

5
24

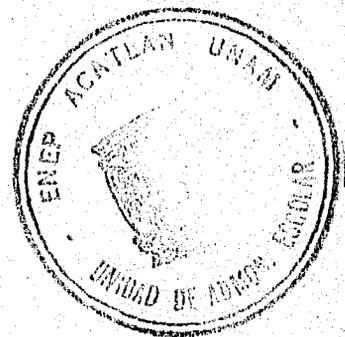
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES "ACATLAN"

LA POESIA DE LUIS CERNUDA
Y EL SURREALISMO

TESIS QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPANICAS

PRESENTA

MARIO ALEJANDRO ROJAS VASAVILBASO



**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

MEXICO, 1996

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A la memoria de mis padres

AGRADECIMIENTOS

A mis maestros Julieta Campos, Lilia Osorio (é), Concepción Ruiz Funes quienes me brindaron las bases de mi formación literaria y muy especialmente a Enrique Fierro, además por sus valiosas sugerencias y orientaciones que me fueron de gran utilidad en esta investigación.

A Teresa Lamadrid Estrada por haberse involucrado en esta aventura y por su confianza en mí depositada.

A todos los que me estimularon y alentaron para la realización de este trabajo.

A Rocío Montiel por su apoyo incondicional y permanente.

"Le poème est l'amour réalisé du désir
demeuré désir"
("el poema es el amor realizado del deseo
que permanece deseo")

René Char

PREFACIO

En 1982, aproximadamente, cuando concebí por primera vez la intención de acercarme de forma metódica y profunda a la poesía de Luis Cernuda, no existían aún muchos estudios ni investigaciones sobre la obra de este poeta español y, a casi veinte años de su muerte, veía yo con asombro que la crítica literaria seguía mostrando muy poco interés y gran indiferencia ante la obra de uno de los más grandes poetas en lengua española de este siglo; sentía que su obra se hallaba sumida injusta e inmerecidamente en el abandono y el olvido, que existía, incluso entre muchos lectores asiduos de poesía, un enorme desconocimiento de la poesía de Cernuda. Esta situación me impulsó y motivó, en gran parte, a abordar la presente investigación.

Ultimamente las cosas no han cambiado en forma radical que digamos: la difusión de la obra de Cernuda sigue siendo escasa y limitada, por lo menos en México; la edición completa de La realidad y el deseo publicada por el Fondo de Cultura Económica no ha sido reeditada desde 1980, y hoy día es bastante difícil conseguir la obra, aunque existen por ahí varias antologías. Sin embargo, en los años recientes ha habido por parte de la crítica especializada hacia la obra de Cernuda un renovado interés, que se ha traducido, en varias ocasiones, en logrados ensayos con aportaciones de verdadero interés, que, justo es decirlo, algunos

de ellos me brindaron un enorme apoyo para la realización de este trabajo.

Así pues, motivado con la idea de contribuir en algo en la difusión de la obra de Cernuda, me propuse llevar a cabo una investigación seria y profusa sobre la obra de Cernuda. Pronto me di cuenta que era imposible abordar toda la obra de Cernuda, ni siquiera toda la obra poética, así que decidí centrarme en dos de los libros que, para mi gusto, contienen algunos de los más grandes y memorables poemas de Cernuda: Un río, un amor y Los placeres prohibidos. En ambos libros descubrí, además, varios y estrechos puntos de contacto con uno de los movimientos de vanguardia que mayor entusiasmo y simpatía ha motivado en mí, por su carácter revolucionario, rebelde, iconoclasta y liberador: el movimiento surrealista. Por otro lado, el haber leído confesar al propio Cernuda, la enorme deuda que estos libros tienen con el Surrealismo, me llevo a definir más claramente el aspecto que abordaría en el presente trabajo: qué relación existía entre la poesía de Cernuda, específicamente en estos dos libros mencionados, y el Surrealismo y cómo se presentaba ésta. Paradójicamente, en una lectura ya más detenida de estos textos, me asaltaba la duda de si realmente existía una estrecha relación entre el Surrealismo y la poesía de Cernuda; en ocasiones me parecía que esta relación sí era verdaderamente muy cercana pero en otras ocasiones sentía que entre estos dos elementos había una gran distancia, mayor de la que se apreciaba en apariencia y mayor de la que encontraba en otros poetas de la misma generación de Cernuda, como Vicente Aleixandre o Federico García Lorca. A

pesar de que el propio Luis Cernuda había calificado a sus poemas de Un río, un amor y Los placeres prohibido de surrealistas, yo no me atrevía a hacerlo de manera tan directa e inmediata, y es por ello que preferí titular este trabajo La poesía de Luis Cernuda y el Surrealismo, dándole relevancia a la relación existente entre estos dos elementos, y seguir ese enfoque en la investigación, más que partir del supuesto establecido a priori de que la poesía de Cernuda es una poesía propiamente surrealista.

En consideración de lo anterior, el presente trabajo parte con una introducción que pretende señalar, de manera genérica y panorámica, los aspectos más relevantes y característicos del Surrealismo, destacando además aquellos que considero más pertinentes en el desarrollo de esta investigación, con la intención primordial de dejar establecido un marco de referencia y un punto de partida para hablar de la relación a la que nos hemos referido.

El primer capítulo sirve asimismo como marco de referencia, ya que pretende ubicar de manera específica el contexto en el cual fueron publicados los libros de Cernuda que abordaremos. En este capítulo se hacen algunas reflexiones sobre las posibilidades de un Surrealismo netamente español con el propósito de analizar con posterioridad de qué manera se expresa éste en la poesía de Cernuda.

El segundo capítulo comienza a abordar ya de manera directa las relaciones entre el movimiento surrealista y la obra cernudiana, a través de, en primer término, las diversas ideas y

concepciones expresadas por Cernuda en torno al Surrealismo y sus representantes, y, en segundo término, de las distintas opiniones de los críticos con respecto a la participación de Luis Cernuda dentro del Surrealismo y sobre los elementos o rasgos surrealistas descubiertos por ellos en la poesía de Luis Cernuda, los cuales serán posteriormente revisados y analizados en el tercer capítulo de este trabajo.

El tercer capítulo intenta entonces revisar los rasgos antes señalados desde una doble perspectiva: por un lado, considerando al Surrealismo como una corriente que planteaba una revolución estética, es decir, con atención fundamental en los aspectos formales y estructurales de la creación poética, pero también, por otro lado, considerándolo como un movimiento con nuevas preocupaciones de carácter ético, con nuevas concepciones temáticas y con nuevos valores. En este sentido, el capítulo cuenta con dos grandes apartados: el primero dedicado a repasar los aspectos formales en la poesía de Cernuda, con base fundamentalmente en una metodología estructuralista de análisis y en los términos de la Dra. Helena Beristáin, aunque sin seguirlos en sentido estricto, sobre todo en el estudio de las imágenes en la poesía de Cernuda. El segundo apartado aborda de manera más libre y ecléctica el análisis de los temas en los dos libros de Cernuda que estudiamos. Cabe destacar aquí que sólo se analizan los temas no únicamente más característicos de su poesía en este momento sino que además mayor relación guardan con el movimiento surrealista. Es por ello que algunos temas, aunque sabemos que están presentes en la obra de Cernuda de este periodo no se

analizan, ya que éstos representan a veces más una diferencia con el Surrealismo que una coincidencia, tal es el caso del tema de la soledad del poeta, el cual se había planteado en un esquema original, y al que consideramos un tema sustancial, no sólo en estos libros sino en toda la obra de Cernuda, sin embargo, finalmente no fue considerado ya que no es un tema característico del movimiento ni compartido de manera general por los poetas surrealistas, aunque lo hallamos en algunos casos como en Paul Eluard; por el contrario, la mayoría de los poetas surrealistas reivindican la idea de la creación artística como un acto colectivo, aunque no siempre se dé así en los hechos.

INTROUCCION

O bouches, l'homme est à la
recherche d'un nouveau langage
Anquel le grammairien d'aucune langede
n'aura rien à dire.
Apollinaire.

En 1924 apareció en París el Primer Manifiesto del Surrealismo, clave y sustento del pensamiento surrealista, el cual significó la consolidación y madurez de uno de los movimientos de vanguardia que mayor relevancia y trascendencia ha tenido en nuestro siglo, y que desde 1919 aproximadamente comienza a manifestarse, dando forma a la herencia del Dadaísmo.

Hablar del Surrealismo sin hacer referencia, aunque sea de manera breve, al movimiento dada es casi imposible, ya que a éste debe el primero su paternidad y el movimiento surrealista hunde profundamente sus raíces en el Dadaísmo. Ya Georges Ribemont-Dessaigues señalaba que "el Surrealismo había nacido de una costilla de dada" y Tristan Tzara lo confirmaba al decir que "el Surrealismo nació de las cenizas de dada".(1) Por esta razón es necesario iniciar el tema del Surrealismo tomando en cuenta al Dadaísmo y a las circunstancias históricas y políticas a las que debe su aparición.

La Primera Guerra Mundial estallada en 1914 trajo consigo una crisis espiritual y de valores que determinaría, dos años después, el nacimiento de dadá.

Maurice Nadeau en su Historia del Surrealismo nos expone claramente esta crisis que vivió la sociedad europea y el resquebrajamiento de valores e instituciones del que fue víctima:

Un régimen, incapaz de disciplinar sus fuerzas como no sea para utilizarlas en el cercenamiento y la destrucción del hombre, ha entrado en quiebra. Quiebra también de las élites que en todos los países prestan su aplauso a la matanza generalizada, afanándose por hallar medidas capaces de hacerla durar. Quiebra de la ciencia, cuyos mejores descubrimientos residen en la nueva calidad de un explosivo o en el perfeccionamiento de una máquina de matar cualquiera. Quiebra de las filosofías, que en el hombre no ven más que un uniforme y se ingenian por darle justificaciones para que no se avergüence del oficio que se le obligó desempeñar. Quiebra del arte, que ya no sirve más que para proponer el mejor camuflaje; de la literatura, simple apéndice del parte militar. Quiebra universal de una civilización que se vuelve contra sí y se devora a sí misma.(2)

Hacia 1916 la juventud europea se encontraba destruída no sólo física sino también moralmente por la guerra. El Dadaísmo surge entonces como una rebelión y una forma de protesta contra todas aquellas convenciones ortodoxas e ideologías que habían

desatado la guerra, e incluso contra ciertas concepciones artísticas y tradiciones estéticas que habían contribuido igualmente en el estallido de la guerra. Así, nos encontramos en el Dadaísmo con un movimiento que se había levantado contra todo y contra todos con el fin de subvertir los valores, ya que los existentes eran los culpables de la guerra con todos sus horrores. Los dadaístas se sienten completamente asqueados de esta civilización bárbara y atroz, que nada quieren tener que ver con ella, y esto los sume en una actitud de nihilismo y desesperación totales.

El movimiento dada se colocó, pues, en los extremos más radicales del antidogmatismo y el escepticismo. Dada se manifestó contra todo, incluso contra sí mismo:

Dada sitúa antes de la acción y por encima de todo: a la duda. Dada duda de todo. Dada es tatú. Todo es dada. Desconfíen de dada. El antidadaísmo es una enfermedad: la self-deptomania, el estado normal del hombre es DADA. Pero los verdaderos dadas están contra DADA.(3)

El Dadaísmo nunca logró superar sus actitudes de rebeldía, destrucción y anarquía para señalar nuevos caminos y nuevos valores y concepciones. En realidad ni siquiera lo pretendieron, sabían que hacerlo era negar sus principios. Pero fueron precisamente estas actitudes que adoptaron las que poco a poco

los llevarían por el camino de su propio aniquilamiento -aunque ellos estaban también conscientes que era preferible la muerte a la institucionalización-, y al mismo tiempo abrían la brecha para dar paso al Surrealismo. Guillermo de Torre considera que la verdadera causa de la extinción del Dadaísmo fue de carácter íntimo y él le llama cansancio: "Cansancio de todo: de la burla y del nihilismo, de la fácil aceptación y del ruidoso rechazo público".(4) André Breton fue entonces uno de los primeros representantes del movimiento dada que dio muestras de este agotamiento, esto sucedía hacia 1921. "Dada -piensa Breton- no puede limitarse a gritar: necesita actuar. Y actuar ante todo de una manera menos anárquica y más eficaz".(5) El Surrealismo nace, entonces, como una toma de conciencia del movimiento anterior y con la clara intención de plantear propuestas concretas. Se ha dicho que el Dadaísmo no edificó nada en el terreno artístico, sin embargo creo que el mayor de sus méritos radica en haber sido una negación que engendraría a su vez una afirmación llamada Surrealismo. Si bien es cierto que el movimiento dada se dedicó a destruir, sólo así pudo dejar un terreno fértil y limpio para construir algo nuevo, para volver a nacer. Así, lo que el dadaísmo se propuso como una muestra de destrucción se convirtió con el Surrealismo en una intención de construcción y creación.

Si bien es cierto que el Surrealismo flotaba en el ambiente de la posguerra gran parte de lo que es lo debe a la carismática y atractiva figura de André Breton, quien desde 1919, en la revista Litterature, comienza a cobrar conciencia de la

esterilidad del movimiento dada, lo que aunado a sus pugnas constantes con Tristan Tzara lo llevan a romper con el Dadaísmo y, junto con Aragon y Soupault, a fundar un nuevo movimiento con un programa claro y preciso y con proyección hacia el futuro: el Surrealismo.

Una vez superada la actitud anarquista y trascendidos la angustia y el nihilismo provocados por la guerra, un grupo de jóvenes dadaístas (Breton, Soupault, Eluard, Aragon y Péret) toman conciencia de que la condición humana se encuentra totalmente limitada por una serie de normas, valores y concepciones impuestas por la razón que han encerrado al hombre en un universo tan estrecho, impidiéndole demostrar la evidente grandeza de su espíritu y alcanzar un conocimiento pleno de sí mismo, y, conservando la actitud de rebelión del Dadaísmo, estos jóvenes se lanzan a la tarea de arremeter contra todos esos valores, normas y concepciones, ensanchar los dominios del hombre y enriquecer su universo para lograr la realización íntegra del ser humano y descubrirlo como una totalidad, a través de diferentes manifestaciones y acciones: la exploración del subconsciente, los sueños, el quehacer artístico, el erotismo, la lucha política, etc. Se trata, piensa Paul Eluard, de construir un mundo "a la medida inmensa del hombre".(6)

Al respecto Octavio Paz ha dicho lo siguiente:

El Surrealismo se proclama como una actividad destructora que quiere hacer tabla rasa con los valores de la civilización racionalista y

cristiana. A diferencia del Dadaísmo, es también una empresa revolucionaria que aspira a transformar la realidad y, así, obligarla a ser ella misma. El Surrealismo no parte de una teoría de la realidad; tampoco es una doctrina de la libertad. Se trata más bien del ejercicio concreto de la libertad, esto es, de poner en acción la libre disposición del hombre en un cuerpo a cuerpo con lo real.(7)

El Surrealismo, al igual que el Romanticismo, expresa la desesperación y la decepción de la realidad que se vive y, a la vez, la nostalgia y el deseo por una mejor realidad, pero, a diferencia de éste, demuestra una enorme fe en la transformación de ella. Ante esta inconformidad y llevados por la esperanza, los surrealistas buscaron hacer de las consignas de Rimbaud ("cambiar la vida") y Marx ("transformar al mundo") una sola.(8)

El Surrealismo quería reestablecer la unidad del hombre con su mundo y se negaba a aceptar que hubiese alguna escisión entre ellos. Por ello la experiencia surrealista se proclama como una experiencia de comunión.

De los dominios inexplorados por el hombre, uno de los primeros al que los surrealistas se van a lanzar a conquistar es el mundo del subconsciente; el mundo del sueño. Los surrealistas encuentran entonces en los descubrimientos de Freud y el psicoanálisis una solución provisional a sus intentos por

acercarse al ámbito del sueño, aunque en última instancia se aleje la concepción de los surrealistas en torno a éste de la concepción psicoanalítica, ya que a los primeros no les interesa básicamente la significación lógica, el contenido oculto o el poder de la influencia de los sueños, sino lo que éstos poseen de mágico y maravilloso. Para los surrealistas el sueño es una forma de trascender el mundo de lo real hacia el mundo de lo irreal y es también una forma de transgredir los límites ordinarios del quehacer humano, ya que en el sueño todo es posible, no existen límites ni censuras. El sueño abre las puertas para un conocimiento más amplio y totalizador del hombre y de la realidad. Los surrealistas intentan establecer "vasos comunicantes" entre el mundo del sueño y el de la vigilia.

El Surrealismo que en un principio fue una actividad mental y un método de investigación, se da cuenta de lo insuficientes que resultan éstos para sus propósitos y se transforma rápidamente en una actividad creadora y posteriormente en una posición política. El Surrealismo se acerca a la literatura, y más concretamente a la poesía, buscando en ella un instrumento de apoyo en la exploración del mundo subconsciente. La poesía queda subordinada a la expresión del subconsciente y así lo muestra claramente la definición que, en 1924, da Breton del Surrealismo:

Surrealismo: sustantivo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado

del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral. (9)

Para el verdadero surrealista la literatura es algo secundario, lo más importante es la acción liberadora que acabe con todos los obstáculos e inhibiciones y permita la expresión del subconsciente. La literatura debe ser entonces un medio por el cual se exprese lo más recóndito de nuestro pensamiento. Estas experiencias que intentan vincular a la creación poética con el inconsciente se traducirían en la práctica en la escritura automática, de la cual Breton nos da la fórmula en su Primer Manifiesto Surrealista:

Ordenad que os traigan recado de escribir, después de haberos situado en un lugar que sea lo más propicio posible a la concentración de vuestro espíritu, al repliegue de vuestro espíritu sobre sí mismo. Entrad en el estado más pasivo, o receptivo, de que seáis capaces. Prescindid de vuestro genio, de vuestro talento, y del genio y del talento de los demás. Decíos hasta empaparos de ello que la literatura es uno de los más tristes caminos que llevan a todas partes. Escribid de prisa, sin tema preconcebido, escribid lo suficientemente deprisa para no poder refrenaros, y para no tener la tentación de leer

lo escrito. La primera frase se os ocurrirá por sí misma, ya que en cada segundo que pasa hay una frase, extraña a nuestro pensamiento consciente, que desea exteriorizarse.(10)

El escritor debía, pues, olvidarse por completo de cualquier aspiración o pretensión literaria y, asimismo, de cualquier preocupación para ser un verdadero poeta surrealista; sólo debía dejar fluir sin control el lenguaje del subconsciente. En apariencia todo era muy sencillo, bastaba con lograr un vacío de la mente para dejar que irrumpiera el flujo incontrolado de palabras de su interior y volcarlas sobre su escritura sin la intención de darles la más mínima orientación. En realidad esta sencillez implica grandes dificultades. La escritura automática exige una absoluta falta de interés por la realidad exterior y completo abandono de las preocupaciones habituales. Exige a su vez la eliminación total de factores de índole consciente que puedan intervenir en la escritura automática.(11) Incluso si admitimos que la primera frase del texto automático es expresión pura del subconsciente, es difícil pensar que las siguientes no se vean condicionadas por ella. El mismo Breton, después de dar las pautas para lograr la escritura automática, señaladas líneas arriba, reconoce: "Resulta muy difícil pronunciarse con respecto a la frase inmediata siguiente; esta frase participa, sin duda, de nuestra actividad consciente de la otra, al mismo tiempo, si es que reconocemos que el hecho de haber escrito la primera produce un mínimo de percepción".(12)

Por todo esto, las pretensiones de una escritura automática estaban destinadas al fracaso. Al cabo de un tiempo, André Breton también reconoce el fracaso de esta práctica(13) y en una carta a Rolland de Renéville señala: "Nunca hemos pretendido dar a conocer el menor texto surrealista como ejemplo perfecto de automatismo verbal. Hasta en el mejor "no dirigido" se perciben, es justo reconocerlo, ciertos roces (...). Siempre subsiste un mínimo de dirección, generalmente en el sentido del arreglo en poema".(14) En estas palabras de Breton observamos que él está perfectamente consciente de que el poema, por mucho que intente hacerse siguiendo el automatismo psíquico, siempre denotará un mínimo esfuerzo de conciencia, sea en la selección y depuración del vocabulario, en su ordenación, etc. Entonces, pues, el poema surrealista puro, el texto automático auténtico, no existe, y aún cuando éste fuera posible, al carecer de ciertos elementos dejaría de ser literatura.

Los surrealistas quisieron confundir, aunque de manera distinta a los románticos, al sueño mismo, producto del subconsciente, con la poesía, que, no obstante obtiene su materia prima del subconsciente, en la realidad es una expresión netamente consciente. "Una diferencia obvia entre los poemas y los sueños -dice Robert Graves- consiste en que en los poemas uno ejerce (o debería ejercer) el control crítico de la situación; en los sueños uno es un paranoico, un mero espectador de un acontecimiento mitográfico".(15)

Podemos decir entonces que la primera y quizá la más importante paradoja del Surrealismo, y al mismo tiempo motivo de

su fracaso, fue haberse constituido antes que nada en un gran movimiento literario y artístico, es decir en una estética, a pesar de no haber sido ésta su intención primaria. Pero es también gracias a esto que el Surrealismo logro su trascendencia.

Sobre el fracaso del movimiento, Henri Lefebvre ha expresado los siguientes motivos:

El Surrealismo ha fracasado, y sus ambiciones se revelaron vanas. No pudo sobrepasar el esteticismo. Quedó una actitud estética, para la cual la confrontación con lo vivido (lo cotidiano y la sociedad burguesa) se reveló desastrosa. No salió de lo metafísico, sino por un humor que nada tenía que no estuviera ya en Alfred Jarry. El Surrealismo se rompió los dientes en el hueso de lo serio: la burguesía y la revolución. Y terminó en la restitución de la magia, del ocultismo, y otras fantasías bastante vulgares, promovidas al rango de la poesía. Tenía que suceder.(16)

De forma más lacónica Luis Buñuel afirmaba que el Surrealismo triunfó en lo accesorio, pero fracaso en lo esencial.(17)

Pero junto al mundo del sueño se inscriben, con los mismos afanes, objetivos y aspiraciones literarios, dos elementos muy estrechamente vinculados a él: el deseo como auténtico principio motriz del hombre, y el erotismo con su devastador poder

subversivo. La afirmación de estos dos elementos por los surrealistas no es más que una reafirmación de la libertad del hombre y de su voluntad por transformar el mundo. Claramente lo expresa Georges Bataille al señalar que por el erotismo el hombre intenta salir de sus límites, ir más allá de sí mismo; lograr la continuidad de dos elementos discontinuos, en otros términos, la fusión de dos seres.(18) Octavio Paz es también muy preciso al mencionar que el hombre es capaz de transformar el universo entero en la imagen de su deseo.(19)

En L'amour fou, obra fundamental del Surrealismo, André Breton señala la importancia del deseo: "El deseo único resorte del mundo, el deseo, único rigor que el hombre debe conocer", (20) "Todo lo que el hombre quiere saber está escrito en esa pantalla en letras fosforescentes, en letras de deseo"(21) y ubica al amor como centro de su inspiración, como la actividad humana más importante y como la revelación de la verdad esencial y suprema.

Ferdinand Alquie refiriéndose a la concepción que los surrealistas tienen del amor nos dice:

En él se recobran todos los prestigios del universo, todos los poderes de la conciencia, toda la agitación del sentimiento; por él se efectúa la síntesis suprema de lo subjetivo y de lo objetivo, y se nos devuelve el encantamiento que los desgarramientos surrealistas parecían hacer imposible. Del amor es de donde los surrealistas

esperan la gran revelación, y su preocupación moral muchas veces parece reducirse a no desmerecerlo.(22)

Cuando los surrealistas hablan del amor es evidente que hablan del amor como pasión y como transgresión social; hablan del amor erótico y "convulsivo"; del amor que se encuentra más allá de los límites de la moral y los convencionalismos tradicionales, y que, con una fuerza devastadora y explosiva, arrasa con ellos, los destruye, para restaurar y prolongar el placer absoluto, y, con él, el exceso, la perversión y el escándalo. Elementos estos últimos por los que los surrealistas verán en el Marqués de Sade a un maestro y un ejemplo a seguir. La exaltación frenética de la fuerza del deseo opuesta a todo tipo de represión además de sus construcciones filosóficas en donde menosprecia las concepciones de lo posible y lo razonable, es algo que entusiasma sobremanera a los surrealistas. Pero además el mundo erótico que Sade nos presenta es un mundo ligado a la crueldad y la violencia, aspectos por los que se vincula con otro de los pilares fundamentales del Surrealismo: Isidore Ducasse, mejor conocido como Conde de Lautremont. "Esencialmente, el campo del erotismo es el campo de la violencia"(23) ha dicho Georges Bataille.

Ahora bien, el erotismo "busca sin cesar afuera un objeto del deseo" el cual "responde a la interioridad del deseo",(24) es decir, que para manifestarse el erotismo exige un cuerpo y la elección que los surrealistas hacen de éste es la del cuerpo

femenino. El cuerpo de la mujer se convertirá en "ese oscuro objeto del deseo". La mujer para los surrealistas, como para los románticos, es una mediadora, es la que nos abre las puertas de la verdad. "La mujer realiza en efecto la paradójica misión de sumir al hombre en la corteza material del cuerpo y de abrirle simultáneamente el mundo de las revelaciones maravillosas".(25)

El acto amoroso para los surrealistas es también una actividad demiúrgica, un acto de creación; el amor es la unión y la transmutación de dos principios y dos cuerpos distintos, masculino y femenino, que da lugar a uno tercero distinto y nuevo, el ser andrógino, metáfora platónica del principio de toda creación. Por esta razón, los surrealistas van a identificar, e incluso a confundir, el amor con la poesía, también esta última un acto de creación. Claramente lo expresa Breton en su poema "En la ruta de San Romano".

La poesía se hace en el lecho como el amor
 Sus sábanas deshechas son la aurora de las cosas
 La poesía se hace en los bosques

 El abrazo poético como el abrazo carnal
 Mientras dura
 Prohibe toda caída en la miseria del mundo

Por otro lado, la evidente preferencia de los surrealistas por la poesía se debe a la enorme y particular capacidad de ésta para expresar lo maravilloso. En lo maravilloso se encuentra la

auténtica belleza y el arte verdadero: "lo maravilloso es siempre bello, todo lo maravilloso, sea lo que fuere, es bello, e incluso debemos decir que solamente lo maravilloso es bello".(26) La poesía nos proporciona la expresión más acabada de lo maravilloso gracias a la imagen, y sobre todo aquella que puede brindarnos la metáfora, es decir la imagen producida mediante la aproximación de elementos opuestos, de realidades distintas, por medio de la cual logran la reconciliación. Así lo manifiesta André Breton al mencionar la definición de imagen propuesta por Pierre Reverdy:

La imagen es una creación del espíritu. La imagen no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas. Cuanto más lejanas y justas sean las concomitancias de las dos realidades objeto de aproximación, más fuerte será la imagen, más fuerza emotiva y más realidad poética tendrá.(27)

Los poetas surrealistas se sirven frecuentemente del azar para producir sus imágenes. El azar nos enfrenta con la excepción, con lo insólito, con lo que está fuera de las normas. Son la casualidad, lo accidental y la coincidencia los que hacen entablar contacto entre la necesidad natural y la necesidad humana, manifestando la irrupción de lo maravilloso en la vida cotidiana. Nada pone más en evidencia la importancia del azar que el juego surrealista llamado "cadaver exquisito", que consiste en un poema hecho por varias personas, sin que cada una vea la frase

de la anterior, fiándose al azar más absoluto. Con ello nos acercamos además a otra de las aspiraciones del Surrealismo: la de la creación colectiva, lograr la obra sin autor; inspirada en la idea de Lautremont de que la poesía debe ser hecha por todos.

Finalmente, el Surrealismo, que se pretendía una empresa absolutamente libertaria y transformadora de la realidad en todos los planos de la actividad humana, no podía sustraerse de la actividad política. La mayoría de los artistas surrealistas se afiliaron a las doctrinas marxistas y a los principios de la revolución socialista, ya que éstas al igual que ellos aspiraban a cambiar la realidad y a liberar al hombre de la opresión. En 1937, en un artículo titulado "Límites no fronterizos del Surrealismo", Breton resume la posición y las propuestas que el Surrealismo adoptó a partir de 1929-30 con la publicación del Segundo Manifiesto Surrealista y de la revista Le Surréalisme au Service de la Revolution:

Adhesión al materialismo dialéctico cuyas tesis hacen suyas los surrealistas: primacía de la materia sobre el pensamiento, adopción de la dialéctica hegeliana como ciencia de las leyes generales del movimiento tanto del mundo exterior como del pensamiento humano, concepción materialista de la historia (...), necesidad de la revolución social como término del antagonismo que se declara, en determinada etapa de su desarrollo, entre las fuerzas productivas materiales de la

sociedad y las relaciones de producción existentes
(lucha de clases).(28)

En realidad la identificación del Surrealismo con las doctrinas revolucionarias era meramente sentimental y por simpatía hacia sus principios, ya que los surrealistas nunca lograron adaptarse plenamente al compromiso y disciplina que implica la participación política. Por otro lado, su postura revolucionaria siempre fue víctima de objeciones por parte de los verdaderos marxistas. Lo cierto es que en el fondo los propósitos y aspiraciones del proletariado y los de los artistas surrealistas eran muy distintos, casi podríamos decir antagónicos. Con el acercamiento al Marxismo , poco a poco fueron surgiendo entre los surrealistas variadas diferencias ideológicas para enfrentar el compromiso político, e incluso algunas posturas y actitudes que no a todos satisficieron, lo cual propició, en gran medida, la dispersión y desaparición del Surrealismo como un movimiento organizado. Cyril Conolly decía por aquellos años:

El Surrealismo es el último movimiento internacional en arte, pero se halla actualmente en decadencia. ¿Por qué? Porque tomó del Comunismo la idea de una pequeña minoría férreamente disciplinada sin el contacto con las masas que es lo único que puede excusar tal disciplina. Un movimiento estético de dinamismo revolucionario y sin propósito popular tendría que haber procedido

de muy distinta manera que por una serie de escándalos públicos, malabarismos de propaganda y expulsiones y excomuniones estrepitosas.(29)

Y señalaba que el Surrealismo sólo adoptó aspectos negativos del Socialismo.

NOTAS DE LA INTRODUCCION

- (1) Guillermo de Torre. Historia de las literaturas de vanguardia. Vol. 2. p. 15
- (2) Maurice Nadeau. Historia del Surrealismo. p. 15
- (3) Tristan Tzara. Siete manifiestos dada. p. 49.
- (4) Guillermo de Torre. Op. cit. Vol. 2, p. 16.
- (5) Maurice Nadeau. Op. cit. p. 42.
- (6) Paul Eluard citado por Adriana Yañez. El movimiento surrealista. p. 21.
- (7) Octavio Paz. Las peras del olmo. pp. 138-139.
- (8) André Breton. Diccionario abreviado del Surrealismo.
- (9) André Breton. Manifiestos del Surrealismo. p. 44.
- (10) Ibidem. p. 49.
- (11) Alvaro Miranda B. reconoce en su artículo "La 'escritura automática' y el inconsciente" que existen dos tipos de factores de índole consciente que pueden afectar la escritura automática: los de carácter externo, como el factor sensorial (una visión, un aroma, un sonido, etc) y los de carácter interno, como el factor orgánico (un trastorno orgánico o físico). Además los factores externos pueden desencadenar a su vez un factor interno: el recuerdo. Cfr. Alvaro Miranda Burnelli, "La 'escritura automática' y el inconsciente" en Foro literario. pp. 29-34.
- (12) André Breton. Manifiestos del Surrealismo. p. 49.
- (13) Cfr. André Breton. "El mensaje automático" en Apuntar el día. pp. 142 y ss.
- (14) André Breton. "Carta a Roland de Beneville" en Apuntar el día. p. 80
- (15) Robert Graves. La diosa blanca. p. 482.
- (16) Henri Lefèvre. La somme et le rest citado por Luis Cardoza y Aragón en André Breton atisbado sin la mesa parlante. p. 30.
- (17) Luis Buñuel. Mi último suspiro. p. 120.

- (18) Cfr. George Bataille. El erotismo.
- (19). Octavio Paz. Op. cit. p.137.
- (20) André Breton. El amor loco. p. 91.
- (21) Ibidem. p. 89.
- (22) Ferdinand Alquie. Filosofía del Surrealismo. p. 108
- (23) George Bataille. Op. cit. p.30.
- (24) Ibidem. p. 45.
- (25) G. Durozoi y B. Lecherbonnier. El Surrealismo. p. 177.
- (26) André Breton. Manifiestos del Surrealismo. p. 31.
- (27) Ibidem. p. 38.
- (28) André Breton. "Límites no fronterizos del Surrealismo" en Louis Aragón y André Breton. Surrealismo frente a Realismo socialista. p. 11.
- (29) Cyril Conolly. La tumba sin sosiego. pp. 136-137.

I SURREALISMO EN ESPAÑA

A. SITUACION DE ESPAÑA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

En la introducción señalábamos la evidencia de que las diferentes corrientes o formas de expresión artística no aparecen por casualidad, sino determinadas y como resultado del contexto circundante en todas sus manifestaciones, además como una continuidad (aún en la ruptura) de los movimientos precedentes. Refiriéndonos concretamente al Surrealismo decíamos que éste tiene su procedencia del movimiento Dadá, y que éste a su vez es producto de la situación provocada por la guerra. Todo esto viene al caso puesto que se habla de un Surrealismo español y sin embargo sabemos, por un lado, que en este país no hubo un desarrollo del movimiento dadaísta y, por el otro, que durante la Primera Guerra Mundial, España se mantuvo en posición neutral. Esto nos lleva a preguntarnos entonces ¿cómo es posible hablar de Surrealismo en España, cuando este movimiento responde claramente a situaciones específicas que no existieron en aquel país?, ¿o es que acaso las condiciones políticas, sociales y culturales de España son, en ese momento, aunque distintas, también propicias para el desenvolvimiento del movimiento surrealista? Ya que en el presente capítulo se pretende hacer una revisión del Surrealismo español, hemos considerado pertinente iniciar con un breve recuento de los acontecimientos más

importantes en España durante los primeros años del siglo XX y hasta el arribo de la dictadura franquista, momento en que se da un corte tajante en la vida cultural española, y, posteriormente, señalar las expresiones artísticas que de algún modo antecedieron e influyeron al Surrealismo español.

Desde finales del siglo XIX, España se ve afectada por serios problemas sociales, principalmente de tipo laboral, y que cada vez se acentúan más. Así, en medio de graves conflictos, huelgas generales en diversas ciudades importantes de España (Barcelona, Madrid, Bilbao), se inicia para España el siglo XX. Por otro lado, una grave crisis política, lucha por el poder entre liberales y conservadores, aqueja al país; España se halla gobernada por Alfonso XIII y por representantes del partido conservador. En el año de 1907 surgen importantes movilizaciones obreras de socialistas y anarcosindicalistas, que logran al año siguiente la reglamentación legal del derecho de huelga. En 1909 un nuevo problema se une a los ya existentes: la guerra de Marruecos; En 1910 se constituye un gobierno liberal, pero en 1912 vuelven a surgir las pugnas por el poder entre los liberales y los conservadores. Mientras tanto la guerra en Marruecos continúa.

En 1914 estalla la Primera Guerra Mundial en Europa y España se declara neutral, sin embargo los problemas políticos y sociales se agudizan y en 1915, también a consecuencia de la guerra, España se encuentra en una verdadera crisis.

En el año de 1916 la guerra de Marruecos se recrudece y en 1917 España se ve envuelta en una huelga general. En este momento los conservadores se encuentran en el poder.

Ante la situación, aumentan los conflictos sociales y por consecuencia el terrorismo y la represión. Los liberales y los conservadores siguen peleando por el poder, hasta que en 1923 hay un golpe de Estado y se implanta un dictadura bajo el mando del general Primo de Rivera. Se suspenden entonces las garantías individuales, se declara Estado de sitio, se nombran gobernadores militares, entre otras medidas. Diversas fracciones políticas se manifiestan en contra.

Hacia el año de 1926, el país se encuentra ya en un periodo de aparente calma; Marruecos comienza a pacificarse y España inicia su recuperación económica. Empero, en 1929 hay un recrudecimiento de la ofensiva política y militar contra el régimen personal de Primo de Rivera, que al año siguiente lo llevan a que presente su dimisión. Se da entonces la formación de un nuevo gobierno presidido por Dámaso Bereguer, con quien queda instaurada la llamada "dictadura blanda". Con el arribo de este nuevo gobierno llega también el recrudecimiento de las huelgas obreras y de la crisis económica. En 1931 un nuevo gobierno de concentración monárquica hace su aparición, pero ya el país comienza a manifestarse a favor de la República. Así, entre 1931 y 1937 se suceden veintiún gobiernos de carácter republicano, entre los que cabría destacar por sus logros los cuatro dirigidos por Manuel Azaña. En 1934 se manifiestan claramente las divergencias entre el gobierno de la República y los generales.

De esta manera, desde los primeros meses del año de 1936, se organizan diversos levantamientos de militares antirrepublicanos. En ese mismo año, el general Francisco Franco organiza un gran alzamiento desde Marruecos. Se inicia la guerra civil en España. En 1938 la República es totalmente abolida y se da el inicio de la dictadura franquista, con la cual habría de salir del país la mayoría de los artistas e intelectuales españoles, dejando a España en un ambiente de completa aridez cultural.

A través de este breve recuento de acontecimientos es posible observar, que si bien España no participó en la Primera Guerra Mundial, sí se vio, de alguna manera, seriamente afectada por ella y que además, por otra parte, el país internamente se convulsionaba por las agudas crisis políticas, económicas y sociales, que distaban mucho de mostrar un clima de tranquilidad en el país. Ante esta situación, los jóvenes españoles, al igual que los de otros países europeos afectados directamente por la guerra, se encontraban desencantados de la realidad y abrigaban la esperanza de un cambio radical, no sólo en las estructuras sociales del país, sino también en los aspectos culturales. De esta manera el Surrealismo encuentra un fuerte apoyo entre la juventud intelectual española, ya que una gran porción de los ideales planteados por ella formaban parte de los principios rectores del movimiento surrealista.

B. ANTECEDENTES LITERARIOS DEL SURREALISMO EN ESPAÑA.

1. Ramón Gómez de la Serna y la greguería.

Ramón Gómez de la Serna y su obra constituyen dentro de la literatura española un caso único y aislado por dos principales motivos: en primer lugar, debido a que su obra surge de hecho en un momento de la historia literaria española muy ambiguo (1910 aproximadamente): el Modernismo era un movimiento casi disuelto, la generación del 98 había alcanzado ya su madurez y los autores que formarían posteriormente la llamada generación del 27 eran demasiado jóvenes y no iniciaban aún su producción; en segundo lugar, la obra de Ramón Gómez de la Serna no tuvo continuadores o epígonos propiamente dichos, aunque su influencia en la literatura posterior haya sido muy grande.

En Ramón Gómez de la Serna, la literatura española se encuentra con uno de sus primeros escritores que va a mostrar una inquietud, hasta cierto punto obsesiva, por la "modernidad" y por lo "nuevo", de manera incluso anterior a varios movimientos de vanguardia europeos, incluyendo el Surrealismo. Esta inquietud es la que lo lleva a crear un género literario para entonces completamente original y novedoso: la greguería.

¿Qué es, pues, la greguería? Según la definición de la Academia significa algarabía, alboroto; sin embargo, no es esto lo que caracteriza propiamente a la greguería. No es fácil

definir la greguería. El mismo Ramón Gómez de la Serna cuando intenta definirla en numerosas ocasiones no llega a hacerlo de manera certera y decisiva; sino en forma ambigua y definitivamente poética, pero, a través de esas definiciones, se perciben elementos que van aclarando lo que es la greguería. Citemos algunos ejemplos:

"La greguería es para mí la flor de todo, lo que queda, lo que vive, lo que resiste más el descreimiento".

"Es lo que gritan los seres confusamente, lo que gritan las cosas".

"Es como esas flores de agua que vienen del Japón, y que siendo, como son, unos ardites, echadas en el agua se esponjan, se engrandecen y se convierten en flores".

"La greguería es por su forma, por su envase, la pequeña urna cineraria que yo necesitaba para mis cenizas cotidianas y que me ha dado la medida de la inspiración, disuadiéndome de todas las accidentales aspiraciones insensatas"..

"La greguería tiene el brillo de los azulejos y su policromía, es un clavo sobre una pared --un clavo al que se unirá intensamente--; es lo que hay en nuestros redaños y en lo que se aprieta la emoción de la vida y el temor a la muerte; es lo que podemos tener de todo, la sospecha venial".

"La greguería es lo único que no nos pone tristes, cabezones, pesarosos, y tumefactos al escribirla, pues su autor juega mientras las compone y tira su cabeza a lo alto y después la recoge".

En ocasiones también Gómez de la Serna nos define la greguería a partir de lo que ésta no es o no debe ser. La greguería no es una frase célebre, no es una reflexión filosófica, no es un apotegma, tampoco es una máxima, aunque tenga un poco de todo ello o se le parezca. Quizá la definición más certera y contundente que Ramón Gómez de la Serna nos da de la greguería es aquella en que la reduce casi a una fórmula algebraica: "humorismo + metáfora = greguería".

Con la intención de ser un poco más precisos y objetivos tomemos la definición que nos da Gonzalo Torrente Ballester, la cual se acerca bastante, creo yo, a lo que es en los hechos la greguería. Nos dice el crítico: "La greguería es el resultado de la intuición que adivina la singularidad absoluta de los objetos y la expresa en un aforismo por medio de una comparación, de una imagen o de una metáfora sustantiva o adjetiva, destacando ante todo el matiz humorístico del objeto".(1)

Después de la definición anterior y de la definición matemática de Gómez de la Serna podemos darnos cuenta de que dos elementos básicamente dominan en la greguería: la poesía y el humor. La actitud del creador de greguerías es auténticamente poética, una actitud intuitiva, ya que tiene que captar y aprehender de los objetos el elemento poético inherente que éstos poseen y además para expresarlo utiliza recursos propios de la poesía, principalmente la metáfora. Por otra parte, Ramón Gómez de la Serna rescata el temperamento humorista de gran parte de la literatura española y empapa a sus greguerías de humorismo a

través de los juegos de ingenio con la palabra, también muy comunes en la creación literaria de España. La función del juego del juego en la greguería desempeña un papel muy importante; escribir greguerías es una actividad lúdica que tiene como fin la diversión. El término diversión en Gómez de la Serna su sentido más puro: desviación, alejamiento; hay que desviar el espíritu de la atroz realidad.

El interés por la metáfora y la atracción por el juego y la evasión, características que ya hemos señalado como fundamentales de la greguería, son los aspectos que mayormente van a vincular a las creaciones de Gómez de la Serna con la poesía de los autores de la generación del 27 y con la de los movimientos de vanguardia, principalmente con el Surrealismo; sin embargo, hay que hacer notar que, como escribía Cernuda en sus Estudios sobre poesía española contemporánea, la greguería carece de los espíritus rebelde y mágico que animan al Surrealismo,(2) y, por otro lado, es una creación consciente y voluntaria, a diferencia del poema surrealista.

2. El Ultraísmo.

Hemos dicho que el único movimiento que se conectó directamente con el Surrealismo francés fue el Dadaísmo. Sin embargo en España, señala Luis Cernuda,(3) hubo dos movimientos que se hallan relacionados con el Surrealismo: el Ultraísmo y el Creacionismo.

El primero nació en 1914 aproximadamente, aunque es en 1918 cuando Rafael Cansinos-Assens lanzó un manifiesto titulado Ultra que es el que le da el nombre a este movimiento de vanguardia español. El Ultraísmo intenta una absoluta renovación de la poesía del Modernismo novecentista, basada básicamente en dos principios que han sido claramente expresados por Guillermo de Torre: una reintegración lírica y la introducción de una temática nueva. Para lograr estos propósitos los ultraístas procuraron suprimir en la poesía aquellos elementos que le son ajenos o por lo menos secundarios o simplemente ornamentales, como lo anecdótico, lo narrativo y lo descriptivo, o la rima, o la retórica efusiva y desbordada, y, en cambio, conservar los elementos puros y esenciales de la poesía como la imagen y la metáfora. Los ultraístas trataron también de suprimir lo sentimental, lo trágico y lo solemne en la poesía y sólo lo aceptaron en manifestaciones irónicas y de humor.

Jorge Luis Borges, uno de los más importantes impulsores del movimiento en América Latina, señaló de manera breve y concisa, en la revista Nosotros en 1921, los propósitos fundamentales del Ultraísmo:

1. Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
2. Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles.

3. Abolición de los trebejos ornamentales, del confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.
4. Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencias.

Y continúa en ese mismo manifiesto:

Los poemas ultraicos constan, pues, de una serie de metáforas, cada una de las cuales tiene su sugestividad propia y compendiza una visión inédita de algún fragmento de la vida.(4)

Asimismo, Guillermo de Torre, el verdadero impulsor del movimiento, y podríamos decir que su máximo representante, señala en su Historia de las Literaturas de Vanguardia de manera más específica como debe ser el poema ultraísta:

Si la poesía ha sido hasta hoy desarrollo, en adelante será síntesis. Fusión en uno de sus estados anímicos. Simultaneísmo. Velocidad imaginativa. La rima desaparece totalmente de la nueva lírica. Un ritmo unipersonal, vario, mudable, no sujeto a pauta. Acomodado a cada instante y a la estructura de cada poema. Igualmente en muchas ocasiones, se suprimen las cadenas de enganches sintácticos y las fórmulas de

equivalencia "como", "parecido a", "semejante a"-. La imagen, por lo tanto, no es tal en pureza. El parecido es realidad. La imagen se identifica con el objeto, le anula, le hace suyo. Y nace la metáfora noviformal. En cuanto a los medios técnicos, a la grafía, el Ultraísmo acepta la estructura común a otras escuelas: suprime la puntuación. Ésta es inútil. Ata, mas no precisa. El sistema tipográfico de blancos y espacios, de alineaciones quebradas, le sustituye con ventaja. De este modo el poema prescinde de sus cualidades auditivas -sonoras, musicales, retóricas- y tiende a adquirir un valor visual, un relieve plástico, una arquitectura visible, que entre por los ojos.(5)

A pesar de que el Ultraísmo español no tuvo talentos de gran relevancia literaria y pocos fueron sus logros, ya que al movimiento mismo le faltó audacia y rigor, tiene un mérito importante y es que contribuyó en gran medida a la renovación de la literatura española y al desarrollo de las vanguardias posteriores como el Surrealismo. Podemos afirmar que el Ultraísmo significó la apertura o inicio del cambio que se aproximaba en la literatura hispánica.

3. El Creacionismo.

El Creacionismo llegó a España procedente de América Latina en 1918 con la figura de Vicente Huidobro, su principal exponente. Este movimiento parte de una premisa de Huidobro muy sencilla: "Crear poesía como la naturaleza crea árboles", es decir, hacer poesía en el sentido más fiel de la palabra que es el crear; la función primordial en la poesía es el acto de la creación, creación de imágenes, conceptos y situaciones. El poema creacionista debe tener como único objetivo preciso crear una realidad propia y autónoma y no cantar o hacer referencia a una realidad ya existente. La creación de esta nueva realidad en el poema debe regirse por sus propias leyes y no necesariamente apegarse a la estructura de la realidad exterior objetiva. Vicente Huidobro mismo nos define más ampliamente lo que es el poema creado:

Es un poema en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquier otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto en el mundo como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos... Nada se le parece en el mundo externo; hace real lo que no existe, es decir, se hace realidad así mismo. Crea lo maravilloso y le da vida propia. Crea situaciones extra-ordinarias

que jamás podrían existir en el mundo objetivo,
por lo que habrán de existir el poema para que
existan en alguna parte.(6)

Así como hemos definido al poema creacionista con palabras
de Huidobro, podemos resumir los principios del movimiento
creacionista con un poema suyo:

Arte poética

Que el verso sea como una llave
Que abra mil puertas.
Una hoja cae; algo pasa volando;
Cuanto miren los ojos creado sea,
Y el alma del oyente quede temblando.

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;
El adjetivo, cuando no da vida, mata.
Estamos en el ciclo de los nervios.
El músculo cuelga,
Como recuerdo, en los museos;
Mas no por eso tenemos menos fuerza:
El vigor verdadero
Reside en la cabeza.

Por qué cantáis la rosa, ¡oh poetas!
Hacedla florecer en el poema;

Sólo para nosotros
Viven todas las cosas bajo el sol.

El poeta es un pequeño Dios.

En realidad el Creacionismo en España no mostró grandes y sustanciales diferencias con el Ultraísmo, sino que más bien parecía una versión poco modificada de éste, y en poco tiempo el primero pasó a formar parte del segundo. Los mismos intentos de renovación léxica; de rechazo por lo anecdótico, narrativo y descriptivo, y de centrarse en las imágenes y metáforas del poema, del Ultraísmo se repiten en el Creacionismo, sólo que mientras uno se expresó más en el nivel de una concreción técnica el otro tomó como punto de partida la poesía misma.

Tanto el movimiento creacionista como el Ultraísmo participan de la idea de que la fuente de la creación poética se encuentra en el pensamiento y no en el automatismo psíquico como lo concibe el Surrealismo, lo que los aleja y distingue de este último.

C. FUENTES FRANCESAS DEL SURREALISMO ESPAÑOL.

Si bien en España durante los primeros años del siglo no hay manifestaciones propias que puedan considerarse predecesoras directas y legítimas del Surrealismo (aun cuando Francisco Aranda considera que sí las hay y que incluso son abundantes), la difusión en el país de las propias fuentes surrealistas francesas

y sus antecedentes es lo que hace verdaderamente florecer el movimiento surrealista español.

En el primer cuarto del siglo, aproximadamente, varios escritores surrealistas franceses se dan a conocer en España a través de traducciones que se realizan de sus obras, artículos que escriben directamente para las revistas españolas, conferencias y recitales que ofrecen.

Entre 1918 y 1936 encontramos en diferentes revistas españolas poemas o artículos de Louis Aragon, André Breton, Paul Eluard, Robert Desnos, Benjamin Peret, Philippe Soupault, Jacques Baron, etc. Asimismo, durante ese periodo varios poetas franceses: André Breton, Louis Aragon y René Clevel (entre otros), visitan España y ofrecen algunas conferencias y recitales.(8)

Quizá las fuentes francesas más primitivas del Surrealismo en España las encontremos en algunas obras que sin pertenecer al movimiento surrealista pueden considerarse esenciales y decisivas en su desarrollo y que fueron publicadas en español en los primeros años del siglo XX. Nos referimos por ejemplo a Los Cantos de Maldoror del Conde de Lautremont, aparecida en español en 1909; los poemas de Rimbaud, en 1919; el Manifiesto dadaísta de Tristan Tzara, en el mismo año, y las Obras completas de Sigmund Freud, 1920. También el año de 1919 se difunden las teorías de la imagen de Pierre Reverdy(9) a través de Huidobro y Gerardo Diego.

Vittorio Bodini cuenta que en el primer trimestre de 1925 apareció en la Revista de Occidente, traducido al español, el

primer manifiesto surrealista de Breton,(10) sin embargo Jaime Brihuega ha desmentido esta versión, señalando que luego de una revisión que hizo de los índices de la Revista de Occidente nunca encontró esta traducción.(11) Maurice Nadeau en su Historia del Surrealismo hace referencia a una conferencia dictada por Aragon en Madrid, en la "Residencia de estudiantes" el 18 de abril de 1925,(12) la cual considera Angel del Río pudo haber sido el primer contacto directo de España con el Surrealismo, aunque reconoce no haber encontrado ninguna referencia a ella en la prensa española de la época.(13) Lo cierto es que a partir de mediados de ese año vamos a encontrar publicados, en varias revistas españolas, múltiples artículos y estudios, tanto de autores nacionales como extranjeros, acerca del movimiento surrealista.

Todo este cúmulo de expresiones surrealistas y de estudios con respecto al movimiento provoca que cada vez más se vayan despertando entre los escritores e intelectuales españoles más amplias simpatías por el Surrealismo, lo cual se pone de manifiesto en muchas de las primeras obras literarias y en algunos artículos que publican esos autores.

Otro de los hechos que contribuye de manera importante en el desarrollo del Surrealismo en España y ayuda a una mejor comprensión de este movimiento es la exhibición en Madrid de la película de Luis Buñuel, Un perro andaluz, la cual como señala Georges Sadoul,(14) expresa perfectamente ese mal de siglo surrealista que caracterizaba a la cultura europea ese momento y muestra la imagen de una juventud intelectual confusamente

sublevada. Rafael Alberti en La arboleda perdida refiere el impacto que la película produjo entre los jóvenes madrileños:

Fue significativa la revelación de esta película en coincidencia con un Madrid ya enfebrecido, no lejos de las vísperas de grandes acontecimientos políticos. Aquel inmenso vendaval que nos agitaba iba flechado hacia una brecha, por la que tantos saldríamos con la conciencia clara, diluidas las sombras del hondo pozo de tinieblas en que habíamos caído esos últimos años.(15)

Además de todas las fuentes mencionadas que contribuyeron al florecimiento del movimiento surrealista español, hay una figura a la que Cernuda otorga una enorme y especial relevancia con respecto a la introducción del Surrealismo francés en España, el poeta español Juan Larrea, que escribió gran parte de su obra en lengua francesa.(16) Larrea, debido a sus largas estancias en París y a su estrecho contacto con el grupo francés, sirvió de puente y de lazo de unión entre el Surrealismo de Francia y el español.

D. CARACTERÍSTICAS Y TÉCNICAS DEL SURREALISMO ESPAÑOL.

Aunque algunos críticos hablan de una trascendencia del Surrealismo en España hasta nuestros días,(17) nosotros hemos

decidido delimitar su ubicación en un periodo mucho más breve que partiría de los primeros años de la década de los veinte hasta el año de 1936, fecha en la que, como habíamos mencionado, se inicia la guerra civil. Durante todo este tiempo encontramos en el país un sólo manifiesto sobre Surrealismo español, que es el que corresponde al publicado en Tenerife, en 1935, por el grupo poético de las Islas Canarias, en la Gaceta del Arte, órgano expresivo de dicho grupo, constituido por Eduardo Westerdahl, Domingo López Torres, Domingo Pérez Minik, Pedro García Cabrera, Emeterio Gutiérrez Albelo y Agustín Espinosa entre otros;(18) en ese manifiesto colaboraron los poetas surrealistas franceses André Breton y Benjamin Peret. En realidad el grupo de poetas de las Canarias tuvo poca importancia en el ámbito cultural español de aquella época y sus intentos quedaron como algo exclusivamente localista que no tuvieron eco en la península, y es por ello que nosotros lo dejamos fuera de nuestro estudio. Entonces, haciendo a un lado el manifiesto de Tenerife, no encontramos en el país ningún manifiesto, canon o declaración de principios propios sobre el Surrealismo, ni tampoco exponentes autoproclamados del movimiento. Sin embargo, esto no implica que no fueran cultivadas en España las prácticas surrealistas por algunos poetas, sólo que éstas no fueron desarrolladas de manera homogénea, integral; es decir, que no hubo una estructura teórica ni un dirigente que agrupara a todos estos poetas; cada uno de ellos expresó las ideas surrealistas a su modo y a su conveniencia. Paul Ilie ha dicho que "la modalidad surrealista española surgió de muchas aproximaciones individuales al problema de la realidad".(19) Todo

esto hace que el Surrealismo en España aparezca como un mosaico muy complejo, en el que cada pieza tiene autonomía propia, y por tanto algo muy difícil de estudiar como corriente. A pesar de ello señalaremos aquí algunos rasgos comunes para definir al Surrealismo español y al mismo tiempo mencionaremos las principales diferencias y semejanzas que éste guarda con el francés.

Aunque, como ya habíamos mencionado con anterioridad, España no participó directamente en la conflagración mundial que se dio a principios de siglo, sí se vio afectada por ella y vivió un período de crisis políticas, económicas y sociales, que, al igual que en otros países europeos, crearon un clima de decepción y desencanto que hacía propicio, en el ámbito cultural, el desarrollo de un movimiento como el Surrealismo; la nación española se hallaba en condiciones que manifestaban una gran tendencia a aceptar sinceramente y hacer suyas muchas de las premisas y propuestas que mantenía el Surrealismo. Es decir, que, aunque proveniente de Francia, el Surrealismo en España no fue una simple imposición, ajeno a sus circunstancias, sino que pronto adquirió carta de naturalidad. Además de esto, podemos afirmar que incluso algunos aspectos adoptados por el Surrealismo son casi inherentes a la tradición cultural española, como la fascinación por lo absurdo y lo grotesco, o la atracción por el sueño, así mismo la expresión de una naturaleza rebelde e irreverente, y un carácter humorístico y lleno de ingenio, o la gran pasión por lo lúdico, etc. Al respecto Alberti afirma: "Los poetas acusados de este delito sabíamos que en España -si

entendemos por Surrealismo la exaltación de lo ilógico, el subconsciente, lo monstruoso sexual, el sueño, el absurdo- existía ya desde mucho antes de que los franceses intentaran definirlo y exponerlo en sus manifiestos. El Surrealismo español se encontraba precisamente en lo popular".(20)

Sabemos que en Francia el Surrealismo se propuso a la vez, y con igual importancia, como una renovación estética y como una renovación ética; o sea, por un lado se dedicó a la búsqueda de una nueva forma de expresión, un modo diferente de escritura, y, por otro lado procuró definirse como una nueva actitud filosófica ante el mundo, proponiendo valores y normas que hasta entonces habían sido rechazados. Lo que ahora nos importa saber es si en España, como en Francia, ambos aspectos fueron igualmente importantes o si predominó uno de ellos sobre el otro.

1. El Surrealismo como estética.

Varias fueron las técnicas empleadas por el Surrealismo en la búsqueda de una nueva manera de expresarse, pero por encima de todas ellas sobresalió una: el automatismo psíquico o escritura automática, la cual incluso podemos decir que casi define al movimiento. En Francia los propósitos de esta técnica, como ya lo hemos señalado en la introducción, se ven hundidos en el fracaso y ante tal situación los españoles asumen la técnica de la escritura automática convencidos de que no existe absoluto y completo automatismo psíquico ya que siempre interviene en él un mínimo de control, y de que el texto propiamente automático no es

en realidad un poema. Por ello, los textos de los poetas surrealistas españoles son menos arbitrarios y mucho más lógicos y coherentes que los de sus correligionarios franceses. Esta sería, pues, la primera gran diferencia entre el Surrealismo francés y el español. Difícilmente encontraremos entre los poetas del Surrealismo español un poema como el siguiente de Jean Arp:

CONFIGURACION

Los cabellos blancos de las piedras, los cabellos
negros de las aguas, los
cabellos verdes de los niños, los cabellos azules
de los ojos
las aguas cierran sus ojos pues del cielo caen
piedras y niños
a las piedras a las aguas a los niños y a los ojos
caen los cabellos
las piedras tiene en su bolsillo derecho
mantequilla y en su bolsillo
izquierdo pan y cada uno los toma con gran
consideración
por sandwiches
los sandwiches de piedra llevan una raya a la
derecha los sandwiches
de agua llevan una raya a la
izquierda y los sandwiches de
niño llevan la raya al medio

(fragmento).

En el fragmento anterior parece que lo que priva en él ante todo es el sinsentido, que se trata solamente de un despliegue ininterrumpido y de manera anárquica de imágenes arbitrarias e incoherentes, sin un contenido preciso. Mientras tanto en cualquier ejemplo de texto surrealista español encontramos que siempre hay una idea o concepto que el autor trata de comunicar y que sus imágenes, aun cuando en ocasiones son verdaderamente insólitas, guardan una mayor relación con la realidad objetiva y por lo tanto son más comprensibles. Leopoldo Rodríguez Alcalde aclara que esto se debe a que los surrealistas españoles ven el Surrealismo más una oportunidad para expresar su visión personal del mundo que para experimentar con imágenes y metáforas nuevas y, en general proponer una renovación en el lenguaje; en ese sentido, también podemos decir que el Surrealismo español resulta ser menos lúdico que el francés, lo cual marca otra diferencia importante: "Los poemas del Surrealismo español presentan, en general, mayor coherencia que los textos surrealistas franceses. En los españoles se agudiza la concepción del Surrealismo como reflejo del mundo en el poeta, como versión lírica de éste que, mediante la imagen, describe su personal universo".(21)

Otra de las técnicas del Surrealismo y en general de toda la poesía de vanguardia que adoptan los poetas surrealistas españoles es la emancipación métrica, es decir la ruptura con los moldes tradicionales de unidad métrica y una libertad absoluta en la extensión de sus versos, con la cual llegan a mezclar en un mismo poema versos hexasílabos, por ejemplo, con versos sumamente

largos. El poema "Paisaje de la multitud que orina" de Federico García Lorca es un clarísimo ejemplo de esto:

Se quedaron solos:

aguardaban la velocidad de las últimas bicicletas.

Se quedaron solas:

esperaban la muerte de un niño en el velero
japonés.

Se quedaron solos y solas,

soñando con los picos abiertos de los pájaros
agonizantes,

con el agudo quitasol que pincha

al sapo recién aplastado,

bajo un silencio con mil orejas

y diminutas gotas de agua

en los desfiladeros que resisten

el ataque violento de la luna.

Lloraba el niño del velero y se quebraban los
corazones

angustiados por el testigo y la vigilia de todas
las cosas

y porque todavía en el suelo celeste de negras
huellas

gritaban nombres oscuros, salivas y radios de
níquel.

No importaba que el niño calle cuando le clavan el
último alfiler,

no importa la derrota de la brisa en la corola del
algodón,
porque hay un mundo de la muerte con marineros
definitivos
que se asomarán a los arcos y os helarán por
detrás de los árboles.

(fragmento)

La enumeración caótica, la cual Leo Spitzer define como un rasgo propio de la modernidad, ya que constituye un magnífico reflejo verbal del mundo moderno, donde lo que predomina son el caos y el desorden, es otra de las técnicas que los poetas surrealistas españoles utilizaron heredada de los franceses. Spitzer describe y estudia diversas variantes de la enumeración caótica y entre ellas la que refiere, cuando estudia a Pedro Salinas (representante de la generación del 27), es la que mejor se aplica y ejemplifica el uso que de tal recurso hicieron los surrealistas. Sobre lo que esta técnica representa en el citado caso dice el crítico lo siguiente: "un rechazo del desorden de este mundo creado, que el poeta moderno abandona para lanzarse hacia el mundo artificial y absoluto, el seguro azar, creado por su imaginación; el desorden enumerativo es manifestación del disgusto que siente el poeta frente a la realidad de nuestra vida, radicalmente desordenada..."(22) Citemos pues un ejemplo del uso de la enumeración caótica en uno de los poetas españoles que más se apegaron al Surrealismo, Vicente Aleixandre:

Después de todo lo mismo da el calor que el frío,
una dulce hormiguita color naranja,
una guitarra muda en la noche,
una mujer tendida como las conchas,
un mar como dos labios por la arena.

Un caracol como una sangre,
débil dado que se arrastra sobre la piel mojada,
un cielo que sostienen unos hombres de nieve
y ese ahogo en el pecho de palabras redondas.

("Orillas de mar" en

La destrucción o el amor)

También como rasgo propio de la modernidad, apareció en la poesía un nuevo vocabulario, un vocabulario teñido de violencia y dinamismo, que hablaba de un mundo regido por las máquinas y la tecnología. El Surrealismo, aunque quizá en menor medida que el Futurismo, fue incorporando cada vez más en su poesía términos que hacían referencia a ese mundo caótico, mecanizado y deshumanizado, que le rodeaba. Varios poetas españoles que se apegaron al Surrealismo apoyaron en gran parte su poesía en este vocabulario y esto se convertiría en un aspecto representativo de la modalidad surrealista española. Como ejemplo tenemos el siguiente poema de Alberti:

GUIA ESTIVAL DEL PARAISO

Hotel de Dios: pulsado por los trenes
y buques. Parque al sur. Ventiladores.
Automóvil al mar y los andenes.

San Rafael, plumado, a la cantina,
chofer de los colgantes corredores,
por un sorbete lleva, sin prisma.

¡Al bar de los Arcángeles! De lino,
las cofias de las frentes, y las alas
de sidra y plumas de limón y vino.

Por una estrella de metal, las olas,
satinan el marfil de las escalas
áureas de las veloces pianolas.

¡Campo de aviación! Los serafines,
la Vía Láctea inarenada, vuelan
la gran copa del viento y los Confines.

Y en el Estadio de la Luna, fieros,
gimnastas de las nieves, se revelan,
jabalinas y discos, los luceros.

¡Reina de las barajas! Por los lagos
de Venus, remadora a los castillos

de Pim-Pam-Púm de los tres Reyes Magos.

Carreras de las vírgenes cometas
en cinta, alrededor de los anillos
saturnales, de alcohol las bicicletas.

¡Funicular al Tiro de Bujías!
¡Submarino al Vergel de los Enanos,
y al Naranjal de Alberti, los tranvías!

Hotel de Dios: pulsado por los trenes y buques.

Hall al sur. Americanos
refrescos. Ante el mar y los andenes.

2. El Surrealismo como ética.

En el aspecto ético el Surrealismo español guarda básicamente dos puntos en común con el francés: la concepción del amor y la conciencia social. Con respecto al amor habíamos señalado en las primeras páginas que éste representa para los surrealistas el acto humano más importante y trascendente, ya que sólo por él puede encontrar el hombre la verdad esencial y lo absoluto. Los surrealistas españoles, fieles a esta concepción, dieron al amor un lugar preponderante en su poesía y, al igual que los franceses, hallaron una plena identificación entre la pasión y el erotismo. Para los poetas del Surrealismo español el amor es también un amor erótico, exacerbado en su violencia

sexual y exento de toda moralidad y prejuicio. Podemos considerar incluso que en ocasiones el erotismo español se muestra hasta patológico en sus síntomas. Este aspecto no es propio de la poesía surrealista española sino que lo encontramos también en otras manifestaciones surrealistas como la pintura, con Salvador Dalí, o el cine, con las películas de Luis Buñuel, donde mejor se muestra ese carácter violento, subversivo y patológico del amor.

Otro gran punto en común entre el Surrealismo francés y el español es el de la conciencia social. Tanto uno como otro mostró en su poesía una gran cantidad de temas de carácter social, sin embargo podemos afirmar que el español lleva una mayor carga de crítica social que el francés, sin que esto quiera decir que sus manifestaciones sean panfletarias o usadas para difundir mensajes y lemas sociales y populares, sino que el Surrealismo español está menos preocupado que el francés por una realidad misteriosa e inefable, más allá de este mundo, y más preocupado por una realidad social y política, la realidad concreta. Esta conciencia política llevó a muchos poetas españoles, una vez superada la etapa surrealista, a involucrarse directamente en causas políticas. Tal es el caso de Lorca, Alberti y Cernuda.

Por otro lado habría que señalar también una de las diferencias importantes que existen entre el Surrealismo francés y el Surrealismo español, y es la que se refiere a la posición particular de cada uno de ellos frente a su tradición poética y frente al Romanticismo. Así, mientras el Surrealismo francés se manifestó a favor de una ruptura definitiva con toda la tradición poética francesa, con excepción quizá de cierta tradición

proveniente del Romanticismo y del Simbolismo, el Surrealismo español se dio cuenta de que la tradición poética española era tan rica y variada que no era conveniente romper totalmente con ella, sino que habría que rescatarla y renovarla. Así toda la poesía española: medieval, renacentista, barroca, romántica y modernista, se encuentran presentes en la poesía surrealista española. En tanto el Surrealismo francés tiene su mayor y más importante deuda con el Romanticismo. El Surrealismo francés verdaderamente trató de prolongar y perpetuar en su poesía la tradición romántica, cosa que no hizo el Surrealismo español que en realidad poco rescató de su actitud romántica, que a decir verdad fue mucho más pobre que la francesa.

En realidad, la gran diferencia, y esto podemos afirmarlo como conclusión de todo lo anterior, entre el movimiento surrealista francés y el español es que el segundo atendió primordialmente el valor estético del nuevo ideario poético, convirtiéndose ante todo en un instrumento de creación artística, y se dio cuenta de las limitaciones del Surrealismo para convertirse en una auténticamente nueva opción psicológica, moral y política. Vittorio Bodini afirma que "las ambiciones de los surrealistas (españoles) no van más allá de la creación de un lenguaje poético; no es una nueva psicología, o una nueva moral, o un arma de insurrección poética lo que los poetas españoles piden a las técnicas de lo surreal y del sueño".(23) El Surrealismo español siempre fue un movimiento literario, y comenzó como tal, mientras que el Surrealismo francés terminó siendo un movimiento literario, he ahí la gran diferencia.

NOTAS DEL CAPITULO I

(1) Gonzalo Torrente Ballester. Panorama de la literatura española contemporánea. p.

(2) Cfr. Luis Cernuda. Estudios sobre poesía española contemporánea. p. 128.

(3) Ibidem.

(4) Jorge Luis Borges. "Ultraísmo" en Oscar Collazos. Los vanguardismo en la América Latina. p. 135.

(5) Guillermo de Torre. Historia de las literaturas de vanguardia. Vol. 2, p. 215.

(6) Vicente Huidobro. "El Creacionismo" en Oscar Collazos. Op. cit. pp. 126-127.

(7) Francisco Aranda en su libro El Surrealismo español expone a través de varios argumentos la originalidad del movimiento surrealista en España, e incluso señala la anticipada presencia de algunos elementos en la cultura y en la literatura españolas que posteriormente se incorporarían al Surrealismo y, aún más, afirma que es mayor la riqueza del Surrealismo español que la del francés. Entre los muchos argumentos que maneja para justificar lo dicho anteriormente, Aranda señala, por ejemplo, que el Dadaísmo nació de hecho el día que Picabia publicó en Barcelona el primer número de la revista 391 (enero de 1917) y que la primera escritura automática de la historia fue asimismo la de Picabia en Barcelona (Cfr. p. 32.).

(8) Si se quiere tener una relación detallada de los textos publicados, de las revistas en las que aparecieron y de su fecha de aparición, así como de las conferencias dadas por los surrealistas en España pueden consultarse: Vittorio Bodini. Los poetas surrealistas españoles. pp. 18-24; Francisco Aranda. El Surrealismo español; C. B. Morris. Surrealism and Spain, 1920-1936; Agustín Delgado. La poética de Luis Cernuda. pp. 126-131.

(9) Si bien Pierre Reverdy no es propiamente un poeta surrealista sus teorías de la imagen ejercen un enorme influjo en la estética surrealista, al grado que André Breton al redactar su Primer Manifiesto del Surrealismo las retoma y las hace suyas. Pierre Reverdy había publicado en marzo de 1918 en la revista Nord-Sud la definición de la imagen que tanto impresionará a Breton:

"No se trata de hacer una imagen, es preciso que llegue por sus propias alas.

La imagen es una creación pura del espíritu. No puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos alejadas.

Mientras más alejadas y justas sean las relaciones de las dos realidades acercadas, más fuerte será la imagen y más poder emotivo y más realidad poética tendrá".

(Citado por Alfredo Silva Estrada en el prólogo a la Antología poética de Pierre Reverdy. p. 9).

(10) Cfr. Vittorio Bodini. Los poetas surrealistas españoles. p. 20.

(11) Cfr. Jaime Bihuega "Fuentes literarias del Surrealismo español. 1924-1936" en El Surrealismo (coordinado por Antonio Bonet Correa). p. 208.

(12) Maurice Nadeau. Historia del Surrealismo. p. 105.

(13) Angel del Río. Estudios sobre poesía contemporánea española. p. 284.

(14) Georges Sadoul. Historia del cine mundial. p. 181.

(15) Rafael Alberti. La arboleda perdida. p. 259.

(16) Cfr. Luis Cernuda. Estudios sobre poesía española contemporánea. p. 150.

(17) Vgr. Francisco Aranda en su libro El Surrealismo español hace un recuento de la actividad surrealista en su país que parte de 1898 y llega hasta 1980, augurando además todavía un largo futuro al movimiento.

(18) Para mayor información sobre este grupo pueden consultarse los libros de Domingo Pérez Minik. Facción española surrealista de Tenerife y de C. B. Morris. El manifiesto surrealista escrito en Tenerife.

(19) Paul Ilie. Los surrealistas españoles. p. 276.

(20) Rafael Alberti. La poesía popular en la lírica española contemporánea, citado por Francisco Aranda. Op. cit. p. 15.

(21) Leopoldo Rodríguez Alcalde. Vida y sentido de la poesía actual. Madrid, 1956. p. 203. citado por José María Capote Benot. El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda. p. 29.

(22) Leo Spitzer. La enumeración caótica en la poesía moderna. p. 71.

(23) Vittorio Bodini. Op. cit. p. 29.

II LUIS CERNUDA SURREALISTA

A. CONCEPCION CRÍTICA DE CERNUDA SOBRE EL SURREALISMO.

En el presente inciso pretendemos revisar las concepciones que en torno al Surrealismo manifestó Cernuda a lo largo de su vida.

Luis Cernuda podemos decir que es el único poeta de la generación del 27 que asumió plenamente su simpatía por el movimiento surrealista y su filiación a éste, siendo además el primero en hablar de la existencia de un Surrealismo en la poesía española contemporánea. Las muestras de esta aceptación de su acercamiento al Surrealismo, así como de la influencia de éste en su poesía son múltiples.

En "Historial de un libro" escrito en 1958 insiste repetidamente en que el Surrealismo fue una etapa importante de su vida como poeta. etapa en la que produce Un río, un amor y Los placeres prohibidos. Cernuda reconoce haber leído a varios poetas surrealistas franceses, entre ellos Aragon, Breton, Eluard y Crevel, y haber identificádose con el malestar y osadía que éstos expresaban en sus obras, y compartir con ellos la hostilidad hacia un mundo que los hacía sentirse extraños.(1) Refiriéndose a la corriente surrealista dice: "la protesta del mismo, su rebeldía contra la sociedad y contra las bases sobre las cuales se hallaba sustentada, hallaban mi asentimiento". En este libro cuenta como un viaje por Tolouse y París le permitió entrar en

contacto con la poesía surrealista francesa y lo impulsó a escribir sus primeros poemas bajo la influencia de este movimiento, prescindiendo además de la rima y utilizando el verso libre:

Al escribir el poema "Remordimiento en traje de noche", encontré de pronto camino y forma para expresar en poesía cierta parte de aquello que no había dicho hasta entonces. Inactivo poéticamente desde el año anterior, uno tras otro, surgieron los tres poemas primeros de la serie que luego llamaría "Un río, un amor", dictados por un impulso similar al que animaba a los superrealistas.(3)

Cernuda reconoce aquí que el Surrealismo le permitió expresar "parte de aquello que no había dicho hasta entonces", es decir que vio en el Surrealismo la válvula de escape para manifestar su particular manera de vivir su sexualidad y que tanto le atormentaba, en líneas posteriores señala que para él el Surrealismo no fue una simple moda literaria sino una corriente espiritual y vital. Además de esto, dice el poeta, el desagrado, malestar e irritación que España le provocaban, el cual le parecía un país decrepito y en descomposición, lo motivaron a escribir una poesía saturada de rebeldía: "Como consecuencia de tal descontento ciertas voces de rebeldía, a veces matizadas de violencia comenzaron a surgir, aquí o allá entre los versos que

iba escribiendo".(4) En este ensayo , Cernuda afirma que su adhesión al Surrealismo termina con el poemario "Donde habite el olvido", aunque reconoce que de vez en cuando aparecen todavía algunos relámpagos o vislumbres de la manera surrealista, ya que para entonces el Surrealismo comienza a parecerle trivial y artificioso.

En una carta enviada a Vittorio Bodini en 1959, quien por entonces preparaba una antología de la poesía surrealista española, en la que lo autoriza a incluir poemas suyos en dicha antología, Cernuda admite nuevamente su simpatía con el Surrealismo y aclara que la presencia de éste en su obra sólo abarca a los poemas escritos entre 1929 y 1931.(5)

En una de las cartas que Cernuda envía a Higinio Capote, la fechada el 4 de diciembre de 1929, el poeta andaluz deja ver que la literatura que entonces leía y le interesaba era la de los poetas surrealistas franceses, ya que en esta carta solicita a su amigo que le envíe a Madrid los siguientes libros: Les pas perdu de André Breton, Les Aventures de Télémaque, Le libertinage y Le Paysan de Paris de Louis Aragon.(6)

En un ensayo sobre Vicente Aleixandre, escrito en 1950, cuando habla del periodo surrealista de este poeta, Cernuda se involucra en dos ocasiones, aceptando su relación con el Surrealismo, al hablar en primera persona del plural: "Supusimos que podíamos hallar ésta a través del Superrealismo, entonces en su boga inicial", "Pero el Superrealismo acaso no representó para nosotros más de lo que el trampolín representa para el atleta".(7)

En Estudios sobre poesía española contemporánea es más objetivo al hablar del Surrealismo y su relación con los poetas de la generación del 27, incluso se excluye cuando menciona quienes son los poetas que manifiestan rasgos surrealistas en su obra, sin embargo la pasión y el entusiasmo con que habla del tema revelan su simpatía por este movimiento.

Dentro de la obra crítica de Cernuda hay diversos ensayos que hacen referencia al Surrealismo o a autores vinculados a este movimiento, que revelan igualmente la pasión y el interés de Luis Cernuda por el Surrealismo, y nos ayudan a comprender la concepción que sobre éste tenía el poeta.

Revisaremos pues algunos de estos ensayos con la intención de rastrear la concepción de Cernuda sobre el Surrealismo.

El primer artículo en el que Cernuda se refiere a algunos poetas vinculados al Surrealismo aparece en junio de 1929 en la revista Litoral y es un artículo dedicado a Paul Eluard. (8) Dicho artículo precede a la traducción de algunos poemas de L'amour, la poésie de Eluard que aparecieron en el mismo número de la revista. El artículo no habla propiamente del Surrealismo ni del carácter surreal de la poesía de Eluard, es más ni siquiera menciona el término, sino que destaca la esencia romántica en la poesía de Paul Eluard, con gran entusiasmo.

En el mismo año, pero en el mes de octubre aparece en la Revista de Occidente un artículo dedicado a Jacques Vaché firmado por Luis Cernuda, (9) en el que deja ver claramente la enorme fascinación que tanto la poesía como la personalidad de Vaché ejercieron sobre el poeta. Este artículo comienza señalando a

Vaché, junto a Lautremont y Rimbaud, como desencadenador del Surrealismo, al que califica de "único movimiento literario de la época actual", por haber sido "el único que sin detenerse en lo externo penetró hasta el espíritu con una inteligencia y sensibilidad propias y diferentes".(10) Inmediatamente después señala el carácter rebelde y libertario, y de abierto desafío al mundo que animaba a Vaché, que lo hacen representante de esa otra Francia contraria al orden y la jerarquía: la Francia de la rebelión. "...ese desorden en el orden es lo que constituye en esencia la obra suprarrealista"(11) dice Cernuda arremetiendo contra aquellos que consideran al Surrealismo tan sólo una moda verbal, revelando que para él el aspecto ético del Surrealismo estaba por encima del estético. El artículo finaliza señalando el hastío que provocó en Vaché la guerra y cómo frente a éste Vaché opuso sus sueños.

Hasta 1950 no encontramos más juicios de Cernuda sobre el Surrealismo, año en que publica en la revista Orígenes de Cuba un artículo sobre su compatriota y coetáneo Vicente Aleixandre(12) al cual ya hicimos referencia. En 1955 publica en la revista México en la Cultura otro artículo dedicado a Aleixandre.(13) En dicho artículo comienza hablando del ambiente social que reinaba en España y que determinó el acercamiento de varios artistas e intelectuales al Surrealismo, al que veían como un medio de protesta y rebeldía, y en este sentido Cernuda vuelve a emparentar al Surrealismo con el Romanticismo. Posteriormente habla de la poesía de Aleixandre, de el encuentro de éste en 1929 con el Surrealismo, de la influencia de Larrea y de algunos

autores franceses. Cernuda señala como obras netamente surrealistas dentro de la producción de Aleixandre a Espadas como labios, Pasión de la tierra y La destrucción o el amor. El Surrealismo fue para Aleixandre además, dice Cernuda, "el medio de hallarse a sí mismo, a su ser más recóndito e insospechado"(14) y que le permitió expresar su sentimiento amoroso y elaborar poéticamente toda una concepción al respecto.

En 1957 Cernuda publicó un libro importante de crítica literaria sobre la lírica española: Estudios sobre poesía española contemporánea. Este libro contiene ensayos que abarcan desde el Romanticismo hasta la llamada generación del 36 o de la posguerra (Hernández, Rosales, Panero, Bleiberg, Vivanco, etc.), entre los que destacaremos los referentes a la generación del 25,(15) que es donde emite sus juicios sobre el Surrealismo. Pero antes de referirme a ellos quisiera hacer mención de algunas breves referencias sobre el movimiento en los artículos dedicados a José Moreno Villa y Ramón Gómez de la Serna, a quienes considera precursores del movimiento surrealista en España. Con respecto a Moreno Villa, señala que en algunos pasajes de su obra Jacinta la Pelirroja (1929) hay ya versos cuya aparente falta de lógica anuncia el contacto con el Surrealismo, cuya presencia es más evidente en la obra Carambas (1931), donde éste se codea, menciona el autor, con la España negra del 98. Cuando se refiere a Gómez de la Serna, lo señala como el antecedente histórico más importante de la literatura moderna española y reconoce en él la mayor originalidad de pensamiento y expresión en la literatura producida en España durante las dos primeras décadas de este

siglo. Por otro lado, dice que aunque hay cierta coincidencia entre la literatura de Gómez de la Serna y el Dadaísmo y el Surrealismo en cuanto a los propósitos renovadores, existen diferencias en cuanto a los aspectos rebelde y mágico presentes en los movimientos literarios señalados y ausente en la obra de Ramón Gómez de la Serna. Sin embargo, reconoce una enorme deuda entre los poetas de la generación del 25, varios de los cuales cultivaron las técnicas y principios surrealistas, con la obra de Gómez de la Serna, que si bien no es surrealista, estableció las bases para el desarrollo de éste con sus concepciones sobre la metáfora y el carácter evasivo y lúdico de su poesía.

En el ensayo "Generación de 1925" es donde Cernuda habla más ampliamente del Surrealismo. En principio señala a José María Hinojosa como el primer surrealista español y a la revista Litoral durante su segunda etapa (1929) como la primera revista española en publicar textos de carácter surrealista. Los poetas de esta generación, dice Cernuda, se acercaron al Surrealismo buscando la renovación de la metáfora, y éste les ofrecía un nuevo concepto de metáfora, sin embargo antes de llegar a establecer contacto con este movimiento de vanguardia, los poetas pasaron por una etapa de una actitud clasicista y otra de influencia gongorina. Antes de señalar la influencia del Surrealismo en los poetas españoles, Cernuda hace la ubicación histórica y geográfica del movimiento y algunas precisiones sobre éste, señalando que de todos los movimientos literarios de vanguardia "fue el único que tuvo razón histórica de existir y contenido intelectual" ya que "envolvía una protesta total contra

la sociedad y contra las bases en que ésta se halla sustentada"(16) y mencionando la paradoja del Surrealismo que manifestándose contra la literatura, su protesta revestía formas literarias, ya que los surrealistas eran personas con inclinaciones literarias. Posteriormente Cernuda establece las conexiones entre el Surrealismo y el Creacionismo, y destaca la labor de Juan Larrea y Gerardo Diego en pro de la difusión del Creacionismo en España. Cuando menciona que los puntos comunes entre Creacionismo y Surrealismo son los mismos que guardan con otros movimientos literarios: abandono de formas poéticas tradicionales, verso libre, ausencia de rima, etc., pero que lo que realmente los une es el haber abandonado el dinamismo afectado de otros movimientos literarios y haber dado a la metáfora un carácter libre e ilógico. Sin embargo, dice, el Creacionismo carece de la rebeldía y del aspecto mágico del Surrealismo. En cuanto al ambiente que el Surrealismo encontró en España, Cernuda dice que aunque este país permaneció neutral durante la Primera Guerra Mundial, y aparentemente las circunstancias eran menos favorables al descontento y a la inconformidad que en otros países, en el fondo España hace tiempo ya que muestra síntomas de descomposición, por lo que los jóvenes comenzaron a experimentar el desagrado del ambiente y el empuje hacia la rebeldía. Cernuda dice que el Surrealismo en España sólo encontró expresión en el verso y no en la prosa y que no todos los poetas de la generación del 25 experimentaron la influencia surrealista. Entre los poetas que según Cernuda se vieron influidos por el Surrealismo se encuentran Federico García Lorca,

Emilio Prados, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti y Manuel Altolaguirre. Por modestia el propio Cernuda no se incluye en esta lista, no obstante que reconocía la influencia que el Surrealismo ejerció sobre él. De los poetas mencionados, dice Cernuda que sólo Prados y Aleixandre conocían los textos de los surrealistas franceses. En cuanto a Lorca y Alberti dice que entraron en contacto con el Surrealismo a través de los textos de Larrea y que el carácter rebelde lo adquirieron del ambiente de la época. Con respecto a Aleixandre dice que fue el que se mantuvo durante más tiempo fiel al movimiento surrealista y además el más grande de los poetas surrealistas, aun por encima de los franceses.

En 1958 Luis Cernuda escribe un ensayo de carácter autobiográfico titulado "Historial de un libro" en el que habla de su vida y su experiencia literaria y del proceso de gestación y creación de su obra poética, por lo que es considerado un texto fundamental para mejor comprender la poesía de Cernuda. En este ensayo, Cernuda más que formular sus concepciones sobre el Surrealismo cuenta cómo fue su acercamiento a éste y la influencia que el mismo ejerció sobre él, a lo cual ya nos referimos en las primeras líneas de este capítulo.

En el mismo libro en que fue publicado el ensayo anterior, Poesía y Literatura I y II, encontramos dos ensayos sobre escritores que tuvieron alguna vinculación con los movimientos de vanguardia: uno dedicado a Pierre Reverdy, fechado en 1961, y otro a Ramón Gómez de la Serna, de 1963. Ambos ensayos fueron escritos como homenaje en el momento del fallecimiento de sendos

autores y revelan la simpatía y la predilección que sentía Cernuda por ellos. La importancia e influencia de Reverdy, con sus novedosas concepciones sobre la metáfora, en los movimientos de vanguardia y muy concretamente en el Surrealismo ya la hemos señalado en la Introducción. Igualmente hemos señalado la importancia que tuvo Gómez de la Serna en el desarrollo de los movimientos de vanguardia en España en el primer capítulo de este trabajo.

Finalmente, de entre las pocas entrevistas que se le hicieron a Cernuda, ya que no era muy dado a conceder éstas, haremos referencia a dos de ellas en las que el poeta hace mención del Surrealismo. En la primera, realizada en Cambridge en 1945 por el periodista Jaime Tello y publicada en la revista Tiempo de Bogotá el 7 de octubre de 1945,(17) el periodista pregunta a Luis Cernuda qué camino cree que seguirá la poesía, después de todas las experiencias dadaístas y surrealistas, a lo que el poeta responde no creer que esos movimientos tuvieran influencia entre ellos, que su influencia y existencia sólo es concebida en Francia, donde son necesarios para luchar contra la perenne indigencia poética el rígido academismo, y que en España esos movimientos sólo vendrían a favorecer cierta exhuberancia irreflexiva. En la segunda entrevista en cuestión, hecha en México por el periodista Raúl Leiva y publicada en México en la Cultura el 16 de enero de 1955,(18) responde al significado que en ese momento tenía para él el Surrealismo, diciendo que éste terminó hacia 1930 cuando algunos de sus miembros principales, cita a Aragon y Eluard, entraron en el partido comunista y que el

único recalcitrante que siguió tratando de convencer al público de que el movimiento tenía una vida renovada fue André Breton.

B. POSICION DE CERNUDA DENTRO DEL SURREALISMO ESPAÑOL.

El presente inciso intenta revisar de manera somera algunas de las opiniones más relevantes que la crítica ha expresado en torno a la influencia del Surrealismo en la poesía de Cernuda y el papel desempeñado por este autor dentro del Surrealismo español.

Si bien hasta 1950 la crítica no había abordado de forma seria y detenida las manifestaciones del Surrealismo en España, encontramos antes de esta fecha ya algunas opiniones, aunque mínimas, que hablan de la presencia del Surrealismo en la literatura española, como las de Guillermo Días Plaja (1937) que se refiere al Surrealismo como uno de los movimientos subversivos de la poesía española,(19) o las de Angel del Río (1948) que acusa influencias surrealistas en la poesía de García Lorca, Aleixandre y Alberti,(20) sin embargo ninguna referencia a un Surrealismo en la poesía de Cernuda, el único poeta de la generación del 27 que ha reconocido abiertamente que el Surrealismo fue una influencia importante para su poesía.

En 1950 aparece el primer estudio dedicado íntegramente al Surrealismo en España, se trata de El Superrealismo en la poesía española contemporánea(21) escrito por Manuel Durán Gili y publicado en la Ciudad de México. El tercer capítulo dedicado a la influencia surrealista en los poetas españoles contemporáneos

habla de Gerardo Diego, José María Hinojosa, Juan Larrea, Pablo Picasso, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Emilio Prados y Luis Cernuda. A este último es quizá al que menos páginas dedica el autor. Pero reconoce que la etapa surrealista de Cernuda es la de mayor riqueza de contenido e ideas y que ha aportado algunos de los más bellos poemas contemporáneos y dice que para Cernuda el Surrealismo es "un desarrollo natural de su personalidad en una etapa en que toda su energía espiritual se entregaba al medio ambiente y a la emoción pura, aniquilando la voluntad y el hábito de ordenación lógica".(22)

En 1950 también Ricardo Gullón publica en los números 2 y 3 de la revista Asonante un ensayo dedicado a la poesía de Cernuda en el que afirma no advertir en sus poemas de la época caracterizada como surrealista ni ausencia de control, ni siquiera voluntad de conseguirla, pero reconoce una cierta vertiente surrealista en cuanto a los materiales empleados, "extraídos de las canteras de lo inconsciente".(23)

El mismo año, Carlos Bousoño en un libro dedicado a la poesía de Vicente Aleixandre, al referirse a la escuela surrealista española menciona a Cernuda, Lorca, Alberti y Aleixandre.

En 1954, José Albi y Joan Fuster publican en los números 23, 24 y 25 de la revista alicantina verbo una antología del Surrealismo español. En la introducción a dicha antología además de hacer algunas consideraciones generales sobre el Surrealismo en España hace una clasificación de éste en tres periodos: el

histórico, anterior a 1936; un segundo periodo después de 1936 y el último, el de los postistas y el de los introvertistas. En el periodo histórico incluye a Cernuda, junto con Larrea, Lorca, Prados y Aleixandre.

En el mismo año Max Aub escribe en La poesía española contemporánea que reconoce que la influencia del Surrealismo tocó de refilón a Alberti y a Lorca, y que constituye la base de la poesía de Aleixandre. Nuevamente ninguna referencia a Cernuda al respecto.(25)

En 1957, Ramón Castellfort, al hablar del Surrealismo en la poesía española la da una dimensión desmesurada, ya que de hecho mete a todos los poetas de la generación del 27 dentro del Surrealismo, incluyendo a Guillén y a Salinas, a quienes califica de surrealista individualista y de surrealista intimista respectivamente. A Cernuda lo cataloga como un surrealista neorromántico, al lado de Alberti, Lorca y Aleixandre.(26)

En 1963 aparece otro de los estudios fundamentales sobre el movimiento surrealista español; en esta ocasión se trata de un libro publicado en Italia y firmado por Vittorio Bodini, Los poetas surrealistas españoles.(27) Este libro incluye ensayos sobre Juan Larrea, Gerardo Diego, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, José Moreno Villa, Manuel Altolaguirre, Emilio Prados, Pablo Picasso, José María Hinojosa y Dámaso Alonso. Sin embargo señala que las cuatro figuras centrales del Surrealismo poético español son: Larrea, Aleixandre, Alberti y García Lorca; en cuanto a la exclusión de Cernuda la justifica diciendo que desde el punto de vista

particular del Surrealismo, es poco ejemplar. Por otro lado al hacer la división entre los poetas que escriben textos íntegramente automáticos y los que sus imágenes o relaciones automáticas se desprenden en el interior de un texto no racional, Bodini ubica a Cernuda entre los primeros. Dice que la experiencia surrealista en Cernuda es transitoria, al igual que en Alberti y Prados. Dice que la adhesión de Cernuda al Surrealismo "se produjo por líneas exteriores, y en contradicción, o por lo menos como corrección a una sensibilidad perezosa y sensual".(28) En Cernuda la escritura automática no acabó por romper los esquemas métricos y melódicos como la mayoría de los poetas de su generación que se afiliaron al Surrealismo, y en este sentido lo emparenta o más bien señala cierta afinidad con Paul Eluard. Bodini termina diciendo que para Cernuda el Surrealismo representó "un seguro antídoto contra la deshumanización y, como tal, pasó definitivamente a su poesía mucho más allá del transitorio empleo de las técnicas surrealistas".(29)

En 1964, Octavio Paz escribe un ensayo dedicado a la poesía de Luis Cernuda(30) que contribuyó de manera importante para mayor comprensión y acercamiento a la obra de Cernuda en España. Octavio Paz afirma que Luis Cernuda descubrió el espíritu moderno a través del Surrealismo. En cuanto a lo que el Surrealismo significó para Cernuda dice Paz que "fue algo más que una lección de estilo, más que una poética o una escuela de asociaciones e imágenes verbales: fue una tentativa de encarnación de la poesía en la vida, una subversión que abarcaba

tanto al lenguaje como a las instituciones".(31) Según Octavio Paz, Cernuda fue el primero y casi el único que comprendió e hizo suya la verdadera significación del Surrealismo de liberación; liberación en todos los sentidos pero sobre todo de la conciencia, y que le ayudó a aceptar su homosexualidad.

En 1967, Gonzalo Torrente Ballester(32) señala influencia del Surrealismo en Alberti, considera que no la hay en García Lorca y apenas la reconoce en Aleixandre. Sobre la influencia del Surrealismo en Cernuda no dice nada.

En 1968 aparece en los Estados Unidos otro de los libros clave para entender el Surrealismo español: The Surrealist Mode in Spanish Literature, firmado por Paul Ilie, cuya versión en español se publica en Madrid hasta 1972.(33) Es importante hacer notar que el ensayo dedicado a Cernuda e Hinojosa con el título "La órbita francesa" y el dedicado a Larrea titulado "La metáfora surrealista en Juan Larrea" que aparecen en la edición en lengua castellana como apéndice, no figuraron en la edición de lengua inglesa. La no inclusión de estos autores en el libro tal como fue concebido originalmente es justificada por el autor en este apéndice diciendo que su contribución a las categorías españolas de creatividad surrealista es tan mínima que no ameritaba su inclusión. Paul Ilie dice que tanto a Luis Cernuda como a José María Hinojosa frecuentemente se les asocia con las prácticas surrealistas, pero que rara vez son discutidos a la luz de lo que realmente significa el Surrealismo. Esto se debe, por un lado, a que pocos críticos se han mostrado dispuestos a considerar la posible existencia de una modalidad surrealista en la literatura

española, y por el otro, a que Cernuda e Hinojosa sólo reflejan los valores superficiales del Surrealismo, es decir los aspectos que inmediatamente pueden identificarse con la escuela francesa oficial sin ser sintomáticos de circunstancias personales o nacionales, mientras hay otros poetas para los que la sensibilidad surrealista fue un resultado natural de un compromiso social o personal, como Aleixandre, García Lorca y Alberti. Ilie insiste en que tanto Cernuda como Hinojosa "son surrealistas marginales en lo que respecta a la modalidad española y están más próximos a la escuela francesa porque sus sensibilidades carecen de raíces en la evolución general de las ideas estéticas de España".(34) Paul Ilie considera que Cernuda sólo es surrealista "en la medida en que tiene que satisfacer sus necesidades compositivas", (35) es decir que en Cernuda el Surrealismo es sólo una técnica más a la que manipula para expresar valores románticos y sentimientos que de otra manera no podría hacerlo. Dice que Cernuda "no acierta a interesarse con la experimentación sobre las posibilidades de la técnica porque está demasiado ocupado tratando de expresar su propia verdad personal".(36)

En 1972 en Cambridge, C. B. Morris publica otro estudio dedicado al Surrealismo español: Surrealism and Spain, (27) al que Agustín Delgado y José María Capote Benot consideran uno de los mejores y más completos trabajos sobre el tema.

En 1973, José María Capote Benot realiza su tesis de doctorado íntegramente dedicada al Surrealismo en la poesía de Luis Cernuda. (38) Dicha tesis intentó demostrar el amplio

conocimiento que Cernuda tenía del Surrealismo y cómo éste influyó, sobre todo en imágenes, metáforas y argumentos, en sus composiciones. El trabajo se inicia señalando las huellas del Surrealismo en la lírica española contemporánea, principalmente en la generación del 27. Posteriormente señala la postura de Cernuda ante el Surrealismo en su obra crítica, para concluir comentando minuciosamente los tres libros que él considera con influencias surrealistas: Un río, un amor, Los placeres prohibidos y Donde habite el olvido. En esta última parte, Capote Benot, va comentando poema por poema, señalando invariablemente en primer término la significación del poema; en segundo, de manera muy breve, las características métricas; y en tercero, las notas estilísticas. En general la valoración de los textos por parte de Capote Benot se queda en los aspectos superficiales y formales y no ahonda en el fondo de las concepciones del Surrealismo subyacente en la poesía de Cernuda.

En 1974 Carlos Marcial de Onis nos ofrece El Surrealismo y cuatro poetas de la generación del 27. Los cuatro poetas a los que Marcial de Onis se refiere son: Federico García Lorca, Rafael Alberti, Luis Cernuda y Vicente Aleixandre. A Alberti y a Cernuda es a los que considera menos oníricos de los cuatro y a Cernuda el que reporta un Surrealismo más superficial de todos. Dice Marcial de Onis que a pesar de haber sido Cernuda el único poeta del grupo que conoció de cerca el Surrealismo, de él sólo tomó la actitud rebelde y ciertos procedimientos. La influencia de los surrealistas en él afectó más al fondo que a la forma o la técnica; en lo externo Cernuda no parece surrealista. Al igual

que Paul Ilie piensa que Cernuda sólo tomó del Surrealismo lo que mejor pudiera servir a sus necesidades expresivas. "Cuando su sentimiento es confuso y no parece hallar la correspondencia exacta y única en el lenguaje lógico y formal recurre, en parte, al modo de expresión surrealista".(39) Sobre todo en Los placeres prohibidos el Surrealismo se transforma en el impulso para utilizar lo que está en el subconsciente y no se ha expresado en la actitud rebelde ante la sociedad y sus convencionalismos. A él atribuye Cernuda "el papel de chispa eléctrica que hizo aflorar ese mundo del enfrentamiento entre la realidad y el deseo".(40) En Cernuda el Surrealismo fue más de actitud ante la poesía y de actitud vital más que formal. En realidad él nunca buscó la abolición de conciencia artística, piensa Marcial de Onís, como lo hicieron García Lorca, Alberti o Aleixandre.

En El espejo y la máscara, de 1975, ensayo sobre la obra de Cernuda, Jenaro Talens coincide con la visión anterior: "El caos espiritual en que se debate encuentra entonces en las maneras surrealistas un punto de apoyo para expresarse, aunque a diferencia de los poetas franceses huye del automatismo, de ese dejar en libertad las palabras para que expresen lo que quieran sin ningún lazo de unión conceptual a las ideas del poeta".(41)

Terence Mc Mullan en su artículo "Luis Cernuda y la influencia emergente en Pierre Reverdy" publicado en 1975 en Revue de Litterature Comparée piensa también que la atracción de Cernuda por el Surrealismo se debe menos a consideraciones estilísticas y formales que al carácter de protesta social y moral del movimiento. Las imágenes de Cernuda por muy intuitivas

e inéditas "no contienen nada de gratuito o incoherente, pues nunca pierden de vista la realidad interior de los estados emocionales. Tampoco ignoran el mundo exterior de las cosas concretas como parece hacer el enfoque más radical, menos funcional de la experimentación surrealista primera".(42)

En 1981, Francisco Aranda en su libro sobre el Surrealismo español considera también que para Cernuda el Surrealismo es un instrumento de protesta y material de autoanálisis, ya que éste daba una dimensión y un sentido a su moral. Aranda cree que ningún otro poeta español debe tanto al Surrealismo en la formulación de idea y moral como Cernuda.

Luis Maristany en 1982 reafirmaba estas ideas: "La pretensión de vivir en surrealista, de acabar con el tradicional divorcio poesía-acto, aunque actuara en algunos momentos exultantes de Los placeres prohibidos, no se acomodaba sino de forma ocasional a los presupuestos de un poeta tan innatamente fatalista como Cernuda. El Surrealismo le sirvió para otras cosas: para decir y desvelar, en suma, autoexpresarse".(43)

En 1983 en la ciudad de Salamanca publica César Real Ramos un libro titulado Luis Cernuda y la generación del 27 en el que afirma que la obra de Cernuda se halla dentro de la línea estética del Surrealismo en todos los sentidos característicos del movimiento, y reconoce que su inconformismo social, particular (en lo sexual) y estético lo condujo a la adopción de la nueva técnica. Real Ramos critica a la crítica que se conformaba con señalar el hecho de la adhesión puramente técnica de Cernuda al Surrealismo, sin señalar, por lo menos, puntos de

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

contacto entre el poeta y el movimiento francés. "En la mayor parte de los casos, sin embargo, su análisis ha sido predominantemente de contenidos, limitándose a indicar algunos rasgos formales de la expresión y el contenido, dispersos y no diferenciales de estos libros surrealistas" (Un río, un amor y Los Placeres prohibidos). (44) Refiriéndose al libro Los placeres prohibidos dice: "además, lo que de coherencia antisocial subyace en el alcance de estos poemas, complementa el carácter más bien esteticista y subjetivo del libro anterior, perfilando un Surrealismo completo y total en sus diferentes facetas en éste posiblemente el único en tal sentido, poeta surrealista español". (45)

Haciendo a un lado el excelente y acertado ensayo de Octavio Paz sobre Cernuda, hasta finales de los años 70 la crítica literaria mexicana se había ocupado poco y con escasa profundidad de la obra de este poeta español, no obstante la edición temprana de sus obras en México, la estrecha relación que el poeta tuvo con el país y sus largos periodos de residencia en él. Los comentarios sobre la obra de Cernuda y su vinculación con el Surrealismo son hasta esa época escasos y superficiales. Estos varían desde el rechazo absoluto al uso que Cernuda hizo de elementos surrealistas en su poesía: "su acento tiene una autenticidad poética impecable, pero cuando se abandona a la seducción de las modas pasajeras, la voz frágil del suprarrealismo se vuelve quebradiza en su garganta" (José Luis Martínez) (46) hasta el entusiasmo desbordado: "La época surrealista de Cernuda es magnífica y me parece que a medida que

pasa el tiempo lo que irá quedando del Surrealismo será precisamente esa adaptación que de él han hecho algunos poetas, sobre todo de lengua española, realizando la paradoja de un "surrealismo consciente" (o mejor dicho, asumiendo esta paradoja; porque en el fondo todos los surrealistas la rechazan, aunque inconscientemente)" (Tomás Segovia).(47)

Durante la década de los ochenta hay un inusitado interés por la obra de Cernuda entre la crítica mexicana; muestra de ello son los interesantes estudios sobre este poeta realizados por Manuel Ulacia, James Valender y Vicente Quirarte. Como lo hemos venido haciendo en el presente capítulo sólo mencionaremos aquí sus comentarios en torno a la relación de Cernuda con el Surrealismo.

Previamente a los comentarios de estos críticos mencionaremos lo expresado por Juan García Ponce en 1981 al respecto, cuando dice que Cernuda parece haber elegido las más violentas actitudes vitales del Surrealismo para expresar ese grito en el que se muestra abierta y decididamente, sin ninguna ocultación, que aquello en que, para Luis Cernuda, consisten los placeres prohibidos en el amor homosexual".(48)

En 1984 Manuel Ulacia dice que "el encuentro de Cernuda con el Surrealismo fue también el encuentro y el reencuentro con una tradición literaria de la cual este movimiento había sido producto"(49) por lo que el capítulo tercero dedicado a los libros Un río, un amor y Los placeres prohibidos va más allá de la lectura que Cernuda hizo del Surrealismo y nos habla de la lectura que hizo de otros movimientos y autores identificados con

este movimiento (Nerval, Blake, Baudelaire, Ducasse, Rimbaud, el collage, el jazz, el cine, Vaché , Eluard, Aragon, Larrea, Hinojosa y Gide).

En 1984 James Valender, citando como referencia a B. W. Nield(50) dice en su libro La prosa narrativa de Luis Cernuda que lo que distingue Un río, un amor y Los placeres prohibidos del Surrealismo ortodoxo francés son dos rasgos románticos: el rechazo absoluto de la sociedad y el culto a la naturaleza.

Finalmente en 1985, Vicente Quirarte señalaba que el Surrealismo para Cernuda fue un medio y no un fin, y que una lección importante del Surrealismo para él "fue la posibilidad de asirse a objetos del mundo circundante, y lograr así la creación de reinos independientes... Además, estas invenciones a partir de objetos o realidades concretas son la base del "equivalente correlativo" que Cernuda buscaba en el poema, es decir, la capacidad que tiene el verdadero poeta para transmitir la experiencia con la misma identidad e idéntica intención con que la vivió".(51)

NOTAS DEL CAPITULO II

- (1) Luis Cernuda. Poesía y literatura I y II. p. 184.
- (2) Ibídem. p. 189.
- (3) Ibídem. p. 187.
- (4) Ibídem. p. 189.
- (5) Vittorio Bodini. Los poetas surrealistas españoles. pp. 116-117.
- (6) José María Capote Benot. El Surrealismo en la poesía de Luis Cernuda. p. 272.
- (7) Luis Cernuda. "Vicente Aleixandre" en Crítica, ensayos y evocaciones. p. 217.
- (8) Luis Cernuda. Prosa completa. pp. 1215-1217.
- (9) Ibídem. pp. 1221-1224.
- (10) Ibídem. p. 1221.
- (11) Ibídem. p. 1222.
- (12) Luis Cernuda. Crítica, ensayos y evocaciones. pp. 217-218.
- (13) Luis Cernuda. "Vicente Aleixandre" en Crítica, ensayos y evocaciones. pp. 226-231.
- (14) Ibídem. p. 230.
- (15) Cernuda llama generación del 25 a lo que más popularmente se ha llamado generación del 27, estableciendo dicho nombre con base en la fecha promedio de la aparición de los primeros libros de los autores de esta generación.
- (16) Luis Cernuda. Estudios sobre poesía española contemporánea. p. 145.
- (17) Citado por Derek Harris en Luis Cernuda. Obra completa. pp. 1448-1450.
- (18) Citado por Derek Harris en Luis Cernuda. Obra completa. pp. 1450-1457.
- (19) Guillermo Díaz Plaja. La poesía lírica española.

- (20) Angel del Río. Historia de la literatura española. Vol. II.
- (21) Varios autores utilizan el término Superrealismo; aquí hemos decidido manejar el término Surrealismo ya que éste es más comunmente aceptado en México.
- (22) Manuel Durán Gili. El Superrealismo en la poesía española contemporánea. p. 94.
- (23) Cfr. Ricardo Gullón. Asomante. Núm. 2, Vol. VI, 1980.
- (24) Carlos Bousoño. La poesía de Vicente Aleixandre. p. 46.
- (25) Max Aub. La poesía española contemporánea. p. 142.
- (26) Ramón Castellfort. La poesía lírica española del siglo XX. p. 176.
- (27) Vittorio Bodini. I poeti surrealisti spagnoli. Torino, Giulio Einaudi Editore, 1963. La edición en lengua española apareció en editorial Tusquets hasta 1971.
- (28) Vittorio Bodini. Los poetas surrealistas españoles. p. 88.
- (29) Ibidem. p. 91.
- (30) Octavio Paz. "La palabra edificante" en Cuadrivio.
- (31) Ibidem. p. 175.
- (32) Gonzalo Torrente Ballester. Panorama de la literatura española contemporánea.
- (33) Paul Ilie. The surrealist mode in spanish literature. Michigan, The University of Michigan Press, 1968. La versión española: Los surrealistas españoles.
- (34) Paul Ilie. Los surrealistas españoles. p. 301.
- (35) Ibidem. p. 295.
- (36) Ibidem. p. 301.
- (37) C. B. Morris. Surrealism and Spain. Cambridge, Cambridge University Press, 1972. Citado por Agustín Delgado. La poética de Luis Cernuda. y José Ma. Capote Benot. El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda. No hacemos aquí la reseña de las opiniones de Morris sobre Cernuda con respecto al Surrealismo, ya que, lamentablemente, no nos ha sido posible el acceso a dicho libro. Sin embargo parece ser que Morris estaba interesado en Cernuda como poeta surrealista por la referencia que hace César Real Ramos (Luis Cernuda y la generación del 27) en su bibliografía de un artículo de Morris publicado en 1971 en el número 299 de la revista Insula, titulado "Un poema de Luis

Cernuda y la literatura surrealista", el cual también desconocemos.

(38) José María Capote Benot. Op. cit.

(39) Carlos Marcial de Onis. El Surrealismo y cuatro poetas de la generación del 27. p. 233.

(40) Ibidem. p. 230.

(41) Jenaro Talens. El espacio y las máscaras. p. 71

(42) Terence Mc. Mullan. "Luis Cernuda" en Derek Harris. Luis Cernuda. p. 264.

(43) Luis Maristany. La realidad y el deseo. p. 41.

(44) César Real Ramos. Luis Cernuda y la generación del 27. p. 48.

(45) Ibidem. p. 51.

(46) José Luis Martínez. "La poesía de Luis Cernuda" en Tierra Nueva. México, D. F., Núms. 7-8 (enero-abril de 1941) en James Valender. Luis Cernuda ante la crítica mexicana: una antología. p. 33.

(47) Tomás Segovia. "La Realidad y el deseo" en Revista mexicana de literatura. México, D. F., Núm. 1 (enero-marzo de 1959). en James Valender. Op. cit. p. 42.

(48) Juan García Ponce. "El camino del poeta: Luis Cernuda" en Las huellas de la voz. p. 193.

(49) Manuel Ulacia. Luis Cernuda: escritura, cuerpo y deseo. p. 54.

(50) B. W. Nueid. "Surrealism in Spain, with special reference to the poetry of Alberti, Aleixandre, Cernuda y Lorca". Tesis doctoral inédita, Cambridge University, 1972, citada por James Valender. La prosa narrativa de Luis Cernuda. p. 43.

(51) Vicente Quirarte. La poética del hombre dividido en la obra de Luis Cernuda. p. 52.

III LA POESIA SURREALISTA DE CERNUDA

A. LA EXPRESION FORMAL.

1. El verso de Cernuda.

Marcial de Onis ha señalado que a simple vista la poesía de Cernuda no parece surrealista y efectivamente es difícil advertir en ella los rasgos que de manera inmediata encontramos en, por ejemplo, los poetas surrealistas franceses como la incongruencia, la arbitrariedad, la ausencia de lógica. Es decir, los elementos más inmediatos que contribuyen a que un poema sea considerado surrealista están ausentes en la poesía de Cernuda. Si bien reconocíamos en la Introducción que el texto automático puro, libre de toda orientación lógica y consciente, no es posible, no por ello dejamos de reconocer los intentos de los surrealistas por alejarse de esa lógica. Aun en Eluard, un poeta que podríamos considerar muy cercano a Cernuda por su fidelidad al lirismo y su negativa a abandonar del todo el suspiro, encontramos en algún poema versos como los siguientes:

Aux autres de rêver d'un cimetière ardent

.....

Il a un dé au doigt c'est un perroquet mûr

.....

Sous la lampe ce soir charmille est un prénom

.....

Fileuse mot fondant hamac treille pillée

.....

Cognée evieur jouée aux dés

.....

(de "Quelques-uns des mots
qui, jusqu'ici, m'étaient
misterieusement interdits")

Traducción:

A los otros de soñar con un cementerio ardiente

.....

Tiene un dedal en el dedo es un papagayo maduro

.....

Bajo la lámpara esta noche glorieta es un nombre

.....

Hiladora palabra que se derrite hamaca vial
saqueada

.....

Hacha error jugado a los dados

.....

En donde la falta de sentido lógico, tanto sintáctica como
semánticamente es más que evidente. Sin embargo, en Luis Cernuda

es difícil hallar este tipo de versos, si acaso los primeros versos del poema "Mares escarlata", quizá el poema de Cernuda que parece más fiel a la técnica de la escritura automática, en donde las imágenes se suceden sin coherencia alguna:

Un gemido molusco
 Parece nada de importancia
 Mas de noche un gemido son las alas
 De mármol escondido,
 Corolas fatigadas
 O lascivas columnas

destacando el tercer verso por su falta de sentido lógico-sintáctico, podrían revelarnos esas particularidades de la poesía surrealista.

En realidad en la poesía de Cernuda hay pocos elementos formales que lo caractericen como un poeta surrealista. El Surrealismo afectó en la poesía de Cernuda más al fondo que a la forma o a la técnica.

Incluso cuando Cernuda subvierte la lógica y la sintaxis lo hace más por una actitud de rebeldía que por una preocupación por subvertir el lenguaje, ya que al romper la lógica y la sintaxis, él considera estar rompiendo con el orden establecido, es decir atacando al lenguaje ataca a la sociedad que lo utiliza.

Algunos de los rasgos formales vanguardistas en la poesía de Cernuda no son rasgos propios del Surrealismo sino que son

compartidos por diferentes movimientos de vanguardia, como el uso del verso libre, la personificación o prosopopeya, uso de la sinestesia (asociar sensaciones que pertenecen a diferentes registros sensoriales), adjetivación insólita, enumeración caótica, etc.

Cernuda abandona la rima y utiliza el verso libre a partir de Un río, un amor, sin embargo, a pesar de esto, nunca acaba por romper los esquemas métricos y siempre conserva cierta regularidad métrica, lo que nos permite observar en su poesía un predominio del verso tradicional sobre la línea poética.

Los cuatro primeros poemas de Un río, un amor: "Remordimiento en traje de noche", "Quisiera estar solo en el sur", "Sombras blancas" y "Cuerpo en pena" son poemas que conservan una misma unidad métrica: verso alejandrino (14 sílabas), con hemistiquios normales que nos dan dos septetos en cada verso. Los tres primeros poemas están compuestos por tres estrofas de cuatro versos alejandrinos cada una y el cuarto por diez estrofas igualmente de cuatro versos de catorce sílabas. Veamos dos ejemplos:

Un hombre gris avanza/ por la calle de niebla
 No lo sospecha nadie./ Es un cuerpo vacío,
 Vacío como pampa,/ como mar, como viento,
 Desiertos tan amargos/ bajo un cielo implacable

7 sílabas 7 sílabas =14 s.

("Remordimiento en traje de noche")

Quizá mis lentos ojos/ no verán más el sur
 De ligeros paisajes/ dormidos en el aire,
 Con cuerpos a la sombra/ de ramas como flores
 O huyendo en un galope/ de caballos furiosos.

7 sílabas 7 sílabas =14 s.

("Quisiera estar solo en el sur")

A partir del quinto poema, "Destierro", abandona el esquema métrico del versículo alejandrino en verso blanco y busca romper con las ataduras rítmicas, sin embargo, tanto en Un río, un amor como en Los placeres prohibidos vamos a encontrar, decíamos, todavía cierta regularidad métrica y debido al uso frecuente de versos tradicionales, aunque combinados de forma poco común. Y son precisamente estas combinaciones de ritmos tradicionales, usadas igualmente por Aleixandre, incluso con mayor variedad que en Cernuda, las que constituyen uno de los aspectos innovadores de la poesía de la generación del 27. Si bien es cierto que la combinación de ritmos era conocida y practicada en lengua española desde el siglo XVI, los metros combinados se daban en una misma unidad versicular, ahora en cambio los encontramos en unidades versiculares distintas, lo que da origen a una nueva musicalidad. En realidad en Cernuda son pocas las variantes métricas usadas, a diferencia de Aleixandre en quien Bousoño localiza una mayor diversidad,(1) lo cual se explica según Jenaro Talens por la tendencia del primero a la fijación en el tiempo que lo empujó a la búsqueda de una forma estable.(2) Los metros que Cernuda utiliza son perfectamente localizables y bastante

comunes en la lengua española, destacando entre los de arte menor el heptasílabo y entre los de arte mayor el endecasílabo y el alejandrino, y sus ritmos también son demasiado convencionales y fácilmente definibles.

Por otro lado, aunque encontramos encabalgamiento en varios de sus poemas, hay una mayor tendencia a las pausas versales que a las internas, por ello es que a pesar de usar el encabalgamiento entre dos versos, Cernuda sigue utilizando las mayúsculas al principio de sus versos.

Veamos algunos casos para ejemplificar lo anterior.

El poema "Como el viento", de Un río, un amor, está formado por cuatro versos distribuidos en cuatro estrofas: las tres primeras de cuatro versos y la última de tres. En este poema utiliza Cernuda sólo dos unidades métricas: endecasílabos y heptasílabos. Del primer tipo encontramos ocho (1º, 2º, 4º, 5º, 8º, 9º, 10º y 15º) y del segundo siete (3º, 6º, 7º, 11º, 12º, 13º y 14º). El verso noveno en realidad es un endecasílabo con una sílaba de más en posición inicial. De los ocho endecasílabos, cinco son de ritmo melódico (1º, 4º, 8º, 9º y 10º) y tres polirrítmicos (2º, 5º y 15º). De los heptasílabos, cinco son de ritmo dactílico (3º, 7º, 11º, 13º y 14º) y dos trocaico (6º y 12º). En el poema sólo hay un encabalgamiento, en las líneas 9 y 10; el resto del poema usa pausas versales.

Como el viento a lo largo de la noche,
Amor en pena o cuerpo solitario,

Toca en vano a los vidrios,
Sollozando abandona las esquinas;

O como a veces marcha en la tormenta,
Gritando locamente,
Con angustia de insomnio
Mientras gira la lluvia delicada;

Sí, como al viento que un alba le revela
Su tristeza errabunda por la tierra,
Su tristeza sin llanto,
Su fuga sin objeto;

Como él mismo extranjero,
Como el viento huyo lejos.
Y sin embargo vine como luz.

Tomemos ahora un ejemplo del mismo libro en donde aparentemente hay variedad métrica, el poema "Habitación de al lado" el cual consta de veintiún versos divididos en cuatro estrofas de cinco, siete, cinco y tres líneas respectivamente, más la última línea separada que sintetiza el poema y del cual hablaremos posteriormente como un rasgo característico de la poesía de Cernuda en este periodo. De estos versos tenemos que seis son endecasílabos (1º, 2º, 4º, 9º, 10º y 11º); ocho alejandrinos (7º, 13º, 14º, 15º, 16º, 17º, 19º y 21º); dos hexadecasílabos (8º y 12º) formados en realidad por la unión de dos unidades

elementales: un heptasílabo y un eneasílabo en el verso octavo y un eneasílabo y un heptasílabo en el décimo segundo; uno, en verso de veintiún sílabas (20^a) formado por tres heptasílabos; otro, un decasílabo (3^a) y tres más dodecasílabos (5^a, 6^a y 18^a). Los cuatro últimos referidos, el decasílabo y los dodecasílabos, son irregularidades dentro de un pie métrico y en realidad funcionan como endecasílabos con una sílaba de más (versos 5^a, 6^a y 18^a) y con una de menos (verso 3^a), ya que la acentuación corresponde a la de los endecasílabos sáficos (3^a y 6^a) y melódico (18^a). Como podemos ver la mayoría de los versos son tradicionales y aquellos que parece que no lo son, en realidad se trata de versos compuestos por unidades tradicionales o con irregularidades de pie métrico que los convierten en versos tradicionales. Los ritmos también lo son como veremos más abajo. Por otro lado, observamos que hay encabalgamiento en las líneas 1-2, 8-9, 11-12, 16-17 y 18-19, sin embargo existe un predominio por las pausas versales. La estructura del poema es la siguiente:

1	— — ' — — ' — — — ' —	11 s., melódico
2	— — ' — — — ' — — — ' —	11 s., polirrítmico
3	— — — ' — (—) — ' — — ' (—)	10(11) s., sáfico
4	' — — — — — ' — — — — ' —	11 s., enfático
5	— — — ' (—) — ' — — — — ' —	12(11) s., sáfico
6	— — — ' — — — — ' (—) — ' —	12(11) s., sáfico
7	— — ' — — — ' — / — — — ' — — — ' —	14 (7 dactílico + 7 dactílico)

8	_ ' _ ' _ ' _ ' / _ ' _ ' _ ' _ ' _	16 (7 trocaico + 9 trocaico)
9	_ _ ' _ _ ' _ _ _ ' _	11 melódico
10	_ _ ' _ _ ' / _ _ _ ' _ (_)	11 melódico
11	_ _ ' _ _ ' _ _ _ ' _	11 melódico
12	_ _ _ ' _ ' _ ' _ ' / _ ' _ ' _ ' _	16 (9 trocaico + 7 trocaico)
13	' _ _ _ ' _ ' (_) / _ _ _ ' _ _ ' _	14 (7 mixto + 7 dactílico)
14	' _ _ _ ' _ ' _ ' / _ _ _ ' _ _ ' _ (-)	14 (7 mixto + 7 dactílico)
15	' _ _ _ ' _ ' _ ' / _ _ _ ' _ _ ' _	14 (7 mixto + 7 dactílico)
16	_ _ _ ' _ _ ' _ / _ ' _ ' _ ' _	14 (7 dactílico + 7 trocaico)
17	_ ' _ _ ' _ ' _ / _ _ _ ' _ _ ' _ (_)	14 (7 trocaico + 7 dactílico)
18	(_) _ _ _ ' _ _ _ ' _ _ _ ' _	11 melódico
19	_ _ _ ' _ _ ' _ / _ _ _ ' _ _ ' _	14 (7 dactílico + 7 dactílico)
20	_ _ ' _ _ ' _ ' _ / _ ' _ ' _ ' _ ' _ / _ ' _ ' _ ' _	21 (7 + 7 + 7 trocaicos)
21	_ _ ' _ _ ' _ ' _ / ' _ _ _ ' _ _ ' _	14 (7 trocaico + 7 mixto)

Tomemos ahora un ejemplo del libro Los placeres prohibidos, el poema que inicia el libro: "Diré cómo nacisteis". El poema se

compone de 49 versos divididos en nueve estrofas: primera, seis versos; segunda, seis versos; tercera, cinco versos; cuarta, cuatro versos; quinta, seis versos; séptima, cuatro versos; octava, ocho versos y novena, cinco versos, con las medidas y ritmos:

Diré cómo nacisteis, placeres prohibidos,
 Como nace un deseo sobre torres de espanto,
 Amenazadores barrotes, hiel descolorida,
 Noche petrificada a fuerza de puños,
 Ante todos, incluso el más rebelde,
 Apto solamente en la vida sin muros.

Corazas infranqueables, lanzas o puñales,
 Todo es bueno si deforma un cuerpo;
 Tu deseo es beber esas hojas lascivas
 O dormir en esa agua acariciadora.
 No importa;
 Ya declaran tu espíritu impuro.

No importa la pureza los dones que un destino
 Levantó hacia las aves con manos impercederas;
 No importa la juventud, sueño más que hombre,
 La sonrisa tan noble, playa de seda bajo la
 tempestad
 De un régimen caído.

Placeres prohibidos, planetas terrenales,
Miembros de mármol con sabor de estío,
Jugo de esponjas abandonadas por el mar,
Flores de hierro, resonantes como el pecho de
un hombre.

Soledades altivas, coronas derribadas,
Libertades memorables, manto de juventudes;
Quien insulta esos frutos, tinieblas en la lengua,
Es vil como un rey, como sombra de rey
Arrastrándose a los pies de la tierra
Para conseguir un trozo de vida.

No sabía los límites impuestos,
Límites de metal o papel,
Ya que el azar le hizo abrir los ojos bajo una luz
tan alta,
Adonde no llegan realidades vacías,
Leyes hediondas, códigos, ratas de paisajes
derruidos.

Extender entonces la mano
Es hallar una montaña que prohíbe,
Un bosque impenetrable que niega,
Un mar que traga adolescentes rebeldes.

Pero si la ira, el ultraje, el oprobio y la
muerte,

Avidos dientes sin carne todavía,
Amenazan abriendo sus torrentes,
De otro lado vosotros, placeres prohibidos,
Bronce de orgullo, blasfemia que nada precipita,
Tendéis en una mano el misterio,
Sabor que ninguna amargura corrompe,
Cielos, cielos relampagueantes que aniquilan.

Abajo, estatuas anónimas,
Sombras de sombras, miseria, preceptos de niebla;
Una chispa de aquellos placeres
Brilla en la hora vengativa.
Su fulgor puede destruir vuestro mundo.

Si hacemos un recuento general encontramos que en el poema hay: 1 verso trisílabo, 1 heptasílabo, 2 enesílabos, 6 decasílabos, 7 endecasílabos, 4 dodecasílabos, 7 tridecasílabos, 11 alejandrinos, 4 pentadecasílabos, 2 hexadecasílabos, 2 heptadecasílabos, 1 octodecasílabo y 1 de diecinueve sílabas; sin embargo podemos ver las líneas poéticas están constituidas por versos tradicionales. La disposición del poema es básicamente esticomítica, es decir que cada frase ocupa exactamente un verso y si acaso encontramos encabalgamientos éstos no son muy frecuentes, los hay en las líneas 13-14, 16-17, 25-26-27, 33-34 y 47-48. La mayor falta de unidad en la métrica se ve compensada

por esta esticomitía y por la partición interna constante en el poema que en realidad busca mantener el equilibrio.

Creo que estos ejemplos sirven claramente para darnos cuenta de la tendencia en la poesía de Cernuda por las formas y ritmos tradicionales, aun cuando utiliza metros poco comunes en la lírica española éstos generalmente se conforman por unidades métricas perfectamente definidas. El heptasílabo, el endecasílabo y el alejandrino son, como hemos podido apreciarlo, los metros más utilizados por Cernuda y de entre ellos el endecasílabo es el que abarca la mayor parte de su producción poética, moviéndose en más del ochenta por ciento de los casos sobre este esquema métrico.

Al tiempo que demostrábamos el uso del verso libre y la ausencia de rima como algunos de los rasgos vanguardistas en la poesía de Cernuda, hemos analizado los aspectos de metro y rima característicos de su poesía simultáneamente, ya que ambos aspectos se correlacionan de manera íntima en el interior del esquema versal denominado métrico-rítmico, atendiendo así, también de forma conjunta los niveles fónico-fonológico y morfosintáctico del poema, conforme a la clasificación por niveles de Emile Benveniste,(3) y que corresponden respectivamente a los metaplasmos y a las metataxas de las antiguas retóricas.(4)

Ahora bien hay aspectos que igualmente afectan al nivel fónico-fonológico como al nivel morfo-sintáctico, aunque en mayor grado a este último, y de entre ellos nos referiremos a ciertas

figuras retóricas de construcción utilizadas por Cernuda y que se manifiestan de manera constante en su obra.

El tipo de operación que Cernuda realiza con mayor frecuencia a través de las figuras retóricas es de adiectio o adición, tanto en sus formas simples como repetitivas, siendo estas últimas las más comunes.

La repetición, utilizada abundantemente por Cernuda, según palabras de Laura Trejo: "consiste en la iteración de dos o más unidades equivalentes en uno o más niveles de la lengua (fónico, morfológico, sintáctico o semántico)".(5) La repetición puede darse en contacto, es decir, en palabras contiguas o bien a distancia y su efecto estilístico es rítmico, melódico o enfático. Fernando Vallejo dice que "en principio toda repetición voluntaria en los textos modernos busca un énfasis retórico y a la vez una determinada distribución de las palabras y los acentos en la frase. Según prevalezca una intención o la otra resultan dos tipos generales: repeticiones por razones de insistencia y repeticiones por razones de equilibrio"(6) y añade más adelante para remarcar el carácter enfático de esta figura que a mayor número de repeticiones, mayor es el énfasis. En general podemos decir que la repetición da lugar a una intensificación del elemento o de los elementos que se repiten.

Comenzaremos señalando las repeticiones de palabras iguales en el nivel sonido-sentido. En este tipo de reiteración, la repetición del término implica una superación afectiva: "La primera posición de la palabra tiene la función informativa semántica normal (indicat), la posición segunda presupone la

función informativa de la primera y tiene una función afectiva encarecedora que rebasa la simple función informativa (affirmat)".(7)

la figura más importante dentro de la gama de repetición de palabras iguales es la geminatio o reduplicación que consiste "en la repetición de una expresión en el interior de un mismo sintagma"(8) y el efecto que produce es de insistencia, de prolongación. La reduplicación puede darse al inicio (/XX.../), en medio (/...XX.../) o al final (/...XX) del sintagma, sin que medie intervalo alguno entre los términos repetidos y es a lo que se llama geminatio pura; puede estar reforzada por una o más palabras; puede interrumpirse por una palabra o grupo de palabras.

Los casos de geminatio pura que encontramos en Cernuda se dan de las tres formas que señalamos, aunque no son muy frecuentes.

a) al inicio:

Cielos, cielos relampagueantes que aniquilan
("Diré cómo nacisteis")

b) en medio:

Abajo todo, todo, excepto la derrota ("¿Son todos
felices?")

Les canta algo, algo levemente ("El caso del
pájaro asesinado")

c) al final:

No son nada, nada, nada ("El mirlo, la gaviota")

Generalmente las reduplicaciones en Cernuda se dan en grupos binarios aunque el ejemplo final se da en un grupo ternario. En todos los ejemplos anteriores vemos que las palabras que se repiten son sustantivos, sin embargo en ocasiones utiliza también verbos y casi siempre de forma imperativa:

Deja, deja, harapiento de estrellas; ("De qué país")

Grita, grita, vuelve tus manos al revés ("Sentado sobre un golfo de sombra")

También encontramos en Cernuda repeticiones reforzadas por una o más palabras (/XY,XY.../, /...XY,XY.../), generalmente por artículos o adversativos:

Son los mares, los mares desbordados ("Mares escarlata")

La noche, la noche deslumbrante ("Razón de lágrimas")

No sabes, no sabes; ("Tu pequeña figura")

La reiteración interrumpida por una palabra o por un grupo de palabras es la más frecuente en la obra de Cernuda. Podemos encontrarla de diferentes maneras:

a) a base de casi fórmulas gramaticales, en donde las palabras repetidas se interrumpen tan sólo por una preposición (X en X, X de X, X por X, X a X) o por una conjunción (X y X).

Ejemplos:

X de X

Sombra de sombras, miseria, precepto de niebla
("Diré cómo nacisteis")

X por X

Pasión por pasión. Amor por amor ("Pasión por pasión")

X a X

Gota a gota, idénticas a lágrimas ("La canción del oeste")

Abra la puerta del olvido lado a lado

X y X

Mitad y mitad, sueño y sueño, carne y carne ("No decía palabras")

b) por epanalepsis, que consiste en "la repetición, al principio y al final de una misma frase o proposición de una expresión: /X...X/" (9) Esta modalidad la encontramos en varias ocasiones:

Nunca sabremos nunca ("El caso del pájaro asesinado")

Noche que no puede ser otra cosa sino noche ("Razón de lágrimas")

Espinas en lugar de espinas ("Dejadme solo")

Dolor frente a dolor ("Carne de mar")

E incluso con alguna pequeña variante, como un artículo:

Los árboles abrazan árboles ("Nevada")

Una canción besa otra canción ("Nevada")

En algunos casos no es una sola palabra la que se repite al principio y al final sino un grupo de palabras:

Es mi vida misma y no es mi vida ("Como leve sonido")

Este tipo de repeticiones son más frecuentes en Un río, un amor, que en Los placeres prohibidos.

c) interrupción por un grupo de palabras sin que las palabras repetidas se hallen al principio y al fin de la frase: X...X. Estos casos son también bastante comunes en la poesía de Cernuda. Veamos algunos ejemplos:

Estoy cansado de estar cansado ("Estoy cansado")
 Hubo un día en el que el día no engañaba
 ("Daytona")

Cansado de cantar, siempre cantar a tantas olas
 ("No intentemos el amor nunca")

Para hacer solo un hombre con su estigma de hombre
 ("Todo esto por amor")

Donde mis ojos, estos ojos ("Todo esto por amor")

Ante mi forma encontré aquella forma (No sé que
 nombre darle en mis sueños)

El honor de vivir con honor gloriosamente ("¿Son
 todos felices?")

Sin saber que en el fondo no hay fondo ("Como la
 piel")

Libertad no conozco sino la libertad de estar
 preso en alguien ("Si el hombre pudiera decir")

Así como una hoja y otra hoja ("Como leve sonido")

Un cuerpo que no era el cuerpo mío ("Veía
 sentado")

Incluso la palabra que se repite podemos encontrarla más de
 dos veces en la misma frase:

Duda con manos de duda y pies de duda ("Duerme
 muchacho")

Sólo esas sombras blancas, oh blancas, si, tan
blancas ("Sombras blancas")

También en los poemas en prosa de Los placeres prohibidos es común encontrar estas repeticiones:

Sentado sobre un golfo de sombra vas siendo ya sombra tu todo. Sombra tu cabeza, sombra tu vientre, sombra tu vida misma.

En vano escuchas la canción del muchacho jovial. Es una canción impersonal, exactamente pudiera ser otra canción cualquiera, y ese es el motivo de que te sientas atraído por el canto y su cantor. ("Sentado sobre un golfo de sombra")

d) finalmente hay otros casos en donde podemos decir que hay una doble reiteración: la primera es de igualdad estricta y la segunda de igualdad relajada. En la mayoría se encuentra una repetición reforzada del tipo: X + A, X + B, en donde A y B son generalmente sinónimos o actúan como tales. Esta forma también es frecuente en la poesía de Cernuda. Ejemplos:

Cuerpo de piedra, cuerpo triste ("Nocturno entre las musarañas")

No saber donde ir, donde volver ("Nocturno entre las musarañas")

Palabras de demente o palabras de muerto ("Tu pequeña figura")

Fatiga de estar vivo, de estar muerto
("Destierro")

A veces aparecen en grupos de palabras:

Que más da el sol que se pone o el sol que se levanta,
La luna que nace o la luna que muere
("Qué más da")

Muchas veces estas repeticiones se dan en forma ternaria para acentuar el énfasis retórico. La repetición estricta puede ser de sustantivos, adjetivos, adverbios o verbos.

Manos ligeras, manos egoístas, manos obscenas (Qué ruido tan triste)

Cuando ríen, cuando aman, cuando besen ("Que ruido tan triste")

Iguales en figura, iguales en amor, iguales en deseo ("No decía palabras")

Escucha el agua, escucha la lluvia, escucha la tormenta; ("Tu pequeña figura")

Solo nubes, con nubes, siempre nubes ("Durango")

Otra forma de la repetición aunque no en igualdad estricta sino relajada es el poliptoton o derivación que "consiste en repetir la parte invariable de una palabra (el lexema, de un

nombre o un verbo), sustituyendo cada vez alguna de sus partes gramaticales variables (algún morfema derivativo y/o gramatical)",(10) es decir que nos encontramos ante la identidad formal de palabras sólo en parte. Precisamente por esa identidad parcial entre las palabras podemos decir que todo poliptoton conlleva aliteración ("repetición de uno o más sonidos en distintas palabras próximas" H. Beristáin. Diccionario de Poética y Retórica. p.37). Según Carmelo Gariano el valor de esta figura radica en que al "introducir palabras del mismo étimo, el verso adquiere nuevas resonancias semánticas y melódicas gracias a la repetición de una parte de la masa sonora de dos términos de la misma familia".(11) La derivación decíamos puede darse a partir de sustantivos o de verbos. Veamos algunos ejemplos que encontramos en la obra de Cernuda:

a) sustantivos:

Sobre otra nieve, allá Nevada ("Nevada")

En donde el cazador si quiere da caza al terciopelo ("Habitación de al lado")

Sabe nada de nadie ("No intentemos el amor nunca")

Mientras los años muertos como un muerto ("Vieja Ribera")

La verdad de su amor verdadero ("Si el hombre pudiera decir")

En más de un verso:

El libro melancólico entreabierto,
 Las piernas entreabiertas, ("El mirlo, la
 gaviota")

b) sustantivos y verbos:

Su niebla misma ríe, risa blanca en el viento
 ("Quisiera estar solo en el sur")
 Sin vida está viviendo solo profundamente
 ("Habitación de al lado")

c) verbos:

Vierte, viértete sobre mis deseos ("Adónde fueron
 despeñadas")

En más de un verso:

No merece aguardarle, como cualquier monarca
Aguarda que las torres maduren hasta frutos
 prohibidos ("¿Son todos felices?")
 Déjame, ya es hora de que duerma,
 De dormir este sueño inalcanzable
 ("El mirlo, la gaviota")

Como podemos observar en Cernuda el poliptoton destaca sobre
 todo por su carácter enfático.

Las formas anteriores de reiteración que hemos señalado, decíamos que se dan básicamente en el nivel sonido-sentido, aunque el poliptoton podemos decir que se halla a medio camino entre las repeticiones a nivel sonido-sentido y las de nivel sintáctico. Sin embargo la repetición podemos encontrarla en la obra de Cernuda en el nivel sintáctico a través de las siguientes figuras: la anáfora, la epífora, el retruécano o quiasmo, el estribillo o antepífora y la anadiplosis o conduplicación.

La anáfora consiste en "la repetición intermitente de comienzo de un miembro o un inciso".(12) Laura Trejo distingue claramente entre al repetición de un miembro y la de un inciso; a la primera le llama anáfora léxica y a la segunda anáfora sintáctica. La anáfora léxica se refiere por tanto a la repetición insistente de una palabra:

Sin palabras, sin voces

sin decir, sin saber; (Durango)

En este ejemplo vemos que hay anáfora léxica por la repetición de la preposición sin, empero existe también un anaforismo sintáctico ya que la construcción sintáctica de cada hemistiquio en los dos versos es idéntica:

prep. + sust., prep. + sust.

prep. + verbo infinitivo, prep. + verbo infinitivo

Sin embargo hay otros ejemplos en los que la repetición se da sólo en la palabra inicial y el resto de la estructura es diferente:

"Veía sentado"

Veía sentado junto al agua
Con vago ademán de olvido,
Veía las hojas, los días, los semblantes,
El fondo siempre pálido del cielo,
Conversando indiferentes entre ellos mismos.

Veía la luz agitarse eficazmente,
Un pequeño lagarto de visita,
Las piedrecillas vanidosas
Disputando el lugar a las tristes hierbas.

Veía reinos perdidos o quizá ganados,
Veía mi juventud ni ganada ni perdida,
Veía mi cuerpo distante tan extraño
Como yo mismo, allá en extraña hora.

Veía los canosos muros disgustados
Murmurando entre dientes sus vagas blasfemias,
Veía más allá de los muros
El mundo como can satisfecho,
Veía al inclinarme sobre la verdad

Un cuerpo que no era el cuerpo mío.

Subiendo hasta mí mismo
 Aquí vive desde entonces,
 Mientras aguardo que tu propia presencia
 Haga inútil este triste trabajo
 De ser yo solo el amor y su imagen.

En el poema "La canción del oeste" encontramos también varios ejemplos de este tipo de anáfora:

Jinete sin cabeza,
Jinete como un sueño buscando entre rastros

Olvidemos pues todo, incluso el mismo oeste;
Olvidemos que un día las miradas de ahora

Sobre el lejano oeste
Sobre amor más lejano

Existen muchos otros ejemplos de anaforismo léxico en la obra de Cernuda, sin embargo es el anaforismo sintáctico el que más abunda y el que más le caracteriza.

La anáfora sintáctica se refiere, pues, a la insistencia de una estructura sintáctica y aclara Laura Trejo que ésta puede ser de dos tipos: la primera repite más o menos sistemáticamente parte del sintagma en forma estricta e "implica siempre las

mismas palabras y las mismas funciones", (13) y en la segunda "el sintagma conserva los mismos esquemas gramaticales, las mismas funciones pero las palabras son distintas, podría hablarse de una 'anomalía' ya que frente a la repetición de la función hay una diferencia en cuanto al sentido". (14)

Ejemplos del primer tipo encontramos múltiples en la obra cernudiana:

De mis sueños copiando los colores de nubes,
De mis sueños copiando nubes sobre la pampa
 ("Oscuridad completa")

El amor viene y va, mira;
El amor viene y va,
 ("Carne de mar")

Si el hombre pudiera decir lo que ama,
Si el hombre pudiera levantar su amor por el
 cielo

.....

La única libertad que me exalta
La única libertad porque muero
 ("Si el hombre pudiera decir")

En el poema "Te quiero" se utiliza la anáfora de este tipo a través de la reiteración, aparentemente excesiva, de la frase "te lo he dicho con...", que incluso funciona como estribillo sin serlo propiamente por la variación del último término. En la

última estrofa encontramos otros dos ejemplos de repetición parcial del sintagma en forma estricta:

Te quiero.

Te lo he dicho con el viento,
Jugueteando como animalillo en la arena
O iracundo como órgano tempestuoso;

Te lo he dicho con el sol,
Que dora desnudos cuerpos juveniles
Y sonríe en todas las cosas inocentes;

Te lo he dicho con las nubes,
Frentes melancólicas que sostienen el cielo,
Tristezas fugitivas;

Te lo he dicho con las plantas,
Leves criaturas transparentes
Que se cubren de rubor repentino;

Te lo he dicho con el agua,
Vida luminosa que vela un fondo de sombra;

Te lo he dicho con el miedo,
Te lo he dicho con la alegría,
Con el hastío, con las terribles palabras.

En el último ejemplo las repeticiones anotadas corresponden a lo que Todorov y Ducrot llaman segmento anafórico y que nos remite necesariamente a otro que denominan segmento interpretante. "Un segmento del discurso se llama anafórico cuando para darle una interpretación (siquiera meramente literal) es preciso remitirse a otro fragmento del discurso; llamaremos 'interpretante' el segmento al cual remite el anafórico".(15) En el caso al que hacíamos referencia el segmento interpretante es: "Idéntico a las razas cuando cumplen años", que es el verso inmediatamente anterior a los dos señalados.

Veamos otros ejemplos:

Sí, como el viento al que un alba le revela

Su tristeza errabunda por la tierra,

Su tristeza sin llanto,

Su fuga sin objeto;

("Como el viento")

Esos mendigos son los reyes sin corona

Que buscaron la dicha más allá de la vida,

Que buscaron la flor jamás abierta,

Que buscaron deseos terminados en nubes.

("Linterna roja")

Unos cuerpos son como flores,

Otros como puñales,

Otros como cintas de agua,

("Unos cuerpos son como flores")

Una mano dará el poder de sonrisa,

Otra dará las rencorosas lágrimas

Otra el puñal experimentado

Otra el deseo que se corrompe, formando bajo la
vida

("De qué país")

En todos estos ejemplos el primer verso es el segmento interpretante al que siguen los versos que constituyen el segmento anafórico y que poseen una estructura sintáctica similar, a pesar de que en algunos casos el verbo se haga tácito, como sucede en los dos últimos ejemplos.

El poema en prosa "Había en el fondo del mar" repite esta misma fórmula. El primer párrafo comienza con la oración "Había en el fondo del mar una perla y una vieja trompeta", en donde el complemento circunstancial "en el fondo del mar" va a ser el segmento interpretante al que se van a remitir los cuatro siguientes párrafos que comienzan anafóricamente con la forma impersonal "había" seguida de un complemento de objeto directo.

En la mayoría de los ejemplos que hemos mencionado encontramos con anaforismo parcial regulado, es decir en versos continuos, ya sea de dos o de tres versos (el anaforismo total no existe en los poemas de los libros de Cernudá aquí analizados),

sin embargo existen también varios ejemplos de anaforismo parcial relajado e incluso libre.

El anaforismo parcial relajado se da cuando se repite la anáfora a lo largo de la composición intercalando otros versos, a veces de manera continua y sistemática y otras de forma más libre.

Además de los ejemplos ya citados de los poemas "Veía sentado", "Te quiero" y "He venido para ver", veamos otros:

Sólo sabemos esculpir biografías

En músicas hostiles

Sólo sabemos cantar afirmaciones

O negaciones, cabellera de noche;

Sólo sabemos invocar como niños al frío

("Drama o puerta cerrada")

Como esta vida que no es mía

Y sin embargo es la mía

Como este afán sin nombre

Que no me pertenece y sin embargo soy yo

Como todo aquello que de cerca o de lejos

("Como leve sonido")

De forma más libre:

No sé por qué, si la luz entra,

Los hombres andan bien dormidos,

Recogiendo la vida su apariencia.

Joven de nuevo, bella entre sonrisas,

No sé por qué he de cantar

("Oscuridad completa")

Que derriben también imperios de una noche,

Monarquías de un beso,

No significa nada;

Que derriben los ojos, que derriben las manos
como estatuas vacías.

("Todo esto por amor")

Finalmente hay otro tipo de anforismo mucho más libre:

Primer verso, primera estrofa:

Como el viento a lo largo de la noche

Quinto verso, segunda estrofa:

O como a veces marcha en la tormenta

Noveno verso, tercera estrofa:

Sí, como el viento al que un alba le rebela

Decimotercero verso, cuarta estrofa:

Como él mismo extranjero,

Decimocuarto verso, cuarta estrofa:

Como el viento huyo lejos

("Como el viento")

La forma de reiteración más usada por Cernuda en este periodo es la anáfora y casi podríamos decir que constituye el eje de sus composiciones. Esta figura se haya presente en más del noventa por ciento de sus poemas. De los treinta poemas que conforman Un río, un amor sólo en uno no encontramos alguna forma anafórica y de los poemas en verso de Los placeres prohibidos no lo encontramos tan sólo en dos de ellos y varios de los poemas en prosa de este libro presentan anaforismos.

Por otro lado César Real Ramos nos dice que en la obras de este periodo poético de Cernuda la anáfora se conjuga con la modalidad surrealista del primer verso como hallazgo poético, del cual hablaremos más adelante, al desarrollar éste posteriormente con frecuencia anafórica. La anáfora, dice, "es el medio de unificación, de estructuración, de las composiciones superrealistas de Cernuda. Una vez abandonada toda ilación sintáctica lógica, la anáfora se nos presenta como uno de los únicos medios de cohesión para elementos dispares".(16)

La epífora es otra de las formas de la repetición a nivel sintáctico que aparece en ocasiones en los libros de Cernuda que estudiamos. Esta figura consiste en "la repetición intermitente del final de un miembro o inciso"(17) y que produce un efecto semejante al de la rima.

La epífora puede hallarse en versos continuos o a distancia. Veamos algunos ejemplos:

Adonde nadie

Sabe nada de nadie

("No intentemos el amor nunca")

Si no te conozco, no he vivido;

Si muero sin conocerte, no muero porque no he
vivido

("Si el hombre pudiera decir")

Los marineros son las alas del amor,

Son los espejos del amor,

El mar los acompaña,

Y sus ojos son rubios lo mismo que el amor

.....

No les dejéis marchar porque sonríen

Como la libertad sonríe,

Luz cegadora erguida sobre el mar.

Si un marinero es mar,

("Los marineros son las alas del amor")

Con el manto escarlata

Con el pecho escarlata

("Mares escarlata")

En este último ejemplo encontramos una combinación de la epífora con la anáfora, es decir una complexión.

Helena Beristáin dice que la posición final de la epífora "le confiere un aspecto durativo y una apariencia de lamento"(18) a diferencia de la anáfora cuya posición inicial le confiere un

carácter dinámico. Dice, además, que "si se prolonga la repetición epifórica tiende a adquirir un efecto de letanía"(19).
Veamos pues un ejemplo que puede darnos una idea de esto:

Porque ignoraba que el deseo es una pregunta
Cuya respuesta no existe,
Una hoja cuya rama no existe,
Un mundo cuyo cielo no existe.
("No decía palabras")

El caso que hemos ejemplificado presenta además de la epífora una estructura anafórica que nos remite a un segmento interpretante: "Porque ignoraba que el deseo es".

El quiasmo o retruécano es una forma más de repetición a nivel sintáctico que llegamos a encontrar, aunque mínimamente en la obra de Cernuda. "Consiste en invertir el orden de las palabras para dar mayor atención a lo que se dice".(20)

Sonrisas, oh miradas alegres de los labios;
Miradas, oh sonrisas de luz triunfante.

En este ejemplo aunque se trata primordialmente de un quiasmo en el nivel sintáctico conlleva un cambio en el nivel semántico por el uso metafórico que se hace de cada una de las palabras.

En el poema "Habitación de al lado" encontramos en los versos segundo y tercero la expresión "Vagamente he conocido a la

muerte / No la acompaña ningún lebrej;" y ésta se repite con inversión de términos en el verso decimotercero en la segunda estrofa: "Pero ningún lebrej acompaña a la muerte". Aquí podríamos señalar también una especie de quiasmo.

El estribillo, también llamado antepífora, es otra forma de repetición en el nivel sintáctico y "consiste en la repetición periódica de una expresión que suele abarcar uno o más versos".(21) En realidad en los poemas de Cernuda no encontramos expresiones repetidas de manera periódica y matemática, lo que encontramos son expresiones que se repiten dos veces en el mismo poema pero que de algún modo actúan como estribillo subrayando el ritmo en el poema:

Dentro de breves días será otoño en Virginia,

Cuando los cazadores, la mirada de lluvia,
Vuelven a su tierra nativa, al árbol que no
olvida,

Corderos de apariencia terrible,

Dentro de breves días será otoño en Virginia.

("Carne de mar")

Tanto ha llovido desde entonces,

Entonces, cuando los dientes no eran carne, sino
días

Pequeños como un río ignorante

A sus padres llamando porque siente sueño,

Tanto ha llovido desde entonces,

Que ya el paso se olvida en la cabeza.

Ya anteriormente habíamos mencionado como las frases anafóricas "Te lo he dicho con" más un sustantivo que varía, en el poema "Te quiero", funciona como estribillo precisamente por la repetición periódica y sistemática de dicha expresión y por su remarcado carácter rítmico en el poema; lo mismo sucede, decíamos, con la expresión "He venido para ver" del poema con el mismo título.

Finalmente la anadiplosis, también conocida como conduplicación, es otra de las formas de la reiteración en el nivel sintáctico que muy frecuentemente encontramos en la obra de Cernuda y que consiste en "la repetición, del principio de una frase (o de una proposición o de un verso o de un hemistiquio) de una expresión que aparece también en la construcción precedente, generalmente al final".(22) Beristáin considera que esta figura es una variante de la geminatio "ya que la repetición se da en contacto, entre expresiones contiguas, aunque una pertenezca al final de un sintagma y la otra al principio del sintagma siguiente: /...X/X.../ por lo que a diferencia de la reduplicación, la anadiplosis abarca dos miembros".(23) Decíamos que existen múltiples ejemplos en la obra de Cernuda, veamos pues algunos:

Ella con mucho amor sólo ama a los pájaros,
pájaros siempre mudos, como lo es el secreto,
 ("Habitación de al lado")

Tú lo sabes, Corsario;
Corsario que se goza en tibios arrecifes,
 ("Adonde fueron despeñadas")

Más este amor cerrado por ver sólo su forma,
Su forma entre brumas escarlata,
 ("Todo esto por amor")

Que memoria de luz;
De luz que vi cruzarme
 ("Quisiera saber por qué esta muerte")

Huela a gotas oscura la sangre entre la niebla
Entre la niebla viva, hacia la niebla vaga.
 ("Decidme anoche")

En algunas ocasiones la repetición no es exacta sin embargo
 la anadiplosis se produce. Ej.:

¿Por qué soñando, al deslizarse con miedo,
Ese miedo imprevisto estremece al durmiente?
 ("Habitación de al lado")

La tristeza es de alas
Y las alas sabemos,
 ("Nevada")

En el poema "Duerme muchacho" encontramos entre los versos 10 y 12 un fenómeno similar al de la anadiplosis, ya que al principio del verso 12 se repite la expresión final del verso 10, pero aquí no hay contacto o continuidad, ya que obra de por medio otro verso:

Dormitan tan minúsculos como un árbol,
 Dormitan tan pequeños o tan grandes
Como un árbol crecido hasta llegar al suelo.

Hay que señalar además aquí la aliteración que se produce por la repetición insistente del sonido "tan".

Por otra parte, a veces encontramos en los poemas de Cernuda la anadiplosis combinada con la anáfora. He aquí algunos ejemplos:

O verter de mis labios vagamente palabras,
Palabras de mis ojos,
Palabras de mis sueños perdidos en la nieve.
 ("Oscuridad completa")

Tú nada sabes de ello,
Tú estás allá, cruel como el día;
El día, esa luz que abraza estrechamente un triste
muro,
Un muro, ¿no comprendes?,

Un muro frente al cual estoy solo.

("Telarañas cuelgan de la razón")

Finalmente existe una figura con una estructura similar a la de la anadiplosis pero de manera inversa a la que se denomina epanadiplosis. Esta figura "se produce cuando, de las proposiciones correlativas (que en verso suelen ocupar dos líneas), la segunda termina con la misma expresión con que la primera comienza (X.../...X)".(24) Ocasionalmente llegamos a encontrarla en la obra de Cernuda:

He venido no sé por qué,

Un día abrí los ojos: he venido

("He venido para ver")

El paralelismo, que en sentido estricto y general consiste en la repetición variada, podemos decir que es el recurso de la repetición más amplio y variado, ya que podemos hallarlo en los diferentes niveles: fónico, sintáctico, morfológico y semántico, en este último ya sea por analogía o por oposición. Dámaso Alonso y Carlos Bousoño distinguen dos tipos básicos del paralelismo: formal y conceptual. "Llamamos paralelismo formal a la coincidencia de los miembros semejantes en la forma (casi siempre una categoría gramatical estricta); y apellidamos de conceptual al paralelismo si tales miembros coinciden sólo en una noción genérica".(25) Aquí nos referiremos específicamente al paralelismo formal que tiene su plano de desarrollo con base en

el nivel sintáctico que es el que en este momento nos ocupa. El paralelismo formal se puede dar en la obra de las siguientes maneras:

a) Entre dos términos de un mismo verso:

Entre la niebla viva, hacia la niebla vaga
("Decidme anoche")

E + T (MD + N + MD), E + T (MD + N + MD)
prep + art + sust + adj, prep + art + sust + adj

Unos dicen que sí, otros dicen que no;
("Vieja ribera")

S + P (N + MOD), S + P (N + MOD)

Impotencia del poderoso, hambre del sediento
("Duerme muchacho")

N + MI , N + MI
sust + prep + sust , sust + prep + sust

En este último ejemplo encontramos además un caso de paralelismo semántico por oposición.

b) En versos distintos de forma continua:

Una verdad es color de ceniza,

Otra verdad es color de deseo

("Dejadme solo")

S (MD + N) + P (N + MI(PVO))

S (MD + N) + P (N + MI(PVO))

A los más inocentes edificios,

A las más pudorosas cataratas,

("Nocturno entre musarañas")

E + T (MD + MD + MD + N)

E + T (MD + MD + MD + N)

Una hoja cuya rama no existe

Un mundo cuyo cielo no existe.

("No decía palabras")

MD + N (E + T (S + P (MC + N)))

MD + N (E + T (S + P (MC + N)))

Como un amor está dentro de otro

Como un olvido está dentro del olvido

("Vieja ribera")

E + T (S (MD + N) + P (N + MI(PVO)))

E + T (S (MD + N) + P (N + MI(PVO)))

Los amigos de color celeste

Los días de color variable

La libertad del color de mis ojos

("He venido para ver")

MD + N + MI (E + T)

MD + N + MI (E + T)

MD + N + MI (E + T)

c) Entre versos de distintas estrofas:

En un mundo de alambre

.....

En un mundo de angustia.

("Como la piel")

E + T (MD + N + MI)

.....

E + T MD + N + MI)

Pie desnudo sobre el camino

.....

Sábanas tibias sobre el cuerpo solitario

("Como leve sonido")

N + MD + MI (E + T)

.....

N + MD + MI (E + T)

Como leve sonido

.....

Como rápida caricia

.....

Como fugaz deseo

("Como leve sonido")

E + T (MD + N)

.....

E + T (MD + N)

.....

E + T (MD + N)

En el poema "Te quiero" a partir de la frase "Te lo he dicho con el viento" se repite varias veces la siguiente estructura: ST + P (MD(OI) + MD(OD) + N + MI(C)), y el poema concluye de la siguiente manera:

Más allá de la vida,

Quiero decírtelo con la muerte;

Más allá del amor

Quiero decírtelo con el olvido

("Te quiero")

En donde el primer y el tercer verso presentan la estructura: MC (MD + MD + MI), y el segundo y el cuarto: ST + P (N + MD(OI) + MD(OD) + MI(C)(E + T)).

Como hemos visto en los ejemplos anteriores algunas veces el paralelismo conlleva alguna forma anafórica o epifórica.

Por último, en el nivel semántico también existen algunas formas de la repetición, la más común es la acumulación que

consiste en "el amontonamiento de palabras semánticamente complementarias".(26)

Con hambre, miedo, frío,

.....

Raza estéril en flor, tristeza, lágrimas.

("Durango")

Que no se llama gloria, fortuna o ambición,

("Si el hombre pudiera decir")

Pero si la ira, el ultraje, el oprobio y la
muerte

("Diré cómo nacisteis")

Donde surgen serpientes, nenúfares, insectos,
maldades.

("De qué país")

El aire, el agua, las plantas, el adolescente

("El mirlo, la gaviota")

Me rosa, me besa, me hiere

("Como leve sonido")

Al norte, al sur, a la niebla, a las luces;

("De qué país")

Una variante de la acumulación es la enumeración que consiste en "acumular expresiones que significan una serie de todos o conjuntos, o bien una serie de partes (aspectos, atributos, circunstancias, acciones, etc.) de un todo".(27) La sola enumeración de partes se llama enumeración simple, y sus términos se suceden en contacto y puede darse con asíndeton, es decir un nexo copulativo o disyuntivo, como en varios de los ejemplos anteriores, o con polisíndeton, es decir mediante estos nexos. Existe también una enumeración compleja, "en la que se dice algo de cada uno de los términos enumerados, que se suceden a distancia".(28) Ej:

Pero el hombre se agita en todas direcciones,
Sueña con libertades, compite con el viento
("Unos cuerpos son como flores")

La juventud sin escolta de nubes,
Los muros, voluntad de tempestades,
La lámpara, como abanico fuera o dentro,
Dicen con elocuencia aquello no ignorado.
("Drama o puerta cerrada")

El honor de vivir con honor gloriosamente,
El patriotismo hacia la patria sin nombre,
El sacrificio, el deber de labios amarillos,

Una variante de la acumulación es la enumeración que consiste en "acumular expresiones que significan una serie de todos o conjuntos, o bien una serie de partes (aspectos, atributos, circunstancias, acciones, etc.) de un todo".(27) La sola enumeración de partes se llama enumeración simple, y sus términos se suceden en contacto y puede darse con asíndeton, es decir un nexos copulativo o disyuntivo, como en varios de los ejemplos anteriores, o con polisíndeton, es decir mediante estos nexos. Existe también una enumeración compleja, "en la que se dice algo de cada uno de los términos enumerados, que se suceden a distancia".(28) Ej:

Pero el hombre se agita en todas direcciones,
Sueña con libertades, compite con el viento
("Unos cuerpos son como flores")

La juventud sin escolta de nubes,
Los muros, voluntad de tempestades,
La lámpara, como abanico fuera o dentro,
Dicen con elocuencia aquello no ignorado.
("Drama o puerta cerrada")

El honor de vivir con honor gloriosamente,
El patriotismo hacia la patria sin nombre,
El sacrificio, el deber de labios amarillos,

No valen un hierro devorando.

("¿Son todos felices?")

Los cuerpos palidecen como olas,

La luz es un pretexto de la sombra

La risa va muriendo lentamente

Y mi vida también se va con ella.

("Linterna roja")

Dice Fernando Vallejo que en el fondo toda repetición retórica incluye una acumulación.(29) Y en efecto hemos visto en la obra de Cernuda que las anáforas y los paralelismos en muchas ocasiones se integran en el recurso enumerativo.

Decíamos líneas antes que la enumeración pretende agrupar una serie de todos o bien una serie de partes de un todo, y una manera de enfatizar la captación de un todo o de integrar las partes en un todo es mediante el uso de términos inclusivos (todo, nada, mucho, etcétera), procedimiento al que Lausberg llama acumulación coordinante, en el "sus miembros son las partes coordinadas de un todo. El todo representado y especificado por las partes es frecuentemente un concepto abstracto colectivo ("mucho", "todo", etcétera) que puede a su vez expresarse u omitirse".(30) Véanse los siguientes ejemplos en la obra de Cernuda:

Corazas infranqueables, lanzas o puñales

Todo es bueno si deforma un cuerpo

("Diré cómo nacisteis")

Alcanzaba ciudades elevadas a nubes,
Cielo Sereno, Colorado, Glaciar del Infierno,
Todas puras de nieve o de astros caídos

("No intentemos el amor nunca")

Unos cuerpos son como flores,
Otros como puñales,
Otros como cintas de agua;
Pero todos, temprano o tarde,
Serán quemaduras que en otro cuerpo se agranden,

("Unos cuerpos son como flores")

La rabia de la muerte, los cuerpos torturados,
La revolución, abanico en la mano,
Impotencia del poderoso, hambre del sediento,
Duda con manos de duda y pies de duda;

La tristeza, agitando sus collares
Para alegrar un poco tantos viejos;
Todo unido entre tumbas como estrellas,

("Duerme muchacho")

Como hemos visto anteriormente, por lo general, las partes que entran en la enumeración son equiparables semánticamente

cuando forman parte de un todo representado por un concepto abstracto colectivo o son equiparables por lo menos sintácticamente cuando cumplen la misma función gramatical. Pero la coordinación que priva entre las partes puede romperse y es, lo que ocurre en la enumeración caótica. Aquí "Los miembros de este tipo de enumeración ya no se presentan en series ordenadas (...) sino en un amontonamiento informe", (31) anárquico al que busca a veces darle una coherencia interna. En otras ocasiones la enumeración caótica presenta la abundancia multiforme de los objetos diversos o contrarios de forma inconexa o fragmentada. Leo Spitzer considera que hay dos clases de poetas que hayan en este procedimiento una justificación para su obra: unos, que cantan el orden de un mundo tal cual y que ellos creen que está perfectamente ordenado, y otros, que, ante la diversidad de la realidad, sólo saben ordenarla tratando de organizar la incoherencia y regular el caos, y a los que el crítico llama unanimitas por su afán de encontrar la unanimidad del mundo.

En Luis Cernuda encontramos por un lado a un poeta que se sabe en un mundo caótico y se adhiere a ese caos que constituye en sí mismo un orden y lo refleja en su poesía, sin que esto implique aceptarlo, y por otro a un poeta que no acaba de entender la realidad y por tanto ve la necesidad de darle orden y sentido a todo ese caos para así tratar de aprehender el mundo y adecuarlo a sus deseos.

Si bien el recurso de la enumeración es muy antiguo, su significación caótica es propiamente moderna, ya que tiene en Walt Whitman a su real impulsor. Y es precisamente por la

capacidad de esta figura de aproximar entre sí, y al azar, los objetos más dispares que la mayoría de los movimientos de vanguardia, y muy especialmente el Surrealismo, van a adoptarla. El uso de la enumeración caótica es uno de los pocos recursos formales que van a acercar la poesía de Cernuda al movimiento surrealista, además no es tan frecuente en su poesía como lo es en la de Vicente Aleixandre o la de Federico García Lorca.

Un ejemplo muy claro de la enumeración caótica es el citado en las líneas anteriores del poema "Duerme muchacho". Veamos pues otro ejemplo de esta figura en la obra de Cernuda:

Jinete sin cabeza,
 Jinete como un niño buscando entre rastros
 Llaves recién cortadas
 Víboras seductoras, desastres suntuosos,
 Navíos para tierra lentamente de carne,
 ("La canción del Oeste")

Placeres prohibidos, planetas terrenales,
 Miembros de mármol con sabor de estío,
 Jugo de esponjas abandonadas por el mar,
 Flores de hierro, resonantes como el pecho de un
 hombre

Soledades altivas, coronas derribadas,
 Libertades memorables, manto de juventudes;
 ("Diré cómo nacisteis")

El mirlo, la gaviota,
El tulipán, las tuberosas,
La pampa dormida en Argentina,
El Mar Negro como después de una muerte,
Las niñitas, los tiernos niños,
Las jóvenes, el adolescente,
La mujer adulta, el hombre,
Los ancianos, las pompas fúnebres,
Van girando lentamente con el mundo;
.....
Dame las glicinas azules sobre la tapia inocente,
Las magnolias embriagadoras sobre la falda blanca
vacía,
El libro melancólico entreabierto,
Las piernas entreabiertas,
Los bucles rubios del adolescente;
Con todo ello haré el filtro sempiterno:
("El mirlo, la gaviota")

Como hemos podido ver el recurso de la repetición aparece frecuentemente en la poesía de Cernuda en sus diferentes variantes y afectando a los distintos niveles de la lengua. En un solo poema podemos encontrar este recurso en varios niveles y a través de diversas figuras. Decíamos en páginas anteriores que uno de los efectos primordiales de este recurso es el enfático y que a mayor número de repeticiones el énfasis es mayor, llegando

en ocasiones a parecer redundante lo que se está expresando a través de las diferentes formas de la repetición, y a producir una sensación monótona y obsesiva, como es el caso del poema "Estoy cansado", en donde el autor se propone precisamente expresar un estado de monotonía y aburrimiento. Veamos el poema:

Estar cansado tiene plumas,
tiene plumas graciosas como un loro,
Plumas que desde luego nunca vuelan,
Mas balbucean igual que loro.

Estoy cansado de las casas,
Prontamente en ruinas sin un gesto;
Estoy cansado de las cosas,
Con un latir de seda vueltas luego de espaldas.

Estoy cansado de estar vivo,
Aunque más cansado sería el estar muerto;
Estoy cansado del estar cansado
Entre plumas ligeras sagazmente,
Plumas del loro aquel tan familiar o triste,
El loro aquel del siempre estar cansado.

En el poema se hallan presentes distintas figuras de la repetición: anáfora, epífora, anadiplosis, epanadiplosis, poliptoton, encadenamiento, paralelismo.

En cuanto a repeticiones en un mismo verso, encontramos en el número once la repetición estricta de la palabra "cansado" interrumpida por un grupo de palabras, y la repetición relajada, en políptoton, del verbo estar en primera persona del presente y en infinitivo; esta última forma la encontramos también en el verso nueve. El resto son repeticiones en distintos versos. La reiteración más notable es la que se produce de manera anafórica por la expresión "estoy cansado" en los versos 1, 5, 7, 9 y 11, con una pequeña variante en el primer verso; el resto presentan además un paralelismo formal, mediante la estructura ST + P (N + MPVO (N + MI (E + T))). Asimismo entre los versos 5 y 7 encontramos un juego de palabras, que tiene un carácter repetitivo, con casas y cosas. Pero la expresión "estar cansado" no sólo se repite de manera anafórica, sino también por epífora en los versos 11 y 14, los cuales guardan además un paralelismo con las expresiones finales de los versos 9 y 10. Por otro lado, a pesar de que los ejemplos de epanadiplosis que habíamos señalado se hallaban en versos continuos, podemos decir que entre los versos 1 y 11 y 1 y 14 (el primero y el último, lo que da al poema un sentido cíclico, y por ende reiterativo) se presenta una especie de epanadiplosis distante con esa misma expresión. Otra anáfora en el poema es la que se da con la palabra "plumas" en los versos 3 y 13, y asimismo hallamos otra epífora con la palabra "loro" en los versos segundo y cuarto. La anadiplosis también está presente en el poema: la expresión "tiene plumas" se repite al final del primer verso y al inicio del segundo, pero además en esta anadiplosis existe un encadenamiento que se

continúa con la palabra "plumas" en el tercer verso. En los versos 12, 13 y 14 nuevamente encontramos un encadenamiento a través de las expresiones "plumas" y "el loro aquel". Por otro lado la repetición constante de ciertas palabras a lo largo del poema contribuyen a ese ritmo machacón y monótono que éste tiene; además de la palabra "cansado", de la cual ya hemos mencionado sus múltiples repeticiones, las palabras "plumas" y "loro" se repiten cuatro y cinco veces respectivamente. El loro, por otra parte, sabemos es la representación de la repetición monótona y sin sentido. Hay inclusive en el poema repeticiones de sonidos similares, como en los versos 5, 7 y 11. Finalmente el poema hace una enumeración, figura que veíamos como otra forma de la repetición, de los diferentes motivos de cansancio del poeta. Es obvio que el poema utiliza todas estas formas reiterativas con una intención muy clara: la de lograr ciertas sensaciones de cansancio, aburrimiento y monotonía. Es decir que todas estas repeticiones son completamente voluntarias y pensadas con un sentido estético. Dice Lisa Block de Behar que "la repetición de elementos verbales, de cualquier nivel, no se admite sino como un ejercicio específico del hacer poético pero su función debe ponerse suficientemente de relieve para no pasar por viciosa". (33)

2. Las imágenes de Cernuda.

En los primeros poemas de Un río, un amor las imágenes surrealistas son más bien escasas. En ellos prevalecen los temas del rechazo a la realidad y, por consiguiente, de un deseo de evasión y de crear una realidad superior. Las imágenes en estos poemas giran en torno a dichos temas.

En los primeros versos del libro mencionado los rasgos surrealistas no son muy visibles, ya que básicamente se encuentran en los estímulos que los inspiran, éstos sí con un marcado carácter surrealista, más que en las imágenes.

Varios de estos poemas, nos cuenta el propio Cernuda en "Historial de un libro", fueron inspirados por canciones, películas o frases tomadas de algún lugar. (34) Cernuda señala como ejemplos el poema "Quisiera estar solo en el sur" cuyo título surgió de una canción de jazz titulada de la misma manera: "I want to be alone in the South"; el poema "Sombras blancas" que debe su título a la primera película sonora que el autor vio en París: "Sombras blancas en los mares del sur"; y el poema "Nevada" en donde utiliza una frase de un anuncio de una película muda que señalaba un lugar X en donde "los caminos de hierro tienen sombras de pájaro". También señala Cernuda que algunos poemas le fueron inspirados por los nombres de Estados o ciudades de los Estados Unidos, país por el que en ese momento sentía Cernuda un gran interés gracias a su afición al cine, como son los poemas "Nevada", "Durango" y "Daytona", o la referencia a Colorado en el poema "No intentemos el amor nunca". Cernuda

utiliza entonces todas estas frases y nombres como en un collage, técnica ampliamente utilizada por los surrealistas. Sin embargo, el uso de esta técnica no se aprecia de manera inmediata en el poema, lo sabemos porque el autor mismo nos lo dice, en una alusión.

En estos primeros poemas Cernuda utiliza imágenes y palabras que nos presentan paisajes tristes y desolados, en referencia a esa realidad que desprecia, en donde reinan la oscuridad y la noche y siempre están presentes elementos como la niebla, la lluvia, la nieve, etc. Las referencias a la noche son múltiples en la poesía de Cernuda. Su poesía, por lo menos en este libro que estamos abordando, podemos afirmar que es una poesía nocturna. Veamos algunas de estas referencias:

Es el remordimiento, que de noche, dudando
("Remordimiento en traje de noche")

Bajo la noche el mundo silencioso naufraga;
Bajo la noche, rostros fijos, muertos, se pierden.
("Sombras blancas")

Como pudo el ahogado soñarlas una noche ("Cuerpo
en pena)

Lo abandona la noche y la aurora lo encuentra
("Destierro)

Las noches transparentes

Abren luces soñadas ("Nevada")

Como el viento a lo largo de la noche, ("Como el
viento")

El dolor también busca, errante entre la noche
("Decidme anoche")

En la noche sin luz, en el cielo sin nadie
("Decidme anoche")

A través de una noche en pleno día ("Habitación de
al lado")

Aquella noche el mar no tuvo sueño ("No
intentemos el amor nunca")

Barcos entrelazados dulcemente

En un fondo de noche ("Linterna roja")

Son los años de hastío esta noche con vida
("Linterna roja")

Mas de noche un gemido son las olas ("Mares
escarlata")

La noche por ser triste carece de fronteras
("Razón de lágrimas ")

No mirando otra cosa que la noche ("Razón de
lágrimas")

Que derriben también imperios de una noche ("Todo
esto por amor")

Si el suplicio con ira pide fiestas

Entre las noches más viriles ("Vieja ribera")

Lucirán a la noche, como tantos amantes ("La
canción del oeste")

Cuyo puño, besado por la noche ("Nocturno entre
las musarañas")

Así como encontramos abundantes referencias a la noche, encontraremos en estos versos numerosas referencias por ejemplo a la niebla o a la lluvia.

Estos paisajes nocturnos, tristes y desolados, con niebla y lluvia constante, parecen paisajes etéreos e irreales y nos hacen sentir una atmósfera espectral y onírica. El mundo de los poemas de Cernuda es un mundo habitado por sombras y fantasmas. Las múltiples referencias a estos dos elementos es más que ilustrativa:

Entre la sombra encuentra una pálida fuerza;
Es el remordimiento, que de noche, dudando,
En secreto aproxima su sombra descuidada.

("Remordimiento en traje de noche")

Con cuerpos a la sombra de ramas como flores
("Quisiera estar solo en el sur")

Sombras frágiles, blancas, dormidas en la playa,
("Sombras blancas")

Las sombras indecisas alargándose tiemblan
("Cuerpo en pena")

Tras sus huellas la sombra tenazmente
("Destierro")

Tras la sombra fugaz de algún gozo indefenso;
("Decidme anoche")

Al exterior la sombra presta asilo inseguro.
("Decidme anoche")

Mirad vencido olvido y miedo a tantas sombras
blancas ("Habitación de al lado")
Bajo cielos con sombra,
Como la sombra misma,
Como la sombra siempre ("No intentemos el amor
nunca")
Mas las sombras no son mendigos o coronas,
("Linterna roja")
Su sombra, en rebelión como la espuma ("Razón de
lágrimas")

Los fantasmas deambulan también ampliamente por la poesía de
Cernuda:

Invisible en la calma el hombre gris camina
("Remordimiento en traje de noche")
Incesante fantasma con mirada de hastío.
("Decidme anoche")
Fantasma que desfila prisionero de nadie,
("Decidme anoche")
Fantasmas grises de piedra nebulosa. ("Habitación
de al lado")
Olvidado fantasma con su collar de frío,
("Daytona")
Vergonzoso cortejo de fantasmas ("No sé qué nombre
darle en mis sueños")

Pero además lo etéreo e inefable de los paisajes y el ambiente espectral, onírico y triste se hace patente también a través de la adjetivación. Veamos por ejemplo los dos primeros poemas. En "Remordimiento en traje de noche" encontramos las siguientes parejas de sustantivos y adjetivos: el hombre gris, la calle de niebla, un cuerpo vacío, desiertos amargos, un cielo implacable, una pálida fuerza, sombra descuidada, la tierra sorda. En "Quisiera estar solo en el sur" tenemos los conjuntos siguientes: lentos ojos, ligeros paisajes, un desierto que llora, pájaro muerto, deseos amargos, eco débil, el sur distante, una rosa entreabierta, una risa blanca.

No obstante que todo lo anterior contribuye a crear una atmósfera de tristeza y melancolía en la poesía de Cernuda, la tristeza misma se hace presente de forma constante para reafirmar esto:

Monótona tristeza, emoción en ruinas ("Decidme
anoche")

La tristeza es de alas ("Nevada")

Raza estéril en flor, tristeza, lágrimas
("Durango")

Sin que pudiera el mundo

Incendiar la tristeza. ("Daytona")

Acaso la aventura apague una tristeza ("Razón de
lágrimas")

La tristeza apilando sus collares ("Duerme,
muchacho")

En ocasiones aparece también como adjetivo o como adverbio:

Plumas del loro aquel tan familiar o triste,
("Estar cansado")

O por alguien quizá triste en las piedras, ("El caso del pájaro asesinado")

En que sus manos tristes no sostenían un cuerpo
("Daytona")

La noche por ser triste carece de fronteras.
("Razón de lágrimas")

El día ya cansado secaba tristemente ("No sé qué nombre darle en mis sueños")

Poco a poco, algún cuerpo triste a causa de ellos mismos ("¿Son todos felices?")

Cuerpo de piedra, cuerpo triste ("Nocturno entre las musarañas")

Esta realidad oscura, sombría y triste, le parece al poeta hostil y cruel, y él se siente incapaz de soportarla por lo que busca el modo de evadirse de ella, de huir de ella y de volar hacia una realidad superior, una realidad en donde sus deseos no vivan en conflicto con ella, sin embargo, no obstante sus deseos de evasión y sus intentos por crear lugares superiores, el poeta se da cuenta de que no hay posibilidad de huida, de que todo intento está condenado al fracaso y a la derrota, creando en él una actitud de total desengaño vital y la conciencia profunda de

la inutilidad de todo acto vital, de toda lucha. Estas ideas de la imposibilidad de evasión y del fracaso que conlleva el intentarlo están expresados en Cernuda mediante pájaros y muros. Los pájaros, que representan la libertad y la posibilidad de volar hacia otras latitudes, paradójicamente en la poesía de Cernuda siempre están imposibilitados para hacerlo; son pájaros que no pueden volar y ni siquiera cantar. Algunas veces las referencias a las aves están expresadas a través de sinécdoques inductivas, mencionando las partes por el todo, como las alas o las plumas:

Y esa voz no se extingue como pájaro muerto

("Quisiera estar solo en el sur")

Arboles sin colores y pájaros callados ("Cuerpo en pena")

Atravesar ligero como pájaro herido ("Cuerpo en pena")

La tristeza es de alas,

Y las alas sabemos

Dan amor inconstante, ("Nevada")

Sus plumas moribundas van extendiendo niebla
("Decidme anoche")

Pájaros siempre mudos como lo es el secreto,
("Habitación de al lado")

Plumas que desde luego nunca vuelan, ("Estoy cansado")

Fue un pájaro quizá asesinado ("El caso del pájaro asesinado")

Aunque allí todo sea mortal, el miedo, hasta las plumas ("Daytona")

Por otro lado mencionábamos también la presencia de muros para expresar el fracaso de los intentos de huida. Son los muros de la realidad que impiden el acceso a otras realidades y contra los que siempre se estrellan los deseos:

Repentina fuga estrellada en un muro ("Decidme anoche")

En los muros del cielo ("El caso del pájaro asesinado")

Por sorpresa los muros

Alguna mano dejan revolando a veces; ("Durango")

Su dolor contra un muro ("Mares escarlata")

Rompe los muros débiles ("Razón de lágrimas")

La vida puso entonces una lámpara

Sobre muros sangrientos; ("No sé qué nombre darle en mis sueños")

Los muros, voluntad de tempestades ("Drama o puerta cerrada")

Entre lanas con muros de universo, ("Nocturno entre las musarañas")

Ante la fatalidad de la lucha y ante el fracaso, Cernuda asume en los últimos poemas de Un río, un amor un tono furioso e iracundo, y al mismo tiempo resignado:

Si el suplicio con aire pide fiestas
Entre las noches más viriles
No haremos otra cosa que apuñalar la vida,
Sonreír ciegamente a la derrota.

("Vieja Ribera")

Abajo pues la virtud, el orden, la miseria;
Abajo todo, todo, excepto la derrota,

("¿Son todos felices?")

Esta rabia contra todo, y este tono iracundo y feroz continúan a lo largo de su siguiente libro, Los placeres prohibidos, e incluso se hacen más violentos. "Diré cómo nacisteis" es un ejemplo claro de cómo explota furiosamente esta ira todavía contenida en Un río, un amor.

Motivada por el impulso de hacer aflorar su rabia sin cortapisas, de hacer perfectamente clara y manifiesta su rebeldía e indignación, la poesía de Cernuda se vuelve, considera Marcial de Onís, más explícita, más clara y directa, perdiendo gran parte del misterio que caracterizaba a Un río, un amor, y alejándola, por lo menos formalmente, del movimiento surrealista.(35) En contraposición César Real Ramos cree que en Los placeres prohibidos no hay tal claridad sino una "opacidad" surreal

todavía, que lo que ocurre es que se está produciendo un "amaneramiento" en la obra de Cernuda que lo aleja del Surrealismo; que ciertas imágenes se han estereotipado hasta convertirse en símbolos con connotaciones muy marcadas, como la noche, la niebla, las nubes, la lluvia, las aves, las piedras, los muros, la ceniza, las estrellas, etc. Pero es precisamente por su carácter simbólico, por tanto de significación plurívoca que nos remite a grupos significativos inconscientes, prelógicos e irracionales, que su poesía se mantiene dentro del Surrealismo, dice el crítico.(36)

Algunas imágenes de Un río, un amor se mantienen en Los placeres prohibidos con la misma frecuencia y sentido y reafirmando sus aspectos simbólicos, como las sombras, las nubes y la niebla, las cuales continúan dando a la poesía de Cernuda el tono melancólico y triste. La tristeza sigue además estando presente de manera explícita. Otras imágenes han desaparecido y otras se han transformado de acuerdo a las nuevas concepciones y actitudes del poeta.

Aquí los pájaros ya no intentan volar, escaparse: "Ya ningún pájaro queda" dice Cernuda en el segundo poema del libro, "Telarañas cuelgan de la razón", y después casi desaparecen.

Las alas ahora son de ángeles:

Sus espaldas parecían dos alas plegadas ("Estaba tendido")

Los marineros son las alas del amor ("Los marineros son las alas del amor")

Los muros comienzan a desaparecer, a derrumbarse; dejan de significar un obstáculo, por fin el poeta ha comenzado a expresar sus deseos:

Apto solamente en la vida sin muros ("Diré cómo nacisteis")

Si como muros que se derrumban ("Si el hombre pudiera decir")

Veía las canosos muros disgustados
Murmurando entre dientes sus vagas
blasfemias

Veía más allá de los muros
El mundo como can satisfecho,
("Veía sentado")

He venido para ver los muros
En el suelo o en pie indistintamente,
("He venido para ver")

Decíamos que algunas imágenes que estaban en Un río, un amor han desaparecido o disminuido su presencia en Los placeres prohibidos como la noche y los fantasmas, lo cual ha contribuido, junto con la intención ya señalada de ser más explícito, a despojar a la poesía del halo de misterio que tenía en el primer libro, y ha disminuido también la atmósfera onírica y de

irrealidad. El mundo de Los placeres prohibidos ya no es un mundo poblado por fantasmas, ahora lo habitan seres materiales con un cuerpo concreto. La poesía de Cernuda se va llenando de cuerpos:

Todo es bueno si deforma un cuerpo; ("Diré cómo nacisteis")

Con su sola presencia ha dividido en dos un cuerpo. ("Telarañas cuelgan de la razón")

Cuerpos gritando bajo el cuerpo que las visita, ("Adónde fueron despeñadas")

Marchaba abriendo el aire y los cuerpos; ("En medio de la multitud")

Un cuerpo se derritió como leve susurro al tropezarme. ("En medio de la multitud")

Que ruido tan triste el que hacen dos cuerpos cuando se aman ("Que ruido tan triste")

Acercaba tan sólo un cuerpo interrogante, ("No decía palabras")

Bastan para que el cuerpo se abra en dos, Avido de recibir en sí mismo

Otro cuerpo que sueña; ("No decía palabras")

Estaba tendido y tenía entre sus brazos un cuerpo como seda. ("Estaba tendido")

Era un cuerpo tan maravilloso que se desvanecía entre mis brazos. ("Estaba tendido")

Pudiera derrumbar su cuerpo, dejando sólo la verdad de su amor, ("Si el hombre pudiera decir")

Y mi cuerpo y espíritu flotaban en su cuerpo y espíritu. ("Si el hombre pudiera decir")

Unos cuerpos son como flores,

Otros como puñales,

Otros como cintas de agua;

Pero todos temprano o tarde,

Serán quemaduras que en otro cuerpo se agranden, ("Unos cuerpos son como flores")

Les doy mi cuerpo para que lo pisen, ("Unos cuerpos son como flores")

Donde se muerden dos cuerpos iguales. ("Quisiera saber por qué esta muerte")

Sábanas tibias sobre el cuerpo solitario; ("Como leve sonido")

Te lo he dicho con el sol

Que dora desnudos cuerpos juveniles ("Te quiero")

Veía un cuerpo distante, tan extraño ("Veía sentado")

Un cuerpo que no era el cuerpo mío. ("Veía sentado")

En la mayoría de los casos, como podemos observar en los ejemplos anteriores, los cuerpos están referidos de manera ambigua y confusa, aún no adquieren una fisonomía clara y definida. El poeta no es capaz aún de decir del todo en forma abierta cómo son esos cuerpos que él ama y desea. Sin embargo ya en algunos poemas las referencias a los cuerpos se alternan con

las imágenes de adolescentes. Los cuerpos sobre los que Cernuda escribe pertenecen a adolescentes alegres y joviales, aunque generalmente son inalcanzables:

Un mar que traga adolescentes rebeldes. ("Diré cómo nacisteis")

Sobre adolescentes mutilados, ("Qué ruido tan triste")

Paso un adolescente que, sin mirar, le rozó con su nombre. ("Esperaba solo")

Al verte, adolescente rumoroso, ("Quisiera saber por qué esta muerte")

En vano escucha la canción del muchacho jovial. ("Sentado sobre un golfo de sombra")

Los bucles rubios del adolescente; ("El mirlo, la gaviota")

Esbelto adolescente entrevisto, ("Como leve sonido")

Obviamente que estos cuerpos que habitan la poesía de Cernuda, cuerpos llenos de juventud y belleza, cuerpos de adolescentes eternos, no hacen sino despertar en él la pasión y el deseo. El deseo, uno de los temas fundamentales de la poesía de Cernuda, no sólo de este libro sino de toda su obra, lo vamos a encontrar en diversas ocasiones referido de manera explícita casi siempre como algo insatisfecho. Aquí señalaremos simplemente algunas de estas referencias directas que hay en Los placeres

prohibidos y más adelante abordaremos el deseo no sólo como una imagen o un símbolo sino como un eje temático en la poesía cernudiana.

Como nace un deseo sobre torres de espanto. ("Diré cómo nacisteis")

Tu deseo es beber esas hojas lascivas ("Diré cómo nacisteis")

De sueños desconocidos y deseos invisibles.
(Telarañas cuelgan de la razón")

Sólo piensan en el deseo, ("Adónde fueron despeñadas")

Vierte, viértete sobre mis deseos, ("Adónde fueron despeñadas")

Porque el deseo es una pregunta cuya respuesta nadie sabe. ("No decía palabras")

Que no se llame gloria, fortuna o ambición,
Sino amor o deseo, ("Si el hombre pudiera decir")

Otra el deseo que se corrompe, formando bajo la vida ("De qué país")

Un deseo, y mueres calladamente. ("Tienes la mano abierta")

Como fugaz deseo: ("Como leve sonido")

Como hemos podido observar hasta aquí varias de las imágenes que usa Cernuda con regularidad son de simple enunciación y totalmente explícitas y no imágenes oscuras y misteriosas, como

serían las provenientes propiamente de un auténtico influjo surrealista, y esto se debe a ese tono directo y claro, casi coloquial y confesional, que busca conferir a su poesía, sobre todo en Los placeres prohibidos. A Cernuda le preocupa más que quede claro lo que tiene que revelarnos que andar a la búsqueda de imágenes insólitas y surreales. La imagen ya no es el elemento primordial y la imaginación se subordina a la lógica o al sentimiento. No importa tanto la imagen sino el tema, al cual se ajusta primordialmente el poeta. Las imágenes tienen, podemos decir, un carácter más bien tradicional. Dice Marcial de Onis que Luis Cernuda "cuando llega a lo esencial y más humano de su anhelo amoroso y a la amargura existencial de una vida irremediablemente sin amor, se vale de recursos expresivos tradicionales de sorprendente sencillez, de un lenguaje coloquial donde las imágenes surrealistas brillan por su ausencia" y que "cuando su sentimiento es confuso y no parece hallar la correspondencia exacta y única en el lenguaje lógico y normal recurre, en parte, al modo de expresión surrealista".(37)

Según Carlos Bousoño(38) las imágenes pueden ser tradicionales o visionarias de acuerdo a la relación que se establezca entre los planos que se superponen en la comparación; en el primer caso es una relación racional, perceptible por vía lógica, y en el segundo, irracional, perceptible por vía intuitiva. Muchas de las imágenes en la obra de Cernuda tienen un carácter tradicionalista, sin embargo en su obra encontramos también imágenes en donde la comparación entre planos no tiene base lógica sino emotiva, y por tanto irracional.

Por ejemplo, en el verso siguiente del poema "Quisiera estar solo en el sur":

La lluvia allí no es más que una rosa
entreabierta;

La comparación lluvia-rosa entreabierta no posee base lógica sino intuitiva, una y otra producen en el protagonista del poema la misma impresión de soledad y tristeza.

Dentro del fenómeno visionario, Bousoño señala la existencia de tres procedimientos similares en cuanto a la finalidad, pero distintos en cuanto al modo de alcanzarla: la imagen visionaria, la visión y el símbolo.

En la imagen visionaria los planos real e imaginario se dan de forma explícita, aunque su relación no lo sea. Un ejemplo sería el caso mencionado en donde el plano real es la lluvia y el imaginario la rosa entreabierta. Otros ejemplos serían las siguientes comparaciones:

Derriban los instintos como flores

Deseos como estrellas,

("Todo esto por amor")

Mas la luna es madera, las manos se liquidan

Gota a gota, idénticos a lágrimas.

("La canción del oeste")

Despedaza dolores como dedos,

Alegrías como uñas.

("Nocturno entre las musarañas")

En la visión se atribuyen a objetos o seres reales cualidades irreales. No se trata, estrictamente, de una comparación ya que no existe la superposición de planos real e imaginario sino un solo plano, el real, que se ve alterado en una de sus partes. Un ejemplo sería el siguiente verso del poema "Habitación de al lado":

Las manos aburridas que cazan terciopelos o nubes
descuidadas.

En donde al plano real (las manos aburridas) se le ha incorporado una cualidad irreal (la posibilidad de cazar nubes), cualidad que representa el deseo por alcanzar lo inasible, lo etéreo como si se tratara de algo concreto. Se trata en este caso de una relación irracional.

Otros ejemplos de visión serían los siguientes:

Su insomnio maquinal el ahogado pasea. ("Cuerpo en
pena")

Alguien cortó la piedra en flor,

Sin que pudiera el mundo

Incendiar la tristeza. ("Daytona")

Acaso los amantes acuchillan estrellas, ("Razón de
lágrimas")

Finalmente Bousoño señala el símbolo como tercer procedimiento, en donde ocurre a la inversa del anterior. Aquí no falta el plano evocado, es decir el imaginario, sino el real que se alcanza por razonamiento posterior sin aparecer implícitamente en el poema. Jenaro Talens(39) cita como ejemplo de lo anterior un fragmento del poema "Había en el fondo del mar":

Pero ninguna era comparable a una mano de yeso cortada. Era tan bella que decidí robarla. Desde entonces llena mis noches y mis días; me acaricia y me ama. La llamo la verdad del amor.

En este fragmento la mano de yeso cortada no es real, es simbólica y representa la falsedad del amor, a la que se alude, por contraste, en la última frase.

Todos estos procedimientos podemos hallarlos frecuentemente en Un río, un amor y en Los placeres prohibidos, sin embargo permanece en su retórica una tendencia a la percepción por vía lógica más que irracional.

Veamos con mayor detenimiento el poema "Estoy cansado", el cual ya hemos comentado al referirse a las formas de las repeticiones en la poesía de Cernuda:

Estar cansado tiene plumas,
 Tiene plumas graciosas como un loro,
 Plumas que desde luego nunca vuelan,
 Mas balbucean igual que loro.

Estoy cansado de las casas,
Prontamente en ruinas sin un gesto;
Estoy cansado de las cosas,
Con un latir de seda vueltas luego de espaldas.

Estoy cansado de estar vivo,
Aunque más cansado sería el estar muerto;
Estoy cansado del estar cansado
Entre plumas ligeras sagazmente,
Plumas del loro aquel tan familiar o triste,
El loro aquel del siempre estar cansado.

En el primer verso se hace una comparación cansancio=plumas de loro, la cual no posee ninguna base lógica; el cansancio corresponde al plano real y las plumas del loro al imaginario, por lo tanto el primero es el que alude comparativamente al segundo, incorporando la inutilidad de las plumas graciosas a la del cansancio y la del balbuceo del loro a las anteriores, mediante un desplazamiento calificativo que es a su vez una sinécdoque. De esta manera ambos planos se funden en uno solo: el plano imaginario o evocado es el plano real. El loro se transforma entonces en un símbolo del cansancio. La imagen visionaria se transforma en un símbolo. Esta conversión se realiza mediante un procedimiento tradicional, al que Dámaso Alonso y Carlos Bousoño han llamado correlación diseminativa-recolectiva, y que consiste en que los elementos sucesivos del

plano imaginario, así como los componentes del real se van diseminando a lo largo del poema de forma tal que el primer verso reúne ambos planos en grado de imagen visionaria.(40) Después los versos segundo ("plumas graciosas"), tercero ("plumas que nunca vuelan"), cuarto ("loro"), décimo segundo ("plumas ligeras") y décimo tercero ("plumas de loro") representan las variantes deseminadas del plano imaginario y el resto intermedio, los versos quinto ("cansado de las casas"), séptimo ("cansado de las cosas"), noveno ("cansado de estar vivo"), décimo ("cansado de estar muerto") y décimo primero ("cansado de estar cansado") equivalen a las variantes diseminadas en el poema del plano real. En el último verso nuevamente se fundirán en un sólo verso los dos planos: el imaginario, el del "loro" y el real, el de "siempre estar cansado". Así que, por un lado, la superposición de una imagen visionaria y un símbolo hace explícita una relación sugerida en principio por vía irracional, con lo cual ya no lo es tanto, y por otro, la correlación continúa dentro del verso tradicional.

Como hemos seguido observando los procedimientos de Cernuda muestran siempre esa tendencia mayor por la tradición, debido a una obsesión por dominar siempre su expresión y no dejar que ésta se desborde fuera del mundo lógico. No obstante encontramos en esta etapa otros procedimientos propios de la poesía surrealista, aunque no de forma frecuente, como la ruptura de sistema y el desplazamiento calificativo. Un ejemplo del primero serían los siguientes versos:

plano imaginario, así como los componentes del real se van diseminando a lo largo del poema de forma tal que el primer verso reúne ambos planos en grado de imagen visionaria.(40) Después los versos segundo ("plumas graciosas"), tercero ("plumas que nunca vuelan"), cuarto ("loro"), décimo segundo ("plumas ligeras") y décimo tercero ("plumas de loro") representan las variantes deseminadas del plano imaginario y el resto intermedio, los versos quinto ("cansado de las casas"), séptimo ("cansado de las cosas"), noveno ("cansado de estar vivo"), décimo ("cansado de estar muerto") y décimo primero ("cansado de estar cansado") equivalen a las variantes diseminadas en el poema del plano real. En el último verso nuevamente se fundirán en un sólo verso los dos planos: el imaginario, el del "loro" y el real, el de "siempre estar cansado". Así que, por un lado, la superposición de una imagen visionaria y un símbolo hace explícita una relación sugerida en principio por vía irracional, con lo cual ya no lo es tanto, y por otro, la correlación continúa dentro del verso tradicional.

Como hemos seguido observando los procedimientos de Cernuda muestran siempre esa tendencia mayor por la tradición, debido a una obsesión por dominar siempre su expresión y no dejar que ésta se desborde fuera del mundo lógico. No obstante encontramos en esta etapa otros procedimientos propios de la poesía surrealista, aunque no de forma frecuente, como la ruptura de sistema y el desplazamiento calificativo. Un ejemplo del primero serían los siguientes versos:

Su flor, que en vez de hojas luce besos ("Dejadme solo")

Entonces, cuando los dientes no eran carne sino días ("Vieja ribera")

Como ejemplos de desplazamientos calificativos tendríamos:

Tiernos niñitos, yo os amo;

.....

Dame las glicinas azules sobre la tapia inocente,
("El mirlo, la gaviota")

El trabajo, los tejados, las virtudes,
De color amarillo ya caduco.

("He venido para ver")

Otros rasgos estilísticos surrealistas en la obra de Cernuda, señalados por Carlos Marcial de Onis,(41) son los siguientes:

1. Liberación de las leyes del tiempo y el espacio.
2. Dinamización de la materia con violación frecuente de sus leyes.
3. Liberación de las leyes lógicas y físicas, subjetivación de lo objetivo y objetivación de lo subjetivo.

Algunos ejemplos de la liberación de las leyes temporales:

Un hombre gris avanza por la calle de niebla

.....

Es el tiempo pasado y sus alas ahora

Entre la sombra encuentra una pálida fuerza;

("Remordimiento en traje de noche")

En este fragmento el tiempo pasado se personifica como un hombre gris con una existencia presente.

A través de una noche en pleno día

Vagamente he conocido a la muerte;

("Habitación de al lado")

Aquí vemos a la noche y al día confundirse.

Tanto ha llovido desde entonces,

Entonces, cuando los dientes no eran carne, sino
días

Pequeños como un río ignorante

A sus padres llamando porque siente sueño,

("Vieja ribera")

Aquí el poeta se refiere a un pasado, a un "entonces" cuando la realidad era distinta, era una realidad puramente imaginativa.

Un ejemplo más sería el título del poema "Decidme anoche", en donde el imperativo se refiere a un presente inmediato y "anoche" a un tiempo pasado.

También es común la liberación de las leyes espaciales a través de la invención de lugares soñados, fantásticos e irreales, lo cual corresponde al deseo de evasión de la realidad en Cernuda, que ya habíamos mencionado.

En el sur tan distante quiero estar confundido,
La lluvia allí no es más que una rosa entreabierta
("Quisiera estar solo en el sur")

En el estado de Nevada
Los caminos de hierro tienen nombres de pájaro,
Son de nieve los campos
Y de nieve las horas.

("Nevada")

Durango está vacío
Al pie de tanto miedo infranqueable
Llora consigo a solas la juventud sangrienta
De los guerreros bellos como luz, como espuma.

("Durango")

Alcanzaba ciudades elevadas a nubes,
Cielo Sereno, Colorado, Glaciar del Infierno

Todas puras de nieve o de astros caídos
En sus manos de tierra.

("No intentemos el amor nunca")

En cuanto a la dinamización de la materia con violación de sus leyes es muy común en Cernuda. Esto equivaldría a la humanización del mundo cósmico, a la animación de lo inanimado y que muchos críticos llaman personificación y consideran como una variante de la metáfora:

El sur es un desierto que llora mientras canta,
("Quisiera estar solo en el sur")

Perlas grises o acaso cenicientas estrellas
Ascendiendo hacia el cielo con luz
desvanecida. ("Sombras blancas")

Un vidrio denso tiembla delante de las cosas
("Cuerpo en pena")

Con frío que sonríe insinuando ("Destierro")

Los árboles abrazan árboles,

Una canción besa otra canción; ("Nevada")

Si la tierra está sola; a solas canta, habla,
("Decidme anoche")

Hubo un día en que el día no engañaba,

En que sus manos tristes no sostenían un cuerpo
("Daytona")

Indiferente como los labios de la lluvia

Aquella noche el mar no tuvo sueño. ("No intentemos el amor nunca")

La noche, la noche deslumbrante,

Que junto a las esquinas retuerce sus caderas

("Razón de lágrimas")

Donde estrellas

Sus labios dan a otras estrellas ("Todo esto por amor")

Vuelven a su tierra nativa, el árbol que no olvida

("Carne de mar")

Flores clamando a gritos

Su inocencia anterior a obesidades ("Como la piel")

Este último rasgo también se da a través de la forma de adjetivación insólita, es decir a través de adjetivaciones que resultan imposibles en los sujetos enunciados, en este caso los sujetos pertenecen al mundo cósmico mientras que las cualidades mencionadas son sólo posibles en elementos animados:

Siempre hay nieve dormida ("Nevada")

Fue una llorosa espuma ("El caso del pájaro asesinado")

Corolas fatigadas

O lascivas columnas. ("Mares escarlata")

Sobre muros sangrientos; ("No sé qué nombre darle en mis sueños")

Pequeños como un río ignorante ("Vieja ribera")
 A los más inocentes edificios
 A las más pudorosas cataratas, ("Nocturno entre
 las musarañas")
 Ventana huérfana con cabellos habituales ("Como la
 piel")

Finalmente, con respecto a la liberación de las leyes lógicas y físicas, subjetivación de lo objetivo y objetivación de lo subjetivo, se refiere a ciertas acciones o sentimientos que sólo tienen sentido realizadas o experimentadas por alguien y que en la obra de Cernuda aparecen desligadas del sujeto, con existencia autónoma. En el poema "Decídme anoche" hay varios ejemplos:

La presencia del frío junto al miedo invisible
Huela a gotas oscuras la sangre entre la niebla.

.....

El dolor también busca, errante entre la noche

.....

Como llanto impotente por las ramas ahogado

.....

Un grito acaso pasa disfrazado con luces
 luchando vanamente contra el miedo y el frío.

Otros ejemplos serían:

Mientras que los grupos inertes, iguales a una
flor de lluvia,

Contemplan cómo pasa una sonrisa.

("Linterna roja")

Una angustia sin fondo aullaba entre las piedras
("No sé que nombre darle en mis sueños")

La tristeza agitando sus collares ("Duerme
muchacho")

La verdad, la mentira,

Como labios azules,

Un día, otro día,

Peró nunca pronuncian verdades o mentiras su
secreto torcido;

("Dejadme solo")

Hay ocasiones en que el poeta traslada sus sentimiento al mundo que le rodea, y es a lo que nos referimos con subjetivación de lo objetivo. Señalemos algunos ejemplos:

Hoy sin embargo está también cansado ("Duerme
muchacho")

La noche por ser triste carece de fronteras

.....

La noche, la noche deslumbrante,

Que junto a las esquinas retuerce sus caderas,
 ("Razón de lágrimas")

En este último ejemplo es el deseo del poeta el que se traslada a la noche.

En varios de los ejemplos anteriores se está haciendo uso de la sinestesia, que consiste en asociar cualidades sensoriales o afectivas que pertenecen a diferentes planos sensoriales o afectivos.

Senalábamos hace un momento la adjetivación insólita como una forma de dinamizar la materia la atribuir adjetivos propios de elementos animados a otros inanimados, pero ésta no sólo la encontramos en la obra de Cernuda con esa finalidad, hay otras adjetivaciones que resultan imposibles aplicadas en los sujetos enunciados por la propia naturaleza de éstos:

Su insomnio maquinal el ahogado pasea ("Cuerpo en pena")

Transparentes llanuras inmóviles le ofrecen

Y sus pálidos pasos callados se entrelazan,
 ("Decídme anoche")

Para dormir en tierra un ensueño harapiento,
 ("Decídme anoche")

Como el rojizo hastío. ("Daytona")

De mármol encendido, ("Mares escarlata")

Incluso en algunas ocasiones puede llegar a usar sustantivos como si fueran adjetivos:

Rencorosa de pájaros estrellas. ("No intentemos el amor nunca")

Un gemido molusco ("Mares escarlata")

Otro recurso utilizado por Cernuda y común en la poesía surrealista es el uso de la antítesis, en donde se contraponen una frase, palabra o idea a otra. Algunos ejemplos son los siguientes:

El sur es un desierto que llora mientras canta.
("Quisiera estar solo en el sur")

Arboles sin colores y pájaros callados ("Cuerpo en pena")

Las lágrimas sonríen, ("Nevada")

A través de una noche en pleno día ("Habitación de al lado")

Blancas como la noche, en tanto la montaña
("Nocturno entre las musarañas")

César Real Ramos(42) considera que hay otros dos aspectos técnicos en torno a la imagen en la obra de Cernuda que se hallan ligados al Surrealismo: por un lado la tendencia a hacer de sus poemas una especie de enigma desarrollado, el cual resulta incomprensible sin la clave que generalmente proporciona el

título, es decir hacer de sus poemas alegorías o parábolas poéticas. Tal es el caso de los poemas "Remordimiento en traje de noche" y "Cuerpo en pena" en donde el remordimiento y la tristeza, respectivamente, se personifican al principio de la composición, y el resto de ésta no es más que el desarrollo poético de la imagen.

Por otro lado encontramos en la obra de Cernuda, básicamente en Un río, un amor, una tendencia a separar el último o los últimos versos, haciendo de él o ellos una especie de resumen o conclusión del poema, a lo que se conoce con el nombre de epifonema. A veces también lo que busca es darle al poema un final absurdo, inesperado o sorprendente. Este recurso lo encontramos en los poemas: "Sombras blancas", "Destierro", "Nevada", "Como el viento", "Habitación de al lado", "El caso del pájaro asesinado", "Daytona", "Mares escarlata", "Duerme, muchacho" y "Carne de mar".

Por último, hay un aspecto en la poesía de Cernuda que Paul Ilie(43) considera que lo aparta de los objetivos estéticos del Surrealismo francés pero lo acerca a las prácticas surrealistas de sus compatriotas y es el uso del color para desarrollar una emoción o una idea; o, mejor dicho, el desuso comparativo del color. En varias ocasiones nos topamos con una decoloración general. Los grados de intensidad están registrados por referencias a tonos ligeros, no cromáticos:

Un hombre gris avanza por la calle de niebla
("Remordimiento en traje de noche")

Si el ahogado sacude sus lívidos recuerdos,
("Cuerpo en pena")

Azulada sonrisa asomando en sus ondas ("Cuerpo en
pena")

Fantasmas grises de piedra nebulosa. ("Habitación
de al lado")

Con el mañana gris abrazado, como un amante,
("Durango")

Una verdad es color de ceniza, ("Dejadme solo")

Mientras los valores incoloros aparecen en contextos
ilógicos o inesperados:

Sombras frágiles, blancas, dormidas en la playa
("Sombras blancas")

Transparentes llanuras inmóviles le ofrecen
Arboles sin colores y pájaros callados ("Cuerpo en
pena")

Y sus pálidos pasos callados se entrelazan
("Decidme anoche")

O cuerpos siempre pálidos, con su traje de olvido
("No intentemos el amor nunca")

Rompe los muros débiles

Avergonzados de blancura; ("Razón de lágrimas")

Hasta la palidez del agua, ("Razón de lágrimas")

En muchas ocasiones el color ni siquiera se define, sin embargo se siente este efecto decolorador:

Un vidrio que despierta formas color de olvido;
("Cuerpo en pena")

Su color de miradas

Su color ignorante todavía, aunque un recuerdo
("El caso del pájaro asesinado")

Donde supiera alguien de su color amargo ("No
intentemos el amor nunca")

Una verdad es color de ceniza,

Otra verdad es color de planeta

Mas todas las verdades desde el suelo hasta el
suelo,

No valen la verdad sin color de verdades,

("Dejadme solo")

Furia color de amor,

Amor color de olvido, ("La canción del oeste")

B LA EXPRESION TEMATICA.

"Desde niño, tan lejos como vaya mi
recuerdo, he buscado siempre lo que

no cambia, he deseado la eternidad".

"Escrito en el agua", Ocnos.

La Realidad y el Deseo, título bajo el cual Cernuda recopila el conjunto de su obra poética, contiene los dos elementos que conforman la esencia de la obra del autor pero también la de su propia vida. El título refleja el intento y el anhelo del poeta de hacer reconciliar estos dos aspectos antagónicos que marcan el intenso drama de su existencia: el enfrentamiento constante entre el deseo ilimitado y sin medida y la realidad estrecha que pone freno y límites a los deseos del hombre. Pero este conflicto es irresoluble porque cada vez que el deseo trata de alcanzar la concreción de lo real, la realidad responde poniendo nuevos límites a éste y cada vez que la realidad ofrece las posibilidades de realizar el deseo, éste crece en aspiraciones y rebasa nuevamente a la realidad. El choque entre la realidad y el deseo, entre el mundo y los sueños, se vuelve cada vez más violento. Finalmente el poeta deberá tomar conciencia de la absoluta imposibilidad de satisfacer sus deseos y resignarse a que sus aspiraciones deberán quedarse en ello puesto que son inalcanzables. Obviamente, esto genera en el poeta un hondo sentimiento de amargura y frustración, pero también una actitud de lucha y rebeldía contra todo lo real y contingente porque al final de cuentas el hombre no puede prescindir del deseo ni renunciar a él a pesar de saber que éste está condenado al fracaso. El desear anhelante es parte de la esencia humana y en

gran medida lo que da razón y sustento a la existencia del hombre.

Philip Silver considera que en el fondo de este desear incesante está lo que él ha denominado como "sed de eternidad" y dice que esto es lo que da forma sustancial a toda la poesía de Cernuda, o sea lo que constituye el tema unificante de su obra.(44) Silver señala que esta sed de eternidad trae aparejada la cuestión de la mortalidad y la conciencia que el hombre tiene de ello, es decir, que al tiempo que el ser humano es consciente de su finitud se le es dada la posibilidad de concebir y anhelar la eternidad, don reservado exclusivamente para los dioses, y que en el fondo es una aspiración íntima de todo poeta. Sin embargo esta sed de eternidad no significa que el poeta busque la inmortalidad ni que pretenda convertirse en dios, lo que Cernuda quiere, dice, es más bien vivir cada momento, cada instante, como si fuera eterno, sin sentir ni tener conciencia del paso del tiempo, y así nos lo confiesa el mismo en el poema "Ruinas" del libro Como quien espera el alba:

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 el tiempo,
 Ellos en cuya mente lo eterno se concibe,
 Como en el fruto el hueso encierran muerte.

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

Mas tú no existes. Eres tan sólo el nombre
Que da el hombre a su miedo y su impotencia,
Y la vida sin ti es esto que parecen
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.

Todo lo que es hermoso tiene su instante, y pasa.
Importa como eterno gozar de nuestro instante.
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.

Esto es el hombre. Aprende pues, y cesa
De perseguir eternos dioses sordos
Que tu plegaria nutre y tu olvido aniquila.
Tu vida, lo mismo que la flor, ¿es menos bella
acaso

Porque crezca y se abra en brazos de la muerte?

(fragmento)

Decíamos anteriormente que la imposibilidad de satisfacer los deseos provoca en el poeta frustración y amargura, pero también desencanto y decepción de la realidad que lo conducen a intentar evadirse al mundo presente, refugiándose en un pasado idílico como el de la infancia o en paraísos inventados o simplemente en el olvido. Por otro lado, el concepto de deseo en Cernuda lo encontramos estrechamente vinculado al de eros; desear es querer alcanzar el objeto amado, no siempre accesible, y consumir con él la unión y en ese momento de éxtasis y felicidad plena querer vivir el presente, Señalábamos arriba, como eternidad, pero la fugacidad del tiempo acaba por dar fin a tal propósito. Finalmente el desengaño de la realidad y los fracasos de alcanzar el objeto del deseo y de alargar al infinito el instante divorcian al poeta del mundo y del resto de seres que en él habitan, condenándolo a la soledad absoluta. Como podemos ver en el conflicto entre realidad y deseo se encuentra el núcleo y eje de toda la temática presente en la obra de Cernuda y muy particularmente en la que corresponde al periodo surrealista, y a la que hemos de referirnos bajo dos incisos: "La búsqueda del paraíso" y "La manifestación del amor"

Si bien el enfrentamiento entre realidad y deseo se halla presente a lo largo de toda la obra de Cernuda, parece vivirse de manera más intensa y angustiosa en los poemas de Un río, un amor y Los placeres prohibidos, obras en las cuales se da el

acercamiento de Luis Cernuda al movimiento surrealista, ya que comparte con él esta visión de dos mundos opuestos y en tensión, y el propósito de intentar reconciliarlos.

Adriana Yañez dice que "La conciencia surrealista es una conciencia herida, es la dolorosa contradicción entre la evidente grandeza de la vocación humana y la realidad de su condición limitada"(45) y esta misma conciencia herida se manifiesta, como vemos, en Cernuda. Pero escuchemos a los mismos surrealistas, a través de la voz de uno de sus máximos exponentes en el campo plástico, Salvador Dalí, manifestar su opinión al respecto de esta aguda contradicción humana, a fin de comprobar la similitud entre el pensamiento cernudiano y el de los surrealistas:

En la vida del hombre se levantan dos principios esenciales, cuyo antagonismo truculento nos aparece, por el momento, irreductible: principio del placer contra el principio de la realidad. El principio del placer está representado por el mundo de los deseos subconscientes, el mundo irracional. El principio de la realidad está representado por el sistema de coerciones del mundo práctico y racional: la lógica, los sistemas estéticos y culturales de todas clases, las prisiones mentales de todas clases. El placer es la aspiración más legítima del hombre. Los surrealistas pretendemos la liberación del mundo subconsciente contra el principio de la realidad,

la emancipación de la imaginación, la libertad de la imaginación.(46)

1. La búsqueda del paraíso.

Ante el empuje de los deseos del poeta, señalábamos que el mundo se vuelve a sus ojos pequeño e insignificante. No es este mundo el lugar ideal para la realización del deseo y poco o nada puede ofrecer a éste. Tal situación provoca en el poeta un sincero y auténtico desprecio por el mundo de lo concreto; un deseo de borrar su existencia.. En la poesía de Cernuda observamos un intento constante por negar el mundo de la realidad, pero como sabemos bien que toda negación implica a su vez una afirmación, el poeta necesita construir un mundo nuevo para acabar con el otro, un mundo en donde tengan cabida sus aspiraciones y deseos, un mundo a la medida de éstos. Pero un mundo con estas características sólo es posible en la imaginación, el sueño o la poesía. El mundo que el poeta inventa es un mundo completamente ajeno y distante al de la realidad: un mundo utópico localizado en un espacio mítico. Este espacio ideal es el arquetípico paraíso presente en todo ser humano y en toda cultura. Un sitio sin ubicación precisa pero siempre posible en algún lugar y en algún momento fuera del hoy y del aquí. Obviamente el paraíso nunca se encuentra en el presente, siempre se localiza más allá, tanto espacial como temporalmente, del mundo que nos rodea, y así lo describe el propio Cernuda:

"...siempre padecí el sentimiento de hallarme aislado y que la vida estaba más allá de donde yo me encontraba; de ahí el afán constante de partir, de irme a otras tierras, afán nutrido desde la niñez por lecturas de viajes a comarcas remotas".(47) La poesía de Cernuda es pues una poesía en búsqueda constante de este paraíso, al cual ubica de formas diferentes de acuerdo a las experiencias y anhelos del momento, a veces es la infancia; en otras ocasiones la antigüedad pagana griega; en otras, la Andalucía romántica y una inmortal Sevilla; en otros momentos algún lugar de los Estados Unidos o un país inventado, y en ocasiones hasta la muerte.

Pero este afán por encontrar el paraíso no es tan sólo una característica de su poesía, sino un sentimiento que lo acompaña a lo largo de su vida, nacido y nutrido, como lo afirma en el fragmento anteriormente citado de "Historial de un libro", desde la infancia, en un acercamiento a la literatura, que confirma en el texto "El poeta y los mitos" del libro Ocnos:

Bien temprano en la vida, antes que leyese versos algunos, cayó en tus brazos un libro de mitología. Aquellas páginas te revelaron un mundo donde la poesía, vivificándolo como la llama al leño, transmutaba lo real. Que triste te apareció entonces tu propia religión.(48)

a) Nostalgia de la infancia.

"Comprendes entonces que al vivir esta otra mitad de la vida acaso no haces otra cosa que recobrar al fin, en lo presente, la infancia perdida, cuando el niño, por gracia, era ya dueño de lo que el hombre luego, tras no pocas vacilaciones, errores y extravíos, tiene que recobrar con esfuerzo"

Luis Cernuda

"El patio" en Variaciones sobre tema mexicano

"¿Recuerdas tú, recuerdas aún la escena
A que día tras día asististe paciente
En la niñez, remota como sueño al alba?"

Luis Cernuda

"Ruina" en Como quien espera el alba

Decíamos que la infancia es una de las formas que adquiere el paraíso. Es el edén perdido que algún día poseímos y que sólo es posible recuperar mediante el recuerdo. Dice Bachelard que la infancia aparece en los sueños y en la poesía, en el estilo de la psicología de las profundidades, como un verdadero arquetipo, que es el arquetipo de la felicidad simple.(49) La infancia es una etapa de felicidad absoluta, clara y serena, de ingenuidad y

pureza, pero es sobre todo un estado de permanencia intemporal, en el que el mundo se vive como eterno presente; es un momento en el que el tiempo no amenaza todavía la estabilidad del mundo y la realidad se acomoda a los deseos del niño. Aquí no existe todavía la trágica disparidad entre la realidad y el deseo.

En Ocnos encontramos un texto, "El tiempo", en el que el poeta nos describe muy claramente esta visión de la infancia como presente eterno:

Llega un momento en la vida cuando el tiempo no 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 aguijón 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?(50)

Ocnos, libro de textos breves en prosa, en donde Cernuda vierte los más intensos recuerdos de su niñez y primera juventud en Sevilla, y publicado por vez primera en 1942, es la obra en donde el poeta verdaderamente logra recuperar el paraíso perdido de la infancia, a través de la escritura, ya que en La realidad y el deseo, la infancia apenas si aparece; es referida como algo lejano y con suma nostalgia y melancolía. Dice Octavio Paz con

respecto al libro que reúne su obra poética que es una biografía espiritual en la que aparecen todas las edades del hombre, "Todas, excepto la infancia, que sólo es invocada como un mundo perdido y cuyo secreto se ha olvidado".(51) Jenaro Talens dice que la ausencia de niñez en la obra es, por consiguiente, significativa y explica: "Toda la obra tendrá como fin ser testimonio de la búsqueda, por parte del protagonista, de la fijación en el tiempo; fijación para nada necesaria durante la niñez, cuya terminación origina el proceso".(52)

Si bien la infancia está poco presente en La realidad y el deseo, y el sentimiento de haber perdido un paraíso que se poseyó en algún tiempo apenas si está esbozado en los libros del periodo caracterizado como surrealista, es en estos libros en donde por primera vez el tema aparece en su obra.

La primera alusión que Cernuda hace al edén extraviado la encontramos en el poema "No sé qué nombre darle en mis sueños":

En ese país perdido
Que un día abandonamos sin saberlo.

Posteriormente las encontraremos en otros poemas como en "Vieja Ribera":

Tanto ha llovido desde entonces,
Entonces, cuando los dientes no eran carne, sino
días
Pequeños como un río ignorante

A sus padres llamando porque siente sueño,
Tanto ha llovido desde entonces,
Que ya el paso se olvida en la cabeza.

En los poemas de Los placeres prohibidos el tono de añoranza que encontramos en algunos poemas de Un río, un amor casi ha desaparecido, mas no el interés y la fascinación por el mundo de la infancia, sólo que ahora no es por medio de la evocación y el recuerdo que intentará recuperarlo en su poesía sino a través de la presencia de figuras infantiles. El niño, o el adolescente casi niño, que es en esta etapa el objeto del deseo de Cernuda, representa la ingenuidad y la inocencia. Cernuda intenta por medio del acercamiento a la inocencia de los niños y adolescentes recuperar la de su propia infancia. En el fondo el anhelo nostálgico persiste y así lo manifiesta el propio Cernuda en un texto, "Río", de Ocnos:

El verles huir así solicita al deseo doblemente,
porque a tu admiración de la juventud ajena se une
hoy tu nostalgia de la propia, ya ida, tirando
dolida de tí desde las criaturas que ahora la
poseen. El amor escapa hacia la corriente verde,
hostigado por el deseo imposible de poseer otra
vez, con el ser y por el ser deseado, el tiempo de
aquella juventud sonriente y codiciable, que
llevan consigo, como si fuera eternamente, los
remeros de la primavera. (53)

Todavía en Un río, un amor encontramos en el poema "Sombras blancas" que hace alusión a esas presencias infantiles:

Sombras frágiles, blancas, desnudas en la playa,
Dormidas en su amor, en su flor de universo,
El ardiente color de la vida ignorado
Sobre un lecho de arena y de azar abolido.

Siguiendo en parte la interpretación que del poema hace Philip Silver diremos que las "sombras blancas" a las que hace referencia el texto son niños jugando en la playa, de ahí que sean "sombras blancas", sombras del color de la pureza. Los niños de la playa duermen en un ensueño de amor inocente, ajenos e ignorando la violencia destructora de la pasión. La referencia a la flor es una metonimia, muy utilizada por los surrealistas, para referirse al adolescente. La flor es símbolo de belleza, de pasividad y de inocencia incorruptible, que algún día habrá de marchitarse. Esta imagen de niño-flor o adolescente-flor está presente en otros poemas de Un río, un amor. Veamos algunos ejemplos:

Buscando los vientos piadosos
Que destruyen las arrugas del mundo,
Que bendicen los deseos cortados a raíz
Antes de dar su flor,
Su flor grande como un niño.

("Nocturno entre las musarañas")

Flores clamando a gritos

Su inocencia anterior a obesidades

("Como la piel")

En los ejemplos mencionados sentimos implícitamente expresada la nostalgia por la inocencia de la infancia y al mismo tiempo el temor de que llegue la corrupción de la flor, la destrucción de la belleza y la inocencia.

Esta visión de la infancia y de la adolescencia permanece casi idéntica en los poemas de Los placeres prohibidos así como el dolor y la pena ante la corrupta inocencia del niño "caído". Ejemplos de esto son los poemas "De qué país" y "Tu pequeña figura" en los que el poeta se dirige a un niño solicitándole preservar su inocencia ante las amenazas de corrupción del mundo adulto, señalándole que incluso la muerte es preferible antes que corromper su inocencia y pureza.

Transcribimos aquí completo el poema "De qué país" por considerar que es ampliamente ilustrativo de esta concepción:

De qué país eres tú,
 Dormido entre realidades como bocas sedientas,
 Vida de sueños azuzados,
 Y ese duelo que exhibes por la avenida de los
 monumentos,
 Donde dioses y diosas olvidados.

Levantán brazos inexistentes o miradas marmóreas.

La vieja hilaba en su jardín ceniciento;
Tapias, pantanos, aullidos de crepúsculo,
Hiedras, batistas, allá se endurecían,
Mirando aquellas ruedas fugitivas
Hacia las cuales levanta la arcilla un puño
amenazante.

El país es un nombre;
Es igual que tú, recién nacido, vengas
Al norte, al sur, a la niebla, a las luces;
Tu destino será escuchar lo que digan
Las sombras inclinadas sobre la cuna.

Una mano dará el poder de sonrisa,
Otra dará las rencorosas lágrimas,
Otra el puñal experimentado,
Otra el deseo que se corrompe, formando bajo la
vida

La charca de cosas pálidas,
Donde surgen serpientes, nenúfares, insectos,
maldades,
Corrompiendo los labios, lo más puro.

No podrás pues besar con inocencia,

Ni vivir aquellas realidades que te gritan con
lengua inagotable.
Deja, deja, harapiento de estrellas;
Muérete bien a tiempo.

Del segundo poema mencionado, "Tu pequeña figura", citaremos
tan sólo un fragmento:

No sabes, no sabes;
Buscas por la tierra un estremecimiento
blanquecino,
Mientras los muros, con su hiedra antigua,
Crecen lentamente sobre el ocaso.

Tristeza sin guarida y sin pantano,
Sales de un frío para entrar en otro;
Abandonas la hierba tan cariñosa
Para pedir que el amor no se te olvide.

Otro poema en donde encontramos el contraste entre el amor
inocente de los adolescentes y el amor corrompido del adulto es
el poema "Qué ruido tan triste":

Qué ruido tan triste el que hacen dos cuerpos
cuando se aman,
Parece como el viento que se mece en otoño
Sobre adolescentes mutilados,

Mientras las manos llueven,
Manos ligeras, manos egoístas, manos obscenas,
Cataratas de manos que fueron un día
Flores en el jardín de un diminuto bolsillo.

Las flores son arena y los niños son hojas,
Y su leve ruido es amable al oído
Cuando ríen, cuando aman, cuando besan,
Cuando besan el fondo
De un hombre joven y cansado
Porque antaño soñó mucho día y noche.

Mas los niños no saben,
Ni tampoco las manos llueven como dicen;
Así el hombre, cansado de estar solo con sus
sueños,
Invoca los bolsillos que abandonan arena,
Arena de las flores,
Para que un día decoren su semblante de muerto.

La presencia del mundo de la infancia genera en el poeta reacciones y sentimientos en apariencia encontrados: en ocasiones parece expresar ante la cercanía de un niño una gran dicha y un profundo bienestar, ya que ello le hace sentir que de esta forma es posible recuperar el paraíso infantil, y preservarlo a través del sueño o del arte, pero en otros momentos, esta presencia parece atormentarlo y provocarle un intenso dolor, ya que le hace

costrar conciencia de que ese mundo quedó ya muy lejano y de que es imposible en verdad recuperar el tiempo de forma permanente, si acaso fugaz y pasajera. "El mirlo, la gaviota" es un ejemplo claro del primer caso, mientras que "Quisiera saber por qué esta muerte" lo es del segundo. A continuación transcribiremos algunos fragmentos de ambos poemas para distinguir el contraste de tonos:

Tiernos niñitos, yo os amo;
Os amo tanto, que vuestra madre
Creería que intentaba haceros daño.

Dame las glicinas azules sobre la tapia inocente,
Las magnolias embriagadoras sobre la falda blanca
y vacía,
El libro melancólico entreabierto,
Las piernas entreabiertas,
Los bucles rubios del adolescente;
Con todo ello haré el filtro sempiterno:
Bebe unas gotas y verás la vida como a través de
un vidrio coloreado.

Déjame, ya es hora de que duerma,
De dormir este sueño inacabable.

.....

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

Quisiera saber por qué esta muerte
 Al verte, adolescente rumoroso,
 Mar dormido bajo los astros negros,
 Aún constelado por escamas de sirenas,
 O seda que despliegan
 Cambiante de fuegos nocturnos
 Y acordes palpitantes,
 Rubio igual que la lluvia,
 Sombrío igual que la vida es a veces.

.....

Yo no te había visto;
 Miraba los animalillos gozando bajo el
 sol verdeante,
 Despreocupado de los árboles iracundos,
 Cuando sentí una herida que abrió la luz en mí;
 El dolor enseñaba
 Cómo una forma opaca, copiando luz ajena,
 Parece luminosa.

Tan luminosa,
Que mis horas perdidas, yo mismo,
Quedamos redimidos de la sombra,
Para no ser ya más
Que memoria de luz;
De luz que vi cruzarme,
Seda, agua o árbol, un momento.

("Quisiera saber por qué esta muerte")

b) Los paraísos artificiales.

En las primeras páginas de este capítulo recordábamos las palabras de Cernuda en donde reconoce siempre haber creído que la vida auténtica se hallaba más allá de donde él se encontrara y que de ahí provenía su constante afán por buscar otras tierras. Cernuda, consciente de que el mundo real y tangible es incapaz de proporcionarle la satisfacción y la felicidad anheladas, emprende la búsqueda de escenarios utópicos, de geografías exóticas, de edenes distantes, en donde pueda satisfacer sus deseos y vivir plenamente. Como Baudelaire, a quien precisamente hace referencia el título del presente inciso, Cernuda inventa sus propios paraísos: lugares soñados, absolutamente fantásticos e inverosímiles. Aunque algunas veces estos espacios tienen una base real, ésta es tan tenue que sin dificultad podemos afirmar que en la poesía de Cernuda prevalece la irrealidad.

Algunos de los lugares evocados por Cernuda en sus poemas le fueron sugeridos por alguna canción popular o por alguna película, como es el caso del segundo y tercer poemas de Un río, un amor. El primero de estos, "Quisiera estar solo en el sur", surge, según lo confiesa el propio autor, inspirado por un viejo foxtrot de su época con el mismo título. En él evoca el sur, más no el sur andaluz como algunos críticos han querido ver, ni el de los Estados Unidos al que aparentemente hace referencia más directa por el estímulo que él señala que dio origen al poema, sino a un sur completamente inexistente e inubicable en una geografía terrena, paradisiaco y distante, "de ligeros paisajes dormidos en el aire, / con cuerpos a la sombra de ramas como flores" en donde la lluvia "no es más que una rosa entreabierta" y la niebla ríe y la oscuridad y la luz son igualmente bellas, y en el que el poeta quiere "estar confundido". Los elementos de lluvia, niebla y oscuridad, que comunmente amenazan a Cernuda en su desolado mundo de fracaso, aquí son desprovistos de toda hostilidad, ya que forman parte de ese mundo edénico.

El poema "Sombras blancas", nos dice Luis Cernuda, fue inspirado por una película de Robert Flaherty, Sombras blancas en los mares del sur, que vio en París y que retrata la vida natural de los habitantes de la isla de Tahití. El poema nos muestra a los jóvenes amantes sobre las playas de Tahití bajo la noche y en un estado de beatitud y placidez, ajenos al mundo exterior al de su paraíso, ignorando "el ardiente color de la vida".

En el poema "Nevada" hay un verso que confiesa Cernuda fue tomado de una película muda vista por él en Tolouse (dice no

recordar el nombre) y usado dentro del poema como en un collage. El verso al que hace referencia es: "Los caminos de hierro tienen nombres de pájaro" y es aplicable al estado norteamericano de Nevada. Obviamente el "Nevada" aquí descrito nada tiene que ver con el estado real con dicho nombre. Aquí Cernuda nos muestra un mundo gozoso, en donde las emociones se expresan libremente y el amor florece. En este mundo ideal, las lágrimas no son reflejo de penas sino de alegrías y la tristeza se desvanece en el aire:

Las lágrimas sonrían,
 La tristeza es de alas,
 Y las alas sabemos,
 Dan amor inconstante.

Los árboles abrazan árboles
 Una canción besa otra canción;
 Por los caminos de hierro
 Pasa el dolor y la alegría.

En "Historial de un libro", Cernuda recuerda que su visión de los Estados Unidos fue la que el cine le mostraba, y que a través de las películas él se formó la idea de la vida norteamericana como el ideal juvenil, sonriente y atlético.

Al igual que en el poema citado apenas anteriormente, el que lleva por título "Daytona" no se refiere en realidad a la ciudad que lleva el mismo nombre en los Estados Unidos de Norteamérica, sino a un sitio completamente paradisiáco al que el amor sonríe y

baña todo con su luz, desvaneciendo la tristeza y la erosión del tiempo:

Sólo un lugar existe, cuyos días
Nada saben de aquello,
Aunque todo allí sea mortal, el miedo, hasta las
plumas;
Mas las olas abrazan
A tanta luz aún viva.

A tanta luz desbordando en la arena,
Desbordando en las nubes, desbordando en el
tiempo,
Que dormita sin voz entre las ramas,
Olvidado fantasma con su collar de frío.

Mirad como sonrío hacia el amor Daytona.

Sin embargo no siempre es posible en esos paraísos distantes encontrar la satisfacción de los deseos y la realización del amor. Finalmente el fracaso y el desastre se imponen y aquellos paraísos acaban por perder su encanto, provocando de nuevo una desilusión. Tal es el caso de Virginia en el poema "Carne de mar" donde el otoño inevitablemente llegará y con él el ocaso del amor, que es tan sólo una ilusión pasajera. También es el caso de Durango, en el poema del mismo nombre, en donde el hambre, el

miedo y el frío devastan el lugar, dejándolo postrado y vacío, y con sus bellos guerreros vencidos e impotentes:

En Durango postrado,
Con hambre, miedo, frío,
Pues sus bellos guerreros sólo dieron,
Raza estéril en flor, tristeza, lágrimas.

En "No intentemos el amor nunca" el mar, que representa el deseo desbordado de furia y de pasión, se lanza lejos a buscar las exóticas ciudades de "Cielo Sereno", "Colorado" y "Glaciar del infierno" donde colmar sus anhelos, sin embargo descubre que esos lugares no pueden ofrecer respuesta a sus deseos y que allí su amor sólo es un vago pretexto y entonces decide refugiarse en el completo olvido: "adonde nadie / Sabe nada de nadie, / Adonde acaba el mundo" y abstenerse de intentar el amor siquiera.

"La canción del oeste" es un ejemplo más de la desmitificación de la utopía. En el poema ese lejano punto cardinal no es ya la evocación del oeste norteamericano, idealizado por el cine, sino un lugar para la comprobación del fracaso y de la imposibilidad del amor, y de que finalmente no hay sitio posible para satisfacer los deseos, por lo que a fin de cuentas llenos de desesperanza debemos olvidarnos de todo sueño y de toda ilusión:

Olvidemos pues todo, incluso al mismo oeste;
Olvidemos que un día las miradas de ahora

Lucirán a la noche, como tantos amantes,
Sobre el lejano oeste,
Sobre amor más lejano.

Luis Cernuda es como los mendigos de su propio poema "Linterna roja", que busca una dicha inaccesible: "la flor jamás abierta" y al no alcanzar su meta se sume en el vacío, la desesperación y el abandono, y finalmente cobra clara conciencia del fracaso absoluto:

Esos mendigos son los reyes sin corona
Que buscaron la dicha más allá de la vida,
Que buscaron la flor jamás abierta,
Que buscaron deseos terminados en nubes.

Como hemos observado, todo paraíso acaba por derrumbarse y por esto el poeta parece renunciar a ellos en Los placeres prohibidos, aunque todavía a veces se sugieran.

c) El olvido como forma del recuerdo.

Finalmente abordaremos el olvido como una más de las formas que Cernuda ha elegido para evadirse o apartarse de la realidad que él desprecia y siente que lo hostiliza. Si bien el tema del olvido es el eje de Donde habite el olvido, libro escrito inmediatamente después de Los placeres prohibidos, el tema no se reduce únicamente a éste sino que se halla presente a lo largo de

toda su obra y en forma recurrente. En Un río, un amor y Los placeres prohibidos es frecuente encontrar la palabra olvido o algún derivativo de ella; en un recuento pormenorizado la localizamos en veinticuatro ocasiones, lo que nos habla de la importancia que el tema tiene en su poesía.

Según Manuel Ulacia(54) la palabra olvido en las obras de Cernuda tiene un doble significado: por un lado la utiliza cuando se refiere al instante en el cual el sujeto se une con el otro, el ser amado, y se olvida de sí mismo, es decir que el olvido se identifica con un estado de éxtasis; por el otro, se usa como el olvido de la experiencia misma, identificado con un estado de amnesia.

La primera acepción la encontramos en algunos poemas de los libros que estamos estudiando, sin embargo es la segunda acepción la que prevalece en ellos. Con respecto a la primera señalaremos dos ejemplos, Uno el poema "Si el hombre pudiera decir":

Alguien por quien me olvido de esta existencia
mezquina,

Otro en el poema "Te quiero":

Pero así no me basta:
Más allá de la vida,
Quiero decírtelo con la muerte;
Más allá del amor,
Quiero decírtelo con el olvido.

En este poema las imágenes de la naturaleza que el poeta ha utilizado para expresar su amor no le son suficientes y él quisiera expresarlo en la fusión de su ser con el otro y así olvidarse de sí mismo, pero al mismo tiempo, vemos que ante la imposibilidad de poseer completamente al otro en vida, él parece querer poseerlo en la muerte, concepto que se halla ligado al del olvido, según lo reconocen Jenaro Talens(55) y Emilia de Zulueta,(56) quien considera además a la muerte como el punto extremo en la escala del olvido. Ahí donde vida es equivalente a amor, muerte se equipara a olvido. Así pasamos entonces a la segunda acepción que tiene la palabra, con la que el aniquilamiento y la muerte guardan una estrechísima relación.

En esta acepción, el término expresa un deseo de muerte por parte del poeta ante la pérdida o el fracaso del amor y por consiguiente la búsqueda de un tiempo y espacio utópicos donde sea posible su realización; la muerte, lo mismo que para los románticos, es para Cernuda un escenario utópico que posibilita la realización del deseo. Nos dice Ulacia: "Los escenarios creados para satisfacer ese deseo simbolizan abstractamente un tiempo y un espacio inefables e indecibles de la no vida, del 'olvido'".(57) Olvidarse es negarlo todo, negar la vida, porque ésta impide la realización del deseo; olvidar es morir:

Un vidrio que despierta formas color de olvido;
Olvido de tristeza, de un amor, de la vida,

("Cuerpo en pena")

La identificación del olvido con la muerte en la obra de Cernuda parte de las lecturas que éste hizo de la obra de Bécquer (la primera hacia 1915 según los datos que revela Cernuda en Ocnos), (58) quien si bien representa su mayor influencia durante la escritura de Donde habite el olvido, ésta puede rastrearse ya en libros anteriores. No obstante el binomio olvido-muerte presenta en estos dos poetas matices diferentes. En Bécquer, al igual que en Cernuda, el olvido va acompañado de la muerte, sólo que en el primero éste va después de ella y en el segundo, antes. En Bécquer el olvido es un momento posterior a la muerte, un grado más allá de ella, es decir, es una segunda muerte, en la que se desaparece ahora ya no del mundo de los vivos sino de su memoria; en cambio en Cernuda, como nos dice Emilia de Zulueta, (59) el olvido es una forma anterior a la muerte, sucede en la vida misma, que conduce al hombre a sincerarse completamente, desprendiéndose de mentiras (sobre todo la que significa el amor) y reencontrarse con la tierra, que es la experiencia reveladora del ritmo integrador en que concuerdan armónicamente yo y universo, tierra y deseo.

Por tanto si en Bécquer el olvido representa reposo, en Cernuda punza como recuerdo en el presente y trae dolor y desesperación; es el dolor del recuerdo de un olvido cuando el amor ha desaparecido y no sólo el dolor por la pérdida como lo hallamos en la poesía becqueriana. Recordar el amor es para Cernuda tan sólo recordar las penas y tormentos de ese amor.

Este motivo lo encontramos ya en el poema "Te quiero" de Los placeres prohibidos, al que nos hemos referido antes, sin embargo es en la líneas en prosa que abren el libro Donde habite el olvido y en el primer poema de este libro donde queda más claramente expuesto, por lo que, a manera de aclaración, hemos de transcribirlos, aun cuando este trabajo no contempla el análisis de esta obra:

Como los erizos , ya sabéis, los hombres un día sintieron su frío. Y quisieron compartirlo. Entonces inventaron el amor. El resultado fue, ya sabéis, como en los erizos.

¿Qué queda de las alegrías y penas del amor cuando éste desaparece? Nada, o peor que nada; queda el recuerdo de un olvido. Y menos mal cuando no lo punza la sombra de aquellas espinas; de aquellas espinas, ya sabéis.

Las siguientes páginas son el recuerdo de un olvido.

Donde habite el olvido,
En los vastos jardines sin aurora;
Donde yo sólo sea
Memoria de una piedra sepultada entre ortigas
Sobre la cual el viento escapa a sus insomnios.

Donde mi nombre deje
Al cuerpo que designa en brazos de los siglos,
Donde el deseo no exista.

En esa gran región donde el amor, ángel terrible,
No esconda como acero
En mi pecho su ala,
Sonriendo lleno de gracia aérea mientras crece el
tormento.

Allá donde termine este afán que exige un dueño a
imagen suya,
Sometiendo a otra vida su vida,
Sin más horizonte que otros ojos frente a frente.

Donde penas y dichas no sean más que nombres,
Cielo y tierra nativos en torno de un recuerdo;
Donde al fin quede libre sin saberlo yo mismo,
Disuelto en niebla, ausencia,
Ausencia leve como carne de niño.

Allá, allá lejos;
Donde habite el olvido.

2. Manifestación del amor.

"...Nunca han de comprender que si mi
lengua
Al mundo canto un día, fue amor quien le
inspiraba"

Luis Cernuda

"A un poeta futuro" en

Como quien espera el alba

Si bien en la poesía en lengua castellana abundan los ejemplos de poetas que de manera magistral han cantado al amor, pocos lo han hecho de forma tan hondamente comprometida y vivida como Cernuda. Cernuda hizo del amor el motor principal de su inspiración y su vida. El amor fue para él lo único que justificaba su existencia, lo único que daba sentido a su vida y obra; sólo por el amor valía la pena vivir y crear. Para Cernuda el amor fue más que una experiencia o una forma de conocimiento, fue una forma de ser y existir: la única que él concebía como posible. El tema del amor permea toda la obra de Cernuda; de éste, ha dicho Octavio Paz, derivan todos los otros temas que encontramos en su poesía. Esta idea del valor supremo del amor por encima de cualquier otra cosa es clara en el poema "Había en el fondo del mar" de Los placeres prohibidos, que tiene como fin resaltar la primacía del amor. En él el poeta hace un recuento, a través de una enumeración caótica, de las maravillas que había en el fondo del mar y termina señalando que, sin embargo, ninguna de

ellas es comparable a una mano de yeso cortada que representa para él "la verdad del amor", es decir, la esencia misma del amor, que consuela los días y noches del poeta.

Toda la obra de Cernuda es una auténtica reiteración sobre el tema del amor manifestado a través de diversas variantes. La realidad y el deseo es un registro minucioso e infinitamente humano de su progresiva definición del amor. El libro constituye toda una serie de meditaciones y reflexiones sobre el sentido y la importancia del amor.

Jenaro Talens ha reconocido cuatro etapas que recorre, en su desarrollo, el tema del amor.(60)

La primera etapa la conforman Primeras poesías y Egloga, Elegía, oda. Aquí el amor es todavía un deseo indeciso, insatisfecho; un vago afán inconcreto; un vaporoso anhelo sin sombra. Es un amor casi casto, con una actitud predominantemente contemplativa que sólo puede satisfacerse en la soledad del sueño y la fantasía. El cuerpo del amado aún no se hace presente. Un terrible y callado conflicto entre cuerpo y espíritu le caracteriza.

La segunda etapa abarca desde sus libros vinculados al Surrealismo, Un río, un amor y Los placeres prohibidos, hasta Invocaciones. El amor es asumido como norma de vida y como desafío, debido a su naturaleza homosexual. En esta etapa el amor estalla como una pasión devastadora, como una fuerza incontrolable que como una flecha envenenada hiere profundamente el pecho del amante. En toda ella reina el deseo como una espada radiante y amenazadora. Aquí el amor se acompaña de sentimientos

de despecho, de rabia y cruel pesar. En Donde habite el olvido asistimos a los momentos más amargos y dolorosos producidos por una pasión desbordada que parece ir moderándose en Invocaciones donde asume cada vez un tono menos trágico, aunque irónico y sarcástico, y teñido de escéptico desengaño.

La tercera etapa se considera a partir de Las nubes y hasta Con las horas contadas. En ella se busca un amor más profundo que el del simple deseo físico. Ahora lo sensorial pasa a un segundo término. El concepto de "alma" hace su aparición y ésta representa esa parte del hombre que aspira a encontrar el amor perfecto: un amor superior que trascienda el amor humano. Surge la idea de la posibilidad del amor eterno. Hay una visión completamente idealizada del amor pero desde una perspectiva metafísica que lo acerca a los poetas metafísicos ingleses como Donne y Marvell. El tono que rige a su poesía a partir de aquí es profundamente nostálgico y melancólico.

La cuarta y última etapa la constituye el libro Desolación de la quimera. Aquí el tema del amor parece haberse diluido casi completamente y se ha sustituido por el de la poesía. El arte, la creación es ahora la forma que el poeta ha descubierto para encontrarse consigo mismo, para rescatar su mitad ausente.

Asimismo ha señalado Jenaro Talens que el desarrollo de su visión amorosa está determinado por dos vías personalizadas por las figuras mitológicas de Narciso y Eros. Narciso representa la búsqueda del otro yo en el cual confundirnos con amorosa unidad y Eros representa la forma de lograrlo, que es el amor como placer fundamentalmente físico. Estas dos vías, nos dice, se alternan

durante todo el proceso. En la primera etapa sólo encontramos a Narciso, Eros todavía no aparece. En la segunda etapa Eros y Narciso son las dos caras de una misma moneda; ambos se complementan. En la etapa tercera, Narciso y Eros son sólo los vehículos para llegar al amor perfecto y, finalmente, en la última etapa, es nuevamente Narciso quien dirige su pensamiento, Eros sólo pervive como parte del pasado.

A pesar de las diferentes variantes sobre el tema del amor que encontramos en la obra de Cernuda hay elementos que se mantienen constantes en su concepción como el de la nota trágica que siempre les envuelve. Cernuda es fiel a la idea trágica de la pasión amorosa que según Denis de Rougemont ha prevalecido en la concepción del amor en Occidente desde la Edad Media. Esta concepción del amor es la que expresa toda la poesía romántica. Pedro Salinas, poeta contemporáneo de Cernuda, fue uno de los primeros en visualizar esta concepción en Cernuda y descubrir que agudo conflicto entre realidad y deseo es el que da lugar al sentimiento trágico del amor. Para Cernuda el amor es gloria y éxtasis pero es también sufrimiento, destrucción y muerte. Al analizar la pasión amorosa en la obra de Bécquer, Cernuda nos da una definición muy cercana a su propia visión: "Un agudo puñal de acerados filos -nos dice en esas páginas reveladoras-, alegría y tormenta es el amor; no una almibarada queja artificiosa".(61) Ese amor, alegre y atormentado, es el mismo que vemos en la poesía de Cernuda.

El amor por un lado nos devuelve el estado de plenitud, de totalidad, propio de la infancia, y desde ese punto de vista es

una expresión gozosa; pero por otro lado, nos hace conscientes de nuestra realidad humana fragmentaria, de que somos seres incompletos que necesitamos de la otra parte para poder realizarnos y por tanto de que debemos lanzarnos a la búsqueda de ella con la esperanza de encontrarla, mas no con la esperanza absoluta de lograrlo y , en caso de que ocurra el encuentro, cuando intentamos lograr la permanencia del amor, éste huye, desaparece, dejando dolor y desolación, lo que obviamente se convierte en una experiencia tormentosa.

Cernuda es por consiguiente un poeta del amor incompleto y angustiado. El amor como experiencia de totalidad y eternidad no es posible. Él tiene la certeza de que el amor es imposible para quien lo intenta y varios títulos de sus poemas son muy elocuentes al respecto: "Desdicha", "No intentemos el amor nunca", "Todo esto por amor", etc. Pero no sólo los títulos son muestra de ello sino que también así lo refieren los poemas mismos. Veamos algunos ejemplos.

El poema "Cuerpo en pena" expresa como pocos esa idea del amor estéril, representado a través de la imagen del ahogado que habita el poema:

Flores de luz tranquila despiertan a lo lejos,
Flores de luz quizá, o miradas tan bellas
Como pudo el ahogado soñarlas una noche,
Sin amor ni dolor; en su tumba infinita

En el poema "No intentemos el amor nunca" el poeta ironiza amargamente sobre el amor y expresa con gran visión la inutilidad de esperar algo de él:

Mas el mar se cansaba de esperar la ciudades.
Allí su amor tan sólo era un pretexto vago
Con sonrisas de antaño,
Ignorado de todos.
Y con sueño de nuevo se volvió lentamente
A donde nadie
Sabe nada de nadie.
A donde acaba el mundo.

En el poema "Razón de lágrimas" el autor nuevamente se refiere a la espera inútil del amor que queda perfectamente resumido en los dos últimos versos de la estrofa final, donde la noche aguarda sin esperanza la llegada del amor:

La noche, la noche deslumbrante,
Que junto a las esquinas retuerce sus caderas,
Aguardando, quién sabe,
Como yo, como todos.

En el poema "Carne de mar" manifiesta el poeta que el amor está vedado para él, que éste pasa ante él sin tocarlo siquiera y que por tanto es inútil intentarlo siquiera:

Sí, los cuerpos estrechamente enlazados,
Los labios en la llave más íntima,
¿Qué dirá él, hecho piel de naufragio
O dolor con la puerta cerrada,
Dolor frente a dolor,
Sin esperar amor tampoco?

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

Ahora inútil pasar la mano sobre otoño.

La ausencia del amor convierte al personaje en un náufrago solitario que sentencia al final: "Ahora inútil pasar la mano sobre otoño" que equivale a decir: no intentemos el amor. El otoño, parece expresar en los primeros versos del poema, es la época propicia para el amor.

Esta idea del amor como algo imposible e irrealizable la encontramos también en algunos poemas de Los placeres prohibidos. Veamos por lo menos un ejemplo.

El poema "Qué ruido tan triste" expresa también la imposibilidad del amor. El poema está dividido en tres partes: la primera de siete versos manifiesta una repulsa del amor, posiblemente, producto de un desengaño. El amor se ve aquí como

triste e inútil. La segunda estrofa de seis versos muestra una esperanza de amor idealizado que en los últimos versos disminuye por la presencia del cansancio y de los sueños frustrados. Finalmente, en la tercera estrofa, el pesimismo se implanta, la idea del amor es una espera inútil y la muerte es el único final. Transcribiremos, en seguida el poema en su totalidad para apreciar mejor las ideas que hemos señalado:

Qué ruido tan triste el que hacen dos cuerpos
cuando se aman,

Parece como el viento que se mece en otoño
Sobre adolescentes mutilados,
Mientras las manos llueven,
Manos ligeras, manos egoístas, manos obscenas,
Cataratas de manos que fueron un día
Flores en el jardín de un diminuto bolsillo.

Las flores son arena y los niños son hojas,
Y su leve ruido es amable al oído
Cuando ríen, cuando aman, cuando besan,
Cuando besan el fondo
De un hombre joven y cansado
Porque antaño soñó mucho día y noche.

Mas los niños no saben,
Ni tampoco las manos llueven como dicen;

Así el hombre, cansado de estar solo con sus
sueños,
Invoca los bolsillos que abandonan arena,
Arena de las flores,
Para que un día decoren su semblante de muerto.

Dice Vicente Quirarte que "Para Cernuda, el amor es imposible, y sólo por momentos podemos acceder a su conocimiento y a su posesión. La imposibilidad proviene de que accedemos al amor no sólo a través del espíritu, sino también de los sentidos. Amor es igual a placer, y aquí reside el triunfo y la tragedia del amor".(62)

Decíamos anteriormente que Cernuda considera al amor como una empresa imposible, mas no porque ésta sea inaccesible e inalcanzable, sino porque es algo que no podemos poseer de forma absoluta y para siempre, tan sólo de manera fugaz y momentánea. Para Cernuda el amor es una experiencia efímera cuyo gozo y placer dura únicamente unos instantes, lo que la convierte más bien en una experiencia frustrante y dolorosa. Esta fugacidad del amor es una constante en la poesía de Cernuda, un tema casi obsesivo que aparece en múltiples poemas, sobre todo de Los placeres prohibidos, de los cuales sólo señalaremos algunos verdaderamente ilustrativos.

En el poema en prosa "En medio de la multitud" el poeta por un momento ve pasar el amor entre la multitud y lo desea, se extasia ante él y siente vaciar la sangre de sus venas. De pronto lo vemos vagar errante y angustiado en medio de la multitud. El

dolor crece hasta que deja de sentirse a sí mismo y la niebla lo envuelve, entonces toma conciencia de su muerte, de que no existe porque el amor se ha ido, un paso y la visión que de él tuvo han sido completamente fugaces.

En medio de la multitud le vi pasar, con sus ojos tan rubios como la cabellera. Marchaba abriendo el aire y los cuerpos; una mujer se arrodilló a su paso. Yo sentí cómo la sangre desertaba mis venas gota a gota.

Vací, anduve sin rumbo por la ciudad. Gentes extrañas pasaban a mi lado sin verme. Un cuerpo se derritió con leve susurro al tropezarme. Anduve más y más.

No sentía mis pies. Quise cogerlos en mi mano, y no hallé mis manos; quise gritar, y no hallé mi voz. La niebla me envolvía.

Me pesaba la vida como un remordimiento; quise arrojarla de mí. Mas era imposible, porque estaba muerto y andaba entre los muertos.

El poema "Estaba tendido", también en prosa, nos muestra al tiempo como factor destructivo y la brevedad del amor. El instante gozoso que produce el amor es efímero. En el tercer párrafo del poema, Cernuda nos presenta el desvanecimiento del amor. El agua que fluye representa el tiempo que todo lo arrastra; el ala y el puñal representan el gozo y el dolor de la

experiencia amorosa, de la cual al final sólo queda una sombra,
es decir el recuerdo.

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

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

En el poema "Qué más da" el autor manifiesta claramente que
el amor es inaccesible y efímero. La experiencia del amor está
vinculada al tiempo y como éste, pasa y desaparece rápidamente.

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

Finalmente, después de la presencia momentánea del amor,
queda una sensación de vacío y desolación, de cansancio y
derrota. El amor cuando pasa deja una herencia amarga, penosos

recuerdos y heridas profundas. El dolor por la ausencia del amor es mayor después de que se ha experimentado éste que el que existía antes de conocerlo. Philip Silver nos dice que: "En la experiencia del amor, tanto tiempo esperada, la posesión se ha logrado, si bien muy brevemente, pero ahora con el paso del amor (...) la falta de totalidad es aún más agudamente sentida que antes".(63) Veamos, pues, la expresión de este vacío tras la pérdida del amor en algunos poemas.

En el poema "¿Son todos felices?", después de hacer un recuento de algunos valores como el honor, el patriotismo, el sacrificio, el deber, nos dice Cernuda que ninguno de ellos vale lo que el dolor del amor, amor que aquí es concebido como un hierro que devora los cuerpos. Ese dolor, es decir, la derrota, es lo único que queda cuando pasa el amor; no cabe ni vale la pena esperar siquiera la apariencia y engaño del amor (un pájaro con brazos de mujer y voz de hombre), si acaso expresar con un grito ese dolor y desolación.

El honor de vivir con honor gloriosamente,
 El patriotismo hacia la patria sin nombre,
 El sacrificio, el deber de labios amarillos,
 No valen un hierro devorando
 Poco a poco algún cuerpo triste a causa de ellos
 mismos.

Abajo pues la virtud, el orden, la miseria;
 Abajo todo, todo, excepto la derrota,

Ya ningún pájaro queda.
Tampoco ninguna hoja,
Todas van lejos, como gotas de agua
De un mar cuando se seca,
Cuando no hay ya lágrimas bastantes,
Porque alguien, cruel como un día de sol en
primavera,
Con su sola presencia ha dividido en dos un
cuerpo.

En el poema "Déjame esta voz" el poeta expresa nuevamente con gran claridad como el fin del amor trae consigo tristeza y llanto; después del amor, dice él, sólo queda la voz de la soledad y la amargura.

Déjame esta voz que tengo,
Lo mismo que a la pampa le dejan
Sus matorrales de deseo,
Sus ríos secos colgando de las piedras.

Déjame vivir como acero mohoso
sin puño, tirado en las nubes;
No quiero saber de la gloria envidiosa
Con rabo y cuernos de ceniza.

Un anillo tuve de luna
Tendida en la noche a comienzos de otoño;

Lo di a un mendigo tan joven
Que sus ojos parecían dos lagos.

Me ahogué en fin , amigos;
Ahora duermo donde nunca despierto.
No saber de mí mismo es algo triste;
Dame la guitarra para guardar las lágrimas.

a) El amor como deseo.

"Le grand force est le desir"

Apollinaire

"Todo lo que el hombre quiere saber
está escrito en una pantalla en
letras fosforecentes, en letras de
deseo"

André Breton

Dice Platón en El Banquete cuando Sócrates refuta a Agatón(64) que el amor no puede existir en sí, es decir en forma abstracta, necesariamente éste se tiene que sentir por algo, o mejor podríamos decir, por alguien: es amor de lo que ama, de algo distinto de sí, que es de lo que está desprovisto quien ama. Ferdinand Alquié recordando a Platón y tratando de definir el amor en los surrealistas lo reafirma: "el amor verdadero es amor por lo externo, amar es salir de sí y no amarse amando".(65) Se

ama a una persona y no a una abstracción. El que ama aspira, entonces, a poseer lo que ama y a unirse a ello. Esta aspiración o anhelo de poseer al otro, al amado, es a lo que llamamos deseo. El deseo es pues una aspiración y una señal de privación o carencia de lo que se ama; un ansia de ser además de sí mismo, también otro: el otro. Por el deseo el objeto o ser motivo de ello cobra realidad, adquiere una esencia y un sentido, o sea existe. Por tanto, es imposible el amor sin deseo; no puede amarse aquello que no se desea: es inhumano, dice Octavio Paz, y afirma que si acaso es el deseo el que puede existir sin amor, aunque esto, dice, nos conduce a la soledad, ya que el objeto del deseo se vuelve sustituible, reemplazable.(66) El amor sólo puede existir en función del deseo, piensa también Cernuda, cuando expresa en Ocnos que el amor es un "subterfugio desmesurado e inútil del deseo".(67)

Ahora bien, la revelación de ese otro se presenta siempre como una dualidad, que hace de esta revelación algo doloroso; por una parte, es un cuerpo que se toca y se penetra, pero por otra, y al mismo tiempo, es un alma, una conciencia intocable e impenetrable, que sólo aspira a ser contemplada. En la misma obra de Platón que citábamos hace unas líneas, dice el personaje Pausanias en una de sus intervenciones que hay dos tipos de amor: el de aquellos que prefieren el cuerpo sobre el alma y el de los que colocan el alma sobre el cuerpo.(68) El primero, es un amor irracional, casi instintivo, que sólo busca el goce, la satisfacción material; el otro, es un amor más sublime, más profundo y auténtico. Pero ¿cómo llegar al alma, al espíritu sin

pasa por el cuerpo? Surge ahí el conflicto, a simple vista irreconciliable, entre cuerpo y espíritu. Es imposible evitar la carne, todo deseo tiene que pasar directamente por ella; el amor sólo puede comunicar a través de la superficie: viene del cuerpo. El cuerpo es quien abre las puertas del amor. Es por ello que la belleza física de los cuerpos en los poemas de Cernuda constituye la base de su concepción del amor. El poema "No decía palabras" nos muestra claramente al cuerpo como el elemento que nos pone en contacto:

No decía palabras,
Acercaba tan sólo un cuerpo interrogante,
Porque ignoraba que el deseo es una pregunta
Cuya respuesta no existe,
Una hoja cuya rama no existe,
Un mundo cuyo cielo no existe.

La angustia se abre paso entre los huesos,
Remonta por las venas
Hasta abrirse en la piel,
Surtidores de sueño
Hechos carne en interrogación vuelta a las nubes.

Un roce al paso,
Una mirada fugaz entre las sombras,
Bastan para que el cuerpo se abra en dos,
Avido de recibir en sí mismo

Otro cuerpo que sueñe;
Mitad y mitad, sueño y sueño, carne y carne,
Iguales en figura, iguales en amor, iguales en
deseo.

Aunque sólo sea una esperanza,
Porque el deseo es una pregunta cuya respuesta
nadie sabe.

En el poema vemos al poeta buscar desesperadamente y con ansias el amor y el deseo, sin hallar respuesta y ante esa situación la angustia lo domina. Sin embargo él sabe que la respuesta al deseo puede presentarse repentinamente y de imprevisto, y por ello mantiene su cuerpo siempre alerta con la esperanza de encontrar respuesta en otro cuerpo.

En el poema "Unos cuerpos son como flores" el poeta nos dice que cualquier cuerpo algún día será poseído por el amor, fuerza que da al hombre su medida; no importa cómo se exprese. El poema comienza con una descripción de diferentes cuerpos y de las pasiones y sensaciones que suscitan. Unos son como flores, es decir, bellos y apacibles, otros como puñales, pues provocan dolor y una pasión aniquilante y otros son cintas de agua, o sea, que proporcionan pureza y sosiego. Pero todos, finalmente, pueden ser alcanzados por el amor y el deseo.

Unos cuerpos son como flores,
Otros como puñales,

Otros como cintas de agua,
Pero todos, temprano o tarde,
Serán quemaduras que en otro cuerpo se agranden,
Convirtiendo por virtud del fuego a una piedra en
un hombre.

Por otro lado, en el poema "Desdicha", Cernuda nos habla del fracaso del amor que se pretende puramente espiritual, es necesario que el amante tenga también una presencia física y material para que el amor y el deseo se concreten.

Un día comprendió como sus brazos eran
Solamente de nubes;
Imposible con nubes estrechar hasta el fondo
Un cuerpo, una fortuna.

La fortuna es redonda y cuenta lentamente
Estrellas del estío
Hacen falta unos brazos seguros como el viento,
Y como el mar un beso.

Aunque Cernuda aspira a un deseo más fino, más espiritual, sabe que éste no deja de ser algo carnal, y es por ello, que en el descubrimiento del cuerpo hallamos algunas de sus manifestaciones más plenas del amor. El erotismo afirma su primacía en sus poemas. Cernuda reafirma estar consciente de que todo amor se inicia como una experiencia erótica y que sólo

después del sexo el amor llega al espíritu, cuando expresa para sí mismo en Ocnos: "nada puedes percibir, querer ni entender si no entra en ti primero por el sexo, de ahí al corazón y luego a la mente".(69)

En un intento por resolver el conflicto entre el cuerpo y el espíritu, los surrealistas hablan de una espiritualización del amor que supone una fusión de lo carnal y de lo espiritual que concluye con el acceso a lo sublime. El poeta surrealista Robert Desnos nos dice en su libro La liberté ou l'amour (título que por cierto nos recuerda el del tercer libro de Cernuda: Un río, un amor) que los sentidos en realidad son una extensión del espíritu más que una manifestación corporal: "Es falso que los sentidos pertenezcan a la materia. Pertenecen al espíritu, no sirven a nadie más que a él y ellos son quienes os permiten esperar el éxtasis final. Penetra en ti mismo y reconoce la influencia de las órdenes de la sensualidad".(70)

Luis Cernuda buscando una respuestas a la interrogante del deseo se hace eco de las ideas de los surrealistas, y muy particularmente de las palabras de Desnos, y encuentra la respuesta precisamente en los sentidos como lo expresan los poemas "No decía palabras" y "Como leve sonido".

En el primero, citado apenas en líneas anteriores, nos dice el autor que a veces basta tan sólo una mirada o un simple roce de otro cuerpo para que el amor y el deseo se manifiesten.

En el poema "Como leve sonido" vemos cómo a través de sonidos leves, roces, caricias, besos, etc., el amor y el deseo se revelan. El poema expresa las sensaciones que manos, dedos,

pies desnudos, bocas, cuerpos, etc. experimentan ante el contacto con un vidrio, el agua, una frente juvenil, unas sábanas tibias o una seda brillante, poniendo de manifiesto la enorme importancia de los sentidos en la obra de Cernuda.

Como leve sonido:

Hoja que roza un vidrio,
Agua que pasa una guijas,
Lluvia que besa una frente juvenil.

Como rápida caricia:

Pie desnudo sobre el camino,
Dedos que ensayan el primer amor,
Sábanas tibias sobre el cuerpo solitario;

Como fugaz deseo:

Seda brillante en la luz,
Esbelto adolescente entrevisto,
Lágrimas por ser más que un hombre;

Como esta vida que no es mía.

Y sin embargo es la mía,

Como este afán sin nombre.

Que no me pertenece y sin embargo soy yo;

Como todo aquello que de cerca o de lejos

Me roza, me besa, me hiera,

Tu presencia está conmigo fuera y dentro,
 Es mi vida misma y no es mi vida,
 Así como una hoja y otra hoja
 Son la apariencia del viento que las lleva.

El amor, pues, en la obra de Cernuda está visto en términos de placer y atracción física que se encarna en cuerpos, en cuerpos adolescentes para ser más precisos. Por ello el término que condensa la erótica de Cernuda es "deseo" y no amor. La palabra "deseo" se mantiene constante en su poesía, mientras que el término "amor" cambia y asume sentidos diversos conforme a las experiencias del poeta. El deseo, dice Paz, es su verdad verdadera.(71) El amor es ante todo deseo.

Sabes bien, recuerdo de siglos,
 Cómo el amor es lucha
 Donde se muerden dos cuerpos iguales.

("Quisiera saber por qué esta muerte")

En su ensayo sobre el Modernismo y la Generación del 98 del libro Estudios sobre poesía española contemporánea, cuando está hablando sobre Salvador Rueda, Cernuda se queja de que la crítica literaria ha prestado poca atención al estudio de "las mutaciones del sentimiento amoroso, o del deseo diferenciado del amor, en las distintas épocas literarias".(72) Cernuda quiere que a través de su propia obra el deseo se exprese y manifieste en su verdadera y suprema dimensión, con independencia absoluta y no

subordinado al amor. En el mismo ensayo referido habla de Rueda como si hablara de sí mismo con enorme entusiasmo: "Para Rueda el amor o el deseo son una urgencia de todo el ser, la cual reivindica su derecho a realizarse, como forma suprema que para él es de la vida, más aún: el deseo, el sexo, es la vida".(73) Para Rueda como para Cernuda el amor es deseo.

Sin embargo el deseo no siempre en Cernuda es un amor satisfecho. En los poemas de Un río, un amor el amor es deseo, pero un deseo frustrado y reprimido que apenas se expresa tímidamente y no se satisface. El cuerpo es prisionero de sí mismo y por tanto el erotismo en el Cernuda de este momento es aún poco sensual, ya que no logra la satisfacción del deseo; es un deseo que se consume a sí mismo, nutrido en la fantasía y realizado tan sólo en la ensoñación. El poema "No sé qué nombre darle en mis sueños" es muy ilustrativo al respecto desde su título mismo. En las primeras líneas del poema nos dice el autor que su forma se encuentra con otra a la hora del crepúsculo, cuando se difuminan los perfiles y todo parece envuelto en una luz imprecisa.

Ante mi forma encontré aquella forma
En tiempo de crepúsculo,
Cuando las desapariciones
Confunden los colores a los ojos,
Cuando el último amor
Busca el cuerpo postrero.

Todo parece indicar que se trata de un amor soñado, lo cual se confirma aparentemente en la última estrofa del poema, aunque en los dos últimos versos finales surge nuevamente la duda de si se trata de un amor idealizado que evoca el paraíso perdido o si realmente existió en el pasado.

Si mis ojos se cierran es para hallarte en sueños,
 Detrás de la cabeza,
 Detrás del mundo esclavizado,
 En ese país perdido
 Que un día abandonamos sin saberlo.

En Los placeres prohibidos el deseo es menos reprimido y su expresión estalla con violencia y legitimidad, iniciando la conquista de una absoluta libertad erótica, la cual vamos a hallar plenamente hasta Invocaciones.

b) Búsqueda del amado.

En el inciso anterior citábamos a Platón y a su famoso diálogo El Banquete para referirnos a algunos conceptos sobre el amor y el erotismo, y aquí acudimos nuevamente a ellos para justificar la necesidad que el amante tiene de buscar un ser al cual poder amar, partiendo del célebre mito del hombre íntegro que fue escindido y condenado a buscar su otra mitad. (74) Según cuenta Platón, a través de Sócrates, en algún tiempo había en el mundo tres clases de seres humanos: los dos sexos que hoy existen

y un tercero compuesto de ambos, al que se denominaba andrógino. Estos seres humanos tenían cuatro piernas y cuatro brazos, dos fisonomías iguales, pero un día concibieron la osada idea de escalar el Olimpo y combatir a los dioses. Ante tal insolencia Zeus decidió separar a estos hombres en dos partes iguales. Después de esta división y desde entonces cada mitad hace esfuerzos por encontrar la otra mitad de la que ha sido separada y cuando ambas se encuentran intentan unirse y volver a su naturaleza original. Así los que provienen de un andrógino original buscan su otra mitad entre las personas del sexo diferente del suyo, y los que provienen de un hombre o una mujer primitivos buscan su otra mitad entre los seres de sexo igual al suyo. El amor dice Platón es la búsqueda y tenaz persecución de la otra mitad y el deseo de encontrarla para alcanzar nuevamente el estado original y volver a ser un ente completo. El hombre está, pues, condenado durante su vida a la búsqueda de su parte complementaria y mientras no la encuentre, éste será su objetivo primordial en su existencia si quiere alcanzar la felicidad.

Luis Cernuda, conocedor de las ideas de Platón y muy seguramente coincidente con ellas, refleja en su poesía por un lado, la angustia de saberse un ser escindido, carente de su parte complementaria, y por otro, la necesidad imperiosa de buscar hasta encontrar esa otra parte.

En la búsqueda del ser amado, este se presenta a lo largo de la obra poética de Cernuda, con rasgos y cualidades diversos, desde las idílicas e ideales figuras de dioses griegos de sus primeros poemas hasta el cuerpo particular y perfectamente

definido con nombre y apellidos (aunque no se mencionen) al que canta en Poemas para un cuerpo.

En los primeros poemas de Cernuda hallamos que el ser amado aún no está claramente definido, no tiene forma ni nombre; es un amante ideal tras el cual corre el poeta. En estos poemas el amor parece ser sólo un vago afán inconcreto, despreocupado e incapaz de encarnarse en alguien. El cuerpo, expresión material del ser amado todavía no aparece, es tan sólo su espíritu el que se manifiesta, por tanto no se habla en ellos de realización amorosa, no hay amor consumado, porque para haberlo el amado requiere de una presencia física. Todas las experiencias amorosas que encontramos en esos poemas son tan sólo ilusiones vividas en el reino de la imaginación y los sueños. Dice Quirarte que en este momento Cernuda "ama sin saber lo que ama", (75) su objetivo central es el amor y no el objeto que recibe ese amor.

Cuando hablamos en este caso de los primeros poemas de Cernuda no sólo nos referimos a Perfil del aire o a Egloga, elegía, oda sino también a los poemas de Un río, un amor, que aunque en ellos ya está presente la influencia de la estética surrealista, su actitud amorosa es la misma que la de los libros anteriores.

En algunos poemas de Un río, un amor encontramos algunos poemas que reflejan tanto la angustia por la carencia del amado como la necesidad, producto de lo anterior, de inventar un amante sobre el cual manifestar su amor.

En el poema "Remordimiento en traje de noche", por ejemplo, el poeta nos habla de la ausencia del objeto amado y de la

sensación de vacío que esto provoca en él. El tono de angustia y amargura que hay en el poema es resultado de la falta de un ser a quien amar:

Un hombre gris avanza por la calle de niebla;
No lo sospecha nadie. Es un cuerpo vacío;
Vacío como pampa, como mar, como viento,
Desiertos tan amargos bajo un cielo implacable.

En el poema "Todo esto por amor" mantenemos a lo largo de su lectura la duda de si el ser amado al que está evocando está corporizado o es solamente un deseo idealizado. En el poema percibimos la preocupación del autor porque la forma del objeto amado se rebelde de entre las brumas y la irrealidad:

Mas este amor cerrado por ver sólo su forma,
Su forma entre las brumas escarlata.

Pero quizá el poema que mejor refleja esta preocupación de dotar de una materialidad y una forma a los objetos amados que aparecen en los sueños es el poema "No sé que nombre darle en mis sueños", al que nos referimos en el inciso anterior. En dicho poema, decíamos, parece que todo ocurre en la imaginación o el sueño: el amado descrito es en realidad un amado soñado, un amado ideal.

Si mis ojos se cierran es para hallarte en sueños,

A partir de Los placeres prohibidos los objetos de amor empiezan a adquirir un cuerpo sin abandonar ese carácter ideal del amado, pero ese cuerpo infinitamente maravilloso es a veces tan frágil y delicado en su consistencia que al intentar siquiera tocarlo se desvanece, se evapora, quedando nuevamente en su lugar el vacío. "Estaba tendido" es un poema que ejemplifica perfectamente esta situación:

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

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

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

Como podemos ver los cuerpos que ahora imagina el poeta son cuerpos excepcionales que destacan por su enorme belleza y arrogancia. El amor se asocia aquí a belleza y ésta se asocia a juventud. Los cuerpos que pueblan los poemas de Cernuda en este periodo, además de ser bellos son jóvenes. La juventud es la

expresión de la belleza en su máxima plenitud y hablar de plenitud equivale, aunque sea momentáneamente, a hablar de eternidad. Cuando Cernuda canta a la belleza de los cuerpos jóvenes hay una pretensión de atemporalizar la juventud; Cernuda parece hablarnos muchas veces de una eterna juventud, por la que el tiempo no pasa provocando estragos. El peor castigo que Cernuda concibe para estos cuerpos es la vejez y por consiguiente la pérdida de la belleza, y su estado ideal es el de adolescentes permanentes.

Dice Philip Silver que en esta etapa "los objetos de su amor, no disfrazados ya de dioses olímpicos, comienzan a mostrarse como lo que en realidad son: adolescentes". (76)

Quisiera saber por qué esta muerte
 Al verte, adolescente rumoroso,
 Mar dormido bajo los astros negros,
 Aún constelado por escamas de sirenas,
 O seda que despliegan
 Cambiante de fuegos nocturnos
 Y acordes palpitantes.
 Rubio igual que la lluvia,
 Sombrío igual que la vida es a veces.

("Quisiera saber por qué esta muerte")

Ya en el inciso referente a la nostalgia por la infancia señalamos varios ejemplos que muestran la presencia de figuras adolescentes en los poemas de Cernuda.

Manuel Ulacia señala que en esta búsqueda por encontrar al amado Cernuda focaliza varios posibles objetos del deseo:(77) en primer término están aquellos que a través de la evocación tienen un carácter idealizado; en segundo lugar están aquellos que son un producto de la descarga de su inconsciente, que son representados en una cadena de fantasías eróticas de carácter perverso, y finalmente aquellos que se refieren a un objeto de deseo no especificado.

Como ejemplo del primer caso está la figura del "Corsario" del poema "Adónde fueron despeñadas" quien representa todo un catálogo de características netamente románticas: la heroicidad, la libertad, la virilidad, la rudeza, la conquista, la galantería, la fortaleza, el espíritu aventurero. Ese corsario que sin compromiso alguno ni ataduras goza y realiza su deseo con diversos cuerpos en encuentros fugaces y repentinos se convierte en la imagen de la salvación y la felicidad a través de la unión con él:

¿Adónde fueron despeñadas aquellas cataratas,
Tantos besos de amantes, que la pálida historia
Con signos venenosos presenta luego al peregrino
Sobre el desierto, como un guante
Que olvidado pregunta por su mano?

Tú lo sabes, Corsario;
Corsario que se goza en tibios arrecifes,
Cuerpos gritando bajo el cuerpo que les visita,

Y sólo piensan en la caricia,
Sólo piensan en el deseo,
Como bloque de vida
Derretido lentamente por el frío de la muerte

Otros cuerpos, Corsario, nada saben;
Déjalos pues.
Vierte, viértete sobre mis deseos,
Ahórcate en mis brazos tan jóvenes,
Que con la vida ahogada,
Con la voz última que aún broten mis labios,
Diré amargamente cómo te amo.

Con el mismo carácter idealizado del corsario aparecen los marineros del poema "Los marinos son las alas del amor". Estos marineros que son la materialización misma del amor y el deseo, al igual que el personaje anterior, también representan el valor de la libertad. Valor que aquí se vuelve un elemento de conflicto con la realización del amor. El amante sufre porque no puede controlar ni determinar la vida del otro, que en cualquier momento, gozando de su libertad, puede marcharse. Sin embargo la ausencia del amado convierte al objeto del deseo en otros elementos, a los que el poeta puede más claramente acercarse; primero en mar, elemento con el que naturalmente se vincula al marinero, y posteriormente en cántico, es decir en poesía, en donde rebela su presencia el mar:

Los marineros son las alas del amor,
Son los espejos del amor,
El mar les acompaña,
Y sus ojos son rubios lo mismo que el amor
Rubio es también, igual que son sus ojos.

La alegría vivaz que vierten en las venas
Rubia es también,
Idéntica a la piel que asoman;
No les dejéis marchar porque sonrían
Como la libertad sonrío,
Luz cegadora erguida sobre el mar.

Si un marinero es mar,
Rubio mar amoroso cuya presencia es cántico,
No quiero la ciudad hecha de sueños grises;
Quiero sólo ir al mar donde me anegue,
Barca sin norte,
Cuerpo sin norte hundirme en su luz rubia.

Por otra parte, en ambos poemas encontramos una postura narcisista. El sujeto está buscando en la imagen idealizada la suya deseada. Ya en el inicio de este capítulo dedicado a la "manifestación del amor" señalábamos la presencia constante de Narciso en la poesía de Cernuda, quien representa, decíamos basados en palabras de Jenaro Talens, la búsqueda del otro yo en el cual confundirnos en amorosa unidad.(78) El corsario, según

manifiesta el poeta en el segundo verso de "Adónde fueron despeñadas", no goza con un otro, sino consigo mismo, la presencia del reflexivo "se" junto al verbo nos indica que el personaje se goza a sí mismo en clara actitud narcisista. Asimismo en el segundo verso de "Los marinos son las alas del amor" aparecen como espejos donde el sujeto se reconoce. Esta imagen de Narciso ya la habíamos señalado también el poema "No decía palabras":

Un roce al paso,
 Una mirada fugaz entre las sombras
 Bastan para que el cuerpo se abra en dos,
 Avido de recibir en sí mismo
 otro cuerpo que sueñe;
 Mitad y mitad, sueño y sueño, carne y carne,
 Iguales en figura, iguales en amor, iguales en
 deseo.

La idealización del objeto del deseo en algunos casos llega a alcanzar casi un carácter divino como en el poema en prosa "En medio de la multitud":

En medio de la multitud le vi pasar, con sus ojos
 tan rubios como la cabellera. Marchaba abriendo el
 aire y los cuerpos; una mujer se arrodilló a su
 paso. Yo sentí como la sangre desertaba mis venas
 gota a gota.

Respecto al caso de los objetos de deseo que son producto de la descarga de su inconsciente representadas en fantasías eróticas de carácter perverso, encontramos en algunos poemas imágenes que reflejan esto como el caso del poema "Qué ruido tan triste" en donde el acto de amor es comparado con "el viento que se mece en otoño sobre adolescentes mutilados", o el poema "Unos cuerpos son como flores" en donde el poeta ofrece de manera humillante su cuerpo para que lo pisen como un camino por el que cruzan pies desnudos:

Yo, que no soy piedra, sino camino
Que cruzan al pasar los pies desnudos,
Muerdo de amor por todos ellos;
Les doy mi cuerpo para que lo pisen.

Pero quizá más claramente apreciamos estas fantasías perversas en el poema "El mirlo, la gaviota", donde los niños, objeto satisfactor de sus deseos, parecen realizar un acto buco-genital. El cuerpo del niño, sublimado en la imagen metafórica de un libro, se abre para propiciar el acto. Sin embargo esta fantasía le provoca un sentimiento de culpabilidad, que el poeta desea que ese sueño se acabe y que al despertar haya desaparecido la fantasía que lo atormenta:

Tiernos niñitos, yo os amo;
Os amo tanto, que vuestra madre

Creería que intentaba haceros daño.

Dame las glicinas azules sobre la tapia inocente,
las magnolias embriagadoras sobre la falda blanca
y vacía,

El libro melancólico entreabierto,
Las piernas entreabiertas,
Los bucles rubios del adolescente;
Con todo ello haré el filtro sempiterno:
Bebe unas gotas y verás la vida como a través de
un vidrio coloreado.

Déjame, ya es hora de que duerma,
De dormir este sueño inacabable.

Quiero despertar algún día,
Saber que tu pelo, niño,
Tu vientre suave y tus espaldas
No son nada, nada, nada.

Finalmente encontramos los poemas que se refieren a un objeto de deseo no propiamente especificado. Un ejemplo de ello es el poema "Te quiero" en donde el poeta utiliza imágenes de la naturaleza habitadas por él para expresar su amor, aunque parece que ellas no le son suficientes para lograr la fusión de su ser en la totalidad con el otro, por lo que tiene que recurrir a

evocar a la muerte para completamente poseer el objeto de su deseo:

Te quiero.

Te lo he dicho con el viento,
Jugueteando como animalillo en la arena
O iracundo como órgano tempestuoso;

Te lo he dicho con el sol,
Que dora desnudos cuerpos juveniles
Y sonríe en todas las cosas inocentes;

Te lo he dicho con las nubes,
Frentes melancólicas que sostienen el cielo,
Tristezas fugitivas;

Te lo he dicho con las plantas,
Leves criaturas transparentes
Que se cubren de rubor repentino;

Te lo he dicho con el agua,
Vida luminosa que vela un fondo de sombra;

Te lo he dicho con el miedo,
Te lo he dicho con la alegría,
Con el hastío, con las terribles palabras.

Libremente, como la libertad del amor,
La única liberta que me exalta,
La única libertad porque muero.

("Si el hombre pudiera decir")

c) El amor prohibido.

En principio diremos que toda manifestación de la pasión amorosa, es decir el amor concebido como erotismo, es un acto de transgresión y quebrantamiento de la moral imperante y de las leyes de la razón común y corriente, y por tanto algo prohibido por la sociedad. Para ella el amor es siempre inmoral e irracional. El que ama desafía y se rebela contra el mundo. Todo amor implica una ruptura con el orden social establecido y un acercamiento a un nuevo orden: el del mundo natural. El amor es pues un acto subversivo. El nos permite salir de nosotros mismos, liberarnos, ir más allá de los límites, y nos abre las puertas a un estado en el que no rigen las leyes humanas de la razón y la moral. Por todo ello, la sociedad condena y prohíbe todo tipo de amor erótico, marginando al individuo a la soledad, cuando éste intenta encontrar y unirse al objeto amado. Todo esto lo sabían perfectamente los surrealistas, quienes reivindicaban y ponían por sobre todas las cosas las manifestaciones eróticas del amor, y a quienes Cernuda leyó con entusiasmo y pretendió seguir. Escuchemos pues lo que al respecto dicen dos de sus más importantes impulsores. En primer término al escritor Louis

Aragon quien dice que "existe no obstante en el amor un principio fuera de la ley, un sentido irreprimible del delito, el desprecio de lo prohibido y la inclinación al exceso".(79) En segundo lugar a Georges Bataille, quien más escribió sobre el tema: "la experiencia interior del erotismo requiere, en el que la vive, una sensibilidad menos grande para la angustia, que funda el interdicto, que para el deseo que conduce a infringirlo".(80)

Sin embargo hablar del carácter transgresor de la pasión amorosa de Cernuda va más allá de la transgresión natural que toda experiencia amorosa implica, ya que la particular naturaleza del amor de Cernuda no sólo subvierte y trastoca las normas de la sociedad, sino que ésta considera que el objeto de amor que el poeta ha elegido (un objeto idéntico a sí mismo) es anormal y por tanto su amor quebranta las leyes de la naturaleza misma: es un amor perverso y contranatura. Por ello la sociedad prohíbe doblemente este tipo de amor y se niega a aceptarlo y doblemente también condena y margina al individuo que se atreve a expresarlo, considerándolo un ser completamente indigno y abyecto, ante lo que alguna vez respondió Cernuda en un ensayo dedicado a Gide:

Todo lo que vive, por el hecho de vivir, está dentro de lo natural, y en cuanto es normal. Es la costumbre, vulgar y justamente llamada segunda naturaleza, la que impide verlo así; y respecto de la emoción amorosa, a quien la siente en forma considerada como normal, la costumbre le hace no

darse cuenta de que la perversión atribuida a esa misma emoción, cuando toma otra forma considerada como anormal, no es siempre privativa de ésta ni determinada por su objeto. Si la costumbre no lo ocultara, debería reconocerse que muchas veces el amor normal es o puede ser igualmente perverso; que no es el objeto del sentimiento amoroso lo que califica o descalifica a éste, sino que es el sujeto de tal sentimiento quien le confiere dignidad, aunque anormal su objeto, y abyección aunque normal.(81)

Al empezar a hablar aquí del tema del amor prohibido en la obra de Cernuda hemos hecho referencia tanto al Surrealismo como a Gide y ello no es gratuito ya que ambos representan la mayor influencia en cuanto a la definición de su naturaleza sexual y en cuanto a la expresión mediante la poesía de esa naturaleza. Ambos le ayudaron a cobrar conciencia de su homosexualidad y a no reprimirla o tratar de encubrirla o disfrazarla. Ambos contribuyeron en la expresión poética de este particular conflicto. En "Historial de un libro" Cernuda mismo reconoce estas influencias, a las que se acercó aproximadamente a los veintiún años de edad y rebela de qué manera influyeron en su vida y obra. Cernuda considera que la lectura de Gide lo reconcilió a nivel personal, ayudándole a asumir su propia naturaleza homoerótica y a llamar a las cosas por su nombre, sin tapujos, ni prejuicios. Dice Cernuda al respecto: "con esa

lectura me abría el camino para resolver, o para reconciliarme, con un problema vital mío decisivo".(82) Los surrealistas, con su idea de que todos somos diferentes, le ayudaron a reconocerse diferente de los demás, y, principalmente, le ayudaron a expresar en forma poética esta diferencia. De la contribución del Surrealismo al respecto dice el poeta: "encontré de pronto camino y forma para expresar en poesía cierta parte de aquello que no había dicho hasta entonces".(83)

Octavio Paz ha dicho que es difícil comprender el significado de la obra de Cernuda si se omite o atenúa su homosexualidad porque ella es el punto de partida de su creación poética.(84) Cernuda comprendió que su más secreta intimidad, que su oscura y oculta pasión, podría convertirse en su mejor materia poética, y supo hacer un buen uso de ello, logrando, al cantar su amor uranista, algunos de los momentos cumbres de la poesía española contemporánea. La expresión de su homosexualidad dio a la poesía de Cernuda nueva vida y nueva identidad. Las palabras que alguna vez expreso el poeta andaluz para exaltar la literatura de André Gide en relación con su homosexualidad pudieran muy bien aplicarse al propio Cernuda: "Porque esa peculiar anomalía del sentimiento amoroso que sin duda lamentan en Gide no pocos amigos y admiradores, es lo que presta a su emoción, de rechazo ante la hostilidad vulgar, temblor poético; eso es también lo que principalmente lleva a su espíritu fuera de las normas convencionales de la vida".(85)

Según la propia confesión de Cernuda, es entre 1924 y 1925 que él leyó por vez primera a los poetas surrealistas y al

escritor francés André Gide, a quien, decíamos, reconoce como influencias decisivas en su vida y obra, sin embargo, hasta 1931, con la publicación de Los placeres prohibidos, esta influencia se hace notoria y evidente, al expresar con toda libertad y franqueza su erotismo y su naturaleza homosexual. Si bien en Un río, un amor ya se asoman las primeras revelaciones sobre sus preferencias sexuales, éstas son todavía bastante tímidas y recatadas. Es concretamente con Los placeres prohibidos que el poeta adopta una postura radical de franca confesión de sus inclinaciones sexuales y de abierto desafío a la sociedad que censura y condena estas inclinaciones. Este libro es en realidad el primer momento de exaltación y rebeldía en su poesía. En él hace estallar toda la fuerza oculta de su amor oculto. Los placeres prohibidos constituyó un verdadero acontecimiento, sin precedentes en la literatura española, en cuanto a la expresión del amor homosexual. Sus confesiones de pederastia y paidofilia cimbraron a la sociedad española de su época. Cernuda fue el primer poeta español en referirse a su pasión amorosa tal cual, sin disfrazar los términos masculinos con su equivalente femenino, ni utilizar términos ambiguos.

En Los placeres prohibidos Cernuda canta a un eros homosexual de muy diversas maneras: en ocasiones parece hacerlo con voz quejumbrosa y lastimera, y en otras lleno de orgullo y altivez; a veces lo hace con enorme y desbordada pasión, y a veces con un acendrado lirismo; en momentos lo canta con súbita tristeza y dolor por la incomprensión del mundo. Sin embargo no hay en Cernuda casi nunca un tono de auténtico desafío, ni una

actitud de malditismo o escándalo que encontramos en otros escritores homosexuales como Jean Genet, y ello se debe a que no hay en Cernuda conciencia de culpa por su homosexualidad, por el contrario, la aceptación de ella representa para él una liberación y una reconciliación consigo mismo, como él mismo lo reconoce. Dice Octavio Paz que para Cernuda "Homosexualismo se vuelve sinónimo de libertad; el instinto no es un impulso ciego: es la crítica hecha acto. Todo, el cuerpo mismo, adquiere una coloración moral".(86) Esta idea del amor, y en especial el amor homosexual, como sinónimo de libertad la destaca Cernuda en su poema "Si el hombre pudiera decir", y sobre todo en los últimos versos de la segunda estrofa.

La única libertad que me exalta,

La única libertad porque muero.

Hay en Los placeres prohibidos dos poemas claves para entender la posición de Cernuda frente al amor homosexual: "Diré cómo nacisteis" y el arriba mencionado "Si el hombre pudiera decir", por lo cual los comentaremos con mayor detenimiento.

"Diré cómo nacisteis" es el poema que abre el libro y es una detallada descripción de los placeres prohibidos, pero, en primer término, una férrea apología de su amor y un duro reproche a las leyes que aprisionan la libertad del hombre. Como el poema es bastante largo sólo transcribiremos los doce primeros versos que es donde creo yo está básicamente contenido el significado del poema, y el resto sólo lo comentaremos.

Diré cómo nacisteis, placeres prohibidos,
Como nace un deseo sobre torres de espanto,
Amenazadores barrotes, hiel descolorida,
Noche petrificada a fuerza de puños,
Ante todos, incluso el más rebelde,
Apto solamente en la vida sin muros.

Corazas infranqueables, lanzas o puñales,
Todo es bueno si deforma un cuerpo;
Tu deseo es beber esas hojas lascivas
O dormir en ese agua acariciadora.
No importa;
Ya declaren tu espíritu impuro.

En el primer verso el poeta manifiesta su intención de decirnos el contenido del poema y va a hacerlo de manera íntima, casi confesional, y por ello recurre a la primera persona. Ahí él mismo declara el carácter prohibido de su inclinación amorosa.

En el segundo verso nos indica como surge el deseo de un amor prohibido.

Del verso tres al sexto desarrolla una serie de imágenes que reflejan un mundo cerrado y agobiante que rechaza los sentimientos del poeta, y por tanto su rebeldía. En el verso tercero nos muestra un mundo sin libertad, ante el que el poeta se rebela, lo cual está simbolizado por el puño amenazante que se yergue ante los demás. Sus inclinaciones sexuales sólo serán

posibles en un mundo de total libertad, nos revela en el verso seis. .

Los versos siete y ocho siguen mostrándonos un mundo incomprensible. Los dos versos siguientes, nueve y diez, nos dicen en qué consiste ese deseo prohibido, al cual el poeta califica de lascivo, término que es esencial para la comprensión del poema. En los versos once y doce nuevamente aparece la actitud altiva y rebelde, pero de forma más definitiva e interna.

El resto del poema define y acentúa lo hasta aquí expresado. Del verso trece al diecisiete se muestra el orgullo rebelde del poeta, a través de la anáfora "no importa", iniciada en el verso once. Desde el verso dieciocho hasta el veintitrés el poeta numera y describe los placeres prohibidos. A partir del verso veinticuatro y hasta el treinta y seis el autor nos describe esa sociedad hostil a sus sentimientos y sus leyes cerradas y asfixiantes. Del verso treinta y siete y hasta el final, el poeta nos describe la lucha que se entabla entre los placeres prohibidos y ese mundo opuesto a ellos. A partir del verso cuarenta y cinco el autor expresa el convencimiento de la victoria de los placeres prohibidos y de su evidente superioridad, aunque siguen siendo palpables la rebeldía amarga y la conciencia de soledad.

En el poema "Si el hombre pudiera decir" el poeta desea poder proclamar y manifestar con toda libertad su peculiar inclinación amorosa ante la sociedad, ya que el amor es lo único que da sentido a su vida. El poema está expresado en un

tono totalmente intimista y el poema concluye dirigiéndose directamente al amor.

La primera estrofa del poema, compuesta por trece versos, manifiesta el deseo de proclamar su amor, solicitando libertad y tolerancia a sus sentimientos que son repudiados por la sociedad. Por encima de cualquier cosa, piensa el poeta, está la verdad del amor, esencial para él. Si el hombre pudiera decir lo que ama él se reconocería en esa imagen de libertad anhelada. En esta estrofa, los nueve primeros versos constituyen la prótasis, es decir la oración subordinada, de un sintagma condicional los cuatro siguientes, la apódosis, o sea la oración principal, de ese sintagma.

Si el hombre pudiera decir lo que ama,
Si el hombre pudiera levantar su amor por el cielo
Como una nube en la luz;
Si como muros que derrumban,
Para saludar la verdad erguida en medio,
Pudiera derrumbar su cuerpo, dejando sólo la
verdad de su amor,
La verdad de sí mismo,
Que no se llama gloria, fortuna o ambición,
Sino amor o deseo,
Yo sería aquel que imaginaba,
Aquel que con su lengua, sus ojos y sus manos
Proclama ante los hombres la verdad ignorada,
La verdad de su amor verdadero.

A partir del verso catorce y hasta el veintidós, el autor manifiesta lo que el amor significa para él y hace la identificación del amor con la libertad de la que hablamos antes. La libertad es requisito indispensable para la realización de su amor. En esta segunda estrofa el tono se vuelve aún más intimista.

Libertad no conozco sino la libertad de estar
 preso en alguien
 Cuyo nombre no puedo oír sin escalofrío;
 Alguien por quien me olvido de esta existencia
 mezquina,
 Por quien el día y la noche son para mí lo que
 quiera,
 Y mi cuerpo y espíritu flotan en su cuerpo y
 espíritu
 Como leños perdidos que el mar anega o levanta
 Libremente como la libertad del amor,
 La única libertad que me exalta,
 La única libertad porque muero.

En la imagen del verso diecinueve, el mar representa el amor y el autor es el leño que hunde o se levanta en sus olas.

En los tres últimos versos del poema, veintitrés, veinticuatro y veinticinco, el poeta se dirige directamente al amor y en sus palabras condensa el sentido del poema

Tú justificas mi existencia:
Si no te conozco, no he vivido;
Si muero sin conocerte, no muero, porque no he
vivido.

El último verso nos recuerda la poesía mística de Santa Teresa.

A lo largo del poema, las palabras "libertad" y "verdad" se repiten frecuentemente, y es que la idea general del poema es la libertad amorosa, y como consecuencia de ella, el poder proclamar en voz alta su verdad amorosa.

NOTAS DEL CAPÍTULO III

- (1) Véase Carlos Bousoño. La poesía de Vicente Aleixandre.
- (2) Jenaro Talens. El espacio y las máscaras. p. 335.
- (3) Cfr. Emile Benveniste. Problemas de lingüística general. pp. 118-130.
- (4) Cfr. Helena Beristáin. Análisis e interpretación del poema lírico. pp. 64-72.
- (5) Laura Trejo. Análisis retórico de una figura poética. p. 19.
- (6) Fernando Vallejo. Logoi. p. 127.
- (7) Heinrich Lausberg. Manual de retórica literaria. Vol. II, p. 98.
- (8) Helena Beristáin. Diccionario de retórica y poética. p. 415.
- (9) Ibídem. p. 190.
- (10) Ibídem. p. 136.
- (11) Carmelo Gariano. Análisis estilístico de los "Milagros de Nuestra Señora" de Berceo. Citado por Laura Trejo. Op. cit. p. 43.
- (12) Heinrich Lausberg. Op. cit. p. 108.
- (13) Laura Trejo. Op. cit. p. 58.
- (14) Ibídem. p. 58.
- (15) Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov. Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. p. 323.
- (16) César Real Ramos. Luis Cernuda y la generación del 27. p. 53.
- (17) Heinrich Lausberg. Op. cit. p. 111.
- (18) Helena Beristáin. Diccionario de retórica y poética. p. 193.
- (19) Ibídem.
- (20) Luis Adolfo Domínguez. Glosario de términos de lengua y literatura. p. 56. Helena Beristáin da una definición más amplia

en la que explica que esta figura puede hallarse en el nivel de las metataxas o de los metasemas según la inversión o redistribución sea de las palabras en posiciones sintácticas, de las funciones gramaticales y/o de los significados. Pero como lo que aquí nos interesa exclusivamente es como afecta esta figura en el nivel sintáctico recurriremos a la definición más simplificada de Domínguez. (Cfr. Helena Beristáin. Diccionario de retórica y poética. pp. 410-412.

- (21) Helena Beristáin. Diccionario de retórica y poética. p. 20.
- (22) Ibídem. p. 49.
- (23) Ibídem. pp. 49-50.
- (24) Ibídem. p. 189.
- (25) Dámaso Alonso y Carlos Bousoño. Seis calas en la expresión literaria española. p. 201.
- (26) Heinrich Lausberg. p. 133.
- (27) Helena Beristáin. Diccionario de retórica y poética. p. 174.
- (28) Ibídem. p. 175.
- (29) Fernando Vallejo. Op. cit. p. 204.
- (30) Heinrich Lausberg. Op. cit. p. 195.
- (31) Helena Beristáin. Diccionario de retórica y poético. p. 177.
- (32) Cfr. Leo Spitzer. La enumeración caótica. p. 65.
- (33) Lisa Block de Behar. Una retórica del silencio. p. 112.
- (34) Cfr. Luis Cernuda. Poesía y literatura I y II. pp. 187-189.
- (35) Cfr. Carlos Marcial de Onis. El Surrealismo y cuatro poetas de la generación del 27. pp. 229-230.
- (36) Cfr. César Real Ramos. Op. cit. p. 51.
- (37) Carlos Marcial de Onis. Op. cit. p. 233.
- (38) Cfr. Carlos Bousoño. Teoría de la expresión poética.
- (39) Cfr. Jenaro Talens. Op. cit. p. 312.
- (40) Cfr. Dámaso Alonso y Carlos Bousoño. Op. cit. pp. 58 y ss.
- (41) Cfr. Carlos Marcial de Onis. Op. cit. pp. 237 y ss.
- (42) Cfr. César Real Ramos. Op. cit. pp. 51-52.

- (43) Cfr. Paul Ilie. Los surrealistas españoles. p. 296.
- (44) Cfr. Philip Silver. Luis Cernuda. El poeta en su leyenda. pp. 49-78.
- (45) Adriana Yañez. El movimiento surrealista. p. 21.
- (46) Salvador Dalí. "Palabras leídas como introducción a una conferencia dada en el Instituto de las Españas el 7 de enero de 1935" citadas por Carlos Marcial de Onis. Op. cit. pp. 210-211.
- (47) Luis Cernuda. "Historial de un libro". Poesía y literatura I y II. p. 214.
- (48) Luis Cernuda. Ocnos. p. 35.
- (49) Gaston Bachelard. La poética de la ensoñación. pp. 188-189.
- (50) Luis Cernuda. Ocnos. p. 29.
- (51) Octavio Paz. "La palabra edificante". Cuadrivio. p. 171.
- (52) Jenaro Talens. Op. cit. p. 144.
- (53) Luis Cernuda. Ocnos. p. 138.
- (54) Cfr. Manuel Ulacia. Luis Cernuda: escritura, cuerpo, deseo. p. 173.
- (55) Cfr. Jenaro Talens. Op. cit. p. 294.
- (56) Cfr. Emilia de Zulueta. Cinco poetas españoles. p. 429.
- (57) Manuel Ulacia. Luis Cernuda: escritura, cuerpo y deseo. p. 179.
- (58) En el texto "El poeta" de Ocnos dice Cernuda refiriéndose a Albanio, alter ego de sí mismo, lo siguiente: "Aun sería Albanio muy niño cuando leyó a Bécquer por vez primera. Eran unos volúmenes de encuadernación azul con arabescos de oro, y entre las hojas de color amarillento alguien guardó fotografías de catedrales viejas y arruinados castillos. Se las habían dejado a las hermanas de Albanio sus primas, porque en tales días se hablaba mucho y vago sobre Bécquer, al traer desde Madrid sus restos para darles sepultura pomposamente en la capilla de la Universidad". p. 57.
- (59) Cfr. Emilia de Zulueta. Op. cit. pp. 430-431.
- (60) Cfr. Jenaro Talens. Op. cit. pp. 267-283.
- (61) Citado por José Luis Cano. La poesía de la generación del 27. p. 225.

- (62) Vicente Quirarte. La poética del hombre dividido en la obra de Luis Cernuda. p. 80.
- (63) Philip Silver. Op. cit. p. 133.
- (64) Cfr. Platón. Diálogos. p. 370.
- (65) Ferdinand Alquié. Filosofía del Surrealismo. p. 108.
- (66) Octavio Paz. Op. cit. p. 191.
- (67) Luis Cernuda. "Sortilegio nocturno". Ocnos. p. 93.
- (68) Cfr. Platón. Op. cit. pp. 356-357.
- (69) Luis Cernuda. "El acorde". Ocnos. p. 193.
- (70) Citado por G. Durozoi y B. Lecherbonnier. El Surrealismo. p. 175.
- (71) Octavio Paz. Op. cit. p. 189.
- (72) Luis Cernuda. Estudios sobre poesía española contemporánea. p. 55
- (73) Ibidem. p. 56.
- (74) Cfr. Platón. Op. cit. pp. 362-365.
- (75) Vicente Quirarte. Op. cit. p. 84.
- (76) Philip Silver. Op. cit. p. 129.
- (77) Cfr. Manuel Ulacia. Op. cit. pp. 163-171.
- (78) Cfr. supra.
- (79) Louis Aragon citado por G. Durozoi y B. Lecherbonnier. Op. cit. p. 171.
- (80) Georges Bataille. El erotismo. p. 56.
- (81) Luis Cernuda. "André Gide". Poesía y literatura I y II. p. 115.
- (82) Luis Cernuda. "Historial de un libro". Poesía y literatura I y II. p. 180.
- (83) Ibidem. p. 187.
- (84) Octavio Paz. Op. cit. p. 187.
- (85) Luis Cernuda. "André Gide". Poesía y literatura I y II. p. 116.

(86) Octavio Paz. Op. cit. p. 189.

CONCLUSIONES

Como lo señalábamos en el prefacio el objetivo de esta tesis era establecer las relaciones entre el movimiento surrealista y los libros de poemas Un río, un amor y Los placeres prohibidos de Luis Cernuda. Antes de revisar estas relaciones pretendimos confirmar la existencia de un Surrealismo propiamente español, por lo cual señalamos previamente el contexto histórico, político y cultural de la España de principios del siglo XX, con la intención de verificar si existían ahí las condiciones propicias para el desarrollo de un movimiento con las características del Surrealismo, encontrando que efectivamente, en la España de ese momento, y principalmente entre los jóvenes, existía el descontento y la inconformidad suficientes, producto de las diversas crisis que había vivido y vivía España, para alentar las simpatías por los postulados del movimiento surrealista; por otro lado, había en España antecedentes artísticos y literarios que fácilmente podrían vincularse e identificarse con el Surrealismo; y, por último, la difusión de las ideas y textos surrealistas franceses en aquella España fue lo suficientemente amplia que permitió a varios jóvenes artistas e intelectuales conocer los planteamientos del Surrealismo. España en ese entonces reunía las condiciones necesarias para que floreciera el movimiento, no sólo como un modelo de imitación, sino como una expresión propia o que por lo menos se amoldaba perfectamente a su realidad. Obviamente el Surrealismo que se manifestó ahí

adquirió características y rasgos propios diferentes de los expresados por el Surrealismo francés, determinados además por sus propias circunstancias y condiciones. El Surrealismo español asimiló en mayor grado los aspectos éticos y morales del Surrealismo que sus propuestas estéticas y verbales, por lo que el movimiento español nunca alcanzó los niveles de ilogicidad ni de experimentación que tuvo en Francia.

En este marco, Cernuda se acercó al Surrealismo y descubrió con enorme fascinación un modo de expresión que hablaba de tal forma y de una realidad, con las que se sentía plenamente identificado. Cernuda descubrió que el Surrealismo podría ser la vía que estaba necesitando para poder expresar aquello que no había podido expresar y que tanto le atormentaba: su particular forma de vivir la sexualidad. Así, de esta manera, Cernuda se propuso de manera consciente y razonada utilizar el Surrealismo para manifestar su naturaleza homosexual y expresar un abierto desafío contra la sociedad que lo marginaba por esta naturaleza. Movidio por estas ideas, Cernuda emprende la escritura de Un río, un amor y Los placeres prohibidos, manifestando como ningún otro poeta español lo había hecho que sus poemas habían sido creados bajo un influjo absolutamente surrealista.

Sin embargo, a pesar del reconocimiento explícito de Cernuda, en torno a la presencia del Surrealismo en su obra poética, la mayoría de los críticos que han estudiado ésta han visto con reservas las afirmaciones de que Un río, un amor y Los placeres prohibidos son obras plenamente surrealistas. Y es que, ha señalado la mayoría de los críticos, Cernuda vio sólo una

parte del Surrealismo, la que se refería a los aspectos éticos y morales del movimiento, e incluso de éstos sólo se interesó por aquellos que tenían que ver con su propia experiencia y realidad, dejando totalmente al margen los aspectos formales y técnicos. Aunque, como habíamos señalado anteriormente, en general, ésta fue la visión que privó en la mayoría de los poetas españoles, que se acercaron o afiliaron al Surrealismo, a pesar de que algunos incorporaron un poco más a su poesía elementos técnicos propios de este movimiento.

En un análisis formal de la poesía de Cernuda encontramos la ausencia de elementos característicos del movimiento surrealista. Por ejemplo, la escritura automática, uno de los más importantes postulados del Surrealismo no aparece, ni por asomo, en la poesía de Cernuda; también la arbitrariedad, la incongruencia y la falta de lógica, propias del Surrealismo francés, son elementos que no encontramos en la poesía cernudiana. Luis Cernuda, a pesar de todos sus intentos por construir sus poemas a la manera de los surrealistas, nunca logró romper del todo con los esquemas métricos, rítmicos y retóricos tradicionales.

Asimismo encontramos en la poesía de Cernuda el uso de figuras retóricas, propias de los niveles formales de la lengua (fónico, fonológico, morfológico, sintáctico, e inclusive, semántico) totalmente convencionales, destacando entre ellas a las que tienen como fundamento a las diferentes formas de la repetición, figura que presupone todo un proceso en su elaboración, lo que demuestra muy bien que estos poemas no fueron

guiados por un impulso irracional sino perfectamente preconcebidos y orientados de forma racional.

Por otro lado, las imágenes que descubrimos en la poesía de Cernuda son de una gran claridad y totalmente explícitas, con un grado mínimo de oniricidad e irrealidad surrealista, y motivadas completamente por obsesiones y preocupaciones muy concretas y personales.

Hasta aquí, hemos visto que la vinculación de la poesía de Cernuda con el Surrealismo es mínima; que los procedimientos usados por Cernuda para construir sus poemas son absolutamente tradicionales y que existe en realidad en Cernuda una obsesión por controlar su expresión y no dejar que ésta se desborde fuera del mundo lógico, lo que le mantiene alejado de un verdadero movimiento surrealista.

Cuando abordamos los temas en el análisis de su poesía, las cosas cambian radicalmente, ya que los temas tratados por Cernuda en su obra son plenamente compartidos por los poetas del Surrealismo francés, a excepción del tema de la soledad del poeta. Hay dos tópicos esenciales en la poesía de Cernuda que en su concepción tienen muchos puntos en común con el Surrealismo francés. En primer lugar, el tema del paraíso en sus diferentes manifestaciones (la infancia, los sueños, los sitios idílicos, el olvido, etc) como un refugio ante el deseo de evasión de la realidad, producto del choque violento entre ésta y los deseos del poeta. En segundo lugar, el tema del amor, concebido como una auténtica fuerza liberadora y dadora de sentido a la existencia

humana. El amor en Cernuda, como en los surrealistas, es entendido sobre todo como pasión y deseo.

Para Cernuda el Surrealismo le mostró el camino para expresar y resolver, por un lado, el terrible conflicto entre la realidad y sus deseos, y por el otro, su visión particular del amor y su manera de vivirla. Por estos aspectos fundamentalmente fue que Cernuda se manifestó tan entusiasmado por el Surrealismo e inmediatamente se declaró a sí mismo como un poeta surrealista, por lo menos en Un río, un amor y Los placeres prohibidos, a pesar de hallarse alejado de las propuestas estéticas y formales de éste.

BIBLIOGRAFIA

I Directa

Cernuda, Luis. Crítica, ensayo y evocaciones. Barcelona, Seix Barral, 1970.

_____. Estudios sobre poesía española contemporánea. (4a. ed.). Madrid, Guadarrama, 1975. 187 pp.

_____. La realidad y el deseo. (4a. ed., 3a. reimp.). México, F.C.E., 1980, 389 pp.

_____. Ocnos. (3a. ed.). Xalapa, Universidad Veracruzana, 1963. 197 pp.

_____. Ocnos seguido de Variaciones sobre tema mexicano. (Int. de Jaime Gil de Biedma). Madrid, Taurus, 1977. 151 pp. (Col. Temas de España No. 98).

_____. Pensamiento poético en la lírica inglesa (siglo XIX). (2a. ed.). México, UNAM, 1974. 299 pp.

_____. Poesía y Literatura I y II. Barcelona, Seix Barral, 1971. 408 pp.

_____. Prosa completa. Barcelona, Barral, 1975. 1611 pp.

_____. Tres narraciones. Barcelona, Seix Barral, 1974. 175 pp.

II Indirecta

A. Particular

1. Particular sobre Cernuda

Barón Palma, Emilio. Luis Cernuda: vida y obra. Sevilla, Andaluzas unidas. 1990. 199 pp. (Col. Biblioteca de la cultura andaluza).

Bousoño, Carlos. "La correlación en el verso libre: Luis Cernuda". Seis calas en la expresión literaria española. (4a. ed.). Madrid, Gredos, 1970.

Cano, José Luis. "La poesía de Luis Cernuda. En busca del paraíso", "Bécquer y Cernuda", "Prisión y poesía (un tema en la poesía de Luis Cernuda)", "Notas sobre el tema del amor en la poesía de Luis Cernuda", "México en Cernuda", "El demonio en la poesía de Cernuda", "Sobre el lenguaje poético de Luis Cernuda", "Estela de Luis Cernuda". La poesía de la generación del 27. Madrid, Guadarrama, 1973. pp. 189-256.

Capote Benot, José María. El periodo sevillano de Luis Cernuda. Madrid, Gredos, 1971. 171 pp.

_____. El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1976. 295 pp.

Cirre, José Francisco. "Trascendentalismo poético: Luis Cernuda" en Forma y espíritu de la lírica española. México, Panamericana, 1950. pp. 124-134.

Coleman, Alexander. Other voices: a study of the late poetry of Luis Cernuda. North Carolina, Chapel Hill University Press, 1969. 185 pp.

Delgado, Agustín. La poética de Luis Cernuda. Madrid, Editora Nacional, 1975. 278 pp.

García Ponce, Juan. "Luis Cernuda: Ocnos", "Luis Cernuda: Prosa completa", "El camino del poeta: Luis Cernuda" en Las huellas de la voz. México, Ediciones Coma, 1982. pp. 181-201.

Gil de Biedma, Jaime. "El ejemplo de Luis Cernuda" en El pie de la letra. Barcelona, Crítica, 1980. pp. 68-74.

_____. "Luis Cernuda y la expresión poética en prosa", "Como en sí mismo al fin" en El pie de la letra. Barcelona, Crítica, 1980 pp. 318-347.

Harris, Derek (Compilador). Luis Cernuda. Madrid, Taurus, 1977. 338 pp. (Col. El escritor y la crítica).

_____. Luis Cernuda: a study of the poetry. Tamesis Book Ltd., 1973. 188 pp.

Maristany, Luis. La realidad y el deseo. Luis Cernuda. Barcelona, Laia, 1982. 105 pp. (Col. Guías Laia de literatura).

_____. "La poesía de Luis Cernuda" introducción al libro Crítica, ensayos y evocaciones de Luis Cernuda. Barcelona, Seix Barral, 1970.

Martínez Luna, Ricardo. El erotismo en Luis Cernuda. México, UNAM, 1988. 286 pp. (Tesis de licenciatura).

Martínez Nadal, Rafael. Luis Cernuda. El hombre y sus temas. Madrid, Hiperión, 1983. 378 pp.

Paz, Octavio. "La palabra edificante" en Cuadrivio. México, Joaquín Mortiz, 1976. pp. 165-203.

Quirarte, Vicente. La poética del hombre dividido en la obra de Luis Cernuda. México, UNAM, 1985. 154 pp.

Real Ramos, César. Luis Cernuda y la generación del 27. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1983. 140 pp.

Ruiz Silva, Carlos. Arte, amor y otras soledades en Luis Cernuda. Madrid, Ediciones de la Torre, 1979. 196 pp.

Salinas, Pedro. "Luis Cernuda, poeta" en Literatura española del siglo XX. (3a. ed.). Madrid, Alianza, 1979. pp. 213-221. (Col. El libro de bolsillo No. 239).

Silver, Philip. Luis Cernuda: El poeta en su leyenda. Madrid, Alfaguara, 1972. 226 pp.

_____. "Luis Cernuda, poeta ontológico" introducción a Antología Poética de Luis Cernuda. Madrid, Alianza, 1975. pp. 7-18. (Col. El libro de bolsillo No. 583).

Talens, Jenaro. El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda. Barcelona, Anagrama, 1975. 390 pp.

Ulacia, Manuel. Luis Cernuda: escritura, cuerpo y deseo. Barcelona, Laia, 1984. 226 pp.

Valender, James. La prosa narrativa de Luis Cernuda. México, UAM, s.f. 82 pp. (Col. Cuadernos Universitarios No. 1).

Valender, James (Compilador). Luis Cernuda ante la crítica mexicana: una antología. México, F.C.E., 1990. 228 pp.

Vivanco, Luis Felipe. "Luis Cernuda en su palabra 'vegetal' indolente" en Introducción a la poesía española contemporánea. Madrid, Guadarrama, 1974. Vol 1. pp. 257-300.

Volkow Fernández, Verónica. Luis Cernuda y el paraíso cercado. México, UNAM, 1979. 100 pp. (Tesis de licenciatura).

Wilson, Edward M. "Las deudas de Cernuda" en Entre las jarchas y Cernuda. Barcelona, Ariel, 1977.

Xirau, Ramón. "Cernuda vivo" en Mito y poesía. México, UNAM, 1973. pp. 125-129.

Zulueta, Emilia de. "La poesía de Luis Cernuda" en Cinco poeta españoles. Madrid, Gredos, 1971. pp. 396-458.

2. Particular sobre Surrealismo en España

Aranda, Fernando. El Surrealismo español. Barcelona, Lumen, 1981. 230 pp.

Bonet Correa, Antonio (Coordinador). El Surrealismo. Madrid, Cátedra, 1983. 230 pp.

Bodini, Vittorio. Los poetas surrealistas españoles. Barcelona, Tusquets, 1971. 117 pp. (Col. Cuadernos ínfimos No. 26).

Durán Gili, Manuel. El superrealismo en la poesía española contemporánea. México, UNAM, 1950. 139 pp.

Ilie, Paul. Los surrealistas españoles. Madrid, Taurus, 1972. 323 pp..

Marcial de Onis, Carlos. El surrealismo y cuatro poetas de la generación del 27. Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1974. 299 pp.

Morris, C. Brian. Surrealism and Spain. Cambridge, Cambridge University Press, 1972.

_____. El manifiesto surrealista escrito en Tenerife. Universidad de la Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1983.

Pérez Minik, Domingo. Facción española surrealista de Tenerife. Barcelona, Tusquets, 1975. (Col. Cuadernos ínfimos No. 62).

B. General

Alberti, Rafael. La arboleda perdida. Barcelona, Bruguera, 1980. 315 pp.

_____. Marinero en tierra. La amante. El alba del alhelí. (Introducción de Robert Marrast). Madrid, Castalia, 1972. 293 pp. (Col. Clásicos Castalia No. 48).

_____. Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos. (Introducción de C. B. Morris). Madrid, Cátedra, 1984. (Col. Letras hispánicas No. 136).

Aleixandre, Vicente. Ambito. Madrid, Visor, 1977. 120 pp.

_____. Espadas como labios. La destrucción o el amor. (Introducción de José Luis Cano). Madrid, Castalia, 1972. (Col. Clásicos Castalia No. 43).

_____. Sombra del paraíso. (Introducción de Leopoldo de Luis). Madrid, Castalia, 1976. 207 pp. (Col. Clásicos Castalia No. 71).

Alonso, Amado. Materia y forma en poesía. (3a. ed.). Madrid, Gredos, 1960. 402 pp.

_____. Poetas españoles contemporáneos. Madrid, Gredos, 1969.

Alquie, Ferdinand. La filosofía del Surrealismo. Barcelona, Barral, 1972. 214 pp.

Aub, Max, La poesía española contemporánea. México, Imprenta Universitaria, 1954.

Aullón de Haro, Pedro. La poesía en el siglo XX (hasta 1939). Madrid, Taurus, 1989. 354 pp. (Col. Historia crítica de la literatura hispánica No. 20).

Azcuz, Eduardo. El ocultismo y la creación poética. Caracas, Monte Avila, 1982. 237 pp.

Bachelard, Gaston. La poética de la ensoñación. México, F.C.E., 1982. 321 pp. (Col. Breviarios No. 330).

Baehr, Rudolfo. Manual de versificación española. Madrid, Gredos, 1984.

Bataille, George. El erotismo. Barcelona, Tusquets, 1979. 378 pp. (Col. Cuadernos marginales No. 61).

_____. El Surrealismo como exasperación. México, UAEM y UAQ, 1982. 71 pp.

Béguin, Albert. Creación y destino I. Ensayos de crítica literaria. México, F.C.E., 1986. 359 pp.

_____. Creación y destino II. La realidad del sueño. México, F.C.E., 1987. 437 pp.

Benveniste, Emilio. Problemas de lingüística general. México, Siglo XXI, 1975. 218 pp.

Beristáin, Helena. Diccionario de poética y retórica. (3a. ed.). México, Porrúa, 1992. 508 pp.

_____. Análisis e interpretación del poema lírico. México, UNAM, 1989. 180 pp.

Block de Behar, Lisa. Una retórica del silencio. México, Siglo XXI, 1984. 258 pp.

Bousoño, Carlos. La poesía de Vicente Aleixandre. (2a. ed.). Madrid, Gredos, 1968. 486 pp.

_____. Teoría de la expresión poética. Madrid, Gredos, 1970. 2 Vols.

Breton, André. Antología (1913-1966). México, Siglo XXI, 1973. 333 pp.

_____. Apuntar el día. Caracas, Monte Avila, 1974. 157 pp.

_____. El amor loco. México, Joaquín Mortiz, 1978. 123 pp.

_____. Los pasos perdidos. Madrid, Alianza, 1972. 158 pp. (Col. El libro de bolsillo No. 388).

_____. Los vasos comunicantes. (3a. ed.). México, Joaquín Mortiz, 1978. 159 pp.

_____. Manifiestos del Surrealismo. Madrid, Guadarrama, 1974. 338 pp.

Breton, André y Aragon, Louis. Surrealismo frente a Realismo Socialista. Barcelona, Tusquets, 1978. 75 pp. (Col. Cuadernos marginales No. 32).

Brown, Gerald G. Historia de la literatura española. El siglo XX. Barcelona, Ariel, 1974. 225 pp.

Brugger, Walter. Diccionario de filosofía. Barcelona, Herder, 1978. 683 pp.

Buñuel, Luis. Mi último suspiro. Barcelona, Plaza & Janés, 1982. 251 pp.

Cardoza y Aragón, Luis. André Breton atibado en la mesa parlante. México, UNAM, 1982. 111 pp.

Castellfort, Ramón. La poesía lírica española del siglo XX. Barcelona, Librería Spica, 1957.

Cohen, Jean. Estructura del lenguaje poético. Madrid, Gredos, 1974.

Collazos, Oscar. Los vanguardismos en la América Latina. Barcelona, Península, 1977. 236 pp. (Col. Ediciones de bolsillo No. 496).

Conolly, Cyril. La tumba sin sosiego. México, Premia, 1981. 197 pp.

Díaz Plaja, Guillermo. La poesía lírica española. Barcelona, Labor, 1937.

Diego, Gerardo. Poesía de creación. Barcelona, Seix Barral, 1974. 372 pp.

Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan. Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. (4a. ed.). México, Siglo XXI, 1978. 421 pp.

Durozoi, G. y Lecherbonnier, B. El Surrealismo. Madrid, Guadarrama, 1974. 307 pp.

Gallego, José Andrés. España en el siglo XX (1900-1978). México, REI, 1991. 127 pp. (Col. Biblioteca Iberoamericana).

García Lorca, Federico. Poeta en Nueva York. Barcelona, Lumen, 1976. 106 pp. (Col. Palabra menor No. 47).

Gide, André. Corydon. México, Editora clásica, 1963. 206 pp.

Giménez-Frontín, José Luis. Movimientos literarios de vanguardia. Barcelona, Salvat, 1979. 143 pp. (Col. Biblioteca Salvat de grandes temas No.61).

Gómez de la Serna, Ramón. Ismos. Madrid, Guadarrama, 1975. 387 pp.

Graves, Robert. La diosa blanca. Madrid, Alianza, 1981. 711 pp. 2 Vols. (Col. El libro de bolsillo Nos. 948-949).

Guillén Jorge. Lenquaje y poesía. Madrid, Alianza, 1972. 207 pp. (Col. El libro de bolsillo No. 211).

Guillón Barret, Yvonne. Versificación española. México, s. Ed., 1976. 234 pp.

Kayser Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria. (4a. ed.). Madrid, Gredos, 1976. 594 pp.

Larrea, Juan. Versión celeste. Barcelona, Barral, 1970. 343 pp. (Col. Ediciones de bolsillo No. 20).

Lausberg, Heinrich. Manual de retórica literaria.

López Estrada, Francisco. Métrica española del siglo XX. Madrid, Gredos, 1969. 217 pp.

- Marcuse, Herbert. Eros y civilización. Madrid, Sarpe, 1983. 249 pp. (Col. Los grandes pensadores No. 8).
- Mayer, Hans. Historia maldita de la literatura (la mujer, el homosexual, el judío). Madrid, Taurus, 1982. 418 pp.
- Micheli, Mario de. Las vanguardias en el siglo XX. Madrid, Alianza, 1979. (Col, Alianza Forma).
- Nadeau, Maurice. Historia del Surrealismo. Barcelona, Ariel, 1975. 261 pp.
- Navarro T., Tomás. Arte del verso. (5a. ed.). México, Málaga, 1971. 189 pp.
- Oesterreicher-Mollwo, Marianne. Surrealism and Dadaism. Oxford, Phaidon, 1979.
- Paz, Octavio. Conjunciones y disyunciones. (2a. ed.). México, Joaquín Mortiz, 1978. 147 pp.
- _____. El arco y la lira. México, F.C.E., 1979. 307 pp.
- _____. Hombres en su siglo y otros ensayos. México, Seix Barral, 1984. 185 pp.
- _____. La búsqueda del comienzo. Madrid, Fundamentos, 1974. 102 pp.
- _____. La llama doble. Amor y erotismo. México, Seix Barral, 1994. 223 pp.

_____. La otra voz. Poesía y fin de siglo. México, Seix Barral, 1990. 141 pp.

_____. Las peras del olmo. Barcelona, Seix Barral, 1974. 235 pp.

Platón. Diálogos. México, Porrúa, 1975. 735 pp. (Col. Sepan cuántos No. 13).

Raymond, Jean. Lectures du désir. Paris, Editions du Seuil, 1977. 188 pp.

Raymond, Marcel. De Baudelaire al Surrealismo. México, F.C.E., 1983. 337 pp.

Reverdy, Pierre. Antología poética. (Introducción de Alfredo Silva Estrada). Caracas, Monte Avila, 1976. 223 pp.

Río, Angel del. Estudios sobre poesía contemporánea española. Madrid, Gredos, 1966.

_____. Historia de la literatura española. New York, The Driden Press, 1948. 2 Vols.

Salinas, Pedro. La voz a ti debida. Razón de amor. (Introducción de Joaquín González Muela). Madrid, Castalia, 1979. 210 pp. (Col. Clásicos Castalia No. 2).

Sadoul, George. Historia del cine mundial. México, Siglo XXI, 1980. 828 pp.

Spitzer, Leo. La enumeración caótica. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1945.

Stevens Wallace. El elemento irracional en la poesía. México, Universidad Autónoma de Puebla, 1987. 125 pp.

Talens, Jenaro et al. Elementos para una semiótica del texto artístico. Madrid, Cátedra, 1988. 238 pp.

Torre, Guillermo de. Historia de las literaturas de vanguardia. Madrid, Guadarrama, 1974. 3 Vols.

Torrente Ballester, Gonzalo. Panorama de la literatura española contemporánea. Madrid, Guadarrama, 1965.

Trejo, Laura. Análisis retórico de una figura poética. México, UNAM, 1981. 431 pp.

Tzara, Tristan. Siete manifiestos dadá. Barcelona, Tusquets, 1972. 65 pp. (Col. Cuadernos ínfimos No. 33).

Ulloa, Julio (Compilador). Antología de la poesía surrealista francesa. México, Ediciones Coma, 1981. 333 pp.

Valbuena Prat, Angel. Historia de la literatura española. Barcelona, Gustavo Gili, 1974. 1304 pp. 4 Vols.

Vallejo, Fernando. Loqui. Una gramática del lenguaje literario. México, F.C.E., 1985. 546 pp.

Yañez, Adriana. El movimiento surrealista. México, Joaquín Mortiz, 1979. 95 pp.

Zardoya, Concha. Poesía española del 98 y del 27. Madrid, Gredos, 1968.

HEMEROGRAFIA

Arana, Ma. Dolores. "Sobre Luis Cernuda". El zaquán de verano. México, No. 4, 1976. pp. 12-17.

Argullol, Rafael. "Cernuda romántico". Quimera. Barcelona, No. 15, enero de 1982. pp. 29-32.

Carnero, Guillermo. "Luis Cernuda y el purismo poético: Perfil del Aire". Vuelta. México, Vol. 12, Núm. 144, noviembre de 1988. pp. 63-65.

Charry Lara, Fernando. "La poesía como destino". Revista de la Universidad. México, Vol. XXVIII, Núm. 2, octubre de 1973. pp. 19-24.

Espinasa, José María. "La soledad en Luis Cernuda". Periódico de poesía. México: UAM, Núm. 1, mayo-junio de 1987. pp. 11-12.

Gil de Biedma, Jaime. "Como en sí mismo: al fin". Vuelta. México, Vol. 2, Núm. 27, septiembre de 1978. pp. 24-29.

Luzán, Julián. "Surrealistas (un puñado de españoles vanguardistas y geniales)". El país semanal. Madrid, Año XIX, Núm. 16, 16 de octubre de 1994. pp. 60-69.

Marco, Joaquín. "Un breve epistolario de Luis Cernuda". La letra y la imagen. (suplemento cultural de El Universal). México, Núm. 18, 27 de enero de 1980. p. 15.

Maristany, Luis. "La complacencia ante la obra". Vuelta. México, Vol. 12, Núm. 144, noviembre de 1988. pp. 72-75.

Milán, Eduardo. "El deseo es el deseo de la escritura". Vuelta. Vol. 11, Núm. 124, marzo de 1987. pp. 48-49.

Miranda, Alvaro. "La 'escritura automática' y el inconsciente". Foro literario. Montevideo, Año 1, Vol. 1, Núm. 1, primer semestre de 1977. pp. 29-34.

Ortiz, Fernando. "Eliot en Cernuda". Vuelta. México, Vol. 11, Núm. 124, marzo de 1987. pp. 33-38.

_____. "Lo sagrado y lo profano en Luis Cernuda". Libros (suplemento de El País). Madrid, Año V, Núm. 184, 10. de mayo de 1983, p. 4.

Paz, Octavio. "Juegos de memoria y olvido". Vuelta. México, Vol. 9, Núm. 108, noviembre de 1985. pp. 27-32.

_____. "La pregunta de Cernuda". Vuelta. México, Vol. 12, Núm. 144.

Peregrín Otero, Carlos. "Cernuda y los románticos ingleses". Quimera. Barcelona, Núm. 15, enero de 1982. pp. 33-38.

Quirarte, Vicente. "A veinte años de la muerte de Luis Cernuda". Los Universitarios. México, Vol. XI, Núm. 7, noviembre de 1983. p. 3.

Rivas, Gerardo. "Luis Cernuda: la elección por el deseo". Los Universitarios. México, noviembre de 1993. pp. 8-9.

Rojas, Mario. "En recuerdo de un poeta andaluz: Luis Cernuda". Sábado (Suplemento cultural de Uno más uno). México, Núm. 313, 29 de octubre de 1983. p. 3.

Sánchez Robayna, A. "El manifiesto surrealista de Canarias". Libros (Suplemento de El País). Madrid, Año V, Núm. 183, 29 de mayo de 1983. p.5.

Silva-Santiesteban, Ricardo. "Cernuda: la búsqueda del paraíso". Casa del tiempo. México: UAM, Vol. I, Núm. 3, noviembre de 1980. pp. 18-24.

Torres, Augusto. "Luis Buñuel, el superrealismo y la generación del 27". Libros (Suplemento de El País). Madrid, Año IV, Núm. 165, 19 de diciembre de 1982. pp. 1 y 3.

Torres Fierro, Danubio. "A Cernuda con unas violetas". La letra y la imagen (Suplemento cultural de El Universal). México, Año 2, Núm. 59, 9 de noviembre de 1980. p. 5.

Ulacia, Manuel. "El teatro de Narciso: Luis de Baviera escucha Lohengrin". Vuelta. México, Vol. 12, Núm. 144, noviembre de 1988. pp. 68-72.

_____. "Encuentro y desencuentros entre Jiménez y Cernuda". Revista de la Universidad. México, Vol. XXXIX, Núm. 35, marzo de 1984. pp. 34-37.

Valender, James. "Cernuda en Gran Bretaña". Revista de la Universidad. México, Vol. XXXIX, Núm. 35, marzo de 1984. pp. 34-37.

_____. "Cernuda y Lezama Lima". Vuelta. México, Vol. 12, Núm. 144, noviembre de 1988. pp. 65-67.

-----, "Cernuda y sus 'Poemas para un cuerpo'". Revista de la Universidad. México, Vol. XXXVIII, Núm. 15, julio de 1982. pp. 30-37.

-----, "Epistolario inédito de Luis Cernuda". Vuelta. México, Vol. 7, Núm. 73, diciembre de 1982. pp. 41-44.

INDICE

	pág.
PREFACIO	5
INTRODUCCION	10
NOTAS DE LA INTRODUCCION	28
I EL SURREALISMO EN ESPAÑA	30
A. Situación de España en el primer tercio del siglo XX.	30
B. Antecedentes literarios del Surrealismo en España.	34
1. Ramón Gómez de la Serna y las greguerías.	34
2. El Ultraísmo.	37
3. El Creacionismo	40
C. Fuente francesas del Surrealismo español.	43
D. Características y técnicas del Surrealismo español.	46
1. El Surrealismo como una estética.	49
2. El Surrealismo como una ética.	56
NOTAS DE CAPITULO I	59
II LUIS CERNUDA SURREALISTA.	61
A. Concepción crítica de Cernuda sobre el Surrealismo.	61

B. Posición de Cernuda dentro del Surrealismo español.	71
NOTAS DEL CAPITULO II	83
III LA POESIA SURREALISTA DE LUIS CERNUDA.	86
A. La expresión formal.	86
1. El verso de Cernuda.	86
2. Las imágenes de Cernuda	141
B. La expresión temática	174
1. Búsqueda del paraíso	180
a) Nostalgia de la infancia	182
b) Los paraísos artificiales	193
c) El olvido como una forma del recuerdo	198
2. Manifestación del amor	204
a) El amor como deseo	218
b) Búsqueda del amado	227
c) El amor prohibido	241
NOTAS DEL CAPITULO III	252
CONCLUSIONES	257
BIBLIOGRAFIA	262
HEMEROGRAFIA	276
INDICE	280