía, la belleza, todos estos remotos impulsos que mueven al mundo...no son simples palabras; son algo que aquella religión supo simbolizar externamente a través de criaturas ideales, cuyo recuerdo aún puede estremecer la imaginación humana" (PC 1302).

El carácter escultórico y plástico de un cuerpo bello, immaculado, y perfecto, tal como lo dibuja Cernuda en su obra, puede ser interpretado como el resorte o la clave para la comprensión del mundo, como un medio para la apropiación de la verdad absoluta del poeta; pero, sobre todo, como la revelación de la auténtica existencia en un mundo semi-eterno, donde la fusión entre la naturaleza y el hombre es equilibrada y armónica. En su "Historial de un libro" (1958), escribe Cernuda: "la hermosura física juvenil ha sido siempre para mí cualidad decisiva, capital en mi estimación como resorte primero del mundo, cuyo poder y encanto a todo lo antepongo" (PC 906). Por tanto, la belleza de un cuerpo joven es la fuerza inconsciente que trasciende al ser humano a un orbe sereno y perenne, donde la justicia, el respeto y la libertad dominan. Así pues, un cuerpo hermoso significa la afirmación y la salvación

de la identidad personal.

Veamos algunos poemas donde se aprecia lo dicho en las líneas anteriores: "El hombre. Pero, qué hermoso; su fuerza y su hermosura, / Oh dioses, cuán cautivadoras. Delicia hay en el hombre" ("Desolación de la quimera" 505). En "Luis de Baviera escucha Lohengrin", habla Cernuda sobre la belleza humana:

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. El 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.

(489)

El hombre, en su deseo de llegar a su raigal esencialidad y en su anhelo de poder superar las barreras del tiempo (las cuales amenazan la existencia del ser humano), es fiel siervo de la belleza física juvenil.

Según Susana Frenzel Beyme, la belleza del cuerpo, en la poesía de Cernuda, es expresión de la naturaleza, de la armonía, de la eternidad y de la serenidad; los cuerpos bellos se caracterizan por su aspecto armónico, por su esencia rítmica y musical, ya que ellos contienen en sí mismos la clave para descifrar el orden musical del cosmos³¹: "Y al mirarte pensaba en las futuras / Aridas

estaciones, despojando / De armonía tu cuerpo liso y rubio,
 / Nutrido por las gracias musicales" ("El águila" 280);
 "Joven y hermoso, como dios nimbado / Por esa gracia pura
 e intocable del mancebo... / Que queda sólo en música y
 que es como música... / Y para siempre en la música vive"
 ("Luis de Baviera escucha Lohengrin" 492). Según Cernuda,
 la música da al mundo "forma, orden, justicia, nobleza
 y hermosura" ("Mozart" 463). Por otra parte, señala el
 poeta, "en la hermosura la eternidad trasluce" y es "rescate
 imposible de la muerte". Más aún, agrega el autor, la
 belleza es "forma carnal de una celeste idea", "que a dioses
 y poetas embriaga, / Abriendo sueños vastos como el
 tiempo... / Amor divino / Sombras de espacio y tiempo pone
 en fuga" ("El águila 280).

Cernuda utiliza un gran número de imágenes plásticas que sugieren la presencia constante, en el espíritu del escritor, de los mármoles griegos; son imágenes de proporciones perfectas, de una estética clásica y límpida, de una cualidad divina. Constatamos los siguientes ejemplos:

Desnuda y reclinada, contemplemos
 Esa curva adorable, base de la espalda,
 Donde el pintor se demoró, usando con ternura
 Diestra, no el pincel, mas los dedos,
 Con ahinco de amor y de trabajo
 Que son un acto solo, la cifra de una vida
 Perfecta al acabar, igual que el sol a veces
 Demora su esplendor cercano del ocaso.

("Ninfa y pastor, por Ticiano" 474)

Es el instante, el alb.
Pura del cuerpo,
En el secreto absorto
De lo que es virgen.

Reposo y movimiento
Coinciden, ya en los brazos,
El sexo, flor no abierta,
O los muslos, arco de lira.

("Escultura inacabada" 394)

El aroma del mar vasto y denso suspende
Los mortales dormidos bajo un clásico encanto,
Y modela los cuerpos con fuertes líneas puras,
Y en las venas infiltra las pasiones antiguas.

Con la gracia inocente de esbeltos animales
Se mueven en el aire estos hombres sonoros,
Bellos como la luna, cadenciosos de miembros,
Elásticos, callados, que ennoblecen la fuerza.

("Resaca en Sansueña" 230)

Miran sin ver aquellos cuerpos duros
Orgullosos: el anca, el vientre, el lomo
De animales perfectos; los vestigios
Del dios que fue, que exige serlo siempre;
Y hostiles como extraños ofenden su agonía
Con una admiración incrédula.

("Las edades" 382)

En la descripción de los bellos cuerpos, en definitiva,
Cernuda los metamorfosea en dioses o, mejor dicho, en
mármoles sagrados; a través de ellos el poeta se traslada
a aquel mundo mítico griego en búsqueda de la belleza que
resulta ser más que una indagación estética, una búsqueda
existencial de sí mismo. Esos "cuerpos duros, orgullosos,

de animales perfectos", que nos dibuja Cernuda, se incorporan con la naturaleza, y son llevados al camino de la autenticidad, ya que ella es la verdad que busca el poeta: una verdad de amor y de vida.

El paralelismo que existe entre verdad y belleza es, en resumida cuenta, la identificación del propio ser del escritor. De hecho, a través de los cuerpos bellos el poeta busca e indaga su verdad auténtica, ya que "el cuerpo únicamente puede poseer las cosas, y eso sólo un momento, por el contacto de ellas. Así, al dejar éstas su huella sobre él, conoce el cuerpo las cosas". En otras palabras, en el cuerpo late el secreto profundo del "pulso mismo de la vida" (PC 151-152). De este modo, el cuerpo es una vía que permite al hombre penetrar en la misma esencia de la realidad. Por otra parte, el soma es el medio por el cual se llega a la fusión o a la unión con otro cuerpo y, por tanto, a la plena consumación del amor, un amor que le revela al ser humano su verdadero ser y las leyes mismas de la vida. Por consiguiente, la apropiación de un cuerpo bello implica "el conocimiento de sí, y por ende de toda la naturaleza humana" (PC 248); la posesión de la belleza es el espejo de la verdad inmaculada del individuo, es una cualidad divina, que sustrae a quien la posee, los límites de tiempo y espacio, dotándolo de eternidad. Un cuerpo bello es, pues, el reflejo del auténtico ser, la cifra de la armonía universal y el símbolo de la única verdad del hombre: "Y otros luego verán, cómo

decae / La amada forma esbelta, recordando / De cuánta gloria es cifra un cuerpo hermoso" ("Amando en el tiempo" 335).

Puesto que la apropiación de un cuerpo bello y joven le descubre al individuo su propia belleza, es decir, su propia identidad, Cernuda insiste en describir los cuerpos como si fuesen antiguas o clásicas esculturas griegas con el propósito de trascender las limitaciones del tiempo y espacio; los cuerpos son mármoles, aparentemente, atemporales, inmortales, inocentes, vírgenes, inconcientes de la presencia de Cronos, que viven absortos en su propia belleza y divinidad, o sea, en pleno "reposo inmortal". Este retorno al mundo pagano manifiesta la obsesión del escritor de conjurar por el amor, en un instante, en el breve momento de la belleza juvenil, la fugacidad de la vida: "...y así se veían ahora en aquel espejo como recién salidos de la mano de Dios, con el frescor primero de la creación del hombre exento de sus enemigos aún desconocidos: enfermedad, vejez y muerte" (PC 249).

Puesto que para el poeta sevillano la belleza es un instrumento de salvación, un vehículo para intentar alcanzar la victoria sobre el tiempo, sólo se le puede exigir unos breves momentos: "Todo lo que es hermoso tiene su instante, y pasa. / Importa como eterno gozar de nuestro instante" ("Las ruinas" 284); "...en la frontera de infancia a mocedades / Es el instante, el alba / Pura del cuerpo, / En el secreto absorto / De lo que es virgen" ("Escultura

inacabada" 394). No obstante, la hermosura pasa y cae en las mismas manos del tiempo. Y cuando la belleza se deteriora, el hombre avanza hacia la vejez, hacia la muerte, hacia la nada. Así el autor vuelve a encontrarse en las galerías profundas del mismo abismo. Por ello, Cernuda siente un inmenso terror ante la vejez y la fealdad, ya que ellas representan el mismo limbo, es decir, el mundo caótico, hostil e indiferente. Tanto la vejez como la fealdad son preocupaciones de carácter existencial, que se alzan a un nivel metafísico en la obra del escritor. Con la destrucción de la belleza nace la incomunicación del hombre con los demás y con las cosas y, por consiguiente, una impermeabilidad absoluta, un desequilibrio entre el ser y su realidad circundante: "Ya es noche. Vas a la ventana. / El jardín está oscuro abajo. / Ves el lucero de la tarde / Latiendo en fulgor solitario" ("Tiempo de vivir, tiempo de morir" 510); "La lámpara y la cortina / Al pueblo en su sombra excluyen... / Así vuelves donde estabas al comienzo del soliloquio: contigo / Y sin nadie" ("Nocturno yanqui" 414-418); "Yace la vida, y tú solo, / No muerto, no vivo" ("Tarde oscura" 299).

La belleza de un cuerpo es otra forma del engaño mortal, ya que con la disolución de ella el hombre vuelve a la soledad, a su estado fragmentario e incompleto, a un mundo de sombras, a la misma nada. Por un lado, la hermosura del soma hace que el ser humano se haga la ilusión de que puede detener el tiempo por un instante. Sin

embargo, ya que la belleza le propone al individuo su propia eternidad, ella misma acentúa la angustia de éste, puesto que cuando el existente se da cuenta de que aquélla se acaba, el hombre ve la propia destrucción de su ser. Estas ideas de Cernuda se observan, por ejemplo, en el poema "Las ruinas":

Las piedras que los pies vivos rozaron
 En centurias atrás, aún permanecen
 Quietas en su lugar, y las columnas
 En la plaza, testigos de las luchas políticas,
 Y los altares donde sacrificaron y esperaron,
 Y los muros que el placer de los cuerpos
 recataban.

Tan sólo ellos no están. Este silencio
 Parece que aguardase la vuelta de sus vidas.
 Mas los hombres, hechos de esa materia
 fragmentaria
 Con que se nutre el tiempo, aunque sean
 Aptos para crear lo que resiste al tiempo,
 Ellos en cuya mente lo eterno se concibe,
 Como en el fruto el hueso encierran muerte.

(283)

Se ve, pues, que la presencia de la belleza hace más trágica la temporalidad humana, puesto que el hombre al realizarla está, al mismo tiempo, enfatizando su propia mortalidad. En otras palabras, la hermosura de un cuerpo únicamente le brinda al ser humano una eternidad que dura sólo un instante: "¿Mueres tú también, mueres, como lo hermoso humano, / Hijo sutil del bosque?" ("Scherzo para un elfo" 215); "Hermosa era aquella llama, breve / Como todo lo hermoso: luz y ocaso" ("Tristeza del recuerdo" 242).

Cuando un cuerpo bello se desintegra, el mundo de Cernuda se hace sombrío, pétreo, frío, hermético, impenetrable; un soma deteriorado es la sombra anónima del hombre. Por ello, el poeta se siente y se autodefine así: "nube gris", "sombra", "sombra efímera", "amargo zumo", "gris celaje", "sombra iracunda", "alma aislada", "carne gris y fláccida", "cuerpo de un hijo de la muerte", "carne doliente", "cuerpo sin deseo", "penumbra", "doliente fantasma", "alimaña en cueva oscura", "los limbos finales de la nada", "sombra sin cuerpo", "sombra sin deseo", "fantasma", "nube de polvo", "sombra desconsolada", "pálido fantasma", "pena silenciosa", "cuerpo en pena". Como tal, las imágenes y los colores que emplea el escritor se caracterizan por su aspecto negativo y sombrío, es decir, reflejan una situación espiritual del autor: dolor, cansancio y muerte. Predominan, por lo general, los colores pálidos, oscuros, como el gris y el negro.

El poema "Amando en el tiempo" ilustra bien lo dicho en las líneas anteriores. Veámoslo:

El tiempo, insinuándose en tu cuerpo,
 Como nube de polvo en fuente pura,
 Aquella gracia antigua desordena
 Y clava en mí una pena silenciosa.

Otros antes que yo vieron un día,
 Y otros luego verán, cómo decae
 La amada forma esbelta, recordando
 De cuánta gloria es cifra un cuerpo hermoso.

Pero la vida solos la aprendemos,
 Y placer y dolor se ofrecen siempre

Tal mundo virgen para cada hombre;
Así mi pena inculta es nueva ahora.

Nueva como lo fuese al primer hombre,
Que cayó con su amor del paraíso,
Cuando viera, su cielo ya vencido
Por sombras, decaer el cuerpo amado.

(335)

Por eso, la destrucción de la belleza física y juvenil significa la falta de comunión y de armonía entre el hombre y la naturaleza, entre el hombre y los coexistentes, entre el hombre y su auténtico ser, ya que el misterio de la existencia humana es posible descifrarlo a través de la belleza del ser humano. No obstante, la presencia del tiempo es preponderante. Por ello, Cernuda alude con gran insistencia a ese mítico tiempo inmóvil de los antiguos griegos:

Todo es cuestión de tiempo en esta vida,
Un tiempo cuyo ritmo no se acuerda,
Por largo y vasto, al otro pobre ritmo
De nuestro tiempo humano corto y débil.
Si el tiempo de los hombres y el tiempo de los
dioses
Fuera uno, esta nota que en mí inaugura el ritmo,
Unida con la tuya se acordaría en cadencia,
No callando sin eco entre el mudo auditorio.

("A un poeta futuro" 301-302)

En el siguiente capítulo presentaremos una amplia explicación sobre la relación entre el amor, el cuerpo y la sombra. Sin embargo, nos gustaría señalar, en el

presente apartado, que sólo el amor disuelve la dureza impenetrable del cuerpo. En la belleza de los otros el hombre podrá descubrir su propia belleza, o sea, su verdadero ser. De ahí el constante afán de unirse a un cuerpo bello, puesto que la unión sexual o la compenetración de dos cuerpos simboliza la integración del hombre con el universo, la autoafirmación de sí mismo, la prolongación de la persona, y la trascendencia del ser. De hecho, un cuerpo joven es pretexto en la existencia del ser humano:

Mas tú mira, contempla
 Largo esa hermosura,
 Que la pasión ignora;
 Contempla, voz y llanto.

Fue amor quien la trajera,
 Amor, la sola fuerza humana,
 Desde el no ser, al sueño
 Donde latente asoma.

("Escultura inacabada" 395)

Un cuerpo bello es un instrumento para profundizar en el amor y en la verdad auténtica del existente. Por tanto, si el tiempo destruye la belleza del soma, el hombre permanece en la oscuridad:

Nada queda de ellos: sus ruinas
 Informes e incoloras, entre el polvo,
 El tiempo se ha llevado.

El hombre que envejece, halla en su mente,
 En su deseo, vacíos, sin encanto,
 Dónde van los amores.

Mas si muere el amor, no queda libre
 El hombre del amor: queda su sombra,
 Queda en pie la lujuria.

("Pregunta vieja, vieja respuesta" 485)

Todo lo dicho anteriormente confirma la importancia de la belleza física en el pensamiento de Cernuda, pues sólo ella es responsable de que el amor surja. Por otro lado, el amor es otro vehículo que conduce al hombre a su raigal esencialidad, que lo sitúa en una relación armónica con su entorno. En conclusión, el poeta nunca dejará de insistir en encontrar la belleza mítica, ya que sin su posesión el hombre es sólo una sombra:

Otra vez el mismo encanto
 De juventud por los miembros
 Correrá, como una savia
 De la hermosura en el tiempo.

Pero tú sombra sin cuerpo.

El amor de nuevo entonces
 Ha de penetrar el pecho
 De los amantes, con llaga
 Suave, dulce cauterio.

Por él de pena y de gozo
 Despertarán en su lecho
 Otros ojos a la noche
 Entre el placer y el tormento.

Mas tú sombra sin deseo.

("Después" 430)

Para Cernuda la penetración de un cuerpo hermoso

implica el "desvelamiento" de su existencia, la realización de sí mismo, la creación y salvación de la identidad y, por último, la dignidad, la integridad y libertad. La posesión de un soma bello es, por un lado, la comunicación del poeta consigo mismo, pero, a la vez, la comunicación del individuo con los demás. Ahora pasamos a estudiar la íntima relación entre el yo y los otros.

III. 3. El yo y los otros

La búsqueda de lo que realmente somos, en medio de todos los "otros" que hemos sido y que seguimos siendo, es uno de los temas fundamentales en la obra de Cernuda, y particularmente en su período de madurez. El problema de la identidad personal abarca un extenso horizonte, el cual va desde los yos que hemos sido y ya no somos hasta la multiplicidad del yo y la evocación de personajes míticos, bíblicos, históricos y literarios. En el presente apartado nos detendremos, entre los numerosos recursos empleados por el poeta sevillano para "buscarse", en el planteamiento del yo en el otro.

John Alexander Coleman ha estudiado la relación entre Cernuda y los distintos personajes dramáticos creados por el poeta. Según el crítico, esos seres son empleados por el escritor andaluz con el propósito de exteriorizarse

y así evitar cualquier tipo de "comunicación sentimental". Los personajes cernudianos son la propia máscara del autor, bajo la cual se esconde el verdadero ser del escritor. No obstante, señala Coleman, "the use of *personae* in the late poetry more affectively conveys the contradictions which the poet embodies. These divergences within the self are better rendered by dramatic characters" (86)³². Coleman llega a la conclusión de que los personajes dramáticos están íntimamente relacionados con el escritor pero que no son él mismo.

El hombre para poder adquirir un conocimiento completo de sí mismo debe indagar más allá de su cuerpo, es decir, debe profundizar en las zonas abismales de su psicología. Sydney Shoemaker define el problema de la identidad personal del siguiente modo: "...It appears that bodily identity cannot be the criterion of personal identity and is at best only contingently correlated with it... real criteria of personal identity... must be "mental" or "psychological" criteria that a person can know to be satisfied in his own case quite apart from knowing anything about his body"³³. En su libro, Teoría y realidad del otro, Pedro Laín Entralgo examina el concepto de la identidad personal. Laín Entralgo hace la siguiente observación: "Con el cogito comienza la lucha de las conciencias; mas para que la lucha pueda comenzar, para que cada conciencia pueda sospechar la realidad de la conciencia que niega, es menester que todas tengan un terreno común y que, sin saberlo, rememoren

su coexistencia pacífica [anterior]³⁴.

La creación del "otro" por parte del autor es en sí el espejo o, más bien, el reflejo auténtico de la persona. Este proceso de desdoblamiento del yo poético, es decir, la formación de la imagen y de la voz del otro es, en resumida cuenta, la manifestación o la profunda toma de conciencia de la existencia del ser mismo. Según Ronald David Laing, el término "autoconciencia" ("self consciousness") implica dos cosas: "an awareness of oneself by oneself, and an awareness of oneself as an object of someone else's observation"³⁵. Por otro lado, ese despertar o, si se prefiere, esa conciencia de sí mismo por parte del hombre precisa, para usar las palabras de Philip Silver, una "soledad ontológica". Por medio de la soledad el ser humano, como bien sostiene Karl Jaspers, alcanza la comunicación auténtica consigo mismo o, en otras palabras, la realización de su propio ser. Así pues, la creación del "otro" es una forma de autoafirmación y autoconocimiento de la persona.

Solamente en su soledad personal el hombre puede conocerse y reflexionar sobre su ser. Además, la verdadera soledad le ayuda a crear aquellos otros seres, que son imprescindibles para la manifestación de su misma existencia. Más aún, en aquel estado de soledad, el individuo sostiene diálogos con estas creaciones de la imaginación, que le permiten, desde una distancia, observarse y por ende realizarse y afirmarse. En otras

palabras, la dialéctica entre el yo y los otros es una vía que conduce al autor a encontrarse. De hecho, en Cernuda presenciamos una constante "inseguridad ontológica", un incesante autocuestionamiento de su existencia. Laing define dicho término así:

The individual in the ordinary circumstances of living may feel more unreal than real; in a literal sense, more dead than alive; precariously differentiated from the rest of the world, so that his identity and autonomy are always in question. He may lack the experience of his own temporal continuity. He may not possess an over-riding sense of personal consistency or cohesiveness. He may feel more insubstantial than substantial, and unable to assume that the stuff he is made of is genuine, good, valuable. And he may feel his self as partially divorced from his body (Divided Self 43).

Por tanto, la dialéctica del yo-tú dentro del mismo ser o, mejor dicho, la autocomunicación del hombre es la apropiación de las zonas abismales de su mente, de su psicología, ya que por medio de ellas el individuo llega a la esencia de su identidad y con ello establece su propia autonomía. De ahí que la invención del "otro" sea la comunicación verdadera del ser humano desde su soledad personal a través de la introspección, del autodiálogo o el soliloquio.

Para Cernuda su estado de soledad ha sido una constante tanto en su vida como en los personajes de su obra poética. Respecto a dicho tema escribe el poeta: "La soledad está

en todo para ti, y todo para ti está en la soledad. Isla feliz adonde tantas veces te acogiste, compenetrado mejor con la vida y con sus designios... entre los otros y tú, entre el amor y tú, entre la vida y tú, está la soledad". Y más adelante amplía el autor: "Mas esa soledad, que de todo te separa, no te apena. ¿Por qué habría de apenarte? Cuenta hecha con todo, con la tierra, con la tradición, con los hombres, a ninguno debes tanto como a la soledad. Poco o mucho, lo que tú seas, a ella se lo debes" (PC 90). Por eso, el autor español "vivía templado y sereno ante la soledad, y, sobre todo, vivificado por ella" (Ruiz, "La angustia" 351).

Según Xavier Zubiri, en la auténtica soledad están "los otros". Zubiri comenta: "Quien se ha sentido radicalmente solo es que tiene la capacidad de estar radicalmente acompañado. Al sentirme solo, me aparece la totalidad de cuanto hay, en tanto que me falta. En la verdadera soledad están los otros más presentes que nunca" (citado en Entralgo, Teoría, vol. 1, 133). Wylie Sypher señala que "the 'single one' is a category through which the self must pass during the course of dialectic by which the self finds the self"³⁶.

Ahora bien, aquí conviene citar las precisas observaciones de José Ortega y Gasset sobre la conexión del yo y los otros, en general, ya que aportará luz a nuestro estudio sobre dicha relación en la poesía del segundo Luis Cernuda. Escribe Ortega y Gasset:

...hay en cada uno de nosotros un altruismo básico que nos hace estar a *nativitate* abiertos al otro, al *alter* como tal. Este otro es el hombre, por el pronto, el hombre o individuo indeterminado, el Otro cualquiera, del cual sé sólo que es mi "semejante", en el sentido de que es capaz de responderme con sus reacciones en un nivel aproximadamente igual al de mis acciones, cosa que no me acontecía con el animal... La relación **Nosotros** es la primaria forma de la relación social o socialidad. No importa cuál sea su contenido --el beso, el trancazo. **Nos** besamos y **nos** pegamos. Lo importante aquí es el **nos**. En él ya no vivo, sino que convivo. La realidad **nosotros** o *nostredad* puede llamarse con un vocablo más usadero: *trato*. En el *trato* que es el **nosotros**, si se hace frecuente, continuado, el Otro se me va perfilando³⁷.

En efecto, el otro es la expresión culminante de la autoconciencia del hombre, que se va acentuando a través de los otros. El conjunto o la totalidad de todos ellos crean la auténtica imagen del individuo. Asimismo, el otro simboliza la figura inmaculada de la persona. Por consiguiente, "todas las 'identidades' requieren de un otro: un otro en cuya relación, y a través de la cual, se realiza la identidad de cada YO". De este modo, el ser humano es la suma completa de cada uno de sus fragmentos o, en otro sentido, de sus otros; la relación del yo y los otros es complementaria. Por complementariedad se entiende "aquella función de las relaciones personales mediante la cual el otro satisface o completa al YO"³⁸.

Las páginas que siguen intentan demostrar el fecundo empeño del segundo Cernuda de construir, fundamentar y comprender su identidad personal a través de los procesos

de interacción que ocurren entre los "otros" y el yo. El poeta comprende que no puede dar una explicación de su ser sin dar razón de su relación con aquellos "otros" que habitan en él; la persona auténtica siempre está actuando sobre los otros y sufriendo la acción de esos otros. Así pues, todos ellos contribuyen a la comprensión del individuo.

Cernuda sostiene diálogos con su hombre interior movido por la intención de perfilar su propia persona. Esta clase de procedimiento permite al poeta indagar, analizar y estudiar su verdadera identidad. A veces el autor le otorga al "otro" su propia autonomía; este acercamiento, además, le ayuda a mantener ese elemento de objetividad. Un buen ejemplo de lo recién señalado es el poema titulado "Noche del hombre y su demonio". En esta composición el escritor emplea la figura de Satanás para tocar los ámbitos de su conciencia poética. José Olivio Jiménez comenta que el diablo, para Cernuda, es el compañero, el confidente, y la conciencia misma del autor. Este personaje "aparece ligado siempre a lo que es causa y sostén definitivos de la angustia del hombre" (Cinco 102)³⁹. Y, más aún, el demonio es la incesante presencia del tiempo que arrastra al existente y también es el agudo recuerdo del dolor de su existencia:

Amo más que la vida este sosiego a solas,
Y tú me arrancas de él, para volverme

Al carnaval de sombras, por el cual te deslizas

... ..

En la hora feliz del hombre, cuando olvida,
 Aguzas mi conciencia, mi tormento;
 Como enjambre irritado los recuerdos atraes;
 Con sarcasmo mundano suspendes todo acto,
 Dejándolo incompleto, nulo para la historia.

(331-332)

El diablo admite que él es la creación de la imaginación del hombre, mejor dicho, su doble --una figura creada por el poeta para analizarse a través de los ojos de este otro ser:

No sólo forja el hombre a imagen propia
 Su Dios, aún más se le asemeja su demonio.
 Acaso mi apariencia no concierte
 Con mi poder latente: aprendo hipocresía,
 Envejezco además, y ya desmaya el tiempo
 El huracán sulfúreo de las alas
 En el cuerpo del ángel que fui un día.
 En mi tienes espejo. Hoy no puedo volverte
 La juventud huraña que de ti ha desertado.

(331)

No obstante, a pesar de ser la creación del individuo, el demonio es una imagen absoluta e independiente, ya que la fuerza de su voz poética nos hace que la consideremos como una voz aparte, como una voz autosuficiente. Por este hecho, el poeta mantiene el deseado distanciamiento que le sirve a su instropección. Debido a ello, el poema se nos presenta como el diálogo dramático entre el hombre

y su conciencia "diabólica" o, más bien, su impulso poético.

El diablo traslada al escritor al mundo de las tinieblas o de la muerte, y le recuerda el dolor y el sacrificio ante su servidumbre de la poesía:

Tu inteligencia se abre ante el engaño:
Es como flor a un viejo regalada,
Y a poco que la muerte se demore,
Ella será clarividente un día.
Mas si el tiempo destruye la sustancia,
Que aquilate la esencia ya no importa,
Ha sido la palabra tu enemigo:
Por ella de estar vivo te olvidaste.

(332)

El poeta --el hombre-- justifica su sacrificio diciéndole, o diciéndose, que por medio del arte él alcanzará la eternidad deseada:

Hoy me reprochas el culto a la palabra.
¿Quién si no tú puso en mi mesa esa locura?
El amargo placer de transformar el gesto
En són, sustituyendo el verbo al acto,
Ha sido afán constante de mi vida.
Y mi voz no escuchada, o apenas escuchada,
Ha de sonar aún cuando yo muera,
Sola, como el viento en los juncos sobre el agua.

(332)

Sin embargo, el demonio le recalca que la trascendencia sólo se conseguirá si los lectores llegasen a leer su obra después de la muerte:

Nadie escucha una voz, tú bien lo sabes.
 ¿Quién escuchó jamás la voz ajena
 Si es pura y está sola? El histrión elocuente,
 El hierofante vano miran crecer el corro
 Propicio a la mentira. Ellos viven, prosperan;
 Tú vegetas sin nadie. El mañana ¿qué importa?
 Cuando a ellos les olvide el destino, y te
 recuerde,
 Un nombre tú serás, un són, un aire.

(332)

Las agudas preguntas de Satán hacen que el poeta cuestiona su propia existencia y que conscientemente examine su vida:

Me hieres en el centro más profundo,
 Pues conoces que el hombre no tolera
 Estar vivo sin más: como en un juego trágico
 Necesita apostar su vida en algo,
 Algo de que alza un ídolo, aunque con barro sea,
 Y antes que confesar su engaño quiere muerte.
 Mi engaño era inocente, y a nadie arruinaba
 Excepto a mí, aunque a veces yo mismo lo veía.

(333)

La oposición dialéctica entre el yo y el otro viene, pues, a ser el ápice de la autoconciencia. De ahí que los autodiálogos o soliloquios sean un medio indispensable para la justificación de la existencia del ser humano. Las conversaciones con su hombre interior contienen las claves del misterio del ser.

La otra voz del poeta, el demonio, expresa todas las cosas que el escritor no tiene, pero que, a veces, quisiera poseer; es una voz sarcástica y burlona que hiere al autor.

Dice Satanás:

Siento esta noche nostalgia de otras vidas,
 Quisiera ser el hombre común de alma letárgica
 Que extrae de la moneda beneficio,
 Deja semilla en la mujer legítima,
 Sumisión cosechando con la prole,
 Por pública opinión ordena su conciencia
 Y espera en Dios, pues frecuentó su templo.

(333)

El poeta le recuerda al diablo que él es producto de su imaginación y que no existiría si el escritor fuese un hombre feliz. Y así, el autor justifica su existencia dolorosa, ya que solamente por el camino de la autenticidad y la angustia el individuo se realiza y se afirma:

¿Por qué de mi haces burla duramente?
 Si pierde su sabor la sal del mundo
 Nada podrá volvérselo, y tú no existirías
 Si yo fuese otro hombre más feliz acaso,
 Bien que no es la cuestión el ser dichoso.
 Amo el sabor amargo y puro de la vida,
 Este sentir por otros la conciencia
 Aletargada en ellos, con su remordimiento,
 Y aceptar los pecados que ellos mismos rechazan.

... ..

Dos veces no se nace, amigo. Vivo al gusto
 De Dios. ¿Quién evadió jamás a su destino?
 El mío fue explorar esta extraña comarca,
 Contigo siempre a zaga, subrayando
 Con tu sarcasmo mi dolor. Ahora silencio,
 Por si alguno pretende que me quejo: es más digno
 Sentirse vivo en medio de la angustia
 Que ignorar con los grandes de este mundo,
 Cerrados en su limbo tras las puertas de oro.

(333-334)

Satanás acepta su derrota y le confiesa al hombre su estado de dependencia; el demonio y el hombre, por lo tanto, no viven separados sino que conviven:

Después de todo, ¿quién dice que no sea
 Tu Dios, no tu demonio, el que te habla?
 Amigo ya no tienes sino es éste
 Que te incita y despierta, padeciendo contigo.
 Mas mira cómo el alba a la ventana
 Te convoca a vivir sin ganas otro día.
 Pues el mundo no aprueba al desdichado,
 Recuerda la sonrisa y, como aquel que aguarda,
 Alzate y vé, aunque aquí nada esperes.

(334)

Pasemos ahora a ver otro acercamiento, por parte de Cernuda, del uso del "otro". El crítico cubano, José Olivio Jiménez, hablándonos de la poesía cernudiana de madurez, indica que el desdoblamiento del yo poético "permite al discurso lírico surgir como un monólogo o, si se quiere, como un diálogo dramático. La forma más sencilla o elemental será la del uso de una segunda persona, de un tú, que apuntaría a la única alteridad posible, por ahora, de un poeta que canta desde los posos más hondos de su soledad" (Cinco 120). En efecto, el uso del "tú" es otra forma que el autor emplea para hablar consigo mismo sin tener que recurrir a la creación de personajes como fue el caso, por ejemplo, en "Noche del hombre y su demonio". Por su puesto, la intención de Cernuda es siempre la misma: llegar a la raigal esencialidad de su existencia con el

propósito de realizarse, descubrirse y conocerse.

Un buen ejemplo del recurso del monólogo interior es el poema "Aplauso humano", el cual realza la fidelidad del escritor hacia la poesía. El objetivo del autor es, lógicamente, aspirar a la inmortalidad a través de la palabra poética. Cernuda contrasta el ámbito de la poesía con la trivialidad mundana. El orbe inauténtico tiene como finalidad, según el poeta, la gratificación material y sensual, mientras que el artista, aunque no se encuentra completamente absuelto de los placeres humanos, intenta trascender los límites de la cotidianidad. La voz que escuchamos en el poema es la de la autoconciencia de Cernuda, o para decirlo de otro modo, la de la imagen gemela y complementaria. Dice el poeta:

Ahora todas aquellas criaturas grises
Cuya sed parca de amor nocturnamente satisface
El aguarchile conyugal, al escuchar tus versos,
Por la verdad que exponen podrán escarnecerte.

Cuánto pedante en moda y periodista en venta
Humana flor perfecta se estimarán entonces
Frente a ti, así como el patán rudimentario
Hasta la náusea hozando la escoria del deseo.

La consideración mundana tú nunca la buscaste,
Aún menos cuando fuera su precio una mentira,
Como bufón sombrío traicionando tu alma
A cambio de un cumplido con oficial benevolencia.

Por ello en vida y muerte pagarás largamente
La ocasión de ser fiel contigo y unos pocos,
Aunque jamás sepan los otros que desvío
Siempre es razón mejor ante la grey.

("Aplauso humano" 324)

La soledad, sostiene Cernuda, es imprescindible para que el poeta sea fiel a su arte y, más aún, es un posible sendero que conduce al hombre a la apropiación de su única verdad. No obstante, el escritor siente que la sociedad rechaza esa espiritualidad que le brinda la poesía:

Pero a veces aún dudas si la verdad del alma
 No debiera guardarla el alma a solas,
 Contemplarla en silencio, y así nutrir la vida
 Con un tesoro intacto que no profana el mundo.

Mas tus labios hablaron, y su verdad fue el aire.
 Sigue con la frente tranquila entre los hombres,
 Y si un sarcasmo escuchas, súbito como piedra,
 Formas amargas del elogio ahí descifre tu orgullo.

(324)

La poesía le otorga dignidad y autenticidad al poeta, como veremos más ampliamente en el último capítulo de esta tesis. Por otro lado, Cernuda comprende que su vida se hace valiosa y sustanciosa con el diálogo que sostiene con su hombre interior.

El poema "Vereda del cuco" ilustra el uso que Cernuda hace del hombre interior. En esta composición el poeta le habla a un ser no existente en su búsqueda del amor y de la eternidad. La fuente que aparece simboliza el amor, la divinidad, el deseo de juventud y permanencia. Esa fuente agudiza y calma la sed de perennidad. El anhelo de juventud es en sí el deseo de prolongarse a través de otros seres. Las aguas de la fuente representan el correr

del tiempo y en ellas el poeta ve su propio reflejo, es decir, aquel "otro" que fue y que ya no es:

Cuántas veces has ido en otro tiempo
 Camino de esta fuente,
 Buscando por la senda oscura
 Adonde mana el agua,
 Para quedar inmóvil en su orilla,
 Mirando con asombro mudo
 Cómo allá, entre la hondura,
 Con gesto semejante aunque remoto,
 Surgía otra apariencia
 De encanto ineludible.
 Propicia y enemiga,
 Y tú la contemplabas,
 Como aquel que contempla
 Revelarse el destino
 Sobre la arena en signos inconstantes.

(340)

El poema se inicia con la veneración de la imagen propia del poeta. Dicho reflejo despierta el deseo de la presencia del "otro". Se trata de alcanzar por medio de los diálogos la unión de la imagen de la fuente con el ser del escritor. Por otra parte, aquellos adolescentes que el autor ve a su alrededor son presentados como objetos a través de los cuales Cernuda puede recrear su propia juventud:

Como flor encendidas,
 Como el aire ligeras,
 Mira esas otras formas juveniles
 Bajo las ramas donde silba el cuco,
 Que invocan hoy la imagen
 Oculta allá en la fuente,
 Como tú ayer; y dudas si no eres
 Su sed hoy nueva, si no es tu amor el suyo,

En ellos redivivo, ...

(342-343)

El poeta se da cuenta que aquellos "otros" son sustitutos de su propio reflejo:

Aunque tu día haya pasado,
Eres tú, y son los idos,
Quienes por estos ojos nuevos buscan
En la haz de la fuente
La realidad profunda,
Íntima y perdurable;
Eres tú, y son los idos,
Quienes por estos cuerpos nuevos vuelven
A la vereda oscura,
Y ante el tránsito ciego de la noche
Huyen hacia el oriente,
Dueños del sortilegio,
Concedores del fuego originario,
La pira donde el fénix muere y nace.

(343)

Hay ocasiones en que se establece una mayor distancia entre el poeta y el "otro". Y en dicho procedimiento es imposible ligar sencillamente la imagen con el reflejo del yo. Tal es el caso en los poemas "Amando en el tiempo" y "Cuatro poemas a una sombra". En estos el "otro" es un elemento bastante distinto del poeta o, en otro sentido, no es la representación de la imagen del autor ni tampoco es resultado del desdoblamiento del yo.

Cernuda empieza el poema "Amando en el tiempo" dirigiéndose a un "tú". Sin embargo, a partir de la segunda estrofa tiene lugar un cambio drástico, puesto que aparece

la figura de un "otro" que no tiene ninguna relación o nexo directo con el escritor. Esta pieza lírica resalta la potencia del tiempo sobre el cuerpo hermoso del hombre: el tiempo arrastró, arrastra y arrastrará siempre con él, el ser humano. Cada individuo aprende por sí mismo los efectos de Cronos sobre todas las cosas y sobre todos los seres. Es válido volver a citar aquí en su integridad la composición de que estamos hablando:

El tiempo, insinuándose en tu cuerpo,
 Como nube de polvo en fuente pura,
 Aquella gracia antigua desordena
 Y clava en mí una pena silenciosa.

Otros antes que yo vieron un día,
 Y otros luego verán, cómo decae
 La amada forma esbelta, recordando
 De cuánta gloria es cifra un cuerpo hermoso.

Pero la vida solos la aprendemos,
 Y placer y dolor se ofrecen siempre
 Tal mundo virgen para cada hombre;
 Así mi pena inculta es nueva ahora.

Nueva como lo fuese al primer hombre,
 Que cayó con su amor del paraíso,
 Cuando viera, su cielo ya vencido
 Por sombras, decaer el cuerpo amado.

(335)

"Cuatro poemas a una sombra" es un conjunto de textos que brindan mayor luz a la teoría cernudiana del amor (tema que desarrollaremos en el próximo capítulo). En ellos la figura del amado, o sea, el "otro" le ayuda al poeta establecer su propia existencia, es decir, reafirmar y

hacer más real la identidad del escritor. La persona amada es otro medio que tiene Cernuda a su alcance para realizarse y para rescatar la realidad profunda:

Recuerda la ventana
 Sobre el jardín nocturno,
 Casi conventual; aquel sonido humano,
 Oscuro de las hojas, cuando el tiempo,
 Lleno de la presencia y la figura amada,
 Sobre la eternidad un ala inmóvil,
 Hace ya de tu vida
 Centro cordial del mundo,
 De ti puesto en olvido,
 Enajenado entre las cosas.

Todo esplendor, misterio
 Primavera, el cielo luce
 Como agua que en la noche orea;
 Y al contemplarle, sientes
 Pena de abandonar esta ventana,
 Para ceder en sueño tanta vida,
 Al reposo definitivo
 Anticipado el cuerpo,
 Cuando por el amor tu espíritu rescata
 La realidad profunda.

("La ventana" 347)

La presencia del ser amado le da al amante ese sentido de plenitud, de permanencia y de inmortalidad. Por consecuencia, el "otro" es la figura necesaria para que el poeta pueda completarse y prolongarse:

El amor nace en los ojos,
 Adonde tú, perdidamente,
 Tiembas de hallarle aún desconocido,
 Sonriente, exigiendo;
 La mirada es quien crea,
 Por el amor, el mundo,
 Y el amor quien percibe,

Dentro del hombre oscuro, el ser divino,
Criatura de luz entonces viva
En los ojos que ven y que comprenden.

(348)

En "El amigo" el poeta recuerda con nostalgia la ausencia del "otro". Cernuda es una sombra sin la presencia de aquél y lo único que lo acompaña es su propia soledad:

Los lugares idénticos parecen,
Las cosas como antes,
Mas él no está, ni la luz, ni las hojas,
Y en esta calma hacia el final del año
Llevas la soledad por toda compañía.
Es grato errar afuera,
Ir con tu sombra, recordando
Lo pasado tan cerca en lo presente,
Crecida ya su flor sin tiempo.
¿Es ésta soledad si así está llena?

(350)

En la pieza antes citada, el poeta está ligado o en contacto con el "otro" desde el presente a través de la unión que se produce por las vivencias. El recuerdo del "otro" se une con el poeta, ya que aquél es el reflejo de los atributos físicos del mismo escritor. De tal modo, el "otro" es parte del autor, y, como tal, la unión entre ambos es total:

Le llamas ido, y no semeja
Su vida, transcurriendo a la distancia,
Espectro de la mente hoy,
Sino vida en la tuya, entre estas cosas

Que le vieron contigo.

Negado a tu deseo, hallas entonces
 Que si tocas tu mano es con su mano,
 Que si miran tus ojos es con sus ojos,
 Y tu amor en ti mismo
 Tiene cuanto le dio y en él perdiera.

(351)

En la última estrofa la identidad de ambos se confunden, haciéndose una sola; el ser amado ahora llega a ser el mismo poeta. Por consecuencia, no se puede separar el amante del amado, ya que los dos forman una única y misma persona:

No le busques afuera. El 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.

(351)

La misma idea señalada anteriormente se expresa en "El fuego":

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.

(355)

En otros instantes, el ser dividido se siente acosado

por la presencia del "otro" --un "otro" que vive dentro de aquél, una criatura extraña que no cesa de transformarse en el poeta. "El intruso" sirve de ejemplo de este tipo de división del yo junto a la metamorfosis del hombre en la figura del "otro"; el autor siente que está viviendo la vida de otra persona en otro tiempo. El escritor pone en duda su propia existencia. Es como si su verdadero ser estuviese enterrado, mientras que un individuo distinto y ajeno ocupa su cuerpo. De este modo, la distancia entre el "otro" y el ser es tanto espacial como temporal:

Como si equivocara el tiempo
 Su trama de los días,
 ¿Vives acaso los de otro?,
 Extrañas ya la vida.

Lejos de ti, de la conciencia
 Desacordada, el centro
 Buscas afuera, entre las cosas
 Presentes un momento.

(356)

Puesto que el hombre desea conseguir la eternidad y superar la muerte, su ser busca unas bases más permanentes. Es por ello que se produce una especie de transfiguración o, dicho de otra manera, una metamorfosis del ser mortal en la figura del "otro". Esta transformación significa una comunión estrecha y firme, que le permite al ser unirse con una figura más estable o permanente. Sin embargo, el "otro" es sólo una imagen ilusoria. Por tanto, el nexa

del ser con el "otro" es otra forma peligrosa y engañadora
que pone en duda la existencia del individuo:

Así de aquel amigo joven
Que fuiste ayer, aguardas
En vano ante el umbral de un sueño
La ilusa confianza.

Pero tu faz, en el alinde
De algún espejo, vieja,
Hosca, abstraída, te interrumpe
Tal la presencia ajena.

(356)

Ahora se hace más fuerte en el poema la posibilidad de
que la imagen del "otro" sea más auténtica que la del propio
hablante; ella es quien guía y dirige al escritor:

Hoy este intruso eres tú mismo,
Tú, como el otro antes,
Y con el cual sin gusto inicias
Costumbre a que se allane.

Para llegar al que no eres,
Quien no eres te guía,
Cuando el amigo es el extraño
Y la rosa es la espina.

(356)

En su búsqueda de la verdad absoluta, Cernuda siente
la necesidad de unirse con las distintas imágenes que forman
su auténtico yo:

Vivir contigo quieres
 Vida menos ajena que esta otra,
 Donde placer y pena
 No sean accidentes encontrados,
 Sino faces del alma
 Que refleja el destino
 Con la fidelidad trasmutadora
 De la imagen brotando en aguas quietas.

("El retraído" 366)

En el poema "Viendo volver", Cernuda expresa esa necesidad imperativa de poseer todos sus yos: el yo de la juventud, el yo del presente y el yo del futuro. Sin embargo, todos estos seres se le escapan y lo único que le queda al poeta son los diversos reflejos de su persona. De ahí que el poeta diga:

Irías, y verías
 Todo igual, cambiado todo,
 Así como tú eres
 El mismo y otro. ¿Un río
 A cada instante
 No es él y diferente?

... ..

Así, con pasmo indiferente,
 Como llevado de una mano,
 Llegarías al mundo
 Que fue tuyo otro tiempo,
 Y allí le encontrarías,
 Al tú de ayer, que es otro hoy.

Impotente, extasiado
 Y solo, como un árbol,
 Le verías, el futuro
 Soñando, sin presente,
 A espera del amigo,
 Cuando el amigo es él y en él le espera.

Al verle, tú querrías
 Irte, ajeno entonces,

Sin nada que decirle,
Pensando que la vida
Era una burla delicada,
Y que debe ignorarlo el mozo hoy.

(400-401)

En suma, los diferentes recursos empleados por Cernuda, es decir, el uso de personajes imaginarios, de la voz del hombre interior, de la presencia de la persona amada, del desdoblamiento del yo poético, del diálogo con el tú, y de la división o dicotomía del ser son en sí vías que el autor recorre en la búsqueda de sí mismo y en el anhelo de prolongar la existencia propia.

Notas

Capítulo III

¹ Además del minucioso y detallado estudio de Carlos Bousoño sobre el símbolo en su libro El irracionalismo poético (Madrid: Gredos, 1977), particularmente su capítulo VI (109-151), consúltese la bibliografía del mismo (437-449) para mayor profundización en el tema. Véanse también Juan Eduardo Cirlot, Diccionario de símbolos (Barcelona: Editorial Labor, 1985) 15-47; Tzvetan Todorov, Théories du symbole (Paris: Éditions du Seuil, 1977); El simbolismo, ed. de José Olivio Jiménez (Madrid: Taurus, 1979); Ernst Cassirer, Esencia y efecto del concepto de símbolo, trad. Carlos Gerhard (México: Fondo de Cultura Económica, 1975). Todos estos trabajos ofrecen otro enfoque en relación con el asunto del símbolo.

² Carlos Bousoño, Teoría de la expresión poética, 5ª ed., 2 vols. (Madrid: Gredos, 1970) 1: 201.

³ Carlos Bousoño, La poesía de Vicente Aleixandre, 3ª ed. (Madrid: Gredos, 1977) 118.

⁴ Juan Ferraté, Dinámica de la poesía (Barcelona: Seix Barral, 1968) 89.

⁵ Juan Cano Ballesta, La poesía de Miguel Hernández (Madrid: Gredos, 1962) 176-177.

⁶ Guy Rosolato, "Lo simbólico", en Ensayos sobre lo simbólico, trad. Teresa Ferres y Ramón García (Barcelona: Anagrama, 1974) 128.

⁷ Agustín Delgado, "La naturaleza en la poesía madura de Cernuda", en La poética de Luis Cernuda (Madrid: Nacional, 1975) 206-207.

⁸ Octavio Paz, "La palabra edificante" recogido en

Luis Cernuda, ed. Derek Harris (Madrid: Taurus, 1977) 156.

⁹ John Alexander Coleman, Other Voices: A Study of the Late Poetry of Luis Cernuda (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1969) 43.

¹⁰ Richard K. Curry, En torno a la poesía de Luis Cernuda (Madrid: Pliegos, 1985) 58.

¹¹ Philip Silver, "Cernuda, poeta ontológico", en Luis Cernuda: Antología poética (Madrid: Alianza, 1987) 16-17.

¹² Brian Hughes, Luis Cernuda and the Modern English Poets (Madrid: Universidad Alicante, 1987) 51-53.

¹³ Véanse los siguientes estudios: Ricardo Gullón, "La poesía de Luis Cernuda", en Asomante, VI, núm. 3 (julio-septiembre 1950): 66-67; Andrew P. Debicki, "Luis Cernuda: La naturaleza y la poesía en su obra lírica", en Estudios sobre poesía española contemporánea (Madrid: Gredos, 1968) 285-306.

¹⁴ Philip Silver, Et in Arcadia Ego: A Study of the Poetry of Luis Cernuda (London: Tamesis, 1965) 46-48 y 55-79.

¹⁵ Luis Antonio de Villena, "La rebeldía del dandy en Luis Cernuda", recogido en 3 Luis Cernuda (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1977) 109-155.

¹⁶ Francisco Ruiz Soriano, "Eliot, Cernuda y Alberti: la ciudad vacía", en Cuadernos hispanoamericanos núms. 539-540 (mayo-junio 1995): 45.

¹⁷ Sobre la relación entre el diálogo dramático y la poesía de la experiencia, véase el trabajo de Robert Langbaum, The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition (New York: Random House, 1963).

¹⁸ José Luis Cano, "Keats y Cernuda", en La poesía de la Generación del 27 (Madrid: Guadarrama, 1970) 212-217.

¹⁹ Kevin J. Bruton, "Luis Cernuda's Exile Poetry and Coleridge's Theory of Imagination", en Comparative Literature Studies Vol. 21 (Winter 1984): 388.

²⁰ Joaquín Casaldueiro, Cántico de Jorge Guillén (Madrid: Taurus, 1953) 47.

²¹ Juan Eduardo Cirlot, Diccionario de símbolos (Barcelona: Editorial Labor, 1985) 77. Para una amplia

consideración del símbolo del árbol, léanse las páginas 77-80 del susodicho trabajo.

22 Véase mi análisis del poema "Otros tulipanes amarillos" en el segundo capítulo del presente estudio.

23 Véase mi estudio sobre el símbolo del jardín en el segundo Cernuda en el capítulo II de nuestro trabajo.

24 Maud Bokin, Archetypal Patterns in Poetry, 3^a ed. (London: Oxford, 1965) 107-115.

25 Patricia Corcoran Thomas, "'La verdad de su amor verdadero': Gay Love and Social Protest in the Poetry of Luis Cernuda", diss., University of Minnesota, 1991, 154.

26 Véanse los siguientes estudios: Bernard Sicot, "Gide et Cernuda: Les jardins de l'Eden retrouvé", en Cahiers du monde hispanique et luso-bresilien, Vol. 43 (1984): 125-149; José Luis Cano, "En busca de un paraíso", recogido en Cuadernos americanos, LXIX, (1953): 219-231.

27 Byrne R.S. Fone, "This Other Eden: Arcadia and the Homosexual Imagination", en Literary Visions of Homosexuality, ed. Stuart Kellogg (New York: The Haworth Press, 1985).

28 Ana Ester Virkel, "El simbolismo de las aguas en la poesía de Cernuda", Cuadernos del Sur (Bahía Blanca), 10 (1969): 79-92.

29 Véanse los trabajos previamente citados de John Alexander Coleman y Agustín Delgado sobre el paralelismo entre Cernuda y Hölderlin, especialmente, las páginas 28-42 y 153-188, respectivamente.

30 David M. Halperin, One Hundred Years of Homosexuality and Other Essays on Greek Love (New York: Routledge, 1990) 1.

31 Susana Frentzel Beyme, "La función del cuerpo en la cosmovisión poética de Luis Cernuda", en Cuadernos del Sur (Bahía Blanca), núm. 10 (1969): 93-100.

32 Para un análisis profundo de las voces dramáticas en el segundo Cernuda, véanse los siguientes capítulos del ya citado estudio de Coleman: "The Projected Voice" (84-111) y "Personae" (112-138).

33 Sydney Shoemaker, Self-Knowledge and Self-Identity (Ithaca: Cornell University Press, 1974) 123-124.

34 Pedro Laín Entralgo, Teoría y realidad del otro,

2^a ed., Vol. 1 (Madrid: Revista de Occidente, 1968) 387.

35 Ronald David Laing, The Divided Self (New York: Random House, 1960) 113.

36 Wylie Sypher, Loss of the Self in Modern Literature and Art (New York: Norton, 1962) 17.

37 José Ortega y Gasset, El hombre y la gente, 2 vols. (Madrid: Revista de Occidente, 1964) 2: 19.

38 Ronald David Laing, El yo y los otros, trad. Daniel Jiménez Castillejo (México: Fondo de Cultura Económica, 1974) 78.

39 Véase el estudio de José Luis Cano, "El demonio en la poesía de Cernuda", recogido en su libro citado en la nota 18, específicamente, las páginas 238-245. Según Cano, el tema del demonio es "muy característico de cierta poesía moral con resonancias románticas" que se presencia en los últimos libros del autor sevillano. Cernuda exalta en el demonio su ímpetu de ángel rebelde y su resplandeciente belleza, y, precisamente, son estos dos rasgos los que le atraen al poeta, declara Cano.

IV. EL AMOR Y LA POESÍA: DOS VÍAS HACIA LA VERDAD Y LA TRASCENDENCIA EN EL ÚLTIMO CERNUDA

En el presente capítulo se examinará el papel que desempeñan el amor y la poesía en relación con el descubrimiento de la verdad absoluta y trascendental del poeta andaluz. Se intentará demostrar que ambos elementos son medios que permiten al hombre penetrar en las zonas más profundas de su propia esencia existencial y, a la vez, desentrañan o esclarecen ese rostro invisible que se encuentra más allá de la realidad aparential. Constataremos cómo el amor y la poesía son dos armas o instrumentos de los que se servirá Luis Cernuda en su acto de autorrealización y superación de sí mismo. Pero antes tratemos de explicar brevemente qué entendemos bajo el término de trascendencia. Tomaremos como punto de arranque algunas consideraciones de Karl Jaspers sobre el concepto de la trascendencia¹.

Al hombre le pertenece por derecho propio la trascendencia, ya que el "Dasein", para utilizar la terminología heideggeriana, es un "poder-ser", o dicho de otro modo, sólo existe y puede existir como ser trascendente. Es el existente el que realiza el acto de

trascender y, a través de este proceso, el individuo mismo es trascendido por el acto de trascendencia o "superación" del "Dasein". La trascendencia, apunta Jaspers, sólo se halla en el seno de la libertad misma del ser humano. Por ser la trascendencia algo propio de la existencia, ésta es la que abre el camino a una superación, a un "salto", a un "impulso", a un más allá de la vida. Además, el pensador alemán señala que la existencia, por ser apariencia del Ser y cifra del mundo, únicamente puede descifrar la Trascendencia y ésta, a la vez, esclarece y reafirma aquélla. Por tanto, mi existencia es "un ser que no es, pero que puede y debe ser" y es la trascendencia la que permite que cada persona pueda superar su individualidad empírica para poder remitirse a su yo más auténtico. En otras palabras, según Jaspers, la trascendencia y la existencia son dos elementos que están íntimamente ligados y, por ese hecho, se amalgaman hasta hacerse inseparables:

Existenz feels dependent upon a transcendence that has willed what seems to be the utmost possibility: a free, self-originating self being. I am conscious of my Existing only in relation to the transcendence without which I slide into the void (Ph 46).

Jaspers subraya que el conflicto del hombre es, en sí, la constante contienda entre el mundo de las apariencias y el ser auténtico sólo alcanzable en la trascendencia.

El individuo incesantemente tiene que esforzarse en construir su personalidad. Al realizar el salto a la trascendencia, el existente perfora la realidad empírica del mundo y, por consecuencia, su "Dasein" entra en contacto con la verdad absoluta. Este proceso de superación es, a fin de cuentas, la manifestación de la existencia que ha sido adquirida gracias a la libre apropiación. Entonces, la existencia llega a ser una sola y misma cosa con aquél. Por ello, la trascendencia, sostiene el filósofo alemán, implica ser consciente y estar dispuesto a aceptar el carácter "envolvente", "abarcador", "circunvalante" del ser, o sea, lo que aquél denomina como "das Umgreifende".

La trascendencia "es el envolvente absoluto, inaccesible, incluso indirectamente, a toda captación experimental, a toda investigación, y cuyo 'ser', invisible e incognoscible, es el fundamento de mi ser, que me es dado a mí en y por la relación en que yo estoy con aquél" (Jolivet, Doctrinas 316), o para decirlo de otra manera, es "lo que sobrepasa a todos los objetos, el fondo en el que se nos dan todos ellos pero que nunca aparece como un objeto" (Torchia Estrada, Filosofía 225). En su intento de alcanzar la trascendencia, el hombre debe traspasar constantemente sus propios límites y dirigirse hacia un ser que carezca de límite y de forma. De este modo, la trascendencia es una presencia que sólo existe como búsqueda y, así, ella es la expresión más profunda, más personal, más real y necesaria del mismo ser del existente; el acto

de superación es la manifestación íntima de la elección de mi propia existencia y de mi verdad.

IV. 1. El amor: Una perspectiva existencial y trascendental

Como confirma la crítica y el propio Cernuda, la poesía del autor es de índole autobiográfica². De aquí que sea necesario apuntar la orientación sexual de Luis Cernuda, o sea, su homosexualidad, si se desea comprender el significado de su obra, ya que ella es el punto de partida de una gran parte de su creación poética. Sus preferencias eróticas no explican su poesía pero si no se indaga en ellas, no se puede llegar a la verdad absoluta y auténtica del escritor sevillano. Para Cernuda ser homosexual equivale, en él, a la plena libertad, a la dignidad propia, a una urgencia del ser, a su moral y ética personales, al rompimiento con las convenciones sociales, religiosas y morales de su país y de su tiempo, a la misma esencia inmaculada de su verdad interior, en fin, a su propia autenticidad y destino (Paz, "Palabra" 149-152; José Olivio Jiménez, "Desolación" 331-332). No obstante, sus declaraciones homoeróticas son expresadas con la mayor delicadeza y discreción; su objetivo no es reformar al mundo, sino "defender ese radical derecho a la humana diferencia" (Jiménez, "Desolación" 331).

El desacuerdo del amor homosexual del poeta español con las instituciones y convenciones de la burguesía provoca en Cernuda, como bien puntualiza Juan Goytisolo, un perpetuo sentimiento de desarraigo, el cual se irá agudizando con los años. Es decir, ese mundo exterior simboliza, para el escritor andaluz, la negación de su libertad. Así, el autor de La realidad y el deseo "opondrá un individualismo intransigente a todas las reglas y formas de coacción de la sociedad contemporánea"³. Es oportuno recurrir a las agudas observaciones de Octavio Paz sobre el tema de la homosexualidad en Cernuda. El crítico mexicano escribe:

Reconocerse homosexual es aceptarse diferente de los otros. ¿Pero quiénes son los otros? Los otros son el mundo y el mundo es de los otros. En ese mundo se persigue con la misma saña a los amantes heterosexuales, al revolucionario, al negro, al proletario, al burgués expropiado, al poeta solitario, al mendigo, al excéntrico y al santo. Los otros persiguen a todos y a nadie...¿Son reales los otros? Mayoría sin rostro o minoría todopoderosa, son una asamblea de espectros...El mundo está construido sobre una negación y las instituciones-- religión, familia, propiedad, Estado, patria-- son encarnaciones feroces de esa negación universal. Destruir este mundo irreal para que aparezca al fin la verdadera realidad...Cualquier joven-- y no sólo un poeta homosexual-- puede (y debe) hacerse estas reflexiones. Cernuda se acepta diferente; el pensamiento moderno, especialmente el surrealismo, le muestra que todos somos diferentes. Homosexualismo se vuelve sinónimo de libertad; el instinto no es un impulso ciego: es la crítica hecha en acto. Todo, el cuerpo mismo, adquiere una coloración moral ("Palabra" 150-151).

La manifestación poética de las vivencias eróticas, el amor, el deseo son un campo referencial para una posible definición del ser de Luis Cernuda. Derek Harris explica el papel que juega el homoerotismo en la creación de la personalidad del escritor español. Dice el crítico: "His [la del poeta sevillano] personal erotic experience is turned into an analysis of eroticism itself, and the examination of the nature of this experience becomes another avenue of inquiry Cernuda conducts into his own character, until his search for love is finally revealed as part of his struggle for self-affirmation" (Luis Cernuda 119). Por eso, el amor es uno de los vehículos que, cuando el existente lo posee, le permite inventar y salvar su propia identidad personal. Como tal, el amor es un proceso de ascensión y de superación del auténtico ser, y, sobre todo, es la verdad de sí mismo. Y su verdad verdadera es, como bien acierta Paz, el deseo --un deseo que choca violentamente con la realidad del mundo de los otros. Más aún, el amor es el elemento que revela la realidad al deseo (Paz, "Palabra" 153).

Los poemas de amor de Luis Cernuda trascienden la "simple" relación amorosa para tocar el ámbito existencial. De hecho, ellos son la manifestación de esa constante e insaciable sed de inmortalidad y de afirmación del ser por parte del autor. El amor es el vehículo de que el poeta español se sirve en la búsqueda de sí mismo y en la indagación del alma, del ser, de la realidad de la

persona amada. Las composiciones líricas dedicadas al amado apuntan hacia la interminable oscilación entre la afirmación y la negación de la existencia del hombre, de su esencialidad y de la más honda realidad en un estado verdadero y auténtico. En la presente incursión intentamos demostrar que existe en la poesía amorosa de Cernuda una dialéctica entre el ser y el no-ser, entre el amor y la nada. Para apoyar tal aserto, nos valdremos, principalmente, de los dieciséis poemas que forman el conjunto orgánico de "Poemas para un cuerpo" y de "Cuatro poemas a una sombra". Además, examinaremos la relación entre el amor, la sombra y el cuerpo.

"Poemas para un cuerpo" del libro Con las horas contadas (1950-1956) son una rica reflexión sobre el concepto cernudiano del amor o, más bien dicho, una compleja "teoría" sobre el eros del poeta andaluz (Jiménez, Cinco 153). El amor cantado por el autor es un amor incompleto. Se percibe, en los antes citados poemas, una persistente e inmensa sed de plenitud y de eternidad, junto a la incesante oscilación entre la afirmación y la negación del ser y del amor. Los mencionados poemas fueron escritos a raíz de su enamoramiento en México; son versos de la meditación sobre la propia experiencia. Sobre ese encuentro amoroso escribe Cernuda en su "Historial de un libro" (1958):

Seguí volviendo a México los veranos sucesivos, y durante las vacaciones de 1951, que había alar-gado pidiendo medio año de permiso a las autori-dades de Mount Holyoke, conocí a X, ocasión de los "Poemas para un cuerpo", que entonces comencé a escribir. Dados los años que ya tenía yo, no dejo de comprender que mi situación de viejo enamorado conllevaba algún ridículo. Pero también sabía, si necesitara excusas para conmigo, cómo hay momentos en la vida que requieren de nosotros la entrega al destino, total y sin reservas, el salto al vacío, confiando en lo imposible para no rompernos la cabeza. Creo que ninguna otra vez estuve, si no tan enamorado, tan bien enamorado, como acaso pueda entreverse en los versos antes citados, que dieron expresión a dicha experiencia tardía. Mas al llamarla tar-día debo añadir que jamás en mi juventud me sen-tí tan joven como en aquellos días en México; cuántos años habían debido pasar, y venir al otro extremo del mundo, para vivir esos momen-tos felices (PC 933).

El amor es, pues, destino y espejo de la raigal esen-cialidad de la identidad personal. Es pertinente citar a José Ortega y Gasset sobre este aspecto del amor. El pensador español explica:

Siendo el amor el acto más delicado y total de un alma, en él se reflejarán la condición e ín-dole de ésta. Es preciso no atribuir al amor los caracteres que a él llegan de la persona que lo siente... Según se es, así se ama. Por esta razón, podemos hallar en el amor el sín-toma más decisivo de lo que una persona es. Todos los demás actos y apariencias pueden engañarnos sobre su verdadera índole: sus amores nos descubrirán el secreto de su ser, tan cui-dadosamente recatado. Y sobre todo, la elección de amado. En nada como en nuestra preferencia erótica se declara nuestro más íntimo carácter⁴.

Como tal, el amor es la creación, el desvelamiento del

ser auténtico y la profundización de la totalidad del individuo. Por eso, Ortega sostiene que el sentimiento amoroso "viene a ser el símbolo de toda fecundidad", "una fluencia, un chorro de materia anímica, un flúido que mana con continuidad como de una fuente", "una emanación continuada, una irradiación psíquica que del amante va a lo amado" (Estudios sobre el amor 67-71).

En "Poemas para un cuerpo", Luis Cernuda emplea el poema breve como consecuencia de su voluntad de afirmarse rotundamente, de su necesidad de alcanzar pronto la esencialidad del amor. El juego estilístico de Cernuda asemeja la peregrinación o, más bien, la introspección amorosa del autor. Tan hondo es el contenido, tan apasionada la expresión de estos poemas, que más parecen cantos y veneraciones al amor en sí que al sujeto que el amor provoca (Taléns, Introducción 283); en los poemas, el ser amado ocupa un papel secundario (Harris, Luis Cernuda 140), ya que lo que el poeta español desea es indagar en sí mismo por medio del amor. Octavio Paz sugiere que en la poesía amorosa de Cernuda es difícil o, hasta cierto punto, imposible hablar de una persona amada concreta, porque esa persona se ve borrada por el narcisismo de su pasión homosexual y, además, por la insistencia del escritor en considerar el amor como una fatalidad casi impersonal que posee al hombre ("Palabra" 154). A pesar de que la mayoría de esos poemas se dirigen al ser amado, éste, como observa Elisabeth Müller, es meramente un pretexto para

el soliloquio de Cernuda⁵. En suma, esos poemas son en sí el autocuestionamiento, el autoanálisis o, por decirlo de otro modo, la meditación egocéntrica de un hombre enamorado (Harris, Luis Cernuda 140). No obstante, el amor, según Ortega, "tiene su fuente psíquica en las calidades del objeto amado" (Estudios sobre el amor 62).

El amor es el centro de la vida del hombre y, por consecuencia, es el elemento que ilumina el mundo irreal, el mundo de la apariencia, permitiéndole al existente penetrar en lo más hondo de su ser interior y de su realidad trascendental: "... fe del amor eterno, / Razón del mundo que rige las estrellas" ("Vereda del cuco" 342); "...por el amor tu espíritu rescata / La realidad profunda" y "Porque siempre la noche / Con tu amor se ilumine" ("Cuatro poemas a una sombra", "La ventana" 347-349). Por otro lado, el amor es la salvación del individuo porque lo libera de los laberintos de la nada: "En su pasión encuentra / Rescate de la muerte, / Aceptando la muerte para crear la vida" ("Vereda del cuco" 343). Según Cernuda, sólo si el amor nos ilumina, viviremos y vivirá la verdadera realidad:

Para que sea perdido,
 Para que sea ganado
 Por su pasión, un riesgo
 Donde el que más arriesga es que más ama,
 Es el amor fuente de todo;
 Hay júbilo en la luz porque brilla esa fuente,
 Encierra al dios la espiga porque mana esa fuente,
 Voz pura es la palabra porque suena esa fuente,

Y la muerte es de ella el fondo codiciable,
 Extático en su orilla,
 Oh tormento divino,
 Oh divino deleite,
 Bebías de tu sed y de la fuente a un tiempo,
 Sabiendo a eternidad tu sed y el agua.

("Vereda del cuco" 341-342)

Por eso, Cernuda define al amor como "única luz del mundo" ("Epílogo" 519), "fuente de todo" ("Vereda del cuco" 342), "la sola fuerza humana" ("Escultura inacabada" 395) y "fuerza oculta" ("Amor oculto" 267). Como tal, el amor gobierna al mundo y sin él el hombre cae en lo más profundo del abismo: "El destierro y la muerte / Para mí están adonde / No estés tú" ("Contigo" 451); "... cayó con su amor del paraíso, / Cuando viera, su cielo ya vencido / Por sombras, decaer el cuerpo amado" ("Amando en el tiempo" 335). Es el amor el elemento que trasciende al individuo a su auténtica persona: "Y el amor quien percibe, / Dentro del hombre oscuro, el ser divino..." ("La ventana" 348).

Para Cernuda el amor está fuera de los límites temporales; el tiempo de amor equivale a una eternidad. Según el poeta español, el hombre, por naturaleza, es "hijo desnudo y deslumbrante del divino pensamiento" ("A Larra con unas violetas" 220). Por esta razón, el ser humano busca al amor para poder salvar o rescatar su divina procedencia y, de este modo, llegar al conocimiento de su ser interior e incluso fijar su existencia:

El amor nace en los ojos,
 Adónde tú, perdidamente,
 Tiembles de hallarle aún desconocido,
 Sonriente, exigiendo;
 La mirada es quien crea,
 Por el amor, el mundo,
 Y el amor quien percibe,
 Dentro del hombre oscuro, el ser divino,
 Criatura de luz entonces viva
 En los ojos que ven y que comprenden.

... ..

Un astro iluminando el tiempo,
 Aunque su luz al tiempo desconoce,
 Es hoy tu amor, que quiere
 Exaltar un destino
 Adonde se conciertan fuerza y gracia;
 Fijar una existencia
 Con una tregua eterna y breve, tal la rosa;
 El dios y el hombre unirlos:
 En obras de la tierra lo divino olvidado,
 Lo terreno probado en el fuego celeste.

("La ventana" 348-349)

Luis Cernuda le otorga al amado el papel de semi-dios. El poema "Salvador" se inicia con una imploración a la persona amada (símbolo del amor); se le suplica que aquiete ese estado de angustia que agobia al escritor. El amado es el vehículo de una posible salvación de la soledad, del dolor y del vacío. Lo que se desea es la fusión corporal, o dicho de otro modo, la unión y la penetración de dos cuerpos hasta hacerse uno fuera de los límites del tiempo y del espacio:

Sálvale o condénale,
 Porque ya su destino
 Está en tus manos, abolido.

Si eres salvador, sálvate
De ti y de él; la violencia
De no ser uno en ti, aquíétala.

O si no lo eres, condénale,
Para que a su deseo
Suceda otro tormento.

Sálvate o condénale
Pero así no le dejes
Seguir vivo, y perderte.

(442)

Lo que el poeta anhela es alcanzar su raigal esencialidad a través del amor, o sea, conocerse a sí mismo. Como sostiene Karl Jaspers, el amor es, en efecto, el que enlaza, por medio de la trascendencia, el que une el yo y el tú, separados en la existencia empírica, en una sola y misma cosa. Y, por eso, el amor al realizar esta unión, lleva a cada uno de los existentes a realizarse en lo que tiene de más personal y de más insobornable: "Love is the substantial source of communicative self-being. It can produce self-being as the movement of its own manifestation" (Ph 66). Así, pues, a través del amor se afirma el individuo. "Este es el síntoma supremo del verdadero amor: estar al lado de lo amado, en un contacto y proximidad más profundos que los espaciales. Es un... estar ontológicamente con el amado..." (Ortega, Estudios sobre el amor 89). Por ello, la ausencia del ser amado, corporización del amor, significa la amenaza de la nada, la negación de la existencia del hombre, la presencia del no-ser y el rechazo del deseo y de la verdad del ser.

Para el amante el amor es una urgencia vital, la cual reivindica su derecho a realizarse, como forma suprema de la vida que es para él: el amor es la vida. De hecho, la formulación del destino del poeta andaluz depende de la existencia de un ser amado. Siempre se interponen el vacío, la soledad, la separación, la frustración de no ser uno ante la ansiada búsqueda del amor en la figura del amado:

La calle, sola a medianoche,
Doblaba en eco vuestro paso.
Llegados a la esquina fue el momento;
Arma presta, el espacio.

Eras tú quien partía,
Fuiste primero tú el que rompiste,
Así el ánima rompe sola,
Con terror a ser libre.

Y entró la noche en ti, materia tuya
Su vastedad desierta,
Desnudo ya del cuerpo tan amigo
Que contigo uno era.

("Despedida" 443)

La postura neoplatónica de Cernuda hace que en sus versos el amante sea una sombra, un ser incompleto sin la persona amada. La ausencia, la separación de ésta causan la perplejidad, la angustia en el poeta español. Por el amor que ha dejado de existir, el amante cae en un mundo caótico e irreal; siente en sus entrañas la contienda entre el amor y la nada: "Así el ánima rompe sola, / Con terror a ser libre / Y entró la noche en ti" ("Despedida" 443);

"Pero también tú te pones / Lo mismo que el sol, y crecen
 / En torno mío las sombras / De soledad, vejez, muerte"
 ("La vida" 454). Y en el poema en prosa titulado "Regreso
 a la sombra" escribe Cernuda:

El frío que sentías era más el de su ausencia
 que el de la hora temprana en un amanecer de
 otoño.

Despojado bruscamente de la luz, del calor,
 de la compañía, te pareció entrar desencarnado
 en no sabías qué limbo ultraterreno. Y con
 angustia creciente volvías atrás la mirada ha-
 cia aquel rincón feliz, aquellos días claros,
 ya irrecobrables.

Qué agonía en aquel alba desolada, entre los
 objetos sórdidos del existir cotidiano, hecho
 por y para aquellos que no pueden ser, ni po-
 drán ser nunca parte de ti. Al entrar en tanta
 extrañeza tu vida se volvió, ella también, otro
 objeto inerte y vacío, como concha de la cual
 arrancarán su perla (PC 100).

La palabra "sombra" (la cual aparece en varios de
 los poemas de Cernuda y a la que se le dedica, en Vivir
 sin estar viviendo (1944-1949), cuatro poemas) comunica
 líricamente la angustia, la incertidumbre, la confusión,
 la duda, el cansancio, la melancolía producidas por la
 experiencia amorosa, por la realidad, interior y exterior,
 de la existencia. La sombra simboliza ese lado emocional
 y espiritual del hombre y, en muchas ocasiones, aquélla
 alude a deseos vagos y a la pasividad.

En otros instantes, la sombra, para Cernuda, es el
 símbolo del distanciamiento, de lo mortal, del misterio
 de la vida, del enigma de la esencia del hombre, de lo

incompleto, de la nada, del vacío, del no-ser, de lo efímero, de lo que se interpone entre el individuo y su auténtico ser: "Quise cerrar los ojos, / Buscar la vasta sombra, / La tiniebla primaria / Que su venero esconde bajo el mundo" ("Lázaro" 247); "Fue al venero, cuyo fondo insidioso / Recela la agonía, / La lucha con la sombra profunda de la tierra / Para alcanzar la luz..." ("Vereda del cuco" 341); "Pero tú sombra sin cuerpo" [...] "Mas tú sombra sin deseo" ("Después" 430).

Las anteriores observaciones sobre la intuición poética de la sombra nos van a servir como introducción para el estudio de este vocablo en la poesía amorosa del último Cernuda. Ahora vamos a analizar ese símbolo, exclusivamente, en relación con el cuerpo y el amor, ya que esto es lo que nos interesa en el presente apartado. El poema en prosa "Sombras" resume bien esa conexión entre los tres elementos antes mencionados:

Aquellos seres cuya hermosura admiramos un día, ¿dónde están? Caídos, manchados, vencidos, si no muertos. Mas la eterna maravilla de la juventud sigue en pie, y al contemplar un nuevo cuerpo joven, a veces cierta semejanza despierta un eco, un dejo del otro que antes amamos. Sólo al recordar que entre uno y otro median veinte años, que este ser no había nacido aún cuando el primero llevaba encendida la antorcha inextinguible que de mano en mano se pasan las generaciones, un impotente dolor nos asalta, comprendiendo, tras la persistencia de la hermosura, la mutabilidad de los cuerpos. ¡Ah, tiempo, tiempo cruel, que para tentarnos con la fresca rosa de hoy destruiste la dulce rosa de ayer! (PC 59-60).

Un cuerpo joven, según el autor sevillano, es pretexto para la afirmación de su propia existencia, para la creación y salvación de la personalidad auténtica: "Pero de mí qué sería / Sin este pretexto tuyo / Que acompaña así la vida" ("Viviendo sueños" 449); "El da el motivo, / Lo diste tú; porque tú existes / Afuera como sombra de algo, / Una sombra perfecta / De aquel afán, que es del amante, mío" ("Precio de un cuerpo" 456); "De algún azar espera / Que un cuerpo joven sea / Pretexto en tu existencia" ("Pasatiempo" 431).

"Se ama el amor, y lo amado no es, en rigor, sino un pretexto", como comenta José Ortega y Gasset (Estudios sobre el amor 82). En el mundo cernudiano reina el cuerpo hermoso y joven como símbolo o cifra del universo (Paz, "Palabra" 155). Un cuerpo joven y bello es la encarnación de una intensa fuerza cósmica que gobierna y gira al mundo, o dicho de otro modo, es la fuente del amor. Y ese cuerpo, símbolo del amor, emana "un chorro de materia anímica" (Ortega, Estudios sobre el amor 71) y, de hecho, es "un sistema solar, un núcleo de irradiaciones físicas y psíquicas" (Paz, "Palabra" 155) que llena la vida del hombre cuando lo posee. La presencia tangible, la posesión total y completa del cuerpo bello y juvenil de la persona amada implica la posibilidad de salvación, de superación del amante ante el mundo de las sombras. Para poder conseguir la victoria sobre la nada, es imprescindible la compenetración con el cuerpo del ser

amado: dos cuerpos enlazados hasta que se transformen en uno solo. Cernuda encuentra en el ser amado "su fundamento, lo que le reconcilia con el mundo, encuentra en él un dios perdido", según Maya Schärer⁶. Por tanto, el soma en la poesía de Luis Cernuda adquiere un papel primordial porque es el único medio de acceso al reino del Amor, al insaciable deseo, a la liberación del vacío y del terror de la soledad humana, a la verdad verdadera de sí mismo, a la realización y a la afirmación de la persona:

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

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

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

Tú y mi amor, mientras miro
Dormir tu cuerpo cuando
Amanece. Así mira
Un dios lo que ha creado.

Mas mi amor nada puede
Sin que tu cuerpo acceda:
El sólo informa un mito
En tu hermosa materia.

("Un hombre con su amor" 458)

Para Cernuda, como luego sería para algunos poetas españoles de la posguerra, el hombre no puede dejar de

amar y de buscar constantemente el cuerpo joven y hermoso, ya que éste significa el desvelamiento del misterio de la existencia del amante y la profundización en las zonas intangibles de esa realidad anhelada, libre de todos los obstáculos empobrecedores de una sociedad que ahoga a los disidentes con sus absurdas, falsas e hipócritas reglas de moralidad cristiana y burguesa. Por ello, el mito de la belleza juvenil ha sido siempre para Cernuda, según él mismo advierte, cualidad decisiva, capital en su estimación como resorte primero del mundo, cuyo poder y encanto a todo antepone. Puesto que el amado es meramente un pretexto para una indagación en su propia existencia, nos podemos explicar la falta de descripción física del cuerpo y aún el uso de dicha palabra en el título de la breve serie de poemas.

En la poesía amorosa de Cernuda persiste una fuerte tendencia neoplatónica que confunde belleza con amor; un amor donde el cuerpo es más bien poseedor de unos atributos ampliamente divinos e idealistas, que mueven al poeta a desearlo en su integridad. Así, el amante es preso de la belleza de un cuerpo juvenil que no sólo le brinda dicha sino también angustia:

La hermosura, inconsciente
De su propia celada, cobró la presa
Y sigue. Así, por cada instante
De goce el precio está pagado:
Este infierno de angustia y deseo.

("Precio de un cuerpo" 456)

De este modo, lo que caracteriza a la poesía amorosa cernudiana es una sobrevaloración de la belleza física, ya que, según Jaime Gil de Biedma, los escritores homosexuales de la Generación del 27, promoción a la que el poeta sevillano pertenece, confunden la homosexualidad con la belleza. Pero esta confusión es una justificación y una característica, apunta Biedma, de la comunidad homosexual de su época⁷. No obstante, se debe indicar que esta veneración al cuerpo hermoso y juvenil, con su asociación con el homoerotismo, es muy común en cualquier época, incluso hoy.

"El verdadero amor se percibe mejor a sí mismo y, por decirlo así, se mide y calcula a sí en el dolor y sufrimiento de que es capaz" (Ortega, Estudios sobre el amor 68). De hecho, en la poesía amorosa de Cernuda se observa que el escritor sevillano sufre y goza con esa voluntad de preservar y de destruir al objeto amado que, en sí, es el reflejo del conflicto entre deseo y amor. Pero, como bien puntualiza Octavio Paz, en la contemplación de lo amado, Cernuda ve su propio rostro interrogante. Y es, precisamente, esa constante tensión entre la presencia y la ausencia de la persona amada la que permite al autor indagar en sí mismo e inventar su propia persona. Al amar, nos perdemos y somos otros (Paz, "Palabra" 155). En el amor "todo es actividad... Y en lugar de consistir en que el objeto venga a mí, soy yo quien va al objeto y estoy en él. En el acto amoroso la persona sale fuera de sí..."

(Ortega, Estudios sobre el amor 68). Por eso, Cernuda escribe:

Cuando algún cuerpo hermoso,
Como el tuyo, nos lleva
Tras de sí, él mismo no comprende,
Sólo el amante y el amor lo saben.
(Amor, terror de soledad humana.)

Esta humillante servidumbre,
Necesidad de gastar la ternura
En un ser que llenamos
Con nuestro pensamiento,
Vivo de nuestra vida.

El da el motivo,
Lo diste tú; porque tú existes
Afuera como sombra de algo,
Una sombra perfecta
De aquel afán, que es del amante, mío.

Si yo te hablase
Cómo el amor depara
Su razón al vivir y su locura,
Tú no comprenderías,
Por eso nada digo.

("Precio de un cuerpo" 456)

Es conveniente aquí citar unas agudas palabras de Antonio Machado que servirán, aún más, para el posible esclarecimiento del concepto cernudiano del amor. Machado comenta:

"La amada --explica Abel Martín-- no acude a la cita; es en la cita ausencia. No se interprete esto --añade-- en un sentido literal." El poeta no alude a ninguna anécdota amorosa de pasión no correspondida o desdeñada. El amor mismo es aquí un sentimiento de ausencia. La amada no acompaña; es aquello que no se tiene

y vanamente se espera. El poeta, al evocar su total historia emotiva, descubre la hora de la primera angustia erótica. Es un sentimiento de soledad, o mejor, de pérdida de una compañía, de ausencia inesperada...

A las observaciones de Machado agregaríamos las siguientes palabras de Philip Silver respecto al amor en Cernuda: el crítico concluye que "el poeta al querer poseer al amado tiene que fracasar en el intento. Todo amado muere y desaparece...Sólo el amor reducido a memoria queda con nosotros...Separación y dialéctica..."⁹.

Por otro lado, el tiempo y los otros son los elementos que deterioran y destruyen ese cuerpo esbelto, hermoso e inmaculado. La destrucción de la belleza juvenil significa la negación de la existencia y del amor, la caída abismal en los laberintos de la nada, el desorden del universo, la presencia de las sombras, la decadencia de ese anhelado mundo de la antigüedad clásica --un mundo donde, según Cernuda, reinan la hermosura, la verdad, la tolerancia, la nobleza, el orden, la libertad y la justicia. El hombre sin el cuerpo del amado es solamente una sombra caótica, un ser incompleto andando en el limbo. De ahí la angustia del escritor ante el envejecimiento del soma. Es oportuno aquí volver a citar el siguiente poema:

El tiempo, insinuándose en tu cuerpo,
Como nube de polvo en fuente pura,
Aquella gracia antigua desordena

Y clava en mí una pena silenciosa.

Otros antes que yo vieron un día,
Y otros luego verán, cómo decae
La amada forma esbelta, recordando
De cuánta gloria es cifra un cuerpo hermoso.

Pero la vida solos la aprendemos,
Y placer y dolor se ofrecen siempre
Tal mundo virgen para cada hombre;
Así mi pena inculta es nueva ahora.

Nueva como lo fuese al primer hombre,
Que cayó con su amor del paraíso,
Cuando viera, su cielo ya vencido
Por sombras, decaer el cuerpo amado.

("Amando en el tiempo" 335)

En su artículo, "Narciso disfrazado de sí mismo o una poética de la eco-manía", Susana Reisz sostiene que "la herida de la temporalidad --por cierto común a todos los humanos y tópico recurrente en la poesía de todas las épocas-- se muestra en muchos textos emanados de una experiencia hiperconscientemente 'femenina' o 'gay'" en una versión que, según Reisz, es "condicionada por conflictos genéricosexuales. La ineludible confrontación con la decadencia y la muerte asume en ellos la forma de una ansiedad demasiado temprana por la 'amenaza' de perder un atractivo físico centrado en los atributos de la adolescencia y la primera juventud"¹⁰. Tal es el caso, hasta cierto punto, de Luis Cernuda. No obstante, esa aguda conciencia del tiempo es, a nuestro juicio, el espejo del conflicto eterno entre la afirmación y la negación de su identidad personal. Nosotros nos atreveríamos a

decir que más que un conflicto de índole genérico sexual, es una actitud, más bien, ampliamente existencial y ontológica.

Por otro lado, la misma crítica argentina, Susana Reisz, apunta que la escritura "gay" es producto "de una dolorosa conciencia de marginalidad fundada en una identidad genérica devaluada o en la discordancia entre identidad genérica y práctica sexual. Estas formas específicas de marginación --que pueden o no combinarse con otras marginaciones no vinculadas al sexo-- generan a su vez formas específicas de experiencia: aquéllas que una literatura 'femenina' o una literatura 'gay' subrayan de modo particular tanto en la elección de los temas como en la de ciertas estrategias discursivas condicionadas por el carácter patriarcal y homofóbico de nuestra sociedad" ("Narciso" 7).

La represión, la opresión, la marginación y la discriminación, que experimenta Cernuda, son los mecanismos de una sociedad intolerante, que rechaza a aquellos individuos que no se ajustan en su conducta, en sus sentimientos o en sus actitudes, a la norma establecida por la clase dominante. Los "otros" son, pues, el "establishment", la institucionalización de la familia patriarcal con su estricto reparto de roles sexuales, los rígidos regímenes con sus complejos de falsa moralidad. Y, como tal, la sociedad sólo corrompe y esteriliza a ese amor limpio y puro, negándole al existente esa experiencia

suprema, pero, sobre todo, impugnándole y destruyéndole su propia dignidad e identidad. Ante tal empobrecido mundo, el poeta reconoce que tiene que callar su amor homosexual para sublimarlo o trascenderlo:

No sabes guardar silencio
 Con tu amor. ¿Es que le importa
 A los otros? Pues gozaste
 Callado, callado ahora

Sufre, pero nada digas.
 Es el amor de una esencia
 Que se corrompe al hablarlo:
 En el silencio se engendra,

Por el silencio se nutre
 Y con silencio se abre
 Como una flor. No lo digas;
 Súfrelo en ti, pero cállate.

Si va a morir, con él muere;
 Si va a vivir, con él vive.
 Entre muerte y vida, calla,
 Porque testigos no admite.

("Después de hablar" 447)

La sociedad, caracterizada por su rigidez y por su frivolidad, condena al poeta pero, sobre todo, al homosexual a esconder su sexualidad o, en otro sentido, su auténtica identidad personal. Es decir, ese mundo de los "otros" aspira a deteriorar a aquellos individuos que distan de las leyes convencionales establecidas por la mayoría. De hecho, dicha actitud acentúa ese sentimiento o espíritu asocial del escritor. Esto despierta en el autor una aguda conciencia de marginación. En El pie de la letra Jaime

Gil de Biedma explica las consecuencias que tienen en Cernuda su propia condición de doble marginado. Biedma declara:

Esa actitud [el no reconocerse como "uno entre tantos"], indudablemente vinculada a los dos hechos que fueron siempre para él defintorios de su identidad: su condición de homosexual y su condición de poeta --pues en tanto que homosexual y en tanto que poeta, nadie es hijo de vecino--, hallará en el azar histórico de la guerra civil y del destierro confirmación definitiva (335).

Pienso que en el trasfondo de la conciencia de Cernuda --él mismo lo insinúa bastantes veces-- deseo erótico y vocación literaria se equivalen y se sustituyen, acaso porque su condición de poeta --según apunté al principio de este trabajo-- fueron los dos factores más determinantes del sentimiento de su identidad en tanto que hijo de dios (345).

Por eso, ante la amenaza de la nada, es decir, ante la condena de la sociedad, el poeta de La realidad y el deseo lucha irreductiblemente buscando su verdad auténtica, su dignidad propia, su libertad. Y así, el escritor tiene que ser fiel al destino y al amor:

Como el tumulto gris del mar levanta
Un alto arco de espuma, maravilla
Multiforme del agua, y ya en la orilla
Roto, otra nueva espuma se adelanta;

Como el campo despierta en primavera
Eternamente, fiel bajo el sombrero
Celaje de las nubes, y al sol frío
Con asfodelos cubre la pradera;

Como el genio en distintos cuerpos nace,
 Formas que han de nutrir la antigua gloria
 De su fuego, mientras la humana escoria
 Sueña ardiendo en la llama y se deshace,

Así siempre, como agua, flor o llama,
 Vuelves entre la sombra, fuerza oculta
 Del otro amor. El mundo bajo insulta.
 Pero la vida es tuya: surge y ama.

("Amor oculto" 267)

En su artículo, "Luis Cernuda: Poet of Gay Protest", Rupert Allen señala que el autor español es "a satirist of sexual mores", y, sobre todo, lo considera como un poeta social, que lucha por el derecho del hombre homosexual. Según Allen, el escritor andaluz ataca la falsa moralidad cristiana, las leyes, las instituciones y las convenciones de la sociedad dominante. El crítico norteamericano dice al respecto: "Cernuda's adversary is the straight world... attacked as an absurd, male-dominated heterosexual system pervading and corrupting all institutions"¹¹. Eduardo Camacho también interpreta la poesía cernudiana como una "liberación totalmente homosexual". Para Camacho el valor socio-histórico principal de los textos de Cernuda es su "rebeldía" contra la opresión y la discriminación de la cultura heterosexual¹². Patricia Corcoran Thomas sostiene que la obra poética cernudiana canta libremente el amor homosexual, y que es una rica fuente de protesta social. Para la escritora estadounidense Cernuda también es un poeta social, que defiende la libertad y la causa de los hombres "gay". Thomas escribe: "Although his emotional

and sexual desire went against the grain of the dominant heterosexual society, it was such a motivating force in his life and art that far from silencing it, Cernuda made it a guiding principle of his art". Y, en otra parte, comenta Thomas: "Cernuda's poetry is both a celebration of gay love as moral and natural, and a critique and condemnation of an intolerant heterosexist society"¹³.

Según Ángel Sahuquillo, Luis Cernuda fue un poeta exiliado, física y psíquicamente¹⁴. En efecto, su aislamiento no sólo surgió a raíz de la guerra civil española, sino por su misma condición de poeta homosexual. A lo largo de nuestro estudio, el concepto de homosexualidad ha sido empleado según la definición del psiquiatra Manuel Gómez Beneyto, quien explica:

Entiendo por homosexualidad la capacidad para amar al propio sexo. Esta definición escueta constituye una toma de posición frente al hecho homosexual (...) se ha sustituido el término "tendencia" por el de "capacidad" pretendiendo con ello subrayar el aspecto positivo y enriquecedor que entraña, huyendo de la aparente neutralidad de la palabra "tendencia". Asimismo he evitado deliberadamente introducir en la definición conceptos de temporalidad como "episódica" o "permanente"¹⁵.

Ese estado de soledad del escritor español es, en parte, producto indirecto de la cultura heterosexual, o más bien, de la moral dominante, la cual, desde un punto de vista antropológico, es perversa o inadecuada. El exilio cernudiano ocurre, por ejemplo, cuando el poeta reacciona

expresando su sentir ante la represión, la marginación, la opresión y la persecución de que es objeto. El autor andaluz es víctima del odio, de la burla, del desprecio, de la incomprensión de su sociedad. Cernuda fue un poeta marginado moral, sexual y literariamente. Su obra poética, por tanto, es la máxima expresión de libertad, de autenticidad, de dignidad propia, de la gloria y del sacrificio que en ocasiones puede significar ese ser libre: "Pero la libertad no es de este mundo, y los libertos, / En ruptura con todo, tuvieron que pagarla a precio alto... / Presos de su destino..." ("Birds in the night" 469-470); "Quien le diera a tus versos... / Vivir sin ti y sin nadie, con vida entera y libre" ("Magia de la obra viva" 521). De hecho, la poesía es la voz de la verdad del hombre-- una voz que tanto la sociedad como las leyes condenan. Dicho de otra forma, sus poemas son la voz del amor oscuro o del amor oculto: una "voz secreta", una "voz perseguida". En otras palabras, la obra lírica es la voz de las "bocas mudas". En "Es lástima que fuera mi tierra", de "Díptico español", perteneciente a Desolación de la quimera (1956-1962) Cernuda aclara lo antes dicho:

La poesía habla en nosotros
 La misma lengua con que hablaron antes,
 Y mucho antes de nacer nosotros,
 Las gentes en que hallara raíz nuestra existencia;
 No es el poeta sólo quien ahí habla,
 Sino las bocas mudas de los suyos
 A quienes él da voz y les libera.

¿Puede cambiarse eso? Poeta alguno
 Su tradición escoge, ni su tierra,
 Ni tampoco su lengua; él las sirve,
 Fielmente si es posible.
 Mas la fidelidad más alta
 Es para su conciencia; y yo a ésa sirvo
 Pues, sirviéndola, así a la poesía
 Al mismo tiempo sirvo.

... ..

No hablo para quienes una burla del destino
 Compatriotas míos hiciera, sino que hablo a solas
 (Quien habla a solas espera hablar a Dios un
 día)
 O para aquellos pocos que me escuchen
 Con bien dispuesto entendimiento.
 Aquellos que como yo respeten
 El albedrío libre humano
 Disponiendo la vida que hoy es nuestra,
 Diciendo el pensamiento al que alimenta nuestra
 vida.

(478-479)

Esta voz perseguida o voz del silencio, como se suele
 llamar, señala la distancia o el abismo que la separa de
 la cultura que ostenta el poder. Así, el mundo
 heterosexual, a través de su distanciamiento y de sus actos
 discriminatorios, crea los límites o márgenes que forman
 una parte de la idiosincracia de la cultura homosexual
 (Sahuquillo, Federico García Lorca 30).

Vamos ahora a explorar la estrecha relación que existe
 entre el amor, el amante y la persona amada. Para Cernuda
 "el amor es lo eterno y no lo amado" ("Vereda del cuco"
 341). La persona amada es la creación del amante; son
 dos seres que se complementan. El ser querido es la sombra
 del amor que existe en el poeta. Por eso, en la poesía

amorosa de Luis Cernuda el enfoque radica en el autor sevillano y no tanto en el amado, puesto que la persona amada es la creación y el pretexto del amante. Aquel ser es creado con el primer encuentro de ambos: "Cuando único me parece, / Creado por mi amor... / Un puro conocer te dio la vida" ("De dónde vienes" 450). Por tanto, el objeto del amor de Cernuda es un pequeño motor que conduce la peregrinación de su ser: "...esta historia nuestra, mía y tuya / (Mejor será decir nada más mía, / Aunque a tu parte queden la ocasión y el motivo...)" ("El amante divaga" 452). Como tal, el ser amado desempeña un papel pasivo en los poemas cernudianos. De ahí que en "Precio de un cuerpo", por ejemplo, la persona amada sea un elemento de la belleza física por el cual el poeta sevillano se siente profundamente atraído, pero, sobre todo, que sea la fuerza estimulante, la proyección o la extensión del deseo del amante y de la propia personalidad del escritor: "...porque tú existes... / Una sombra perfecta / De aquel afán, que es del amante, mío" (456). Esto es, a fin de cuentas, una manifestación del aspecto egocéntrico y narcisista de su concepto del amor, pues el amado es la imagen visible del deseo del amante (una imagen imprescindible, sin la cual no se podría exteriorizar) y, más aún, es el pretexto para que el amor exista y para que el autor encuentre su existencia, o mejor, es el medio accesible en la realización y en la afirmación auténtica de aquél.

Puesto que el ser querido es la propia creación del amante o, para decirlo de otra manera, la sombra del amor que se halla en el escritor andaluz, estos dos seres, para que dejen de ser sombras, tienen que estar unidos por medio del cuerpo. Un alma puede únicamente establecer contacto con otra, o mejor, llegar al amor con la penetración de dos cuerpos. Es decir, la consumación sexual equivale al acto de superación o, si se prefiere, al proceso de trascendencia. La unión, más bien, la fusión de dos cuerpos hasta hacerse uno es la sublimación y la culminación del existente, ya que traslada al hombre a las zonas profundas de su verdadera verdad y de su inmaculada realidad. Por eso, el amado es sólo un pretexto necesario e indispensable en la realización y en la auto-fabricación o la auto-creación de la auténtica personalidad del individuo. El amor es el estímulo vital que impulsa al ser humano a buscarlo; libra al existente de la desesperación, dándole permanencia. No obstante, debido a su desdoblamiento, el amor también es la causa de frustraciones y de dolor. Consignamos aquí tres poemas como ejemplos de las ideas expuestas en el párrafo anterior y en el presente:

Bien sé yo que esta imagen
Fija siempre en la mente
No eres tú, sino sombra
Del amor que en mí existe
Antes que el tiempo acabe.

Mi amor así visible me pareces,
Por mi dotado de esa gracia misma

Que me hace sufrir, llorar, desesperarme
De todo a veces, mientras otras
Me levanta hasta el cielo en nuestra vida,
Sintiendo las dulzuras que se guardan
Sólo a los elegidos tras el mundo.

Y aunque conozco eso, luego pienso
Que sin ti, sin el raro
Pretexto que me diste,
Mi amor, que afuera está con su ternura,
Allá dentro de mí hoy seguiría
Dormido todavía y a la espera
De alguien que, a su llamada,
Le hiciera al fin latir gozosamente.

Entonces te doy gracias y te digo:
Para esto vine al mundo, y a esperarte;
Para vivir por ti, como tú vives
Por mí, aunque no lo sepas,
Por este amor tan hondo que te tengo.

("Sombra de mí 445)

Negado a tu deseo, hallas entonces
Que si tocas tu mano es con su mano,
Que si miran tus ojos es con sus ojos,
Y tu amor en ti mismo
Tiene cuanto le dio y en él perdiera.

No le busques afuera. El ya no puede
Ser distinto de ti, ni tú tampoco
Ser distinto de él: unido vais,
Formando un solo ser de dos impulsos,
Como al pájaro solo hacen dos alas.

("El amigo" 351)

Si alguna vez te oigo
Hablar de padre, madre, hermanos.
Mi imaginar no vence a la extrañeza
De que sea tu existir originado en otros,
En otros repetido,
Cuando único me parece,
Creado por mi amor; igual al árbol,
A la nube o al agua

Que están ahí, mas nosotros
 Son y vienen de nosotros
 Porque una vez les vimos
 Como jamás les viera nadie antes.
 Un puro conocer te dio la vida.

("De dónde vienes" 450)

Cabe señalar que debido a la procedencia divina del ser humano, según Cernuda, el individuo tiene la obligación de salvar su facultad pensante. La aventura del conocimiento "conlleva siempre la penetración hacia las zonas suprasensibles del ser" (Jiménez, Cinco 167). En otras palabras, el rendimiento total de su pensamiento le permite al existente llegar al conocimiento de su hombre interior, y, a la vez, elevarse al lado trascendente de la realidad:

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.

("El fuego" 355)

La función principal del amor es aniquilar lo aparente para intentar entregarle al hombre su más profunda y verdadera esencia. En la búsqueda de esa esencialidad, el amor es la vía que encamina al "Dasein" por las galerías más oscuras y hondas, abriéndole e iluminándole los senderos, hasta llegar a la raíz de la realidad absoluta

de su ser:

Sin querer has deshecho
Cuanto mi vida era,
Menos el centro inmóvil
Del existir: la hondura
Fatal e insobornable.

("Fin de la apariencia" 455)

Así pues, por el amor el espíritu humano "rescata la realidad profunda" ("La ventana" 347), exalta su destino, fija su existencia y lo trasciende al mundo de la divinidad al que por origen y naturaleza pertenece.

Para Cernuda el amor es el instrumento que emplea en la búsqueda del alma, del ser, de la realidad de su propia persona desde el cuerpo del ser querido (desde de la realidad material y accidental). El poeta necesita hallar al amado en su estado de pureza, en su esencia para poder existir, para alcanzar la plenitud; sólo en la verdadera persona querida se puede lograr la eternidad. No obstante, el ser amado no se sujeta a un punto en el tiempo y en el espacio. Cernuda quisiera sujetar al Amor con mayúscula, es decir, al amado que lo simboliza, y, a la vez, lo encarna. De aquí la tensión y el dolor cuando no se logra capturarlo. La persona amada es símbolo del amor, pero es también la criatura que ofrece a ese amor su cuerpo; se quiere acoplar al ser querido con el amor o al amor con el amado. Integrar el amor (lo abstracto)

con el ser concreto; hacerse carne del amor. La búsqueda del alma o del ser a través del cuerpo contrae una serie de elementos destructivos. Entre el alma y el cuerpo hay una disociación real y una asociación deseada.

Para trascender los límites espacio-temporales, o sea, conseguir la destemporalización y deslimitación, el poeta y el amado deben vivir o confundirse hasta alcanzar a ser un "nosotros-dos salvador" (la creación y la salvación del amante). Por eso, la realización ético-metafísica se consigue por el amor. Al crearse un momento de plenitud por medio del amor, el hombre asciende al mundo de la divinidad. El amor se encuentra fuera de los límites temporales; "el tiempo de amor nos vale toda una eternidad" ("Divinidad celosa" 457) y, como tal, según Cernuda, sólo se le puede exigir unos instantes. La fusión corporal de ambos seres derrumba las murallas de las sombras y los eleva al mundo de la luz, que es el Amor. Es un proceso de espiritualización o un movimiento ascensional, pero no es una fusión mística como sostienen equivocadamente algunos críticos; por ejemplo, Derek Harris y Rafael Martínez Nadal. El encuentro de dos cuerpos que se aman es la culminación del gozo de la plenitud y la promesa del futuro; un cuerpo solo no basta. Conseguir la victoria final y completa sobre la nada, implica la unión de dos cuerpos, unión que, a su vez, conlleva la inmortalidad física.

Para concluir, Cernuda, como bien afirma Jaime Gil

de Biedma, escribió "poemas de amor en masculino" (El homosexual ante la sociedad enferma 204). El mito de Narciso expresa bien la atracción del poeta hacia la persona amada. El escritor español contempla su propia imagen en el cuerpo del ser querido buscando hallar, crear y salvar su ser auténtico. Como ya se mencionó, el rechazo y la hostilidad del autor sevillano ante la sociedad cristiana y burguesa de su tiempo se deben a que ésta le niega el derecho a la dignidad, a la libertad, a la verdad personal y a la realización de la persona. Sin embargo, Luis Cernuda opta por el camino de la autenticidad en su deseo de poseer su verdad verdadera, sólo conseguible para él en el amor homosexual. La poesía amorosa cernudiana viene a ser la empresa de la salvación personal o el acto de autodescubrimiento y de autocreación. El amor es ruptura con el orden social, unión con la realidad profunda y fusión con la raigal esencialidad. Por el amor, Cernuda se afirma, se completa, se fabrica, se crea, se realiza, es decir, llega a existir y a trascender; el amor, para el autor, es un instrumento en la realización de su verdad y de su identidad.

Es sabido que para Cernuda el hombre es un ser destinado a la trascendencia, al descubrimiento de su raigal esencialidad, a la posesión de la realidad profunda, a la búsqueda de su dignidad propia. De aquí que cuando la razón o el amor no le brinden la deseada superación y la anhelada salvación, el poeta continuará luchando por crearse

y por conocerse a través de la poesía: el único medio seguro de salvación. Veamos cómo la vía poética le alumbra al escritor el sendero que le conduce a la auto-afirmación y a la apropiación de su verdad. El siguiente apartado intentará ilustrar que la poesía es la máxima expresión de sí mismo.

IV. 2. La vía poética: Creación y salvación de la identidad

Las siguientes páginas ofrecerán un acercamiento al estudio de la relación entre la creación artística de Luis Cernuda y sus vivencias. En la primera parte de la presente sección se examinará el estrecho nexo entre las experiencias personales del escritor y su obra poética. En la segunda incursión, tomando como punto de arranque la ya mencionada conexión, se intentará demostrar el papel que desempeña la poesía en la invención y, sobre todo, en la salvación de la propia identidad del poeta.

IV. 2a. La poesía como nexo de vida

Todos los críticos cernudianos coinciden en subrayar el carácter autobiográfico de la poesía de Luis Cernuda.

La obra del escritor español parte de una experiencia personal más o menos modificada por la distancia temporal del acontecimiento y por la intencionalidad del texto. No obstante, las emociones expresadas, las meditaciones sobre sí mismo trascienden el ámbito personal, ya que pueden ser válidas para cualquier persona. Es decir, los poemas de Cernuda son los reflejos de una situación personal, y la expresión máxima de sus más íntimos deseos, pero también sus textos pueden ser leídos como comentarios marginales a experiencias vividas o soñadas, y como el testimonio de su más alta verdad, y, en suma, son, estos textos, la afirmación del autor mismo. Pero todo ello no impide que su obra poética tenga un alcance universal, ya que Cernuda parte de sus experiencias vitales, pero transformándolas y universalizándolas.

A La realidad y el deseo se le ha clasificado como una "biografía espiritual" (Delgado, La poética de Luis Cernuda 15; Silver, "Et in Arcadia Ego" 50) o, si se desea, una "biografía poética" (Paz, "Palabra" 149), "en la que hay una continua autoexploración que afirma su diferencia y critica valores y creencias, [la obra] es de alto valor moral", según Richard K. Curry¹⁶. El crítico norteamericano recalca que "aunque esta biografía a veces cae en el confidencialismo y en lo moralizante, lo mejor de ella crea un mito: el del poeta moderno, del poeta maldito" (En torno a la poesía de Luis Cernuda 47). Y es que la poesía de Cernuda es también a la vez la biografía de un

poeta moderno de España y la de una conciencia poética europea (Paz, "Palabra" 142). Así, pues, la obra lírica del autor andaluz es "un conocerse a sí mismo" y "una tentativa por crear su propia imagen" (Paz, "Palabra" 149). Por eso, el escritor siempre extrajo la poesía de su misma experiencia vital.

La poesía cernudiana, como ha sugerido José Olivio Jiménez, parte de "la base implícita de ligar inextricablemente vida y poesía, existencia y creación"¹⁷. Para el poeta la vida auténtica es la creación poética. De aquí que "la lealtad sin quiebras a la poesía y el compromiso único con su propia conciencia, que para Cernuda eran la misma causa, se recompensan a mayor o menor plazo con el aprecio de la altísima dignidad, humana y poética, de quien a esa ardua vocación consagre sin desmayos su existencia" (Jiménez, Diez años 74). Los poemas cernudianos son, pues, la historia y la evolución emocional y espiritual de un hombre con su verdad, o mejor, son el autoanálisis y, más aún, el autoconocimiento de un individuo fiel a su propio destino. La realidad y el deseo es, como indica Derek Harris, "the journal of a voyage of experience whose purpose is to give coherence and meaning to that experience. The search for meaning in the multifarious experience of life turns Cernuda's biography into poetry and distills from the circumstantial events of his existence an accumulation of self-knowledge" (Luis Cernuda 2). La poesía del autor español es, por decirlo así, la misma esencia

de su existencia. Por otro lado, el elemento autobiográfico predomina en la poesía de tono intimista, y, aún en esos instantes, cuando parece separarse de la regla general, se sigue oyendo al poeta respirar por su herida de hombre. Cernuda ve la experiencia personal, el dato preciso, como realidad ineludible (Rafael Martínez Nadal, Espanoles en la Gran Bretaña 197-198).

Las páginas que siguen parten de la base fundamental de que la creación poética marca el encuentro y el vínculo de dos fuerzas complementarias: la vida del escritor y su deseo perenne de trascendencia por medio de la vía artística. Los lazos estrechos que se presencian entre la existencia y la creación del poeta son, a nuestro parecer, indiscutibles. La formación del germen de la creatividad es producto de la fecundación de la mirada profunda, de la percepción aguda, de la rica imaginación, de las impresiones, de la receptividad y de las experiencias vitales del autor. La evolución embriogénica del arte de crear engendrará el fruto anhelado: la poesía. Ahora bien, algunos se preguntarán en qué consiste el "nexo" o la "conexión" entre la vida y la obra del escritor, o cómo se desarrolla dicho "enlace", el cual, en realidad, es la manifestación del origen del arte. Otros dirán: ¿qué es la poesía?, ¿una fiel y exacta imagen o representación de la vida? ¿o acertadas pinceladas de ella? Es nuestra intención intentar aclarar dichas cuestiones, dentro de la obra de Cernuda, basándonos en

las aportaciones al respecto de algunos críticos.

Partamos de la idea diltheyana de que la poesía es "representación y expresión de vida. Expresa la vivencia y representa la realidad externa de la vida" (VP 127)¹⁸. Como bien distingue Dilthey, el propósito de la obra poética no es "ser expresión o representación de la vida" (VP 140) sino consignar momentos esenciales de "nexo vida". Y con ello establecer el "enlace", la "trabazón" o el "cruce", si se prefiere, entre la vida y la obra, entre el yo del poeta y su realidad circunstante. La poesía recoge su tema, según el filósofo alemán, de la conexión real de la vida y le infunde totalidad dentro de sí. Además, la obra del poeta "satisface al hombre circunscrito por la trayectoria de su vida la nostalgia de vivir las posibilidades de vida que personalmente no puede realizar. Le levanta la mirada a un mundo más alto y más fuerte" (VP 140). La mencionada conexión permea de manera profusa y definitiva el fenómeno poético. Es decir, en el fondo de la creación poética "se encierran las vivencias personales, la comprensión de estados ajenos, la ampliación y profundización de la vivencia por medio de ideas", y, por consecuencia, su punto de partida es "siempre la experiencia de la vida, como vivencia personal o como comprensión de la de otros seres, presentes o pasados, y de los acontecimientos en que estos seres cooperan" (VP 140-141).

En su prólogo a la traducción de Función de la poesía

y función de la crítica, de T. S. Eliot, Jaime Gil de Biedma comenta que la poesía es "comunicación porque el poema hace entrar a su autor en comunicación consigo mismo"¹⁹. Efectivamente, al arrancar el poeta en el acto de creación de sus propias vivencias, el poema le sirve de espejo, puesto que le permite conocerse y reflexionar sobre sí mismo. Pero lo que trasciende o universaliza a su poesía es el hecho de que Cernuda le da forma objetiva. En otras palabras, el poema no es un mero medio de transmisión de la vida del escritor, sino que éste trabaja a base de sus experiencias personales; éstas "se organizan de manera imprevista, según leyes instantáneas, y son decisivamente modificadas por los elementos lingüísticos y formales", apunta Biedma (Función 19).

Philippe Lejeune mantiene que entre la obra poética y la autobiografía de un poeta existen unos lazos íntimos e inseparables. En Le pacte autobiographique el crítico francés escribe lo siguiente respecto a la ya señalada unión o conexión. Dice Lejeune:

Poésie et autobiographie sont les réalisations successives d'un même comportement dans le langage: à partir d'amorces de langages réunies en un corpus, essayer de manifester, par un travail de construction, un secret, une règle, aboutir à une expérience totale dont on n'est pas long à comprendre qu'elle serait, en même temps que la pleine réalisation du langage, sa disparition ou son éclatement, c'est-à-dire la mort²⁰.

En Dinámica de la poesía Juan Ferraté sostiene que la poesía tiene como tema la realidad de la experiencia, la afectividad de la presencia de las cosas en la conciencia humana. Según el crítico español, "la poesía busca la representación de la experiencia del hombre, de la comunicación de influjos que se da entre el hombre y las cosas, de la radical comunidad del hombre con su circunstancia concreta"²¹. Por otra parte, amplía Ferraté, la experiencia del poema es la reproducción, la imitación, o la representación de la desnuda "experiencia" del individuo. Por "experiencia" entiende el crítico "la conciencia de la realidad efectiva de las cosas, conciencia a la que, como todos sabemos, el hombre se encuentra encadenado sin que pueda desasirse de ella en ningún momento" (Dinámica 120-121).

Para Dilthey el objeto de la poesía no es la realidad sino "la índole de mi yo y de las cosas, que se manifiesta en los nexos vitales". Más aún, agrega el filósofo germano, "los valores vitales se relacionan entre sí como corresponde a la conexión de la vida misma, y estas relaciones infunden su significado a las personas, a las cosas, a las situaciones y a los acontecimientos" (VP 128). Como tal, el poeta busca, en último término, lo significativo. Para hacer más clara la tesis de Dilthey, dejemos hablar al pensador:

Cuando el recuerdo, la experiencia de la vida y su contenido de pensamiento elevan al plano de lo típico esta trabazón de vida, valor y significado, cuando lo que acaece se convierte así en exponente y símbolo de algo universal y los fines y los bienes se traducen en ideales, en este contenido universal de la poesía no se expresa ya un conocimiento de la realidad, sino la experiencia más viva del nexo de la trama de la existencia como sentido de la vida. Fuera de esto, no existe ninguna idea de una obra poética, ningún valor estético que pueda realizar la poesía (VP 128).

El propio Luis Cernuda en su ensayo autobiográfico, "Historial de un libro" (1958), hace hincapié en la relación estrecha entre su vida y su obra:

Debo excusarme, al comenzar la historia del acontecer personal que se halla tras los versos de La realidad y el deseo, por tener que referir, juntamente con las experiencias del poeta que creó aquéllos, algunos hechos en la vida del hombre que sufriera éstas. No siempre será aparente la conexión entre unos y otras, y al lector corresponde establecerla...no siempre he sabido, o podido, mantener la distancia entre el hombre que sufre y el poeta que crea (PC 898).

A lo desarrollado en las páginas anteriores, no faltaría alguien que señalase la teoría opuesta de T. S. Eliot sobre la poesía. Según el escritor inglés, debe existir un distanciamiento entre la creación poética y las experiencias personales del autor: "...the more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates; the more perfectly will the mind digest and transmute the passions

which are its material"²². De hecho, en Estudios sobre poesía española contemporánea (1957), Luis Cernuda escribe que "...en cuanto tal dolor o angustia individual del poeta, no valen más ni menos que el dolor y la angustia de otro hombre cualquiera; cuando pueden cobrar algún valor singular es cuando quedan transformados en poesía, que es cuando desaparecen como tal dolor o angustia personal del poeta" (PC 416). Dicho de otra forma, el autor sevillano llega a la misma conclusión que Eliot. No obstante, esto no significa una contradicción a lo ilustrado anteriormente; al contrario, la meta del poeta es arrancar desde su experiencia personal, para darle autenticidad al poema, pero siempre con un acercamiento objetivado a través de la palabra creadora. El poema, por consiguiente, debe partir de un hecho vital: "Siempre traté de componer mis poemas a partir de un germen inicial de experiencia, enseñándome pronto la práctica que, sin aquel, el poema no parecería inevitable ni adquiriría contorno exacto y expresión precisa" (PC 931).

Hay ciertas técnicas que Cernuda empleó para mantener la necesaria objetividad. En primer lugar, algo que aprendió de la poesía inglesa, particularmente de Browning --como escribe en "Historial de un libro"--, fue el proyectar su experiencia emotiva sobre una situación dramática, histórica o legendaria (como en "Lázaro", "Quetzalcóatl", "Silla del rey", "Mozart", "Dostoievski y la hermosura", por nombrar algunos ejemplos). En su

creación poética el autor andaluz, con frecuencia, utilizó la segunda persona del singular o, a menudo también la tercera, como formas de aludir al propio yo del poeta. Por esa razón, esos "yos" cernudianos resultan más excluyentes que los "yos" de "yoístas" como Miguel de Unamuno y Juan Ramón Jiménez.

En otro sentido, Luis Cernuda indica que "el poeta no es, como generalmente se cree, criatura inefable que vive en la nube (el nefelibata de que hablara Darío), sino todo lo contrario; el hombre que acaso esté en contacto más íntimo con la realidad circundante" (PC 298). Para el escritor andaluz el objetivo de la poesía es el descubrimiento de todo, en general; es decir, al artista le interesa alcanzar o apropiarse de las dimensiones universales que se hallan debajo de las circunstancias de una existencia particular. Esta idea se aprecia en el siguiente pasaje de "Historial de un libro":

...el trabajo de las clases me hizo comprender como necesario que mis explicaciones llevaran a los estudiantes a ver por sí mismos aquello de que yo iba a hablarles: que mi tarea consistía en encaminarles y situarles ante la realidad de una obra literaria española. De ahí sólo había un paso a comprender que también el trabajo poético creador exigía algo equivalente, no tratando de dar sólo al lector el efecto de mi experiencia, sino conduciéndole por el mismo camino que yo había recorrido, por los mismos estados que había experimentado y, al fin, dejarle solo frente al resultado (PC 921).

La poesía es una necesidad expresiva del poeta porque ella lo encamina hacia su auténtica verdad. En el espléndido libro de Martin Heidegger, Arte y Poesía, se señala la función de la poesía como medio exclusivo para alcanzar la verdad: "la esencia de la Poesía es la instauración de la verdad. La palabra instaurar la entendemos aquí en triple sentido: instaurar como ofrendar, instaurar como fundar e instaurar como comenzar"²³. Cernuda instaura, pues, con su poesía una verdad. "La poesía --insiste Heidegger-- es el decir de la desocultación del ente (...), pues una obra sólo es real como obra cuando nos arranca de la habitualidad y nos inserta en lo abierto por la obra, para hacer morada nuestra esencia misma en la verdad del ente" (Arte y Poesía 114). Por eso, la poesía ilumina nuestra comprensión de la vida misma. A estas ideas del pensador alemán podríamos añadir las precisas observaciones de Gerald Graff. En Poetic Statement and Critical Dogma escribe el crítico norteamericano: "poetry is an instrument of knowledge of a certain kind --knowledge about our lives-- intuitive knowledge of the kind neither reason nor science is able to supply"²⁴.

La importancia primordial de la obra literaria es el "valor de vida" que le brinda al escritor, señala Dilthey. Por ello, la riqueza que posee el poeta es de carácter espiritual y vital. Ahora bien, el fundamento de los procesos psíquicos en los que se forma el mundo poético son siempre las vivencias y la base del captar

de la imaginación poética creada por aquellos procesos. De hecho, son los nexos vitales los que dominan la fantasía poética y cobran expresión en ella, pues influyen en la formación de las percepciones del poeta (VP 133).

La poesía es la vía que traslada al autor al examen, a la intraexploración de su propia condición con el propósito de conocerse (o autorreconocerse) a sí mismo. De esta manera, la labor creativa se manifiesta como la revelación o el descubrimiento de aquel mundo nebuloso (que intenta esconder el secreto del misterio) y como la conquista de la verdad y de la realidad del poeta. De ahí que el escritor enfoque su atención en temas significativos, extrayéndolos de su propia vida y trascendiéndolos hasta alcanzar un considerable valor universal.

La obra del poeta nace de una enérgica difusión de experiencias de la vida. El proceso de creación, nos informa Dilthey, se lleva acabo de la siguiente forma:

Sus [los del poeta] estados de ánimo recrean todo lo real, sus pasiones exaltan el significado y la forma de situaciones y cosas, y su impulso incansable de plasmación lo trasmuta todo en forma e imagen. Su vida y su poesía no pueden diferenciarse en este punto...(VP 129).

El artista cumple con su "misión poética", según Dilthey, gracias al compromiso que existe entre su vida y su mundo circundante. Para un poeta, afirma Cernuda, el reunir experiencia y conocimiento (mientras más variados

sean éstos, más fecunda la obra) es vital para la creación de su poesía. La capacidad creadora del poeta español ocurre de modo natural, al nutrirse de cuanto le depara el vivir plenamente:

...esa sucesión varia y múltiple de experiencia y conocimiento que el poeta requiere, a falta de la cual su obra resulta pálida y estrecha. En mi caso particular, el cambio repetido de lugar, de país, de circunstancias, con la adaptación necesaria a los mismos, y la diferencia que el cambio me traía, sirvió de estímulo, y de alimento, a la mutación. No indico, de otra parte, cuánto pudo ayudarme ahí la necesidad de aprender lenguas nuevas, con la riqueza que la poesía de esas lenguas aportaba a mi acervo (PC 914-915).

En Cernuda, la vida y la poesía son dos hermanas gemelas que nacen de un mismo culto a la belleza, a la naturaleza, al sufrimiento, a la alegría, al dolor, a la emoción y a la verdad del poeta. Las experiencias y la personalidad del escritor forman el cimiento y el origen de la obra:

El poeta vive en la riqueza de las experiencias del mundo humano, tal como la encuentra dentro de sí mismo y como la percibe fuera de sí, y estos hechos no son, para él, ni datos que utilice para la satisfacción de su sistema de necesidades, ni materiales a base de los cuales elabore generalizaciones. El ojo del poeta descansa reflexivamente y en quietud sobre ellos; son para él significantes; estimulan sus sentimientos, unas veces de un modo tenue, otras veces de un modo poderoso, por muy lejos que estos hechos se hallen de su propio interés o por mucho tiempo que haya pasado

ya desde que ocurrieron: son parte de su propio yo (VP 133).

La fuente vital de la poesía es la emoción, pero la composición del artista está "permeada" por el pensamiento. Por tanto, el "nexo vital", las impresiones, la imaginación, los recuerdos y las emociones del autor juntos forman el tejido poético. De este modo, las experiencias esenciales del poeta se enlazan, según Dilthey, a su impulso expresivo.

Luis Cernuda llega a la misma conclusión formulada por Wilhelm Dilthey en las líneas de arriba. Comenta el poeta español:

Desde que comencé a escribir versos me preocupaba a veces la intermitencia que ocurría, a pesar mío, en el impulso para escribirlos. Éste no dependía de mi voluntad, sino que se presentaba cuando quería; una experiencia inaplacable, una necesidad expresiva, eran, por lo general, su punto de arranque. El impulso exterior podía depararlo la lectura de algunos versos de otro poeta, oír unas notas de música, ver una criatura atractiva; pero todos esos motivos externos eran sólo el pretexto, y la causa secreta un estado de receptividad, de acuidad espiritual que, en su intensidad desusada, llegaba, en ocasiones, a sacudirme con un escalofrío y hasta a provocar lágrimas, las cuales, innecesario es decirlo, no se debían a una efusión de sentimientos. Aprendí a distinguir entre lo que pudiera llamar la causa aparente y la causa real de aquel estado a que acabo de referirme y, al tratar de dar expresión a su experiencia, vi que era la segunda la que importaba, aquella de la cual debía partir el contagio poético para el lector posible (PC 912-913).

Según Cernuda, el poeta posee un don que lo impulsa con fuerza demoníaca, potente y plasmadora en su creación; dicha gracia innata es el viacrucis, la razón de ser y la riqueza del escritor. El trabajo poético creador, afirma aquél, no sólo da al lector el efecto de la experiencia del poeta, sino que lo conduce por el mismo camino que éste ha recorrido, por los mismos estados que ha experimentado, dejándole frente al resultado. Por esta razón, el "cordón umbilical" que reúne y confunde vida y mundo, misterio y verdad, es visible en las composiciones del artista. Pero, al mismo tiempo, los poemas hacen y forman al autor. De otro modo, por medio de la poesía podemos "llegar a la suprema comprensión de un poeta si fuésemos capaces de poner de manifiesto el conjunto de condiciones interiores y exteriores que dan lugar a la modificación de la vivencia, de la comprensión y la experiencia que determina su creación, y de abarcar la conexión que, partiendo de ella, plasma el motivo, la fábula, los caracteres y los medios de representación" (VP 142). Por consiguiente, el texto poético es el resultado del entrecruce de la existencia (el querer ser) y la trascendencia (el ser) del poeta. Arrancando de su intuición de la fuerza plasmadora de la naturaleza, Cernuda recrea a imagen y semejanza de ella la vida, que, para él, es el objeto de la poesía, "y con arreglo a la ley interior así descubierta, plasma su mundo poético y se forma a sí mismo, ambas cosas en una inseparable trabazón" (VP 142).

Partiendo de la premisa establecida al principio de la presente incursión, intentaremos ilustrar que la poesía para Cernuda es la esencia de su existencia, la verdad auténtica de su propio ser, el camino más cierto en la invención de la identidad personal y, en suma, la afirmación y la trascendencia del individuo. Veamos, pues, cómo se desarrolla esta empresa.

IV. 2b. La poesía: Empresa de salvación personal

Ya hemos presenciado la íntima relación que existe entre la creación poética del autor de La realidad y el deseo y sus experiencias vitales. Por eso, la más alta función de la poesía es, para Cernuda, el aniquilamiento de lo aparente, es decir, el desvelamiento o descubrimiento de ese halo invisible de la realidad. De ahí que en el poema en prosa "La poesía" Cernuda escriba: "Entreví entonces la existencia de una realidad diferente de la percibida a diario, y ya oscuramente sentía cómo no bastaba a esa otra realidad el ser diferente, sino que algo alado y divino debía acompañarla y aureolarla..." (PC 19). La poesía le entrega al hombre su más honda y verdadera esencia. De hecho, el objetivo principal de la creación artística del autor sevillano es profundizar en el lado trascendental de la realidad para poder fijar y unir su

ser fragmentario con su mundo circundante (Harris, Luis Cernuda 15). Alcanzar esta meta implica, a la misma vez, la realización y la creación del individuo mismo, o sea, la fabricación de su "mito personal". Su visión poética del mundo supone, por tanto, el rescate de sí mismo.

Para Octavio Paz y Philip Silver, aunque el enfoque de ambos críticos sea bastante distinto, el concepto del "mito personal" es primordial en la poesía del escritor español. Silver relaciona el ya señalado concepto con la idea del "hombre interior", basándose en los comentarios que hace Cernuda sobre dicho término en los textos sobre Francisco de Aldana ("Et in Arcadia ego" 47-48). El "hombre interior", indica el poeta andaluz, "es el ser que nos habita, como distinto de nuestra figura exterior, a cuya dualidad representativa parece responder la otra dualidad...entre realidad visible e invisible" ("Tres poetas metafísicos", PC 767). También Derek Harris asocia el "hombre interior" de Cernuda con el "mito personal" del escritor. Según el crítico norteamericano, la verdad auténtica del autor español es diferente de la "figura exterior" o, de otro modo, de la "leyenda". Harris sostiene que el conflicto entre realidad y deseo, o sea, la lucha de Cernuda por acabar con ese sentimiento de aislamiento ante el mundo provee, precisamente, las piezas necesarias para el autoanálisis del autor: un análisis que lo conduce al descubrimiento y conocimiento de su "hombre interior" (Luis Cernuda 19). Octavio Paz apunta que La realidad

y el deseo es el mito del poeta moderno, puesto que, según el crítico mexicano, los poetas se sirven de las leyendas para contarnos cosas reales; y con los sucesos reales crean fábulas, ejemplos. Y, además, lo mejor de la obra de Cernuda, señala Paz, vive en ese espacio, real e imaginario ("Palabra edificante" 140).

La poesía es, por eso, una vía que le permite al individuo ahondar en el lado trascendental de la realidad, lo cual conlleva el desvelamiento y la afirmación de la propia existencia del ser auténtico del poeta. En "Palabras antes de una lectura" (1935), Cernuda ofrece una clara explicación de lo recién dicho:

Así pues, la esencia del problema poético, a mi entender, la constituye el conflicto entre realidad y deseo, entre apariencia y verdad, permitiéndonos alcanzar alguna vislumbre de la imagen completa del mundo que ignoramos, de la "idea divina del mundo que yace al fondo de la apariencia", según la frase de Fichte (PC 872).

Así pues, la poesía es el medio que el escritor tiene a su alcance para poder crearse a sí mismo y para intentar de trascender y prolongar su existencia a través de sus versos. Por otra parte, lo que Cernuda busca en su creación poética es la verdad verdadera de sí mismo --una verdad libre de las represiones y de los prejuicios de la sociedad.

Puesto que la poesía es, en suma, la manifestación de la dignidad propia del poeta de La realidad y el deseo,

Cernuda ve en ella el testimonio de su moral personal, es decir, la realización de su pensamiento ético. Por tanto, la poesía es el "resultado de una actitud ética y de una disciplina moral", o dicho de otro modo, es el producto "de una experiencia espiritual, externamente estética, pero internamente ética" ("Tres poetas clásicos", PC 760). Por ello, los hermosos versos cernudianos vienen a ser la expresión máxima de la verdad ética de sí mismo. "Las motivaciones estéticas devienen espléndidos correlatos simbólicos de las apetencias morales más resistentes y características del poeta", apunta José Olivio Jiménez ("Desolación" 331). Ese equilibrio entre el elemento estético y el ético en la poesía se explica aún más en el ensayo de Cernuda titulado "Epístola moral a Fabio":

Su realidad sólo puede hallarla el hombre, relativamente, en la aprobación y satisfacción de la conciencia; aprobación y satisfacción nacidas del equilibrio entre esa porción espiritual y esa material que componen la existencia, guiadas por el distante estímulo de una virtud en parte ética y en parte estética. Así acompañará y medirá el hombre su naturaleza propia y las acciones "que han de ser compañeras de la vida" ("Tres poetas metafísicos", PC 773).

Para Luis Cernuda la poesía es la "otra" voz, la voz de su verdad, de su ser auténtico. Y esa voz es la que lo trasciende y le permite realizarse. Aquí es oportuno citar unas agudas declaraciones de Octavio Paz sobre la poesía en general, que bien se podrían aplicar en la obra

del poeta andaluz. En La otra voz: Poesía y fin de siglo comenta Paz:

Entre la revolución y la religión, la poesía es la otra voz. Su voz es otra porque es la voz de las pasiones y las visiones; es de otro mundo y es de este mundo, es antigua y es de hoy mismo, antigüedad sin fechas... Todos los poetas en esos momentos largos o cortos, repetidos o aislados, en que son realmente poetas, oyen la voz otra. Es suya y es ajena, es de nadie y es de todos. Nada distingue al poeta de los otros hombres y mujeres, salvo esos momentos --raros aunque sean frecuentes-- en que, siendo él mismo, es otro. ¿Posesión de fuerzas y poderes extraños, irrupción de un fondo psíquico enterrado en lo más íntimo de su ser, o peregrina facultad para asociar palabras, imágenes, sonidos, formas?

La obra poética cernudiana tiene sus raíces en la necesidad de expresión de un espíritu para el que no existe forma posible de vida distinta de la que se realiza a través de la tensión lírica. La poesía de Cernuda es, para usar las palabras de Fernando Charry Lara, "la aspiración tenebrosa hacia lo insondable", "la respiración de su sueño", pero, además, es "una desconcertante prueba de la sed y de la práctica de la libertad humana"²⁶. Por otra parte, La realidad y el deseo es, como bien subraya Jaime Gil de Biedma, "una íntima reflexión sobre la existencia moral e intelectual de Luis Cernuda y, en segunda instancia, una meditación sobre la vida"²⁷.

Ya se dijo que la obra poética de Luis Cernuda es una meditación de índole autobiográfica. Por esta razón,

sus versos son, a la misma vez, la formación y la prolongación de sí mismo. Siendo así, el poeta, simultáneamente, se crea y se analiza, es decir, el acto de creación implica la reflexión y el conocimiento de sí mismo. "En la poesía encontramos directamente al hombre concreto, individual", afirma María Zambrano²⁸. Más allá de la muerte del escritor, los poemas seguirán existiendo. De ese modo, el autor adquiere, a través de sus poemas, la anhelada eternidad. De aquí la constante lucha de Cernuda para que sus palabras o versos sobrevivan:

Yo no podré decirte cuánto llevo luchando
 Para que mi palabra no se muera
 Silenciosa conmigo, y vaya como un eco
 A ti, como tormenta que ha pasado
 Y un s6n vago recuerda por el aire tranquilo.

... ..

Cuando en d6as venideros, libre el hombre
 Del mundo primitivo a que hemos vuelto
 De tiniebla y de horror, lleve el destino
 Tu mano hacia el volumen donde yazcan
 Olvidados mis versos, y lo abras,
 Yo s6 que sentir6s mi voz llegarte,
 No de la letra vieja, mas del fondo
 Vivo en tu entra6a, con un af6n sin nombre
 Que t6 dominar6s. Esc6chame y comprende.
 En sus limbos mi alma quiz6 recuerde algo,
 Y entonces en ti mismo mis sue6os y deseos
 Tendr6n raz6n al fin, y habr6 vivido.

("A un poeta futuro" 302-304)

Y en "Noche del hombre y su demonio" Cernuda escribe:

El amargo placer de transformar el gesto
En s3n, sustituyendo el verbo al acto,
Ha sido af3n constante de mi vida.
Y mi voz no escuchada, o apenas escuchada,
Ha de sonar a3n cuando yo muera,
Sola, como el viento en los juncos sobre el agua.

(332)

Seg3n Luis Cernuda, la poes3a es la 3nica salvaci3n del hombre, pues ella es fe, continuidad y permanencia. La inmortalidad estriba en la eterna vida del poeta a trav3s de su creaci3n. Esa es su gran victoria. El poeta se dirige hacia el ser oculto tras las apariencias para alcanzar la trascendencia completa, para penetrar en las zonas suprasensibles del "Dasein" y para intentar poseer la total realidad. Sin la posesi3n del lado trascendente de 3sta, el hombre cae en el abismo, ya que no se puede completar o realizar. Por consiguiente, la meta del quehacer po3tico del autor es la adquisici3n total de la realidad, la cual significa el aut3ntico conocimiento de su hombre interior. Debido a la divina procedencia de aqu3l, la forma de encontr3r su eternidad --patrimonio de los dioses-- ser3 unirse a ellos a trav3s de la poes3a. Por medio de 3sta el individuo puede entrever esa unidad rota, alcanzando la victoria sobre la nada. La tarea del poeta es, en fin de cuentas, "De ver en unidad el ser disperso" y "El mundo fragmentario donde viven" ("R3o vespertino" 336). As3 pues, el poeta es el creador de esa unidad:

Con reverencia y con amor así aprendiste,
 Aunque en torno los hombres no curen de la imagen
 Misteriosa y divina de las cosas,
 De él, a mirar quieto, como
 Espejo, sin el cual la creación sería
 Ciega, hasta hallar su mirada en el poeta.

("El poeta" 372)

Y es que la poesía une el deseo, la rosa y la mirada;
 de aquí que en el mismo poema de arriba escriba:

Para el poeta hallarla es lo bastante,
 E inútil el renombre u olvido de su obra,
 Cuando en ella un momento se unifican,
 Tal uno son amante, amor y amado,
 Los tres complementarios luego y antes dispersos:
 El deseo, la rosa y la mirada.

(373)

Cernuda define la poesía como medio de fijar la belleza efímera. Gracias a ella lo sobrenatural y lo humano, apunta el autor, se unen en "bodas espirituales" ("Palabras antes de una lectura", PC 875). La creación poética es un instrumento que desenmascara los múltiples estratos tenebrosos del ser y, a la vez, aniquila lo aparente hasta llegar a la profunda y verdadera esencia de aquél. En la poesía Cernuda encuentra no "solo hermosura, sino ánimo, / La fuerza del vivir más libre y más soberbio" ("Góngora" 291). Como tal, sus versos vienen a ser la afirmación de su existencia auténtica. Por ello, el poeta no puede abandonarla, puesto que ella forma parte de su destino, y, más aún, la obra poética es el puente que traslada al

hombre a una superación. La poesía es la fuerza vital, el estímulo constante, la luz esclarecedora, que le entrega al ser humano un conocimiento completo del mundo y, a la vez, un autorreconocimiento del alma creativa; y poseer dichas claves es alcanzar la comunicación determinante. Por consiguiente, el poeta es el siervo de su creación:

Para tu siervo el sino le escogiera,
Y absorto y entregado, el niño
¿Qué podía hacer sino seguirte?

El mozo luego, enamorado, conocía
Tu poder sobre él, y lo ha servido
Como a nada en la vida, contra todo.

Pero el hombre algún día, al preguntarse:
La servidumbre larga qué le ha deparado,
Su libertad envidió a uno, a otro su fortuna.

Y quiso ser él mismo, no servirte
Más, y vivir para así, entre los hombres.
Tú le dejaste, como a un niño, a su capricho.

Pero después, pobre sin ti de todo,
A tu voz que llamaba, o al sueño de ella,
Vivo en su servidumbre respondió: "Señora".

("La poesía" 434)

Ya hemos visto que el exilio de Cernuda tiene sus raíces físicas y psíquicas. Por una parte, aquel estado de aislamiento suyo se inició en la guerra civil española, pero, por otro lado, la marginación del autor surgió por su condición de poeta homosexual. El exilio cernudiano es la voz del grito de libertad de un hombre, que rechaza las convenciones sociales, la injusticia, la opresión y

la falsa moralidad de la sociedad de su época. De ahí que sus versos sean la manifestación de la dignidad, de la moralidad y de la libertad de sí mismo. Y ese espíritu asocial, agravado por la dura experiencia de la guerra civil, perdura y se agudiza cada vez más a lo largo de la obra de Luis Cernuda escrita en el exilio. Como ejemplo de lo antes apuntado, citamos el fragmento incluido en Vivir sin estar viviendo (1944-1949):

Atrás quedan los otros, repitiendo
 Sin urgencia interior los gestos aprendidos,
 Legitimados siempre por un provecho estéril;
 Ya grey apareada, de hijos productora,
 Pasiva ante el dolor como bestia asombrada,
 Viva en un limbo idéntico al que en la muerte
 encuentra.

("El árbol" 358)

Por ser la poesía fiel testimonio de la verdad, de la dignidad y de la libertad del artista, Cernuda deja sus huellas bien impresas en el sendero de la creatividad. No le importa sufrir, padecer económicamente, puesto que la felicidad, para el escritor, no se halla en los bienes materiales de la sociedad. Pretender que el poeta se sienta satisfecho con las trivialidades, las impurezas y las cosas superficiales y efímeras, que sólo le puede ofrecer la burguesía, es restarle, injustamente, su divinidad, o de otro modo, su trascendencia. De ahí que el don poético sea cualidad y característica insobornable del escritor:

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 a algunos tontería, y no ha dejado de parecérmelo también a mí bastante veces. Pero ya lo dijo hace muchos siglos alguien infinitamente sabio: "carácter es destino" (PC 938-939).

Esta misma idea se observa en "Aplauso humano":

Ahora todas aquellas criaturas grises
Cuya sed parca de amor nocturnamente satisface
El aguachirle conyugal, al escuchar tus versos,
Por la verdad que exponen podrán escarnecerte.

... ..

La consideración mundana tú nunca la buscaste,
Aún menos cuando fuera su precio una mentira,
Como bufón sombrío traicionando tu alma
A cambio de un cumplido con oficial benevolencia.

(324)

A través de la poesía, el poeta se sitúa en el reino de lo supremo, liberándose, desvistiéndose de la impureza, de la imperfección de la sociedad materialista y, por consiguiente, metamorfoseándose en el dios, en el creador de un universo de ideas puras. Sin embargo, la divinidad del creador lo condena a la soledad, ya que el orbe del escritor se encuentra fuera del mundo del hombre masa. Desde aquella soledad esencial suya, el poeta ahonda en

que no puede resignarse a aceptar la falta del libre albedrío humano. Pero en la poesía aquél encuentra, inexplicablemente, "una enigmática libertad" (PC 876). Por ello, el escritor compone sus versos "cuando no puede hallar otra forma más real a su deseo" (PC 786). Cernuda concluye que su tentativa poética es "un reflejo enigmático y solitario de esa busca [de la realidad], desesperada unas veces, descuidada otras, que constituye su propia vida" (PC 880).

Para resumir, hemos visto los lazos estrechos entre la creación poética del autor español y sus experiencias personales. En la poesía Luis Cernuda halla un mundo donde el orden, la forma, la nobleza, la hermosura y la justicia reinan. Sin embargo, la obra lírica no es sólo una manera de evadirse de la sociedad sino, al contrario, por medio de la crítica de aquélla, el poeta se comunica consigo mismo y al hacerlo también llega a alcanzar la comunicación o comunión con esa clase dominante y con el lado trascendente de la realidad. Aceptar y entender la presencia de los "otros", según Heidegger, significa existir. La búsqueda de la verdad auténtica de Cernuda nos acerca, a la vez, a nuestra propia verdad. Ya Octavio Paz señaló que la obra del andaluz es un camino hacia nosotros mismos ("Palabra" 139). Los poemas cernudianos son, en suma, la exploración, el descubrimiento, la creación y salvación de sí mismo, pero, sobre todo, la afirmación de su propia dignidad o integridad ética y moral. En sus

versos Luis Cernuda confronta y entiende sus problemas personales y sociales desde una perspectiva universal. Así su obra es prueba de la inmortalidad y de la autonomía original de sí mismo.

La poesía es, para emplear el término jasperiano, la comunicación existencial y trascendental del hombre con su persona y con los "otros"; el acto de abrirse a otro es, al mismo tiempo, para el yo del hombre, el acto de realizarse como individuo. Por eso, Jaspers decía: "If I want to be manifest, I will risk myself completely in communication, which is my only way of self realization" (PH 59). La comunicación existencial y auténtica es, simultáneamente, la soledad (el yo-personal) y la unión (el ser-con-los-otros) y, más aún, "comunicación de soledades". El sentimiento de soledad se adhiere a la existencia de Cernuda como la expresión más profunda de su naturaleza que siempre lo acompaña. Desde esa soledad el poeta descubre la verdad de las cosas y se apropia del auténtico ser.

Notas

Capítulo IV

¹ Se sigue el sistema de abreviación empleado en la primera parte de este trabajo con respecto a la obra filosófica de Karl Jaspers.

² La relación entre la creación poética y la vida del poeta español será analizada en nuestro estudio bajo el título de "La poesía como nexa de vida".

³ Juan Goytisolo, "Homenaje a Luis Cernuda", en Luis Cernuda, ed. Derek Harris (Madrid: Taurus, 1977) 164-166.

⁴ José Ortega y Gasset, Estudios sobre el amor, 15^a ed. (Madrid: Revista de Occidente, 1964) 54.

⁵ Elisabeth Müller, Die Dichtung Luis Cernuda (Ginebra-París: Kölner Romanistische Arbeiten, 1962) 66.

⁶ Maya Schärer, "Luis Cernuda y el reflejo", en Luis Cernuda, ed. Derek Harris (Madrid: Taurus, 1977) 319.

⁷ José Ramón Enríquez y Bruce Swansey, "Homosexualidad en la generación del 27 (Una conversación con J.G.B.)", en El homosexual ante la sociedad enferma, ed. J.R. Enríquez (Barcelona: Tusquets, 1978) 213.

⁸ Antonio Machado, Nuevas Canciones y De un cancionero apócrifo, ed. José María Valverde (Madrid: Castalia, 1971) 195.

⁹ Philip Silver, "Cernuda, poeta ontológico", en Luis Cernuda: Antología poética, 7^a ed. (Madrid: Alianza, 1987) 17.

¹⁰ Susana Reisz, "Narciso disfrazado de sí mismo o una poética de la eco-manía". Agradecemos a la profesora

Reisz el habernos facilitado el manuscrito de esta conferencia que será publicado por la Universidad de Zaragoza en 1996.

¹¹ Rupert C. Allen, "Luis Cernuda: Poet of Gay Protest", en Hispanofilia 83-88 (1985): 61-78.

¹² Eduardo Camacho Guizado, "La gran negación y su contraimagen en la poesía de la Generación del 27", en Studia hispánica in honorem R. Lapesa, Vol. 2 (Madrid: Cátedra, 1972) 157-170.

¹³ Patricia Corcoran Thomas, "'La verdad de su amor verdadero': Gay Love and Social Protest in the Poetry of Luis Cernuda", diss., University of Minnesota, 1991, 206-212.

¹⁴ Ángel Sahuquillo, Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad masculina (Alicante: Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", 1991) 15. Hemos consultado este excelente trabajo para un análisis a fondo del cultivo lingüístico y estético de todo lo referente a la expresión del amor homosexual y su problemática.

¹⁵ Manuel Gómez Beneyto, "Algunos aspectos médicos, psicológicos y jurídicos de la homosexualidad", en Los marginados en España (Madrid: Fundamentos, 1978) 142-143.

¹⁶ Richard K. Curry, En torno a la poesía de Luis Cernuda (Madrid: Pliegos, 1985) 47.

¹⁷ José Olivio Jiménez, Diez años de poesía española (1960-1970) (Madrid: Insula, 1972) 73.

¹⁸ En este estudio han sido provechosas las teorías esbozadas por Wilhelm Dilthey en su libro titulado Vida y Poesía, Obras, traducción de Wenceslao Roces (México: Fondo de Cultura Económica, 1945). Las citas de dicho estudio se indicarán con la abreviatura VP con su número de página correspondiente. También se ha consultado la versión en lengua inglesa que lleva el título de Poetry and Experience (Princeton: Princeton University Press, 1985).

¹⁹ Jaime Gil de Biedma, prólogo y traducción, Función de la poesía y función de la crítica, de T. S. Eliot (Barcelona: Seix Barral, 1968) 20.

²⁰ Philippe Lejeune, "Michel Leiris, autobiographie et poésie", en Le pacte autobiographique (París: Éditions Du Seuil, 1975) 250.

²¹ Juan Ferraté, Dinámica de la poesía (Barcelona:

Seix Barral, 1982) 120.

²² T. S. Eliot, "Tradition and Individual Talent", en Selected Essays (New York: Harcourt, Brace y Company, 1950) 7-8.

²³ Martin Heidegger, Arte y Poesía, traducción de Samuel Ramos (México: Fondo de Cultura Económica, 1988) 114.

²⁴ Gerald Graff, Poetic Statement and Critical Dogma (Chicago y Londres: University of Chicago Press, 1980) 173.

²⁵ Octavio Paz, La otra voz: Poesía y fin de siglo (Barcelona: Seix Barral, 1990) 131.

²⁶ Fernando Charry Lara, "Luis Cernuda", en Luis Cernuda, ed. Derek Harris (Medrid: Taurus, 1977) 65-67.

²⁷ Jaime Gil de Biedma, "El ejemplo de Luis Cernuda", recogido en ibid., 124.

²⁸ María Zambrano, Filosofía y Poesía (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993) 13.

ALGUNAS CONCLUSIONES

Como se puede ver, las coordenadas éticas que reflejan la obra última de Luis Cernuda, pueden fácilmente acomodarse a un análisis de su poesía desde los parámetros del existencialismo. Por otra parte, se debe aclarar que toda la obra poética del autor español es una intraexploración o, si se prefiere, una peregrinación hacia sí mismo. No obstante, esta autoindagación del escritor se agudiza y culmina en la segunda y última etapa de su obra (1937-1962); en la cual nos concentramos en este trabajo. En el período de madurez los textos líricos alcanzan un carácter meditativo y existencial. La segunda fase de la poesía cernudiana es la expresión final y más acabada de la identidad personal del autor. La compleja introspección reflexiva que realiza el poeta andaluz viene a ser no sólo un vehículo de expresión, sino una necesidad vital, una concreción de su más íntima verdad, una edificación, una prolongación y proyección de su autenticidad.

Es así cómo la cosmovisión existencial de Cernuda

queda bien establecida en su último período. Los poemas cernudianos de madurez ponen de manifiesto una dialéctica entre el ser y el no-ser, entre el ser y el tiempo, entre el amor y la nada. Lo que se percibe al leer la poesía del período que nos ocupa, es una constante oscilación entre la afirmación y la negación de la existencia, de la esencialidad y de la más honda realidad en su estado verdadero del poeta español; de ahí que nos haya parecido pertinente acercarnos a su obra de madurez desde los presupuestos existencialistas.

Entre los diversos temas de la filosofía de la existencia, los siguientes aparecen, directa o indirectamente, en los textos poéticos del segundo Cernuda: la búsqueda de la verdad del "existente"; el compromiso y la lealtad del hombre con su propio destino; la capacidad de elección y la voluntad de libertad del ser humano; la angustia existencial; la necesaria autenticidad del individuo; las reflexiones sobre la muerte; la presencia de la nada; la afirmación del ser en la otredad; y, por último, la intuición de algún modo de trascendencia.

En la búsqueda afanosa de su auténtica verdad existencial, Cernuda, para poder afirmarse y realizarse, lucha contra el tiempo, la muerte, la nada y la sociedad o, más bien, la moral dominante de su época. Según el autor, apropiarse de la raigal esencialidad implica profundizar en el ápice trascendente de la temporalidad. Fundirse en la dimensión sobretemporal significa, a la misma vez,

descifrar la honda realidad de la existencia del hombre. Por otro lado, Cernuda comprende que su verdadero ser actual es producto del ser histórico personal y éste, al mismo tiempo, es el punto de origen de su proyección hacia el futuro. Por esta razón, el escritor, en muchas ocasiones, intenta rescatar su pasado desde su presente y, así, reafirmar el presente a través del pasado. La historia personal de Cernuda es el espejo introspectivo del ser, que tiene como propósito vencer el juego de alteraciones del yo y, de este modo, salvar al hombre interior y llegar a la última raíz de la verdad propia.

Para el poeta de La realidad y el deseo la angustia, que nace ante la presencia de la muerte, es una experiencia reveladora de la vida y del destino personal; la angustia ante la muerte es un sentimiento necesario, según Cernuda, que lo devuelve a la autenticidad de su propia existencia. De ahí que el autor sostenga que la muerte no es más que una parte integrante y conformadora de la vida.

El problema de la identidad personal, en la poesía del segundo Cernuda, abarca un extenso horizonte, el cual va desde los yoes que ha sido, y ya no es, hasta la multiplicidad del yo y la evocación de personajes míticos, bíblicos, históricos y literarios con los cuales se identifica. La creación del "otro", por parte del autor, es en sí el reflejo auténtico de la persona. El proceso de desdoblamiento del yo poético cernudiano, o sea, la formación de la imagen y de la voz del otro es, a fin de

cuentas, la toma de conciencia de la existencia del ser mismo. Por eso, los diferentes recursos empleados por el escritor, es decir, el uso de personajes imaginarios, de la voz del hombre interior, de la presencia de la persona amada, del desdoblamiento del yo poético, del diálogo con el tú, y de la división del ser son vías que el poeta recorre en la búsqueda de sí mismo, de su propio yo.

El amor y la poesía, en la obra poética cernudiana, desempeñan un papel fundamental en el descubrimiento de la verdad absoluta y trascendental del poeta andaluz; son dos instrumentos que permiten al escritor penetrar en las zonas más profundas de su propia esencia existencial y, a su vez, desenmascaran aquel rostro invisible que se encuentra más allá de la realidad aparental. Lo homoerótico es el punto de partida de una parcela importante de la creación poética del autor. Para Cernuda ser homosexual significa ser libre, expresar su dignidad propia, su integridad y la más honda voz de su verdad y su ética personales. Es decir, afirmar su amor equivale a ser fiel a su destino y acentuar la realización de su identidad auténtica. La poesía amorosa cernudiana es, en resumidas cuentas, una empresa de salvación personal y de fusión con la raigal esencialidad.

Cuando el amor no le brinda la deseada superación, el poeta, para re-crearse y reconocerse, recurre al único medio seguro de salvación: la poesía. A través de ésta, Cernuda se comunica consigo mismo, con los demás, y, prin-

principalmente, consigue ahondar en el lado trascendente de la realidad. En conclusión, el poeta andaluz es un hombre que lucha y defiende, con perseverancia, el derecho a la libertad, a la integridad y a la dignidad para todos los seres humanos (incluyendo a los disidentes, a los marginados, a los oprimidos y, sobre todo, porque le atañe directamente, a los homosexuales). La voz de Cernuda es la voz de la justicia, de la tolerancia, de la verdad de sí mismo y, a su vez, de nosotros mismos.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE LUIS CERNUDA

- Cernuda, Luis. Poesía completa. Ed. Derek Harris y Luis Maristany. Barcelona: Barral, 1974.
- - - . Prosa completa. Ed. Derek Harris y Luis Maristany. Barcelona: Barral, 1975.
- - - . Epistolario inédito. Recopilado por Fernando Ortiz. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1981.
- - - . Crítica, ensayos y evocaciones. Recopilados por Luis Maristany. Barcelona: Barral, 1970.

CRÍTICA SOBRE LA OBRA DE LUIS CERNUDA

- Allen, Rupert. "Luis Cernuda: Poet of Gay Protest". Hispanofilia 83-88 (1985): 61-78.
- Arana, María Dolores. "Sobre Luis Cernuda". Luis Cernuda. Ed. Derek Harris. Madrid: Taurus, 1977: 176-184.
- Bartolomé Pons, Esther. "Tiempo, amor y muerte en el lenguaje poético de Luis Cernuda". Ínsula núm. 415 (junio 1981): 7-12.
- Brines, Francisco. "Ante unas poesías completas". La caña gris núms. 6-8 (otoño 1962): 117-153.
- Brown, Rica. "Two Contemporary Spanish Poets". Bulletin of Spanish Studies Vol. XV, núm. 60 (1938): 195-202.
- Bruton, Kevin J. "Luis Cernuda's Exile Poetry and Coleridge's Theory of Imagination". Comparative Literature Studies Vol. 21 (Winter 1984): 383-395.

- Cano, José Luis. De Machado a Bousoño. Notas sobre poesía española contemporánea. Madrid: Insula, 1955: 121-163.
- -- . "Bécquer y Cernuda". "Keats y Cernuda". "El demonio en la poesía de Cernuda". La poesía de la Generación del 27. Madrid: Guadarrama, 1970: 203-211; 212-217; 238-245, respectivamente.
- -- . "En busca de un paraíso". Cuadernos americanos núm. LXIX (1953): 219-231.
- Capote Benot, José María. El período sevillano de Luis Cernuda. Madrid: Gredos, 1971.
- Cárdenas, Mercedes. "Un tema cernudiano: el poeta como ser privilegiado". Insula núm. 327 (febrero 1974): 10.
- -- . "La poesía de Luis Cernuda: temas, estilo, símbolos". Diss. Michigan State, 1972.
- Ciplijauskaitė, Birutė. La soledad en la poesía española contemporánea. Madrid: Insula, 1962.
- Coleman, John Alexander. Other Voices: A Study of the Late Poetry of Luis Cernuda. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1969.
- Corcoran Thomas, Patricia. "'La verdad de su amor verdadero': Gay Love and Social Protest in the Poetry of Luis Cernuda". Diss. University of Minnesota, 1991.
- Curry, Richard K. En torno a la poesía de Luis Cernuda. Madrid: Pliegos, 1985.
- Charry Lara, Fernando. "Luis Cernuda". Luis Cernuda. Ed. Derek Harris. Madrid: Taurus, 1977: 59-68.
- -- . "La poesía como destino". Revista Mexicana de Literatura (enero-febrero 1964): 30-42.
- Debicki, Andrew P. "Luis Cernuda: La naturaleza y la poesía en su obra lírica". Estudios sobre poesía española contemporánea. Madrid: Gredos, 1968: 285-306.
- Delgado, Agustín. "Cernuda y los estudios literarios". Cuadernos Hispanoamericanos núm. 74 (1968): 87-115.
- -- . La poética de Luis Cernuda. Madrid: Editora Nacional, 1975.

Elizondo, Salvador. "Cernuda y la poesía inglesa". Revista Mexicana de Literatura (enero-febrero 1964): 65-70.

Ferraté, Juan. "Luis Cernuda y el poder de las palabras". La operación de leer. Barcelona: Seix Barral, 1962: 209-232; reimpresso en Dinámica de la poesía. Barcelona: Seix Barral, 1982: 335-358.

Frentzel Beyme, Susana. "La función del cuerpo en la cosmovisión poética de Luis Cernuda". Cuadernos del Sur núm. 10 (1969): 93-100.

Gil Albert, Juan. "Fecha conmemorativa". La caña gris núms. 6-8 (otoño 1962): 26-27.

- - - . "Encuentro con Luis Cernuda". Luis Cernuda. Ed. Derek Harris. Madrid: Taurus, 1977: 20-24.

- - - . "Realidad y deseo en Luis Cernuda". En Jaime Gil de Biedma, et. al. 3 Luis Cernuda. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1977: 35-107.

Gil de Biedma, Jaime. "El ejemplo de Luis Cernuda". Luis Cernuda. Ed. Derek Harris. Madrid: Taurus, 1977: 124-128.

- - - . "Luis Cernuda y la expresión poética en prosa". El pie de la letra. Barcelona: Editorial Crítica, 1980: 318-330.

- - - . "Como en sí mismo, al fin". En Jaime Gil de Biedma, et. al. 3 Luis Cernuda. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1977: 9-33; reimpresso en Vuelta 2, núm. 2 (septiembre 1978): 175-190.

Goytisolo, Juan. "Homenaje a Luis Cernuda". Luis Cernuda. Ed. Derek Harris. Madrid: Taurus, 1977: 161-175.

- - - . "Cernuda y la crítica literaria española". El furgón de cola. París: Ruedo Ibérico, 1967: 100-116.

Gullón, Ricardo. "La poesía de Luis Cernuda". Luis Cernuda. Ed. Derek Harris. Madrid: Taurus, 1977: 71-88.

Harris, Derek, ed. Luis Cernuda. Madrid: Taurus, 1977.

- - - . "Ejemplo de fidelidad poética: el superrealismo de Luis Cernuda". La caña gris núms. 6-8 (otoño 1962): 102-108.

- - - . Luis Cernuda. A Study of the Poetry. Londres: Támesis, 1973.

- -- -- , introd. The Poetry of Luis Cernuda. Ed. Anthony Edkins y Derek Harris. New York: New York University Press, 1971: v-xvii.
- -- -- . "A Primitive Version of Luis Cernuda's Elegy on the Death of García Lorca". Bulletin of Hispanic Studies vol. 50, núm. 4 (octubre 1973): 357-373; reimpresso como "Una versión primitiva de la elegía de Luis Cernuda por la muerte de Lorca". Luis Cernuda. Ed. Derek Harris. Madrid: Taurus, 1977: 286-302.
- -- -- . "Cernuda y Guillén": fin de una correspondencia". Insula núm. 338 (enero 1975): 21-22.
- Hierro, José. "Notas sobre la crítica en Cernuda". La caña gris núms. 6-8 (otoño 1962): 21-25.
- Hughes, Brian. Luis Cernuda and the Modern English Poets. Alicante: Universidad de Alicante, 1987.
- -- -- . "Cernuda and the Poetic Imagination: **Primeras poesías** as Metaphysical Poetry". Anales de Literatura Española núm. 1 (1982).
- Jiménez, José Olivio. "Emoción y trascendencia del tiempo en la poesía de Luis Cernuda". La caña gris núms. 6-8 (otoño 1962): 45-83; reimpresso en su Cinco poetas del tiempo. Madrid: Insula, 1964 y 1972: 101-154.
- -- -- . "Tres poetas, tres libros: Aleixandre, Cernuda, Guillén". Diez años de poesía española (1960-1970). Madrid: Insula, 1972: 63-81.
- -- -- . "**Desolación de la quimera**". Luis Cernuda. Ed. Derek Harris. Madrid: Taurus, 1977: 326-335.
- Jiménez Fajardo, Salvador. Luis Cernuda. Boston: Twayne, 1978.
- -- -- , ed. The Word and the Mirror: Critical Essays on the Poetry of Luis Cernuda. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1989.
- Kitching Schulman, Aline. "Luis Cernuda et Juan Goytisolo: Filiation et dissidence". Tiempo de silencio de Luis Martín Santos. Señas de identidad de Juan Goytisolo: Deux romans de la rupture?. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1980: 77-104.
- Lezama Lima, José. "Soledades habitadas por Cernuda". Luis Cernuda. Ed. Derek Harris. Madrid: Taurus, 1977: 49-52.

- Mandrell, James. "Cernuda's 'El indolente': Repetition, Doubling, and the Construction of Poetic Voice". Bulletin of Hispanic Studies vol. 65, núm. 4 (octubre 1988): 383-395.
- Maristany, Luis. "La poesía de Luis Cernuda". Luis Cernuda. Ed. Derek Harris. Madrid: Taurus, 1977: 185-202.
- — — . Prólogo. Luis Cernuda. Crítica, ensayos y evocaciones. Barcelona: Seix Barral, 1970: 7-35.
- Martínez, David. "Luis Cernuda: poeta existencial". Revista de la Universidad de Córdoba (Argentina), Vol. V, núms. 1-2 (1964): 145-170.
- Martínez Nadal, Rafael. Espanoles en la Gran Bretaña: Luis Cernuda. El hombre y sus temas. Madrid: Hiperión, 1983.
- McMullan, Terence. "Luis Cernuda y la influencia emergente de Pierre Reverdy". Luis Cernuda. Ed. Derek Harris. Madrid: Taurus, 1977: 244-268.
- Molina, Ricardo. "La conciencia trágica del tiempo, clave esencial de la poesía de Luis Cernuda". Luis Cernuda. Ed. Derek Harris. Madrid: Taurus, 1977: 102-110.
- Müller, Elisabeth. Die Dichtung Luis Cernudas. Ginebra y París: Kölner Romanistische Arbeiten, 1964.
- — — . "La importancia del arte y de la poesía en Desolación de la quimera". Revista Mexicana de Literatura (enero-febrero 1964): 46-52.
- Muñoz, Jacobo. "Poesía y pensamiento poético en Luis Cernuda". La caña gris núms. 6-8 (otoño 1962): 154-166; reimpresso en Luis Cernuda. Ed. Derek Harris. Madrid: Taurus, 1977: 111-123.
- Newman, Robert K. "El hombre visto a través de su poesía". Ínsula núm. 207 (febrero 1964): 6 y 13.
- — — . "Luis Cernuda: A Neo-Romantic's View of the World". Diss. Indiana University, 1964.
- Ortiz, Fernando. "Luis Cernuda: del mito a la elegía". Nueva estafeta vol. 24 (1980): 67-73.
- Otero, Carlos P. "La tercera salida de La Realidad y el Deseo". Letras. Barcelona: Seix Barral, 1972: 150-175.

- - - . "Variaciones de un tema cernudiano". La caña gris núms. 6-8 (otoño 1962): 39-44.
- - - . "Poeta de Europa". Luis Cernuda. Ed. Derek Harris. Madrid: Taurus, 1977: 129-137.
- - - . "Cernuda y los románticos ingleses". Studies in Honor of José Rubia Barcia. Eds. Roberta Johnson, y Paul C. Smith. Lincoln (Nebraska): The Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1982: 125-140.
- Pacheco, José Emilio. "Grandeza y soledad de Luis Cernuda". Revista Mexicana de Literatura núms. 7-9 (julio-agosto 1963): 54-56.
- Pato, Hilda. "El 'tú' (y el 'otro') en la poesía de Luis Cernuda". Anales de la Literatura Española Contemporánea vol. 11, núm. 3 (1986): 225-235.
- Paz, Octavio. "La palabra edificante". Cuadrivio. México: Joaquín Mortíz, 1965: 167-203; reimpreso en Luis Cernuda. Ed. Derek Harris. Madrid: Taurus, 1977: 138-160.
- Pinto, Patricia Angélica. "España (presente e historia) en la poesía de Luis Cernuda". Diss. University of Minnesota, 1979.
- Prieto, Antonio y Luis Antonio de Villena. El tema del amor en la poesía. Barcelona: Planeta, 1977.
- Rodríguez Padrón, Jorge. "Juan Ramón Jiménez-Luis Cernuda: Un diálogo crítico". Cuadernos hispanoamericanos núms. 376-378 (1981): 886-910.
- Ruiz, Mario E. "La angustia como origen de 'La realidad' y manifestación 'del deseo' en Luis Cernuda". Revista de Estudios Hispánicos Vol. 5 (1971): 343-362.
- Ruiz Copete, Juan de Dios. "Luis Cernuda: Un romántico en el XX". Poetas de Sevilla. Sevilla: González Cabañas, 1971: 153-166.
- Ruiz Silva, Carlos. Arte, amor y otras soledades de Luis Cernuda. Madrid: Ediciones de la Torre, 1979.
- Ruiz Soriano, Francisco. "Eliot, Cernuda y Alberti: la ciudad vacía". Cuadernos hispanoamericanos núms. 539-540 (mayo-junio 1995): 43-54.
- Sánchez, Patricia Alice. "La configuración de la identidad en tres libros de Luis Cernuda: Un río, un amor, Los

placeres prohibidos y Donde habite el olvido". Diss. University of California at Santa Barbara, 1978.

- Sánchez Reboredo, José. "La figura del poeta en la obra de Luis Cernuda". Cuadernos hispanoamericanos núm. 316 (octubre 1976): 5-20.
- Schärer, Maya. "Luis Cernuda y el reflejo". Luis Cernuda. Ed. Derek Harris. Madrid: Taurus, 1977: 314-325.
- Sicot, Bernard. "Gide et Cernuda: Les jardins de l'Eden retrouvé". Cahiers du monde hispanique et lusobresilien vol. 43 (1984): 125-149.
- Siles, Jaime. "Un verso de Adriano como título de poema en Cernuda: 'Animula, Vagula, Blandula'". Diversificaciones. Valencia: Fernando Torres, 1982: 73-81.
- Silva Santiesteban, R. "Cernuda: La búsqueda del paraíso". Casa del tiempo vol. 1, núm. 3 (diciembre 1980): 18-24.
- Silver, Philip. "Et in Arcadia Ego": A Study of the Poetry of Luis Cernuda. Londres: Tamesis, 1965.
- - -. "Cernuda, poeta ontológico". Luis Cernuda. Ed. Derek Harris. Madrid: Taurus, 1977: 203-211. Este texto se publicó como introducción a Luis Cernuda: Antología poética, selección de Philip Silver. 7^a ed. Madrid: Alianza Editorial, 1987: 7-18.
- Sobejano, Gonzalo. "Alcances de la descripción estilística (Luis Cernuda: 'Nocturno yanqui')". The Analysis of Hispanic Texts: Current Trends in Methodology. Ed. Gary Keller. New York: Bilingual Press, 1976: 89-112.
- Soufas, Christopher. "'Et in Arcadia Ego': Luis Cernuda, Ekphrasis and the Reader". Anales de la literatura española contemporánea vol. 7, núm. 1 (1982): 97-107.
- - -. "Cernuda and Daimonic Power". Hispania vol. 66, núm. 2 (mayo 1983): 167-175.
- Summerhill, Stephen. "Luis Cernuda and the Dramatic Monologue". The Word and the Mirror: Critical Essays on the Poetry of Luis Cernuda. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1989: 181-204.
- Taléns, Jenaro. El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda. Barcelona: Anagrama, 1975.

- Tavani, Giuseppe. "Verso e frase nella poesia di Cernuda".
Studi di Letteratura Spagnola. Roma (1966): 71-126.
- Thompson, Unetta. "Estudio de la soledad en la poesía de Luis Cernuda". Diss. Mount Holyoke College, 1954.
- Ugarte, Michael. "Luis Cernuda and the Poetics of Exile".
Modern Language Notes Vol. 101 (marzo 1986): 325-341.
- Ulacia, Manuel. Luis Cernuda: Escritura, cuerpo y deseo.
Barcelona: Editorial Laia, 1986.
- Valdés, Jorge Horacio. "La estética de Luis Cernuda".
Diss. University of Connecticut, 1975.
- -- . "La aportación de 'Égloga, elegía, oda' a la evolución poética de Luis Cernuda". At Home and Beyond: New Essays on Spanish Poets of the Twenties. Lincoln (Nebraska): The Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983: 97-112.
- Valente, José Ángel. "Luis Cernuda y la poesía de la meditación". La caña gris núms. 6-8 (otoño 1962): 29-38; reimpresso en su Las palabras de la tribu. Madrid: Siglo XXI, 1971: 127-143; también en Derek Harris, ed. Luis Cernuda. Madrid: Taurus, 1977: 303-313.
- Villena, Luis Antonio de. "Luis Cernuda y el fuego surrealista". Ínsula núm. 337 (diciembre 1974): 4.
- -- . "La rebeldía del dandy en Luis Cernuda". En Jaime Gil de Biedma, et. al. 3 Luis Cernuda. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1977: 109-155.
- -- . Prólogo. Luis Cernuda. Las nubes; Desolación de la quimera. Ed. Luis Antonio de Villena. Madrid: Cátedra, 1984: 7-53.
- Virkel, Ana Ester. "El simbolismo de las aguas en la poesía de Cernuda". Cuadernos del Sur núm. 10 (1969) 79-93.
- Wegmann, Brenda. "El crepúsculo en cinco poemas de Luis Cernuda". Cuadernos hispanoamericanos vol. 85, núms. 253-254 (enero-febrero 1971): 285-301.
- Wilcox, John C. "The Rhetoric of Bifocal Discourse in Luis Cernuda's 'Luis de Baviera escucha Lohengrin' (Desolación de la quimera)". Jiménez Fajardo, Salvador, ed. The Word and the Mirror: Critical Essays on the Poetry of Luis Cernuda. Rutherford:

Fairleigh Dickinson University Press, 1989: 181- 204.

Wilson, Edward M. "Las deudas de Cernuda". Entre las jarchas y Cernuda. Constantes y variables en la poesía española. Barcelona: Editorial Ariel, 1977: 311-331.

Zardoya, Concha. "Luis Cernuda, el 'peregrino' sin retorno". Ínsula vol. 35, núms. 400-401 (marzo- abril 1980): 14-36.

— — — . "Imagen de España en la poesía de Luis Cernuda". Sin nombre vol. 6, núm. 4 (abril-junio 1976): 31-41.

EXISTENCIALISMO

Abbagnano, Nicola. Introducción al existencialismo. Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1969.

Barrett, William. Irrational Man: A Study in Existential Philosophy. New York: Doubleday, 1962.

— — — . What is Existentialism? New York: Doubleday, 1962.

Ferrer, Olga P. "La literatura española tremendista y su nexa con el existencialismo". Revista Hispánica Moderna XXII, núms. 3-4 (julio-octubre 1956): 301-308.

Grevillot, Jean Marie. Las grandes corrientes del pensamiento contemporáneo. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1955.

Heidegger, Martin. Being and Time. Traducción John Macquarrie y Edward Robinson. New York: Harper and Row, 1962.

Jaspers, Karl. Philosophy. Traducción E. B. Ashton. Volume 2. Chicago: University of Chicago Press, 1970.

— — — . Karl Jaspers: Basic Philosophical Writings. Athens: Ohio University Press, 1986.

Jolivet, Regis. Las doctrinas existencialistas. Traducción Arsenio Pacios. Madrid: Editorial Gredos, 1970.

Kaufmann, Walter. Existentialism from Dostoevsky to Sartre.

- Cleveland: World Publishing Company, 1969.
- Kierkegaard, Sören. The Concept of Dread. Traducción Walter Lowrie. Princeton: Princeton University Press, 1957.
- -- . Concluding Unscientific Postscript. Traducción Walter Lowrie. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- -- . Journals. Traducción Alexander Dru. London: Oxford University Press, 1951.
- -- . The Sickness Unto Death. Traducción Howard V. Hong y Edna H. Hong. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- Lentricchia, Frank. "Versions of Existentialism". After the New Criticism. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- Marías, Julián. "La filosofía de nuestro tiempo". Historia de la filosofía. Madrid: Alianza, 1985.
- -- . Presencia y ausencia del existencialismo en España. Madrid: Editorial Gredos, 1960.
- Mounier, Emmanuel. Introducción a los existencialismos. Madrid: Guadarrama, 1967.
- Roberts, Gemma. Temas existenciales en la novela española de postguerra. Madrid: Editorial Gredos, 1973.
- Sartre, Jean-Paul. El Ser y la Nada. Traducción Juan Valmar. Buenos Aires: Losada, 1968.
- Steiner, George. Martin Heidegger. New York: Viking Press, 1979.
- Torchia Estrada, Juan Carlos. La filosofía del siglo XX. Buenos Aires: Editorial Atlántida, 1955.
- Unamuno, Miguel de. Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos. New York: Las Américas, 1965.
- -- . Meditaciones del Quijote. 8^a ed. Madrid: Revista de Occidente, 1957.
- -- . Mi religión y otros ensayos. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1962.
- -- . Vida de Don Quijote y Sancho. 5^a ed. Buenos

Aires: Espasa Calpe, 1943.

Wahl, Jean. Historia del existencialismo. Buenos Aires: Dédalo, 1960.

ESTUDIOS GENERALES

Alberti, Rafael. El poeta en la calle: poesía civil, 1931-1965. París: Editions de la Librairie du Globe, 1966.

Aznar, Manuel. "Juan Gil Albert y su época: Literatura y compromiso político 1927-1939". Literatura y compromiso político en los años 30: Homenaje al poeta Juan Gil Albert. Valencia: Artes Gráficas Soler, S.A., 1984: 28-46.

Barnes, Jonathan. The Presocratic Philosophers. London; Boston: Routledge y Paul, 1979.

Batchelor, Edward Jr. Homosexuality and Ethics. New York: The Pilgrim Press, 1980.

Binding, Paul. Lorca: The Gay Imagination. Londres: GMP Publishers Ltd., 1985.

Binswanger, Ludwig. Being-in-the-world. New York: Basic Books, 1963.

Blanchot, Maurice. "Soñar, escribir". La Risa de la Dioses. Traducción de J.A. Doval Liz. Madrid: Taurus, 1976.

Bokin, Maud. Archetypal Patterns in Poetry. 3^a ed. Londres: Oxford, 1965: 107-115.

Bousoño, Carlos. El irracionalismo poético. Madrid: Gredos, 1977.

-- -- . Teoría de la expresión poética. 5^a ed. 2 vols. Madrid: Gredos, 1970.

-- -- . La poesía de Vicente Aleixandre. 3^a ed. Madrid: Gredos, 1977.

Bronski, Michael. Culture Clash: The Making of a Gay Sensibility. Boston: South End Press, 1984.

Camacho Guizado, Eduardo. "La gran negación y su contraimagen en la poesía de la Generación del 27". Studia hispánica in honorem R. Lapesa. Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez-Pidal. Vol. 2, 1972:

157-170.

- Cano Ballesta, Juan. La poesía de Miguel Hernández. Madrid: Gredos, 1962.
- Cañas, Dionisio. Poesía y percepción (Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente). Madrid: Hiperión, 1984.
- Carreño, Antonio. La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara. Madrid: Gredos, 1982.
- Casaldueiro, Joaquín. Cántico de Jorge Guillén. Madrid: Taurus, 1953.
- Cassirer, Ernst. Esencia y efecto del concepto de símbolo. Traducción Carlos Gerhard. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Cirlot, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos. Barcelona: Editorial Labor, 1985: 15-47.
- Clark, J. Michael. Liberation & Disillusionment: The Development of Gay Male Criticism & Popular Fiction a Decade after Stonewall. Las Colinas, Texas: The Liberal Press, 1987.
- Cooper, Emmanuel. The Sexual Perspective: Homosexuality and Art in the Last 100 Years in the West. New York: Routledge & Kegan Paul, 1986.
- De Man, Paul. "Sign and Symbol in Hegel's Aesthetics". Critical Inquiry vol. 8, núm. 4 (1982): 761-75.
- — — . "The Rhetoric of Temporality". Blindness and Insight. 2^a ed. Minnesota: University of Minnesota Press, 1983.
- — — . The Rhetoric of Romanticism. New York: Columbia University Press, 1989.
- Dilthey, Wilhem. Vida y Poesía, Obras. Traducción Wenceslao Roces. México: Fondo de Cultura Económica, 1945.
- — — . Poetry and Experience. Princeton: Princeton University Press, 1985.
- Eliot, T.S. Función de la poesía y función de la crítica. Traducción y prólogo Jaime Gil de Biedma. Barcelona: Barral, 1968.

- . Selected Essays. New York: Harcourt, Brace and Company, 1950.
- Enríquez, José Ramón, y Bruce Swansey. El homosexual ante la sociedad enferma. Ed. J.R. Enríquez. Barcelona: Tusquets, 1978.
- Ferraté, Juan. Dinámica de la poesía. Barcelona: Barral, 1968 y 1982.
- Fone, Byrne R. S. "This Other Eden: Arcadia and the Homosexual Imagination". Literary Visions of Homosexuality. Ed. Stuart Kellogg. New York: The Haworth Press, 1985.
- Gadamer, Hans-Georg. "The Subjectivisation of Aesthetics in the Kantian Critique". Truth and Method. New York: Crossroad, 1975.
- Gibson, Ian. "En torno a Lorca, hoy". Cuadernos de música y teatro 1 (1987).
- . Federico García Lorca: A Life. New York: Pantheon Books, 1989.
- Gide, André. Corydon. New York: Farrar, Straus y Giroux, 1983.
- Gil de Biedma, Jaime. El pie de la letra. Ensayos, 1955-1979. Barcelona: Crítica, 1980.
- . Prólogo. T.S. Eliot. Función de la poesía y función de la crítica. Barcelona: Seix Barral, 1968.
- Gómez Beneyto, Manuel. "Algunos aspectos médicos, psicológicos y jurídicos de la homosexualidad". Los marginados en España. Madrid: Fundamentos, 1978: 142-163.
- Graff, Gerald. Poetic Statement and Critical Dogma. Chicago y Londres: University of Chicago Press, 1980.
- Greenberg, David F. The Construction of Homosexuality. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.
- Halperin, David M. One Hundred Years of Homosexuality and Other Essays on Greek Love. New York: Routledge, 1990.
- Heidegger, Martin. Arte y poesía. Traducción y prólogo Samuel Ramos. 5ª ed. México: Fondo de Cultura, 1988.
- Jiménez, José Olivio, ed. El simbolismo. Madrid: Taurus,

1979.

- Kirk, Geoffrey Stephen. The Presocratic Philosophers. Ed. G.S. Kirk, J.E. Raven, M. Schofield. 2^a ed. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1983.
- Lain Entralgo, Pedro. Teoría y realidad del otro. 2 vols. Madrid: Revista de Occidente, 1961.
- Langbaum, Robert. The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1985.
- Lejeune, Philippe. Le pacte autobiographique. París: Editions Du Seuil, 1975.
- Machado, Antonio. Nuevas canciones y De un cancionero apócrifo. Ed. José María Valverde. Madrid: Castalia, 1971.
- Mac Leish, Archibald. Poetry and Experience. Boston: Houghton Mifflin, 1961.
- Nemerov, Howard. Poets on Poetry. New York, London: Basic Books, 1966.
- Oraison, Marc. El problema homosexual. Traducción Francisco Pérez Gutiérrez. Madrid: Taurus, 1976.
- Ortega y Gasset. La rebelión de las masas. 38^a ed. Madrid: Revista de Occidente, 1964.
- -- . Meditaciones del Quijote. 2^a ed. Madrid: Revista de Occidente, 1966.
- -- . La deshumanización del arte. 9^a ed. Madrid: Revista de Occidente, 1967.
- -- . Historia como sistema. Madrid: Revista de Occidente, 1970.
- -- . Estudios sobre el amor. 15^a ed. Madrid: Revista de Occidente, 1964.
- -- . El hombre y la gente. 2 vols. Madrid: Revista de Occidente, 1964.
- Paz, Octavio. La otra voz: Poesía y fin de siglo. Barcelona: Barral, 1990.
- Reisz, Susana. "Narciso disfrazado de sí mismo o una poética de la eco-manía". El manuscrito de esta conferencia será publicado por la Universidad de

- Zaragoza en 1996.
- Rosolato, Guy. Ensayos sobre lo simbólico. Traducción Teresa Ferres y Ramón García. Barcelona: Anagrama, 1974.
- Sahuquillo, Ángel. Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad masculina. Alicante: Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", 1991.
- Secor, Neale. "A Brief for a New Homosexual Ethic". The Same Sex. Ed. Ralph W. Weltge. New York: Pilgrim Press, 1969: 67-79.
- Sedgwick, Eve K. Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire. New York: Columbia University Press, 1985.
- Shoemaker, Sydney. Self-Knowledge and Self-Identity. Ithaca: Cornell University, 1963.
- Soufas, Christopher. Conflict of Light and Wind: The Spanish Generation of 1927 and the Ideology of Poetic Form. Middleton, CT: Wesleyan University Press, 1989.
- Sypher, Wylie. Loss of the Self in Modern Literature and Art. New York: Random House, 1962.
- Thompson, Mark. Gay Spirit: Myth and Meaning. New York: St. Martin's Press, 1987.
- Todorov, Tzvetan. Théories du symbole. París: Éditions du Seuil, 1977.
- Yeats, William B. "Simbolismo de la poesía". Teatro, poesía, ensayo. Traducción A. Lázaro Ros. Madrid: Aguilar, 1965.
- Zambrano, María. Filosofía y Poesía. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- — — . "El sueño creador". Obras reunidas. Primera entrega. Madrid: Aguilar, 1971.