

**Pensar en verso.
Un ejemplo de poesía del pensamiento**

**Mg. María Clara Lucifora
UNMDP - UFASTA**

RESUMEN

Este trabajo se propone exponer algunos de los presupuestos de la modalidad poética llamada “poesía del pensamiento”, para analizar luego cómo se ponen en práctica en uno de los poemarios del poeta español Luis Cernuda.

PALABRAS CLAVES: Cernuda – Poesía del pensamiento – experiencia

ABSTRACT

This paper intends to explore some of the postulates of the poetic form called "poetry of thought". The aim is to analyze how this postulates are visible in one of the collections of poems written by the Spanish poet Luis Cernuda.

KEYWORDS: Cernuda - Poetry of thought – experience

*Contemplación, sosiego,
El instante perfecto, que tal fruto
Madura, inútil es para los otros,
Condenando al poeta y su tarea
De ver en unidad el ser disperso(...)*

*Sueño no es lo que al poeta ocupa,
Mas la verdad oculta, como el fuego
Subyacente en la tierra.*

(Luis Cernuda, "Río vespertino")

Si nos preguntaran con qué facultades o en qué ámbitos el hombre piensa la realidad, las respuestas podrían ser muchas, pero seguramente, no se nos ocurriría pensar en la poesía. Y esto es así porque, en el siglo XIX, el modelo romántico acentuó la idea de que la lírica es expresión de los sentimientos, las emociones, las vivencias del poeta, sin más profundidad que esa.

Sin embargo, en las últimas décadas, la crítica literaria ha logrado desterrar o por lo menos, aplacar la confianza en el confesionalismo romántico, para bregar por el estatuto ficcional del sujeto poético y por el estudio de los textos poéticos como parte de un proyecto creativo verbalmente articulado por el poeta, de acuerdo a ciertas elecciones ideológicas, lingüísticas, culturales, etc.

En este contexto, es que podemos aludir a esta noción de "poesía del pensamiento" como un tipo de poesía que ofrece un modo de pensamiento particularmente propio, que no se da en ninguna de las otras actividades racionales del hombre: la intuición de una realidad, que el poeta construye a través del lenguaje.¹ En este sentido, afirma Miguel Casado (2003) que "el pensamiento poético: sólo se da en el poema y no se explica fuera de él; esa entidad cuaja en un cuerpo inseparable de pensamiento-escritura" (15). Lenguaje y contenido están entrelazados y construyen una meditación que discurre a lo largo de los versos, sugiriendo y proponiendo imágenes, que sólo existen en esa combinación de palabras, en la voz de ese poeta.

Gracias a este punto de partida individual y único, determinado por la vivencia personal del poeta, se generará entonces el desarrollo de un pensamiento también único y original, que no implique la adscripción a un sistema filosófico previo, sino que apela a los "otros muchos modos de conocer y construir" de los que es capaz el ser humano, tal como afirma Miguel Casado. Así lo afirma también el poeta sevillano Luis Cernuda, al caracterizar esta modalidad que él llama "lirismo meditativo o metafísico":

...no requiere expresión abstracta, ni supone necesariamente en el poeta ningún sistema filosófico previo, sino que basta con que deje presentir dentro de una obra poética, esa correlación entre las dos realidades, visible e invisible del mundo... (Cernuda 1994: 502).

¹ "La razón es sólo una parte –una parte mecánica y cuantificable, bien conocida porque se comporta según reglas– del pensamiento: a éste se le abren, sin límites, otros muchos modos de conocer y construir" (Casado 2003: 11).

Alejándonos en este punto, de la filosofía o de la ciencia, pero sin menospreciarlas, cabe, entonces, preguntarse de qué modo piensa la poesía y cómo es posible distinguir esta línea de otras modalidades poéticas. Si bien Santiago Sylvester (1991) afirma que “no hay buena poesía sin pensamiento”, él mismo a continuación distingue un tipo de poesía que “tiende a la reflexión, se concibe a sí misma como un medio para pensar, expone categorías, averigua y, aunque no lo rechace, no está demasiado pendiente del aspecto emotivo del hecho poético o, al menos, no trata sentimentalmente los asuntos sentimentales” (1).

En la literatura de habla hispana, se puede situar el origen de esta práctica poética en el barroco español, sin embargo, tal como afirma Marta Ferrari (2010), es “una constante lírica transhistórica” que cruza diversos espacios literarios en distintos tiempos, “desde los místicos y barrocos españoles, pasando por los metafísicos y románticos ingleses, los alemanes Novalis, Rilke y Hölderlin, hasta Cernuda, Valente y Brines en la España contemporánea u Octavio Paz, Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges en nuestra América, entre muchos otros” (8).

En el ámbito de la literatura española, Ferrari conjetura que quizá sea Miguel de Unamuno el primero en teorizar sobre esta poesía, hacia 1907, llamándola “poesía meditativa” y conectándola directamente con la de los poetas “lakistas” ingleses. Para Unamuno en poesía, “lo que hay que ver no es la visión presente; lo que hay que ver es su recuerdo, su imagen (...) Todo imaginar y hasta conocer (...) es un recordar” (9).

Por lo tanto, las nociones de ‘recuerdo’ e ‘imaginación’ serán claves en el desarrollo de esta línea poética.²

Otro de los textos fundamentales es el “Prefacio” escrito por Wordsworth a las *Lyrical Ballads*. Aquí se plantea la existencia de una estrecha relación entre sentimientos y pensamientos, de modo que los primeros modifican directamente a los

² Hay otros dos antecedentes posibles (entre muchos otros) de este modo de concebir la poesía, que podrían destacarse en este punto. Uno de ellos es Bécquer, quien en una de sus *Cartas literarias a una mujer* afirmaba respecto de la poesía: “Pero, por lo que a mí toca, puedo asegurarte que cuando siento no escribo. Guardo, sí, en mi cerebro escritas, como en un libro misterioso, las impresiones que han dejado en él su huella al pasar; ... hasta el instante en que, puro, tranquilo, sereno y revestido, por decirlo así, de un poder sobrenatural, mi espíritu las *evoca*... Todo el mundo siente. Sólo a algunos seres les es dado el guardar como un tesoro *la memoria viva de lo que han sentido*. Yo creo que éstos son los poetas”. Es más: creo que únicamente por esto lo son” (II Carta). Una vez más, vemos que la noción de sentimiento o emoción, evocada por la memoria (es decir, un distanciamiento de lo sentido) es el punto de partida de la poesía.

Pero esta evocación posterior de lo vivido, tiene también un remoto antecedente filosófico en Platón, quien aseguraba que el alma de los hombres había vivido en el Mundo de las Ideas hasta que por un exceso de la pasión, había sido arrojada a la tierra (mundo sensible). Esta “caída” no sólo tenía como consecuencia la unión a un cuerpo (que a partir de ese momento será una especie de cárcel), sino también el olvido de las Ideas contempladas directa e intuitivamente en su vida anterior. La tarea del conocimiento se convierte, entonces, en un ejercicio de evocación (*anamnesis*) que le permita al alma recordar aquello que está latente en su interior, las Ideas de las cuales participan las cosas sensibles que ahora conoce a través de los sentidos (Cf. Libro VII de *La República*).

La poesía del pensamiento abreva, en cierto sentido, de esta idea platónica, pues es el recordar, la evocación de la experiencia lo que constituye el poema. En este caso, el conocimiento se da también por un ejercicio de evocación, no ya de las Ideas contempladas en una vida anterior, sino de la experiencia vivida y cuya unidad en la dispersión el poeta deberá percibir, como dice uno de los versos de Cernuda: “Condenando al poeta y su tarea/ De ver en unidad el ser disperso” (“Río vespertino” en Cernuda 1991: 235).

segundos, y estos últimos le dan forma a los primeros de un modo peculiar. El nexo es un hábito mental: “la contemplación”, pero no como un mero ejercicio mental que se plasma en el poema. Lo importante para Wordsworth es que de esa contemplación de la relación entre pensamiento y sentimiento es posible descubrir qué es importante para los hombres, porque los sentimientos están estrechamente unidos a las cuestiones fundamentales de la naturaleza humana:

For our continued influxes of feeling are modified and directed by our thoughts, which are indeed the representatives of all our past feelings; and, as by contemplating the relation of these general representatives to each other we discover what is really important to men (Wordsworth 1802: 11).

De acuerdo con este modo de concebir el quehacer poético, el poeta no debe componer bajo el influjo del desbordamiento sentimental, sino a partir del ejercicio de contemplación de una emoción, que es “recordada en tranquilidad” (Cernuda 1974: 53). Esa emoción, análoga a la primera, posee un grado de sensibilidad superior generando pensamientos que dirigen y modifican los sentimientos. Ese distanciamiento de la emoción original permite, además, que dicha experiencia se universalice y el lector se vea reconocido en ella, pudiendo reflexionar y purificar sus afectos.³

Una vez más, en este modo de concebir el proceso poético, destaca la operación intelectual de la contemplación que se repite en todas las caracterizaciones de esta línea. Contemplar no es sólo mirar con atención. En su origen etimológico, ya comporta la idea de mirar ‘desde el templo’, es decir, ‘desde arriba’ (considerando la disposición de las ciudades griegas), lo que implica tomar distancia, objetivar la mirada para reflexionar. De este modo, la contemplación se vuelve una de las instancias fundamentales en el devenir de esta poesía, pues, como afirma López Castro,

Contemplar es ver el alma de las cosas, por eso la mirada contemplativa, aquella que penetra en lo más profundo del ser y nada se le resiste, no se da de inmediato, sino que exige un tiempo de maduración, un lenguaje en profundidad, a partir del cual la obra alcanza sentido (López Castro 2005: 388).

Otro de los pilares fundamentales de la revolución poética de Wordsworth es el lenguaje. Tomar el lenguaje coloquial, cotidiano de los hombres, dejando de lado la ampulosidad de una poesía artificiosa, será uno de los modos en que estos poetas logren plasmar en sus poemas la realidad íntima del hombre. Así lo explica el mismo Cernuda al hablar de la poética del poeta inglés:

Su intención primera es hallar una dicción poética no inventada a capricho por el poeta, sino imitada del lenguaje real, del lenguaje hablado [...] de aquél que, en circunstancias extraordinarias, dicta al hombre su propia emoción (Cernuda 1974: 50).

³ Cf. Cernuda 1974: 54. La intención ética es fundamental para Wordsworth, cuyas palabras recuerdan a la función catártica de las tragedias griegas. Esta posibilidad de reflexión y purificación del espectador que retomaría esta línea poética meditativa encuentra sus orígenes más remotos en la forma dramática de la antigüedad clásica.

Más tarde, el sevillano aludirá a esto mismo en *Historial de un libro*, al hablar de la clase de poesía a la que él aspira: su objetivo será la búsqueda de la ‘expresión concisa’ que dé al poema ‘el contorno exacto’ (Cernuda 1991: 404). También afirmará algo similar en su artículo “Tres poetas metafísicos”, donde define lo que él llama un ‘lirismo meditativo’ o ‘metafísico’:

...no requiere expresión abstracta, ni supone necesariamente en el poeta ningún sistema filosófico previo, sino que basta con que deje presentir dentro de una obra poética, esa correlación entre las dos realidades, visible e invisible del mundo... (Cernuda 1994: 502).

Estas citas son importantes pues Cernuda adscribe a esta línea poética que caracteriza, intentando adecuarse a ella. De hecho, de la caracterización citada, hay que remarcar algunos elementos que son fundamentales en la constitución de la propia poesía cernudiana. En primer lugar, el hecho de que no es necesario recurrir a una expresión abstracta, donde se haga gala de la puesta por escrito de ideas sin anclaje experiencial. Para Cernuda, la idea de experiencia es prioritaria en la poesía, así lo afirma en *Historial de un libro*: “Siempre traté de componer mis poemas a partir de un germen inicial de experiencia, enseñándome pronto la práctica que, sin aquél, el poema no parecería inevitable ni adquiriría contorno exacto y expresión precisa” (Cernuda 1991: 402). Si bien estas palabras se encuentran hacia el final de esta tan particular ‘autobiografía literaria’, anteriormente se ha referido a ello en diferentes términos:

Quería yo hallar en poesía el “equivalente correlativo” para lo que experimentaba [...] Ambas experiencias, de la vista y del oído, se clavaban en mí dolorosamente a fuerza de intensidad, y ya comenzaba a entrever que una manera de satisfacerlas, exorcizándolas, sería la de darles expresión (Cernuda 1991: 389).

O también: “una experiencia inaplacable, una necesidad expresiva, eran, por lo general, el punto de arranque” (Cernuda 1991: 395).

Gracias a este punto de partida individual y único, determinado por la vivencia personal del poeta, se generará entonces el desarrollo de un pensamiento también único y original, que no implique la adscripción a un sistema filosófico previo, sino que apele a los “otros muchos modos de conocer y construir” de los que es capaz el ser humano, tal como afirma Miguel Casado.⁴

Por otro lado, la correlación entre el mundo visible y el mundo invisible estará presente en su poesía, principalmente en el poemario que analizaremos, a través de las meditaciones acerca de la realidad del alma, sus tormentos, sus aficiones, su existencia en el mundo presente y la posibilidad de supervivencia, como se analizará más adelante.

Finalmente, el distanciamiento de la experiencia mencionado (al que los poetas de esta línea han aludido de forma recurrente como punto de partida para la poesía) es también lo que Cernuda asegura haber encontrado en los poetas ingleses como una lección ineludible para su propia práctica poética, evitando así dos “vicios literarios”:

⁴ A este respecto, también López Castro afirma, parafraseando un poema de Cernuda (en bastardilla): “Pues llegar a la fundamentación de la experiencia, objeto del pensamiento poético, es *ver en unidad lo disperso*, conocer desde la raíz misma del ser” (López Castro 2005: 387).

el “engaño sentimental” o “pathetic fallacy” y el “trozo de bravura” o “purple patch” (Cernuda 1991: 404-405). En el siguiente apartado, veremos de qué modos él intentó (con éxito) eludir estos vicios en su propia poesía.

Tal como afirma la crítica,⁵ Cernuda será un caso especial (quizá único, podríamos afirmar) en el marco de su generación. Y a pesar del desprecio de sus colegas, tiene el mérito de haber logrado constituir una nueva modulación poética en la poesía española,⁶ como asegura Marta Ferrari: “...la escritura de Cernuda con el aporte de un nuevo tono de voz, próximo a la austeridad y la reticencia y alejado de la redundancia, el énfasis y la retórica” (Ferrari 2010: 8). También Gil de Biedma reflexiona sobre su excepcionalidad respecto de sus compañeros de promoción:

Su frialdad es la apasionada frialdad del hombre que, a cada momento, está intentando entender y entenderse [...] El poema, sus poemas, no se encaminan a otra cosa. Parten de la experiencia personal, no de una visión poética de la experiencia personal (Gil de Biedma 1980: 71).

El pensamiento poético en *Como quien espera el alba*

Dentro de esta línea, es posible ubicar el poemario *Como quien espera el alba* (1941-1944), de Luis Cernuda.⁷ López Castro considera que es en este libro, junto a *Las nubes* (1937-1944) y *Vivir sin estar viviendo* (1944-1949), donde “se percibe una relación más intensa entre pensamiento y lenguaje” (López Castro 2005: 391). Por su lado, Valente adjudica este cambio de tono y de temática al destierro en Inglaterra, a causa de la guerra civil española, y al conocimiento detenido de la poesía inglesa (que profundiza en ese país) (Valente 1971: 140).

Escrito en su mayor parte en su estancia en Glasgow, durante los años en los que transcurrió la II Guerra Mundial, su título alude a esa época histórica, tal como expresa el mismo Cernuda en *Historial* de un libro:

...a esos años alude el título de “Como quien espera el alba”, ya que entonces sólo parecía posible esperar, esperar el fin de aquel retroceso a un mundo primitivo de

⁵ Jiménez Millán afirma a este respecto: “... lo importante es advertir cómo Cernuda, sin alejarse excesivamente de unas constantes propias de su generación, deja en todos esos libros una impronta inconfundible, una distinción -considerada a veces `rareza'- que está por encima de modas y oscilaciones estilísticas” (AA.VV. 2004: 29). O también Derek Harris asegura: “En vida, Luis Cernuda nunca consiguió el renombre que poseyeron sus contemporáneos en la generación del 27 (...) Ya muerto, y en el mismo año de su fallecimiento, comenzó la reivindicación (...) poco a poco se convirtió en el poeta con más influencia entre las nuevas promociones que aparecían a partir de los años 50” (1992: 17). López Castro da un paso más al afirmar que “Luis Cernuda ha influido con su escritura más que ningún otro poeta en nuestra época reciente y mucho más allá del ámbito académico” (2005: 401). Valente también advierte este cambio en la consideración de Cernuda por parte de la crítica: “La crítica ha sido, en lo que se refiere a la obra de Luis Cernuda, parca en palabras y corta, con raras excepciones, en ideas. El fenómeno no deja de ser curioso, ya que paralelamente a esa especie de semisordomudez crítica la poesía de Cernuda ha ido creciendo hasta convertirse en uno de los hechos de mayor y más preciso relieve de nuestra tradición poética del medio siglo” (1971: 140).

⁶ También Hughes Cunningham remarca en Cernuda la creación de una “voz propia a partir de una mezcla paradójica de reserva y desnudez” (Roses 2004: 92).

⁷ Esta adscripción es avalada por Jenaro Talens, quien define la actividad poética de Cernuda como una “aventura del conocimiento”, cuyo funcionamiento se encuentra regulado por “la búsqueda de algo que sólo existe, como construcción, al final del camino” (Roses 2004: 84).

oscuridad y de terror, en medio del cual Inglaterra era como el arca cerrada donde Noé sobrevivió a las aguas del diluvio (Cernuda 1991: 449).

Así el título es una de las claves para analizar este poemario, porque visto en su conjunto, es posible pensarlo como una espera prolongada de un “alba” que podríamos llamar “polisémico”, pues va adquiriendo múltiples sentidos según cuál sea el motivo de la espera, vivida muchas veces como una pérdida.

En primer lugar, es necesario aludir nuevamente a la insistencia de Cernuda respecto a la necesidad de que el proceso poético tenga origen en la propia experiencia. De hecho, Valente afirma que es la unificación de la experiencia aquello que Cernuda advierte como culminación del proceso poético, tal como lo indican los versos de “Río vespertino”: “Condenando al poeta y su tarea/ De ver en unidad el ser disperso,/ El mundo fragmentario donde viven” (Cernuda 1991: 235).

Sin embargo, esta experiencia a partir de la cual germinará (y a la cual arribará transformada) el poema no permanecerá en él tal como fue vivida, sino que buscará objetivarse a través de distintos medios, pues el propio poeta afirma su intención de “no tratar de dar sólo al lector el efecto de mi experiencia, sino conduciéndole por el mismo camino que yo había recorrido, por los mismos estados que había experimentado y, al fin, dejarle solo frente al resultado” (Cernuda 1991: 404).⁸

Uno de los modos en los que Cernuda logra esto es proyectando su propia experiencia emotiva en una situación dramática, histórica o legendaria (Cernuda 1991: 405), al modo de un monólogo dramático. Para Gil de Biedma, el uso de este procedimiento responde a ese “hablar consigo mismo” que caracteriza la poesía de Cernuda y que presupone “una pluralidad de modos de conciencia y de voces interiores, todas con igual derecho al usufructo de la primera persona del singular: yo” (Gil de Biedma 1980: 335). Esta pluralidad de voces permite, entonces, la instancia de un tanteo o indagación abierta, que presente diferentes soluciones pero sin cerrar en una única respuesta.⁹ Por eso, Gil de Biedma también afirma que en el poeta sevillano: “La acción del monólogo resulta propiamente dramática por ser conversación interior, controversia y a la vez tentativa de llegar a un acuerdo, a un entendimiento” (Gil de Biedma 1980: 335).

Este tanteo (del que también habla Sylvester, como vimos) se observa claramente en la visión de la conquista de América que presenta el poema “Quetzacoatl”, en el

⁸ Cernuda quiere por todos los medios alejarse de la identificación del sujeto poético con su propia persona, evitando la “falacia patética” que fue mencionada anteriormente. Por eso, seguramente se hubiera alarmado con la afirmación de Leopoldo de Luis: “La poesía de Cernuda es rabiosamente autobiográfica. El sujeto lírico es siempre él mismo” (Roses 2004: 24). Sin embargo, esta afirmación del crítico puede ser matizada si leemos otras opiniones (como la de Jenaro Talens) quien observa una cierta continuidad entre el devenir humano del autor y el desarrollo de su obra poética (Talens 1975: Primera Parte).

⁹ Robert Langbaum (1996) se adentra en la constitución del monólogo dramático y su uso en la tradición literaria, en su libro *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*. Allí el autor caracteriza esta forma como una “poesía de la simpatía” que establece una nueva conexión con el lector, permitiendo estos juegos de empatía entre personaje y lector más allá de las razones ideológicas de cada uno o del propio autor: “El hablante del monólogo dramático no sólo dramatiza su posición con la que el poeta no se compromete intelectualmente, sino que la simpatía que sentimos hacia el hablante, originada por el poema independientemente de juicio alguno, permite al lector participar de una posición, percibir lo que se siente al creer de esa manera precisa, exento del deber de estar o no de acuerdo” (193).

cual la voz de un conquistador (marino y soldado) español anónimo hace un relato sobre las vicisitudes de este hecho histórico, pero de un modo original: partiendo de su propia historia de vida. A medida que avanza el poema, los datos biográficos e históricos se van mezclando con reflexiones de corte existencial que encontrarán eco en otros poemas del libro, como por ejemplo, la experiencia del destierro:

En la masa de agua, sentí ceder el nudo
Que invisible nos ata a nuestra tierra;
Madrastra fuera, que no madre, y aún la quise (219).

La necesidad de ver, de mirar con connotaciones de conocimiento, se resignificará en el resto del texto:

El mundo era sin límite, igual a mi deseo.
Frente al afán de ver, de ver con estos ojos
Que ha de cegar la muerte, lo demás, ¿qué valía?

El sujeto poético es el único capacitado para ver, el único consciente de esta dolorosa realidad de la muerte que atormenta la vida del hombre (capacidad que en otros textos le será atribuida al poeta), mientras los demás (los hombres comunes) van como en sueños persiguiendo vanidades: “Entre mis compañeros, a quienes hostigaba/ la ambición de riqueza y poderío”.

Más adelante, la reflexión sobre la guerra trastoca el lugar común de rechazo a la conquista y a sus horrores: “Ya sé lo que decís: el horror de la guerra, /Mas lo decís en paz, y en guerra calláis con mansedumbre...” El reclamo de la humanización de un hecho histórico donde se igualen vencedores y vencidos en una misma realidad desgarradora le da a este poema una profundidad meditativa que bucea en la condición humana y sus múltiples perspectivas y matices. Las últimas tres estrofas del poema parten de un corte temporal abrupto: “Ahora amigos y enemigos están muertos” y de una nueva igualación: ahora ya no es la guerra, sino la muerte (y la paz que conlleva) la que iguala a los hombres y diluye las diferencias. En una reflexión muy cercana a las “Coplas de Manrique”¹⁰ (que también encontraremos reiterada en otros poemas), el sujeto poético se pregunta sin encontrar respuestas: “Victorias y derrotas que el recuerdo hizo amigos./ ¿Quién venció a quién?, a veces me pregunto”.

Finalmente, en las puertas de la muerte, la reescritura de una cita bíblica abre el poema a una meditación sobre esta realidad humana, cuyo sentido proliferará con matices negativos, pero también positivos. Estos últimos se observan en la alusión al dios azteca¹¹ que titula el poema, quien otorgará esta idea de libertad, de vuelo incesante al que se entrega el alma luego del paso final, preguntándose: “Oh tierra de

¹⁰ *Coplas por la muerte de su padre*, también citadas como *Coplas a la muerte del maestro don Rodrigo* fueron escritas por Jorge Manrique, en 1476 aproximadamente, con motivo de la muerte de su padre. En este caso, los versos cernudianos hacen eco del tópico del *ubi sunt*, que se repite en el texto de Manrique principalmente de la copla XVI a la XXV.

¹¹ Estos versos finales: “Del viento nació el dios y volvió al viento/ Que hizo de mí una pluma entre sus alas” reescriben frases del texto de Fr. Bernardo de Sahagún (Lopez Castro 2003: 36)

la muerte, ¿dónde está tu victoria?”¹² Esta pregunta queda resonando para que el lector pueda elaborar sus propias conclusiones o reflexiones no sólo acerca de la muerte, sino también acerca del hecho histórico de la conquista de América.

Otra de las formas de distanciamiento que utiliza Cernuda es el establecimiento de un diálogo entre el sujeto poético y un tú al que se dirige. Utilizado en la mayoría de los poemas de este poemario, esta dinámica entre las voces que resuenan en el poema, le permite distanciarse y crear una especie de “yo-otro” sobre el cual proyectar la experiencia para poder hablar de ella sin involucrarse. Gil de Biedma asegura:

Como niño encerrado en cuarto oscuro, no habla consigo mismo, se habla a sí mismo: para saber que él está ahí, para acompañar y aliviar su soledad terrible de unigénito... [que consiste] en sentirse solo en uno mismo. De manera paradójica, únicamente alcanza a hablar consigo cuando la segunda persona del singular se le desdobra en interlocutor, en instancia superior a él pero creada a imagen y semejanza suya... Tal desdoblamiento le es necesario precisamente porque su conciencia, aunque la asume, no se reconoce en la ambivalencia de su identidad: él es el otro” (Gil de Biedma 1980: 335-336).

Si bien Gil de Biedma lo relaciona con una forma de ser o de sentir del propio Cernuda, lo cierto es que este desdoblamiento resulta eficaz al momento de objetivar la experiencia, de tomar distancia y evitar la falacia patética. De hecho, el mismo Unamuno (en quien Cernuda reconoce un precedente del lirismo metafísico) propone el diálogo con uno mismo como modelo de reflexión: “No hay más diálogo verdadero que el diálogo que entablas contigo mismo, y este diálogo sólo puedes entablarlo estando a solas. En la soledad, y sólo en la soledad, puedes conocerte a ti mismo como prójimo” (“Soledad” citado en Valdés 2005: 11) Del diálogo interior surge el entendimiento, la comprensión.¹³

En el poemario de Cernuda, los ejemplos de esta especie de diálogo entre dos voces se multiplican. Uno de ellos es el poema “Ofrenda” en el que el fatal paso del tiempo y la persistencia del deseo serán presentados a partir de la relación siempre deudora del hombre respecto de los dioses, incorporando además los mitos clásicos en la figura de los dioses y los tópicos del *tempus fugit* (en la correlación verano-invierno), así como la reelaboración del tópico del *ubi sunt* en la segunda estrofa:

Para que los dioses te fueran

¹² La cita bíblica que se reescribe en este verso es 1 Cor. 15, 55: “¿Dónde está, muerte, tu victoria? ¿Dónde está tu aguijón?” En este texto, San Pablo hace hincapié en el poder de la Resurrección, que vence a la muerte y abre una nueva vida para el hombre. Cernuda retoma la idea de la divinidad como vencedora de la muerte para cerrar este poema.

¹³ El “diálogo interior” era ya muy valorado por Platón, de acuerdo con lo aprendido de su maestro Sócrates. Tanto en el *Teeteto* como en el *Sofista*, Platón postula el pensamiento como un “diálogo interior y silencioso del alma consigo misma”: “A mí, en efecto, me parece que el alma, al pensar, no hace otra cosa que dialogar y plantearse ella misma las preguntas y las respuestas, afirmando unas veces y negando otras” (Platón, *Teeteto*, M189e7-190a2; ver *Sofista* 263e3-5, 264a1-2). Este diálogo interior será el principio del filosofar. También en *El banquete* y en el *Teeteto*, Platón presentará la técnica socrática para alcanzar el conocimiento: la mayéutica, que consiste también en un diálogo con un interlocutor, que permite ir descubriendo, en forma progresiva, la verdad que se encuentra oculta en el alma de cada hombre.

Propicios, más de una guirnalda,
Romero, mirto, mejorana,
Le has tejido en primavera.

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

Esa pobreza es grata al cielo:
Deja a los dioses en ofrenda,
Tal grano vivo que se siembra
La desnudez de tu deseo (200).

En los poemas cuya voz es asumida por una primera persona del singular (y que no es posible pensarla en términos de un monólogo dramático), diversos recursos impiden que la identificación con el Cernuda empírico se haga posible. Es el caso de “Mutabilidad”, donde el distanciamiento es logrado gracias al trabajo minucioso con la forma. Se observan tres estrofas constituidas por dos versos de arte menor y un mismo patrón sintáctico: “Dime...../ por qué...”, en las cuales se diseminan elementos que serán recogidos en la estrofa final:

Dime, hermosura,
Por qué tu luz se mustia.

Dime, deseo,
Por qué te olvida el cuerpo.

Dime, alma,
Por qué tu voz se apaga.

Alma, deseo y hermosura,
Son galas de las bodas
Eternas con la muerte,
Incolora, incorpórea, silenciosa (213).

Además, los tres elementos mencionados entran en correlación con dos niveles más a lo largo del poema: los atributos que les corresponden: luz, cuerpo y voz y la pérdida de éstos indicada no sólo en los verbos de las estrofas: mustia, olvida, apaga; sino también en la gradación final (al estilo gongorino) de adjetivos: incolora, incorpórea, silenciosa que aluden a la pérdida total que implica la muerte respecto de los elementos mencionados.

Esta elaboración de la forma pone de manifiesto la instancia lingüística y de artificio que media entre el poeta real y el sujeto lírico.

Otra de las formas de favorecer el distanciamiento emotivo y, a la vez, pensar, reflexionar a través del lenguaje es el uso de formas retóricas, que si bien no responden a moldes genéricos clásicos o establecidos con anterioridad, sí permiten la constitución de un ritmo que favorece el hilo del pensamiento.

La utilización de metros determinados (ya sea de una clase o de dos) en cada poema, como por ejemplo, hexasílabos en “Tarde oscura” o endecasílabos en “Elegía anticipada” o endecasílabos y alejandrinos en “Urania” y “A un poeta futuro”, otorga cierta regularidad que, sin embargo, no resulta demasiado fija. El hecho de no utilizar la rima (salvo en “Los espinos” o “Hacia la tierra”)¹⁴ y sí utilizar frecuentemente el encabalgamiento brinda a la expresión una fluidez continua que se asimila a la del pensamiento, evitando la artificiosidad de un ritmo forzado.

Este recurso del encabalgamiento (*enjambement*), que Cernuda percibe y celebra en la poesía de Aldana,¹⁵ permite establecer un doble ritmo: el del verso y el de la frase, de modo que el primero se subordine al segundo, dejando que sea la frase (unidad del pensamiento) la que desarrolle la “música callada” del verso (Cernuda 1991: 409). Esta sumisión de la palabra al pensamiento poético es uno de los polos que Valente advierte en la poesía cernudiana.¹⁶

Esto también se ve claramente en el movimiento contrario: cuando la frase resulta más breve que la extensión del verso y resuena como una sentencia que produce un corte abrupto en el hilo textual, aumentando la carga significativa de lo que se dijo antes y de lo que se dirá después. Sucede por ejemplo, en el poema “El águila” en el cual dos frases breves: “Así yo te miré” y “Tú no debes morir” producen dos cortes que redireccionarán el sentido del poema, pues conectarán la realidad eterna de los dioses con la realidad perecedera y dolorosa del hombre, a través de la mirada. La mirada de los dioses será, de ahí en adelante, causa de la eternidad del hombre como criatura; así lo afirma un verso posterior: “Eterno es ya lo que los dioses miran”. También se observa esto en “Las ruinas”, poema en el cual la descripción del paisaje se resignifica de modo radical luego de la frase: “Esto es el hombre”, produciendo un corte en el hilo de la reflexión que permite transformar una descripción espacial en una instancia metafísica de meditación.

Por otro lado, la preeminencia del ritmo de la frase sumado a la austeridad en la elección de los vocablos permite acercar el lenguaje poético al hablado, tal como lo pretendía Wordsworth. Cernuda aprende esto de la poesía inglesa y así lo expresa en su texto: “La expresión concisa daba al poema el contorno exacto, donde nada faltaba ni sobraba, como en aquellos epigramas admirables de la antología griega” (1991: 404).

El uso de un lenguaje austero y cercano a lo cotidiano que distingue a la poesía del pensamiento ingresará en la poesía española, tal como expresa Marta Ferrari en la cita transcripta anteriormente, gracias a la práctica poética de Luis Cernuda. Este lenguaje conciso y privado de ampulosidad y énfasis retórico se caracteriza por la notable disminución en el uso de las figuras retóricas de dicción (como el hipérbaton, la aliteración, el retruécano) y la proliferación de las llamadas figuras del pensamiento.

¹⁴ El mismo Cernuda expresará su “poca simpatía por la rima, y mucho más si es ‘rica’, dejando de usarla... a partir de 1929” (*Historial de un libro*, 1991: 409).

¹⁵ El uso inteligente del encabalgamiento es lo que Cernuda exaltaba en la poesía de Aldana: “Aldana parece buscar en el verso, también como Manrique, un equilibrio entre el ritmo métrico y el ritmo de la frase, bien visible en su uso del *enjambement*, de manera que no sea el primero, sino el segundo quien dirija el movimiento melódico” (1994: 511).

¹⁶ Este polo estaría, según Valente, tensión con en tensión el equilibrio entre el lenguaje escrito y el hablado (1971: 140).

En este poemario, objeto de nuestro análisis, encontramos, por ejemplo, una gran cantidad de comparaciones que favorecen la puesta en relación del mundo visible y el mundo invisible que caracteriza esta clase de poesía (según el mismo Cernuda):

Lo mismo que un sueño
Al cuerpo separa
Del alma, esta niebla
Tierra y luz aparta (208).

También encontramos antítesis y oxímoron, recursos que forman, por ejemplo, la trama del poema “El andaluz”:

Sombra hecha de luz,
Que temblando repele,
Es fuego con nieve
El andaluz.

Engima al trasluz,
Pues va entre gente solo,
Es amor con odio
El andaluz (209).

La interrogación retórica es otro de los recursos utilizados desde el inicio del poemario, en los primeros versos del poema que abre el libro: “El águila”:

¿Crees que los dioses
Asisten impasibles en su gloria
A los actos del tiempo? (195)

Oh Dios. Tú que nos has hecho
Para morir, ¿por qué nos infundiste
La sed de eternidad, que hace al poeta? (198)

Estas preguntas que no encuentran respuesta en los versos abren la reflexión a la posibilidad de múltiples e infinitas respuestas, haciendo que la elaboración de pensamiento exceda los límites del poema y de la voz que lo enuncia para incluir al lector en el acto de meditar, de pensar.

La ironía es otro de los recursos que interpelan la capacidad de reflexión y el juicio del lector:

Decretado es al fin que Góngora jamás fuera poeta,
Que amó lo oscuro y vanidad tan sólo le dictó sus versos.
Menéndez y Pelayo, el montañés henchido por sus dogmas,
No gustó de él y le condena con fallo inapelable (204).

Estos recursos mencionados (como también las personificaciones, las reticencias, las metáforas, entre otros) permiten reconocer un determinado registro lingüístico en

el que el uso de la versificación y la retórica están al servicio del sentido de las frases. Esto lo aprendió Cernuda de la poesía inglesa que tanto admiraba y así lo observa Hughes Cunningham:

En ellos [los románticos ingleses] encontré, además, ejemplo y confirmación de algo que ya intuía: la poesía resulta más profunda y más edificante cuando la voz se modula, cuando el ritmo se mantiene cadencioso, cuando el yo lírico se difumina por todos los ambientes de la composición en vez de llamar la atención mediante juegos exhibicionistas, imágenes sorprendentes y giros espectaculares (Roses 2004: 97).

De este modo, la presencia constante del encabalgamiento, la proliferación de las figuras del pensamiento y la austeridad de lenguaje lograrán que forma y contenido se entrelacen para dar lugar al pensamiento que, como afirmaba Miguel Casado, se produce sólo en el devenir del poema; entrelazamiento que el mismo Cernuda pondera como característica primordial de la belleza poética (Cernuda 1994: 511).

Una vez analizadas algunas cuestiones formales que nos permiten percibir cómo este pensamiento poético va teniendo lugar en el devenir de los versos, nos centraremos ahora en el análisis de uno de los núcleos temáticos que recorren este poemario: la experiencia de la pérdida.

Como advertimos anteriormente,¹⁷ la relación entre mundo sensible y mundo suprasensible será uno de los puntos de partida del pensamiento en este poemario, pues se pondrán en correlación el alma, la imagen de la divinidad, la razón, el amor, el deseo con el cuerpo propio y ajeno, el paisaje, los objetos, la tierra nativa, la luz, etc. Y la meditación sobre la experiencia de la pérdida, objeto de nuestro análisis, entablará lazos que pongan en correlación estos dos mundos, de diversos modos.

Si consideramos, por ejemplo, que la pérdida suele tener una connotación física (la muerte como pérdida de la vida, el destierro como pérdida de la tierra nativa, el paso del tiempo como pérdida del cuerpo juvenil), en todos los casos, esta experiencia encontrará su contracara en una posible esperanza representada en la imagen del alba (presentada ya en la frase comparativa que constituye el título). Por lo tanto, cuando se materialicen las diferentes experiencias en los distintos poemas, habrá siempre un vaivén entre resignación y esperanza, que sitúa al sujeto en un estado de espera existencial y de indagación metafísica que trasciende el mundo de lo sensible y se proyecta sobre la realidad invisible del mundo. Esto podría deberse al estado de espera existencial y poética en el que fue escrito el libro, tal como lo advierte López Castro (López Castro 2005: 393).

Cuando hablamos de la experiencia de la pérdida, nos referimos, en primer lugar (no en orden cronológico, sino de importancia), a la experiencia de la muerte, de la cual nos ocuparemos en este trabajo.

¹⁷ Recordemos lo que Cernuda entendía por “lirismo metafísico” porque será esto mismo lo que veremos recreado en sus poemas: “Que deje presentir, dentro de una obra poética, esa correlación entre las dos realidades, visible e invisible, del mundo... Tanto Manrique como Aldana y el poeta anónimo sevillano... llegan a esta equivalente solución: la fantasmagoría que nos cierne, conforme al testimonio de los sentidos, sólo adquiere significación al ser referida a una vislumbre interior del mundo suprasensible” (1994e: 502).

Sin embargo, también encontraremos, por ejemplo, la experiencia de la pérdida cifrada en el destierro, que causa dolor y angustia al modo de un desgarramiento interior nunca sanado, como se ve en la pregunta que cierra “Tierra nativa”: “Tu sueño y tu recuerdo, ¿quién lo olvida,/ Tierra nativa, más mía cuanto más lejana?” (202); o también en la tendencia del alma a volver a la tierra: “Por eso el alma quiere,/ Cansada de los sueños/ Y los delirios tristes,/ Volver a la morada/ Suya antigua. Y unirse...” (227).¹⁸

En cuanto al amor, resulta llamativo que lo perdido no sea el sentimiento o el deseo, sino el cuerpo juvenil. Y así, sin cuerpo, el deseo permanece latente eternamente. Esto, que podría percibirse como algo negativo (la imagen desesperante y desesperanzada de un deseo nunca saciado), es, sin embargo, rescatado con un matiz positivo en “Ofrenda”: cuando el invierno (el tiempo) se haya llevado las hojas verdes, la luz de los ojos y el cuerpo joven, el deseo es lo único que queda para ofrecer:

Esa pobreza es grata al cielo:
Deja a los dioses en ofrenda,
Tal grano vivo que se siembra,
La desnudez de tu deseo (200).

En este trabajo, nos centraremos principalmente en la pérdida percibida como fundamental y definitiva: la muerte. La conciencia de la caducidad del ser humano atormenta a las diversas voces que emergen de los poemas, por lo tanto, el tópico clásico del *tempus fugit* encuentra en este libro un desarrollo extenso desde diversas perspectivas, pues como afirma Talens, la preocupación fundamental por la muerte en la obra cernudiana es consecuencia lógica de la preocupación por el tiempo, como equivalente a olvido o como equivalente a fijación artística. (Talens 1975: 294).

Por ejemplo, en el poema “Las ruinas”, la descripción de un paisaje antiguo que fue construido y poblado por hombres en otro momento, se presenta como símbolo de la realidad humana. La sentencia: “Esto es el hombre” abrirá la reflexión sobre la caduca condición humana y sobre la igualación de todos en la fatalidad de la muerte (como ya lo advirtiera Manrique en sus coplas): “Muertos que ya no son sino la inmensa muerte anónima”. Y no sólo eso, sino que Cernuda va un paso más allá: la misma vida es signo y anticipo de la muerte:

Tan sólo ellos no están. Este silencio
Parece que aguarda la vuelta de sus vidas (...)
Ellos en cuya mente lo eterno se concibe,
Como en el fruto el hueso encierran muerte (198).

Te dieron todo, sí: vida que no pedías,
Y con ella la muerte de dura compañera (207).

¹⁸ “La poesía de Cernuda se vuelve, en *Las nubes* y sobre todo a partir de *Como quien espera el alba*, mucho más realista. Sigue siendo reflexiva, pero el referente no es ya el sueño personal sino la experiencia personal, inseparable de su condición de exiliado político. Esa condición hace que su poesía sea, a partir de 1938, la poesía de su experiencia de exiliado y la de la colectividad que compartió con él esa condición” (Caudet, “Los exilios de Luis Cernuda” en Porrúa 2203: 29).

Además, como observa Harris, este contraste entre la permanencia de las creaciones humanas y la caducidad del hombre mismo genera un reproche a Dios que hizo al hombre mortal, pero con sed de eternidad. Este reproche tiene como consecuencia no una súplica en busca de redención (que en el cristianismo satisfaría esa sed de eternidad), sino la negación de Dios, que resulta ser para el sujeto sólo una palabra creada por el hombre angustiado (Cf. Harris 1992: 125). Así, esta negación conduce a aceptar la vida como algo transitorio e inevitable, que puede vivirse serenamente sin proyección sobrenatural (Cf. Harris 1992: 125), de modo que lo que era una desgracia, adquiere un cariz positivo: “Tu vida, lo mismo que la flor, ¿es menos bella acaso/ Porque crezca y se abra en los brazos de la muerte” (199). La belleza, la hermosura, cuya mención es frecuente en este poemario, se presenta como un motivo, aunque fugaz, válido para hacer frente a la fatalidad de la muerte.

Por otro lado, esta imagen de la vida como germen de la muerte puede encontrar su contracara en otro poema “El cementerio”, donde los cuerpos enterrados se ven como semillas que deben morir para dar frutos, en consonancia con la imagen cristiana del grano de trigo:¹⁹

Piensas entonces cercana la frontera
Donde unida está ya con la muerte la vida,
Y adivinas los cuerpos iguales a simiente,
Que sólo ha de vivir si muere en tierra oscura (237).

En este fragmento, hay otros elementos que podemos considerar. En primer lugar, el verbo *pensar* que se repite en distintos poemas, generalmente hacia el final, corroborando la actitud contemplativa que caracteriza a los diferentes sujetos que asumen la palabra.

Por otro lado, esa frontera entre la vida y la muerte que el sujeto delimita con claridad será el espacio adjudicado, en otros poemas, al poeta. Él será el que permanezca en ese estado intermedio entre la vida y la muerte, porque ése será el espacio de la conciencia, el espacio del conocimiento acerca de la verdad de la vida:²⁰

La vida, y tú solo,
No muerto, no vivo

¹⁹ La imagen cristiana del grano de trigo simboliza la necesidad de morir a la vida terrenal, a la vida de pecado (lo cual implica mortificación, dolor, arrepentimiento) para renacer a la vida de la gracia. En ese sentido, es necesario morir, ser enterrado para dar frutos. A pesar de las múltiples referencias a la doctrina cristiana (principalmente a la Biblia), presentes a lo largo de todo el poemario, la relación que el sujeto poético establece con ella es ambigua: en ocasiones de adhesión, en ocasiones de ironía o incluso de inversión. Esto último se observa, por ejemplo, en el poema “Apología pro vita sua”, en el cual el sujeto afirma antes de la muerte: “Sólo resta decir: me pesan los pecados/ Que la ocasión o fuerza de cometer no tuve” (1991: 216).

²⁰ Esta interrelación entre vida y sueño, muerte y despertar y sus múltiples sentidos se puede observar también en el texto *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, de Macedonio Fernández, donde se plantean estas mismas cuestiones. Este dato resulta interesante si pensamos que Macedonio fue contemporáneo a Cernuda y a él se le atribuye uno de los primeros ejemplos de poesía del pensamiento en Argentina: “Poema de la poesía del pensar”.

En el pecho sientes
Débil su latido (209).

Por ejemplo, en “Noche del hombre y su demonio”, el personaje que dialoga con el demonio es un poeta cuya vida permanece en un estado de vigilia, mientras el resto de los hombres sueña y despierta únicamente para morir. Por eso, el poeta subsiste en el doloroso estadio intermedio de conciencia:

H: Entre los brazos de mi sueño estaba
Aprendiendo a morir. ¿Por qué me acuerdas?
¿Te inspira acaso envidia el sueño humano? (...)
En la hora feliz del hombre, cuando olvida,
Aguzas mi conciencia, mi tormento; (...)
D: Tu inteligencia se abre ante el engaño:
Es como flor a un viejo regalada,
Y a poco que la muerte se demore,
Ella será clarividente un día (231).

Talens afirma que la función del demonio en Cernuda es la de “provocar al hombre y alentarle para reafirmarle en la elección de su destino”; destino que es el de ser poeta (Talens 2004: 88). El poeta es así el muerto en vida, el que está condenado a saber, a la clarividencia, a la conciencia.²¹ Esto lo somete a un estado de dolor, soledad y angustia existencial que es posible rastrear en todo el poemario:²² “Mas mira cómo el alba a la ventana/ Te convoca vivir sin ganas otro día./Pues el mundo no aprueba al desdichado... Alzate y ve, aunque aquí nada esperes” (233).

Esta condición también está cifrada en la figura de Góngora como el poeta magnífico y rechazado por todos:

Viva pues Góngora, puesto que así los otros
Con desdén lo ignoraron, menosprecio
Tras del cual aparece su palabra encendida
Como estrella perdida en lo hondo de la noche... (204).

²¹ La experiencia del destierro (aludida anteriormente) acentúa esta idea de permanencia en una frontera indeterminada que aleja al poeta irremediamente del resto de los hombres.

²² Este estado es propio de la imagen de poeta que presentan tanto la poética romántica como simbolista. En el romanticismo, el artista se presenta como vate, como aquel que tiene un conocimiento superior al de los “hombres comunes”, conocimiento que debe transmitir a través de la palabra poética. Se presenta como una especie de “mediador” o “sacerdote” de la verdad artística. Esta condición le produce una gran angustia existencial, pues lo hace entrar en conflicto irreconciliable con la sociedad a la que pertenece, dejándolo en la soledad más profunda y por otro lado, le produce la frustración de la insuficiencia del lenguaje para expresar esa realidad superior, ideal que le es revelada. Por otro lado, en cuanto a la poética simbolista, que retoma algunos puntos de la ideología romántica, también considerará la existencia de una verdad escondida, cuyo descubrimiento es exclusivo del artista, quien la revelará en su obra, a través de símbolos. Esta idea de que el artista es conocedor de una verdad superior que debe dar a conocer al resto de los hombres es la que retoma Cernuda en sus textos.

Sin embargo, la contrapartida de esta experiencia del poeta será la posibilidad de sobreponerse a la muerte, de vencerla, a través de la pervivencia de su obra (al modo horaciano).²³ Por eso, Talens afirma en relación con esto que en Cernuda “ser poeta está en contradicción con el vivir como es normalmente entendido: viene a ser un vivir para la obra” (Talens 2004: 88). El poema “A un poeta futuro” desarrolla esta cuestión:

Yo no podré decirte cuánto llevo luchando
Para que mi palabra no se muera
Silenciosa conmigo y vaya como un eco
A ti (...)
Si renuncio a la vida es para hallarla luego
Conforme a mi deseo, en tu memoria. (...)
Y entonces en ti mismo mis sueños y deseos
Tendrán razón al fin, y habré vivido (211-212).

Esta idea clásica de la supervivencia en la propia obra, que recuerda también la “vida de la fama” indicada por Manrique,²⁴ permite establecer correlaciones con otros elementos del poemario, como por ejemplo: la imagen del poeta como el ave fénix que renace cada vez que sus versos son leídos y que también aparece en un poema de otro libro: “Limbo” (en *Con las horas contadas*):

Así pensabas, el poeta
Vive para esto, para esto
Noches y días amargos, sin ayuda
De nadie en la contienda
Adonde, como el fénix, muere y nace,
Para que años después, siglos
Después, obtenga al fin el displicente
Favor de un grande en este mundo.

Por otro lado, el tópico del tempus fugit recrudece la pérdida que implica la muerte, porque no es una pérdida única y rápida, sino que es un proceso doloroso que dura toda la vida, pues es el tiempo lo que se pierde, lo que se desliza hacia la nada:

Todo vuelve otra vez vivo a la mente.
Irreparable ya son el andar del tiempo,
Y su recuerdo ahora me traspasa
El pecho tal puñal frío y seguro (202).

²³ En este sentido, Derek Harris ve en “Noche del hombre y su demonio” la síntesis en este poemario de los esfuerzos del poeta por “hallar un sentido y un propósito para la vida” (Harris, *La poesía de...* p. 221).

²⁴ La vida de la fama es presentada por Manrique en la copla XXXV: “Non se vos haga tan amarga/la batalla temerosa/ qu'esperáis,/ pues otra vida más larga/ de la fama gloriosa/ acá dexáis./ Aunqu'esta vida d'honor/ tampoco no es eternal/ ni verdadera;/ mas, con todo, es muy mejor/ que la otra temporal, / peresçedera”. Una de las notas originales de esta composición es la postulación de esta tercera “vida”, que se suma a las ya indicadas por el cristianismo: la vida terrenal y la vida celestial. Esta vida de la fama, si bien no es eterna ni verdadera (como lo es la celestial), es mejor y más duradera que la vida terrenal.

Y en función de la caducidad, se multiplican las preguntas que reescriben el tópico del *ubi sunt* (como dijimos anteriormente), pues sin utilizar la expresión “dónde están”, la indagación que plantean las preguntas tiene el mismo objetivo. Esto se ve en el poema “Dime” citado anteriormente o también en esta estrofa del poema “Ofrenda”:

Cuando el invierno venga, ¿dónde
Tu mano ha de encontrar las hojas,
Tus ojos una luz sin sombras,
Tu amor su forma en cuerpo joven? (200)

Finalmente, ante esta experiencia de la pérdida en sus diferentes dimensiones, este poemario dará una esperanza, la imagen de un “alba esperado” que refuerza la idea de renacer o de la eternidad, presentando la contracara de la caducidad.

El primer poema lo hace a partir de la mirada de los dioses. Si bien en principio, la realidad humana y la divina se encuentran alejadas y las distinguen lo percedero y lo eterno respectivamente, el final del poema encontrará en la mirada de los dioses la posibilidad de eternidad de la criatura (como fue indicado anteriormente).

En el último poema, “La vereda del cuco”, se presenta la idea de una historia cíclica donde “los idos” (entre los que está el *tú*) encuentran en los nuevos cuerpos la forma de volver a la vida, al modo de un ave fénix que renace después de la muerte:

Huyen hacia el oriente,
Dueños del sortilegio,
Conocedores del fuego originario,
La pira donde el fénix muere y nace (241).

Como vimos antes, en esta imagen del ave fénix está también la representación del poeta, que renace a partir de su obra, a lo largo del tiempo; una obra que, en este caso, nos invita a reflexionar como lectores y como hombres acerca de nuestra condición y acerca de nuestras experiencias, reconociéndonos en los poemas y, como decía Wordsworth, “purificando” nuestro sentir (cualquiera sea el significado que podamos darle a esa palabra).

BIBLIOGRAFÍA

- Calvo Salgado Luís M. (2009). *Migración y exilio españoles en el siglo XX*. Madrid: Iberoamericana Editorial.
- Casado Miguel (2003). *La poesía como pensamiento*. Madrid: Huerga y Fierro Editores.
- Cernuda Luis (1970). *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Guadarrama.
- (1974). *Pensamiento poético en la lírica inglesa (siglo XIX)*. México: Universidad autónoma de México.
- (1991). “Historial de un libro” en *La realidad y el deseo (1924-1962). Seguido de Historial de un libro*. Madrid: Alianza: 379-420.
- (1991). “Como quien espera el alba” en *La realidad y el deseo (1924-1962). Seguido de Historial de un libro*. Madrid: Alianza: 195-241
- (1994). “Tres poetas metafísicos” en *Prosa I. Obra Completa Volumen II*. Madrid: Siruela (edición a cargo de Derek Harris y Luis Maristany).
- Ferrari Marta (2010). “Poesía del pensamiento en la España contemporánea” en *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism*, 6 & 7, Spring 2010: 1-13.
- Gil de Biedma Jaime (1980). *El pie de la letra. Ensayos (1955-1979)*. Barcelona: Crítica.
- Harris Derek (1992). *La poesía de Luis Cernuda*. Granada: Universidad de Granada.
- Jiménez Millán Antonio (2004). “Luis Cernuda en La Generación del 27” en AAVV. *Realidades y deseos de Luis Cernuda*. Granada: Atrio; 27-74.
- Langbaum Robert (1996). *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*. Madrid: Comares.
- López Castro Armando (2003). *Luis Cernuda en su sombra*. Madrid: Verbum.
- (2005). “Pensamiento y poesía en Luis Cernuda” en J. Matas y otros (eds). *Nostalgia de una patria imposible. Estudios sobre la obra de Luis Cernuda*. Madrid: Akal; 387-404.
- Platón (1988). *Teeteto. Sofista* en *Diálogos*. Madrid: Gredos; vol. V.
- Porrúa María del Carmen (ed.) (2003). *Actas de las Jornadas Cernuda*. Buenos Aires: Instituto Amado Alonso (UBA).
- Quirarte Vicente (1985). *La poética del hombre dividido en la obra de Luis Cernuda*. México: Universidad Autónoma de México.

- Restrepo Carlos (2004). *La poética de Luis Cernuda*. Santiago de Cali: Universidad del Valle.
- Roses Joaquín (coord y ed) (2004). *Luis Cernuda en el contexto europeo y americano*. Córdoba: Diputación de Córdoba.
- Silver Philip W. (1996). *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda*. Madrid: Castalia.
- Sylvester Santiago (1991). "Poesía de pensamiento" en *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: UBA: 67-73.
- Talens Jenaro (1975). *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda*. Barcelona: Anagrama.
- Talens, Jenaro (2004). "Cernuda y los límites del realismo" en Roses Joaquín (coord y ed), *Luis Cernuda en el contexto europeo y americano*. Córdoba: Diputación de Córdoba.
- Ulacia Manuel (1984). *Luis Cernuda: escritura, cuerpo y deseo*. Barcelona: Laia.
- Valdés Mario J. (2005). "Introducción" en Miguel de Unamuno, *Niebla*. Madrid: Cátedra.
- Valente, J. A. (1971). "Luis Cernuda y la poesía de meditación" en *Palabras de la tribu*. Madrid: Siglo XXI; 140-141.
- Wordsworth William (1802). "Preface" en *Lyrical Ballads with Pastoral and other poems*. London: Longman.
- Zubiaur Ibon (2002). *La construcción de la experiencia en la poesía de Luis Cernuda*. Barcelona: Edition Reichenberger.