

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA ROMANISTIKU

DIPLOMSKI RAD

PROSTOR U POEZIJI LUISA CERNUDE

Studentica:
Ana Cukrov

Mentorica:
Dr. sc. Maja Zovko, doc.

Zagreb, veljača 2017.

UNIVERSIDAD DE ZAGREB
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES
DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS ROMÁNICOS

ESPACIO EN LA POESÍA DE LUIS CERNUDA

Estudiante:
Ana Cukrov

Tutora:
Dra. Maja Zovko

Zagreb, junio de 2016

RESUMEN

El presente trabajo analiza la categoría del espacio en los primeros poemarios de Luis Cernuda, *Primeras poesías* y *Un río, un amor*. El poeta tiende a situar sus experiencias en unos lugares bien definidos cuya dialéctica representa su propia búsqueda existencial que, paulatinamente, se convierte en la búsqueda de lo absoluto. En este trabajo se examina la categoría del espacio poético como un factor importante que apunta a las relaciones no espaciales del texto, y que, debido a eso, sugiere posibles interpretaciones de la obra. Se plantea un panorama teórico que se dedica al espacio en la literatura y se plantea un análisis de los cambios que influyeron en la concepción del espacio según las tendencias estéticas que surgieron en el ámbito poético de las primeras décadas del siglo XX. Con la ayuda del contexto establecido a partir de lo mencionado, se comparan dos poemarios de Luis Cernuda en los que el espacio juega un papel importante. A través de la comparación de estos libros de poesía, se llega a la estructura del espacio construido que consta de una dialéctica de los espacios interiores y exteriores, los espacios concretos y abstractos y los espacios lúgubres y amenos. A través de esta dialéctica, el poeta plantea su propia búsqueda existencial y su propia teoría poética.

Palabras clave: espacio, poesía, búsqueda existencial, estructura del espacio, teoría poética

SAŽETAK

U ovom radu se analizira kategorija prostora u prvim zbirkama poezije Luisa Cernude, *Primeras poesías* i *Un río, un amor*. Svoja pjesnička iskustva Cernuda smješta u precizno ocrtane prostore čija dijalektika predstavlja pjesnikovu vlastitu egzistencijalnu potragu koja se postupno pretvara u potragu za apsolutom. U radu se kategoriji prostora pristupa kao čimbeniku koji ukazuje na neprostorne odnose unutar teksta ostvarujući tako njegova moguća značenja. Rad pruža uvid u teoriju književnog prostora te uvid u najvažnije estetske tendencije koje su na početku XX stoljeća utjecale na koncepciju prostora u poeziji. Unutar ovog konteksta uspoređuju se prve dvije zbirke Luisa Cernude u kojima prostor igra važnu ulogu. U radu se analizira struktura pjesničkog prostora koja se u njima primjećuje i koja se temelji na dijalektici unutarnjih i vanjskih prostora, zatim konkretnih i apstraktnih prostora te naposljetku, prostora koji se kontrastiraju kao negativna ili pozitivna stanja lirskog subjekta. Uz pomoć ove dijalektike, pjesnik izražava svoju egzistencijalnu potragu te stvara vlastitu teoriju poezije.

Ključne riječi: prostor, poezija, egzistencijalna potraga, struktura prostora, teorija poezije

ÍNDICE

1. Introducción	1
2. La teoría del espacio literario y la metodología de investigación	5
2.1. Definición del espacio literario	5
3. Biografía del autor.....	7
4. La poesía de Cernuda en el contexto histórico literario	11
4.1. Generación del 27: la cuestión de la generación y sus denominaciones	11
4.2. Poesía pura.....	13
4.3. Influencia de los movimientos vanguardistas	15
4.3.1. Surrealismo	16
4.4. La tradición áurea y popular.....	19
5. El análisis del espacio en los poemarios <i>Primeras poesías</i> y <i>Un río, un amor</i>	22
5.1. El poeta y el sujeto lírico; la poesía de Cernuda como una biografía espiritual	22
5.2. <i>Primeras poesías</i> y los espacios concretos	26
5.2.1. El jardín cerrado	26
5.2.2. La casa.....	30
5.2.3. El paisaje	35
5.3. <i>Un río, un amor</i> y los espacios abstractos.....	38
5.3.1. Espacios adversos y <i>locus horrendus</i> romántico.....	40
5.3.2. Espacios amenos	44
4. Conclusión.....	53
5. Bibliografía.....	57

1. Introducción

El tema del presente trabajo es el espacio literario en los primeros poemarios de Luis Cernuda: *Primeras poesías* (1927) y *Un río, un amor* (1929). Los lugares que el poeta crea a lo largo de estos libros de poesía evocan unas experiencias poéticas que sugieren nuevas interpretaciones de sus obras tempranas. El interés por este tema surgió del encuentro personal con los poemas de *Un río, un amor*, poemario en el que Cernuda establece una dicotomía de espacios diferentes a través de los que plantea una visión metafísica del mundo que le rodea, a pesar de la subjetividad extrema que se encuentra en sus poemas. En la poesía en general, los poetas a menudo parten de las impresiones que suscitan las características del espacio, sea este un lugar abstracto o concreto. Sin embargo, en Cernuda la presencia de esta categoría nos parecía de alguna manera más acentuada y al comparar el poemario mencionado con su primer libro de poesía, hemos llegado a la conclusión de que el espacio tenía un papel especial en su quehacer poético. Así, en este trabajo hemos intentado descubrir tanto las razones que justifican la aparición de ese imaginario espacial, como su significado. Al leer la literatura sobre Cernuda hemos encontrado autores que también han observado el acento que el poeta pone sobre el espacio en su obra. Se trata en primer lugar de Derek Harris y Kevin Bruton. Sin embargo, estos autores no se dedican a un análisis detallado del espacio en su poesía sino lo contemplan como un efecto secundario. Así, por ejemplo, Harris sostiene que el poeta construye varios tipos de espacio con el fin de huir de la realidad. Al contrario, aquí sostenemos que el acento sobre el espacio se debe a lo que el mismo poeta definió como amor que sentía por la realidad que le rodeaba, la realidad que es siempre inmanente en lo más palpable o visible que nos rodea. Cabe destacar, además, que a través de la categoría del espacio, el poeta intenta trascender esa realidad y captar el más allá de las cosas. El espacio, por lo tanto, es para este poeta un método de contemplación.

Además, la categoría del espacio ha sido bastante desatendida en la teoría literaria hasta hace poco tiempo. El espacio, tal y como afirma Phillip E. Wegner, ha sido contemplado meramente como un escenario en el que se desarrollan los argumentos principales de la obra¹. No obstante, la importancia del espacio, según destaca Iuri Lotman, reside en su capacidad de revelar las relaciones no espaciales del texto, es decir, apuntar a las relaciones del carácter sociológico, psicológico, histórico o cultural². En este sentido, los espacios en los poemas de

¹ Phillip E. Wegner: «Spatial Criticism». En: Julian Wolfreys (ed.). *Introducing Criticism at the 21st Century*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2002, p. 179.

² Iuri Lotman: *Estructura del texto artístico*. Madrid, Ediciones Istmo, 1982, p. 283.

Luis Cernuda recrean las experiencias propias del poeta, convertidas en el lenguaje poético. Estas experiencias incluyen la insatisfacción con las normas éticas de la sociedad, la imposibilidad de comunicarse, la soledad y la marginación, el anhelo de captar la realidad fugitiva a través de la contemplación y el deseo de aniquilar el yo a través de la unión con la Naturaleza. En otras palabras, la búsqueda existencial del poeta se manifiesta a través de la categoría de espacio.

Con el fin de analizar las manifestaciones del espacio en la poesía temprana de Cernuda, ha sido necesaria la comparación de por lo menos dos poemarios que surgieron entre 1927 y 1936 en los que se acentúa la categoría del espacio. La comparación, como el método básico en el que se apoya este trabajo, facilita la observación de los cambios en la concepción del espacio poético, no solamente en lo que se refiere a su carácter estético, sino también con respecto a su significado.

El presente trabajo consta de seis capítulos. En el segundo capítulo se exponen los planteamientos teóricos sobre el espacio literario en los que se apoya este trabajo. Se trata de las propuestas teóricas de los autores como Phillip E. Wegner y Iuri Lotman que, después de reconocer su capacidad de aludir a las relaciones no espaciales del texto, reivindicaron la importancia de la categoría del espacio en la literatura.

El tercer capítulo se dedica a la biografía de Luis Cernuda. La obra de Cernuda es considerada como una biografía espiritual³, una colección de las experiencias vividas personalmente por el autor. En el caso de Cernuda, por lo tanto, el sujeto lírico siempre se identifica con el poeta. La biografía incluye las etapas de su producción lírica, los datos biográficos que influyeron en su poesía y la recepción de su obra. En 1927 Cernuda publicó su primer poemario, *Perfil del aire*. No obstante, en 1936, cuando decidió publicar todos sus poemas en una colección bajo el título *La realidad y el deseo*, cambió este título por el de *Primeras poesías*. Además, decidió eliminar ocho poemas de la versión original y modificó algunos de los poemas. En este trabajo usamos *Primeras poesías* como el punto de partida del análisis del espacio porque se trata de la edición final de los poemas que contiene. Los cambios que el poeta introdujo en esta edición no influyeron en la concepción del espacio.

En el cuarto capítulo se observa el contexto histórico literario en el que surgen los poemarios *Primeras poesías* y *Un río, un amor*. La trayectoria de Luis Cernuda comienza en el ámbito poético de la Generación del 27. Por consiguiente, el primer subcapítulo aborda

³ Octavio Paz: «La palabra edificante». *Revista de la Universidad de México*, vol. 18, n.º 11, 1964, p. 8. http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/8354/public/8354-13752-1-PB.pdf (fecha de consulta: 9 de febrero 2016).

brevemente la cuestión de la Generación, dado que algunos de los críticos sostienen que este grupo de poetas no ostenta de la homogeneidad necesaria para formar un grupo generacional. A este respecto ha sido beneficioso el análisis de Francisco Javier Díez de Revenga, quien, a pesar de la heterogeneidad estética de los poetas del 27, encuentra en su poesía unos rasgos comunes; se trata de las actitudes de las que presumen todos los integrantes de este grupo de poetas: la innovación, la renovación y la recuperación⁴. A base de estas actitudes, Cernuda y otros poetas del 27 integraron en sus poéticas los preceptos de poesía pura, la estética de los movimientos vanguardistas y los elementos de su tradición áurea y popular. A continuación se exponen las características generales de la poética de Luis Cernuda relacionados con estos movimientos y las tendencias estéticas.

El segundo subcapítulo trata de la afiliación de este poeta a la poesía pura. Se explica el concepto de «poesía pura», sus rasgos estilísticos y sus manifestaciones en el primer poemario de Cernuda, *Primeras poesías*. El poeta, después de romper con la estética purista, se aproxima al surrealismo y combina los elementos de este movimiento con unos rasgos neorrománticos. Dado eso, en el tercer subcapítulo se examina la influencia que los movimientos vanguardistas, especialmente el surrealismo, ejercieron sobre el quehacer poético de los integrantes del 27 y de Luis Cernuda.

El cuarto subcapítulo expone la relación de Cernuda con la tradición áurea española. Los poetas del 27 reevaluaban y reinterpretaban a sus predecesores clásicos. Esta actitud, que Díez de Revenga denominó «la recuperación», proviene, no obstante, del interés que las generaciones anteriores a la del 27 sentían por los autores como Góngora, Garcilaso y Bécquer. Debido a eso, se explica la tendencia de revalorizar a estos poetas como un legado heredado del modernismo. Por último, los mencionados subcapítulos relacionan el tema del espacio literario con las tendencias estéticas enumeradas, dado que la figuración del espacio dentro del poema depende de los preceptos estéticos de cada movimiento a que Cernuda se sentía afiliado.

El quinto capítulo abarca el análisis de las manifestaciones del espacio en los poemarios *Primeras poesías* y *Un río, un amor*. Este capítulo consta de dos subcapítulos. El primer subcapítulo aborda las manifestaciones del espacio en el primer poemario, *Primeras poesías*. En este libro de poesía, el poeta, para construir el espacio poético, parte de la realidad inmediata. Por consecuencia, se recrean en los versos de este poemario unos ambientes interiores y exteriores que corresponden a unos espacios reales. Así, se tematiza la hermosura

⁴ Francisco Javier Díez de Revenga: *Los poetas del 27, clásicos y modernos*. Murcia, Ediciones Tres Fronteras, 2009, p. 10.

recién descubierta del mundo circundante y el anhelo de participar en la realidad que se ofrece a los sentidos del poeta. Por otra parte, se describen unos ambientes interiores como la casa, la habitación o el jardín cerrado, lugares en los que el sujeto lírico busca la protección y la oportunidad de contemplar atentamente la realidad del mundo exterior, junto con su realidad íntima. Esta actitud de recrear unos ámbitos interiores como refugios, se puede interpretar de dos modos distintos. Mientras que Derek Harris⁵ la entiende como un intento de huir de la realidad, Kevin J. Bruton la explica a través del concepto de *espacio feliz* de Gaston Bachelard⁶. Según su proposición, los lugares mencionados se pueden entender como unos espacios que otorgan al sujeto la posibilidad de contemplar, detener el tiempo, reflexionar sobre sí mismo y el mundo circundante. En este sentido, los albergues que construye el poeta no reflejan su intento de huir de la realidad, sino, al contrario, el intento de enfrentarse a ella de modo más directo.

El segundo subcapítulo examina el espacio en el segundo poemario de Cernuda, *Un río, un amor*. Si en su primer libro de poesía el poeta construye el espacio partiendo de la realidad, en el segundo edifica los espacios plenamente abstractos que simbolizan unas experiencias adversas. La atracción que se siente por el mundo circundante cede lugar a la decepción y la angustia que originan en la imposibilidad de pertenecer a ese mundo. Por consiguiente, a partir del tópico *locus horrendus*, el poeta recrea unos lugares lúgubres en los que reside un yo aislado y desolado. Estos lugares, no obstante, se oponen a otro tipo del espacio, formulado a partir de *locus amoenus*, en los que el sujeto lírico proyecta su futuro. La dialéctica de los espacios descritos apunta al deseo del sujeto de trascender su estado anímico actual dado que los lugares amenos en los que el yo aspira a estar simbolizan la esperanza y el deseo de establecer unos valores nuevos. No obstante, el yo reconoce estos lugares como ilusorios, revelando así la imposibilidad de imponer a la sociedad su modo de existir. Este fracaso, por último, se supera con la contemplación atenta de la belleza a la que el yo pretende unirse. Philip Silver interpretó esta actitud como un deseo de sumergirse en lo que Friedrich Hölderlin denominó lo «maravillosamente todo-presente», o en lo que Hegel concebía como el «mero ser» que, en la poesía de Cernuda, se manifiesta como un deseo

⁵ Derek Harris: «La expresión ejemplar de Luis Cernuda». En: Francisco Rico (coord.). *Historia y la literatura española*. Vol. 7, Tomo 2: *Época contemporánea, 1914-1939*: Primer suplemento. Barcelona, Crítica, 1995, p. 315.

⁶ Kevin J. Bruton: «El espacio poético en la poesía de Luis Cernuda». En: Sebastián Neumeister (coord.). *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986. Volumen II*, Berlín, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, pp. 171-177. http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_2_018.pdf (fecha de consulta: 15 de febrero 2012).

persistente de fundirse con el espacio amado⁷. Por último, en la conclusión se revisan las ideas expuestas en el trabajo.

2. La teoría del espacio literario y la metodología de la investigación

2.1. Definición del espacio literario

El espacio literario es un constructo constituido a partir de los recursos retóricos y estilísticos. Los espacios que aparecen en las obras literarias son, por lo tanto, primeramente unos constructos verbales. La teoría literaria, como ya hemos señalado en la introducción, ha considerado el espacio principalmente como un escenario: un vacío llenado de objetos y personajes que sustenta el argumento principal de la obra. En este sentido, en la cita siguiente, Phillip E. Wegner observa que el espacio en la literatura ha sido tratado como un recipiente neutro y de poco interés *per se*:

[...] space is seen as an empty container, of very little interest in and of itself, within which unfolds the real drama, that of history and human passions. Michel Foucault similarly notes in an often cited 1976 interview the 'devaluation of space' that had prevailed for 'generations of intellectuals': 'Space was treated as the dead, the fixed, the undialectical, the immobile. Time, on the contrary, was richness, fecundity, life, dialectic'⁸.

Apoyándose en las afirmaciones de Michel Foucault, el autor confirma que el espacio ha sido contemplado como un escenario neutro, que, en comparación con la categoría del tiempo, resulta poco importante. Reducido a la noción del mero escenario, el espacio ha sido tratado como una categoría subordinada a la del tiempo. No obstante, a partir de las investigaciones de los autores como Gaston Bachelard o Mikhail M. Bakhtin, la teoría ha ido revaluando la importancia del espacio literario. Tal y como lo explica Iuri Lotman, su relevancia reside en la posibilidad de expresar las relaciones no espaciales del texto:

Tras la representación de las cosas y objetos en cuyo ambiente actúan los personajes del texto surge un sistema de relaciones espaciales, la estructura del topos. Además de ser un principio de organización y de distribución de los personajes en el continuum, la estructura del topos se presenta en calidad de lenguaje para la expresión de otras relaciones, no espaciales, del texto⁹.

⁷ Philip W. Silver: «Lo sublime en la poética de Cernuda». En: Francisco Rico (coord.). *Historia y la literatura española*. Vol. 7, Tomo 2: *Época contemporánea, 1914-1939*: Primer suplemento. Barcelona, Crítica, 1995, p. 322.

⁸ Phillip E. Wegner, *op. cit.*, p. 179.

⁹ Iuri Lotman, *op. cit.*, p. 283.

Dicho de otro modo, la estructura de las relaciones espaciales en el texto apunta a otras relaciones: sociales, culturales, históricas, psicológicas, relevantes tanto para la interpretación hermenéutica de la obra, como para la aproximación a su poética.

En la poesía temprana de Luis Cernuda, la categoría del espacio desempeña un papel importante. A través de los lugares que construye en sus poemas, que pueden ser unos lugares concretos o abstractos, el poeta elabora sus propias experiencias. En otras palabras, los traduce en un lenguaje poético. Emilia Zuleta, observó, por otra parte, que la tendencia del poeta de elaborar sus experiencias a través del espacio, no se reduce a lo simbólico: «No se trata de un bucear puramente interior, que se apoya en el contorno como mero marco referencial; por el contrario, su poesía tiene un espacio propio, rico, de seres y de objetos con plena significación real e inmediata»¹⁰. Para Cernuda, en otras palabras, el espacio no sirve meramente como un escenario a través del que el yo poético formula sus estados anímicos. Más bien se trata de una mitología personal, de un monólogo contemplativo que se constituye a través de las relaciones espaciales en el texto.

¹⁰ Emilia de Zuleta: *Cinco poetas españoles*. Madrid, Gredos, 1971, p. 412.

3. Biografía del autor

Luis Cernuda Bidón nació en Sevilla, el 21 de septiembre de 1902. Fue educado, según Víctor de Lama, en una atmósfera de rígida disciplina que en la casa mantenía su padre, coronel Bernardo Cernuda y Bousa¹¹. Desde niño era introvertido, tímido e hipersensible. Tal y como lo afirma José María Capote Benot, su infancia fue marcada por un aislamiento interior para el que único remedio fue la contemplación atenta del mundo exterior¹². En este ambiente espiritual se desarrolló la sensibilidad del futuro poeta, que, a los nueve años leyó por la primera vez los versos de Gustavo Adolfo Bécquer y que, a los catorce y a escondidas, intentó escribir sus primeros versos¹³.

Su afición por la poesía se consolidó en 1919 cuando, después de haber ingresado en la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad de Sevilla para estudiar Derecho, trabajó amistad con su profesor, Pedro Salinas, a través del que entró en contacto con los clásicos españoles y poetas franceses como Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé y Reverdy. Cernuda empezó a trabajar en sus propios versos cuatro años después, en 1924, cuando en la revista *Litoral* aparecieron los poemas de su primer libro de poesía, *Perfil del aire*, publicado en 1927.

Tal y como asevera Víctor García de la Concha, la crítica acogió su primer poemario con reticencia, acusando al poeta de haber copiado a Jorge Guillén¹⁴. Cernuda estuvo sumamente afligido por tales acusaciones. Derek Harris informa que «Los ataques contra su primer libro constituyeron para Cernuda ataques contra él mismo, mucho más descorazonadores cuando se trató de las críticas que negaron la autenticidad a sus poemas»¹⁵. Sin embargo, en la introducción de la edición facsímil de *Perfil del aire*, escrita por Emilio Barón en 1984, se otorga un punto de vista diferente en cuanto a la crítica de la poesía temprana de Cernuda. Concluye Barón que «la acogida dispensada por la crítica distó mucho de ser malintencionada u hostil»¹⁶ y que la influencia de Guillén a la que apuntaban los críticos fue malinterpretada por el mismo poeta como una acusación de ser su copista. Esta información es importante ya

¹¹ Víctor de Lama: *Poesía de la Generación del 27*, Madrid, EDAF, 1997, p. 303.

¹² Luis Cernuda: *Antología*. Madrid, Cátedra, 1984, p. 22.

¹³ *Ibid.*, p. 24.

¹⁴ Víctor García de la Concha: «Época contemporánea 1914-1939». En: Francisco Rico: *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Editorial Crítica, 1984, p. 428.

¹⁵ Luis Cernuda: *Perfil del aire con otras obras olvidadas e inéditas, documentos y epistolario*, London, Tamesis Books Limited, 1971, p. 101.

¹⁶ Luis Cernuda: *Perfil del aire*, Málaga, Revista Litoral S.A., No. 130/132, pp. 5-9, 1983.

que, según Barón, influyó en la expresión futura del poeta¹⁷. A partir del 1927, es decir, a partir del mismo año en el que se publicó por primera vez *Perfil del aire*, el poeta se apropia de una expresión rebelde, tan diferente de su poesía anterior que fue arraigada en la idea de la poesía pura. Los preceptos de la pureza poética, promulgados por aquel entonces por Juan Ramón Jiménez, influyeron en las obras tempranas de Cernuda y otros poetas jóvenes, reunidos posteriormente bajo la denominación «Generación del 27».

Después de la publicación de *Égloga, Elegía, y Oda* (1927), tres poemas largos influenciados por la poesía renacentista, Cernuda se aproxima a la expresión surrealista. Con la ayuda de Pedro Salinas, obtuvo en 1928 el puesto del lector en la Universidad de Toulouse y en aquella época escribió los poemas de su segundo poemario, *Un río, un amor*. La afiliación al surrealismo, no obstante, no se debía únicamente al resentimiento provocado por la crítica de su primer poemario, sino también a causa del malestar de la época. Tal y como lo sostiene Capote Benot, debido a la inestabilidad política y las consecuencias de la Primera Guerra Mundial, los poetas se preocupaban con la condición humana y buscaban una expresión más directa y cálida, es decir, «más cercana a sus experiencias reales y cotidianas»¹⁸.

En 1929, Cernuda regresó a España y se instaló en Madrid donde trabajaba en la librería de León Sánchez Cuesta. Los años siguientes fueron marcados por su actividad política. Aunque muy breve, fue miembro del partido comunista y escribía poemas de carácter político para las revistas como *Héroe, Octubre y Heraldo de Madrid*. Además, colaboraba con el gobierno de la República viajando por España con las Misiones Pedagógicas. Durante la guerra, se unía frecuentemente a las milicias populares¹⁹. Además, durante esa época trabajaba en los versos de los siguientes poemarios: *Los placeres prohibidos* (1931), *Donde habite el olvido* (1932-1933), *Invocaciones* (1934-1935) y *Las Nubes* (1937-1940). En 1936, decidió publicar todas sus obras anteriormente escritas bajo el título *La realidad y el deseo*. Los poemas de estos poemarios mantuvieron algunos rasgos surrealistas revelando los temas más frecuentes de la poesía cernudiana: el desamor, la imposibilidad de comunicarse, el paso del tiempo, la injusticia y la hipocresía social, la soledad, el olvido y la naturaleza.

Al estallar la Guerra Civil el poeta se trasladó de Madrid a Valencia donde, junto con Alberti y otros poetas, fundó la revista *Hora de España*. Poco después, en febrero de 1938, salió del país y con ayuda de un amigo se instaló en Gran Bretaña. La salida de España

¹⁷ Luis Cernuda: *Perfil del aire*, Málaga, Revista Litoral S.A., No. 130/132, pp. 5-9, 1983.

¹⁸ Luis Cernuda: *Antología...*, *op. cit.*, p. 22.

¹⁹ Víctor García de la Concha, *op. cit.*, p. 432.

significaba para Cernuda el exilio sin retorno. Entre 1938 y 1947 trabajaba en Inglaterra como profesor en varias universidades y en esa época conoció la obra de los poetas ingleses. Cernuda siempre se sentía atraído por el romanticismo y los poetas románticos ingleses como Coleridge o Wordsworth influyeron en su propia expresión²⁰.

En 1947, tras haber recibido la invitación de Concha Méndez, el poeta se trasladó a Estados Unidos donde obtuvo un puesto de profesor en la Universidad de Mount Holyoke. Para veranear viajaba a México y en 1952, empujado por la nostalgia por su lengua materna, decidió trasladarse allí definitivamente. En 1960, no obstante, regresó una vez más a Estados Unidos como conferenciante y profesor. La poesía de Cernuda en esa época se aleja de las connotaciones metafísicas de las etapas anteriores, obtiene un tono sereno y reflexivo, y se convierte en un discurso íntimo que muchas veces pierde las características líricas. A esta etapa pertenecen poemarios como *Como quien espera el alba* (1941-1944), *Vivir sin estar viviendo* (1944-1949), *Con las horas contadas* (1950-1956), *Desolación de la Quimera* (1956-1962) y *Ocnos*, libro de poemas en prosa escritos entre 1940 y 1963. En esos poemarios, a pesar de su tono reflexivo, menos violento y desolador, resuenan los mismos resentimientos y reaparecen los motivos presentes en sus obras tempranas. Además, de estos poemarios se desprende la postura del poeta frente al exilio.

El exilio es un tema importante al reflexionar sobre los datos biográficos de Luis Cernuda. En su poesía, este se manifiesta no tanto como nostalgia, sino como una amargura profunda, un efecto de la injusticia y de la corrupción de los seres humanos en general. Debido a eso, en los versos que tematizan su patria natal, que en su poesía lleva el nombre de Sansueña, se hallan el desengaño y el dolor observables en los poemas como «Elegía española», «Tierra nativa», «Ser de Sansueña» o «Díptico español». En el poema «Ser de Sansueña» el poeta se refiere a su patria con las siguientes palabras: «Es ella, la madrastra/Original de tantos, como tú, dolidos/De ella y por ella dolientes.»²¹.

La nostalgia, por otra parte, surge a veces como memoria de los espacios en los que el poeta pasó su infancia y su adolescencia. Así, en el poema «Jardín antiguo» aparece como el tema el jardín cerrado de su casa, en «Primavera vieja» brotan las sensaciones que le suscitaba la primavera en su ciudad natal, y en «Luna llena en Semana Santa» reviven los sonidos y los olores de las calles de Sevilla.

El exilio aumentó en Cernuda la amargura de un ser que se sentía marginado ya antes de ser exiliado. Este hecho tal vez explica el acento que el poeta pone sobre la observación, la

²⁰ *Ibid.*, p. 432.

²¹ Luis Cernuda: *Antología...*, *op.cit.*, p. 260.

descripción y la invención de los espacios en su lírica temprana, en la que aparece un anhelo persistente de abandonar unos lugares hostiles en los que se encuentra su yo poético. La soledad, la marginalización, la incapacidad de comunicarse, hacen de estos entornos un tipo de exilio antes del exilio. El sujeto y el poeta, ambos buscan el lugar de su propia realización, sea ese lugar un valor determinado, una amistad, un amor o un lugar concreto.

Es importante destacar que la biografía de Luis Cernuda, tal y como lo expresó Víctor García de la Concha «constituye la espina dorsal de su creación poética»²². De igual manera, Octavio Paz llamó a su obra «biografía espiritual», dado que las experiencias del poeta fueron elaboradas poéticamente. En el caso de Cernuda, el sujeto lírico siempre coincide con la personalidad del poeta. Debido a eso, Paz divide la trayectoria poética cernudiana en cuatro partes: la adolescencia, a la que corresponden los años del adiestramiento poético, la juventud, a la que pertenecen los mejores poemas del amor y época cuando el poeta se conoce a sí mismo, la madurez, que se refleja en una poesía contemplativa, y por último, la vejez²³. Las experiencias de cada etapa se convirtieron en poesía.

Luis Cernuda, «poeta de un sur imposible» como lo llamó José Antonio Muñoz Rojas²⁴ ha llegado a ser un poeta clásico de la poesía española contemporánea. En su larga trayectoria poética, logró implantar en su expresión la idea, la hermosura y la experiencia. La idea, porque detrás de las densas y a veces inextricables composiciones líricas, se entrevé un intelecto contemplativo, intelecto que cuestiona la moral vigente, que reflexiona sobre sí mismo, que busca lo universal y lo eterno. La hermosura, porque es lo único que, para el poeta, trasciende el abismo entre la apariencia y esencia y lo último a lo que uno puede aspirar. La experiencia, porque para Cernuda, la tarea de escribir y la tarea de vivir representaban lo mismo. Luis Cernuda murió en México, en noviembre de 1963.

²² Víctor García de la Concha, *op. cit.*, p. 430.

²³ Octavio Paz: «La palabra edificante». *Revista de la Universidad de México*, vol. 18, n.º 11, 1964, p. 8 http://www.revistadeluniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/8354/public/8354-13752-1-PB.pdf (fecha de consulta: 9 de febrero 2016).

²⁴ Cernuda, Luis, *Antología...*, *op.cit.*, p. 30.

4. La poesía de Cernuda en el contexto histórico literario

4.1. Generación del 27: la cuestión de la generación y sus denominaciones

En el mismo año en que publica su primer libro de poesía, Cernuda asiste a las conferencias y lecturas que organiza el Ateneo de Sevilla con motivo de celebrar el tercer centenario de la muerte de Góngora. En esta ocasión, se reúne con Federico García Lorca, Rafael Alberti, Gerardo Diego y otros poetas que forman parte de la llamada Generación del 27. La trayectoria poética de Luis Cernuda se desarrolla en el ámbito literario de la misma generación. Por consiguiente, antes de aproximarnos a un determinado aspecto de su obra, relacionaremos su poesía con las actitudes estéticas que moldearon el entorno poético al que este poeta sevillano se sentía afiliado.

Las denominaciones con las que se ha pretendido abarcar este conjunto tan heterogéneo de poetas son numerosas. Se ha hablado de «la generación de la dictadura», de «los nietos del 98», de «la generación de los ismos», de «los poetas profesores»²⁵. Cernuda, por su parte, propuso el nombre «generación del 25» debido a que el año en cuestión representaba «un término medio en la aparición de sus primeros libros»²⁶. La nómina más aceptada, «generación del 27», se debe a la mencionada celebración del tricentenario de la muerte de Góngora. La mayoría de los críticos, tal y como lo explicó Emilia Zuleta, «han optado por denominar como generación, entendida de un modo muy lato, a este grupo de poetas»²⁷.

Existía, no obstante, una polémica sobre si este conjunto ostentaba o no la homogeneidad necesaria para constituir un grupo generacional²⁸. Sin entrar en el debate, cabe señalar que, a partir de los años setenta, cuando surgieron los primeros ensayos críticos que replanteaban la periodización en la historiografía literaria y el concepto de generación, esta polémica prolongada fue perdiendo la repercusión en el panorama crítico²⁹. Según los detractores de la periodización historiográfica, la generación es un constructo que inventa una realidad literaria, creando criterios de agrupación de nombres, fechas y obras cuya posición en la historia depende del conocimiento y afinidades del historiador. Inman Fox lo expresa con

²⁵ J. M. Martínez Cachero: «La generación del 27». En: Jesús Menéndez Peláez (ed.). *Historia de la literatura española; siglos XVII, XIX, XX*. León, Everest, 2005, p. 577.

²⁶ *Ibid.*, p. 578.

²⁷ Emilia de Zuleta, *op.cit.*, p. 28.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Samuel Gordon: «Breves atisbos metodológicos para el examen de la poesía mexicana al fin del siglo». *Graffylia*, vol. II, n.º 3, 2004, p. 129.

las palabras siguientes: «...toda obra historiográfica es por necesidad una invención, una construcción, de naturaleza parcial y perspectivista, cuya existencia depende totalmente de su metodología»³⁰.

No obstante, reconociendo la inestabilidad del concepto de generación a base de los replanteamientos de la historiografía literaria, y tomando en cuenta la heterogeneidad estética del 27, también es posible observar unas actitudes comunes que caracterizan a estos poetas. Según Francisco Javier Díez de Revenga, estas son la innovación, la renovación y la recuperación: «Hemos reflexionado en otra ocasión más que sobre actitud estética común sobre puntos de coincidencia. Y hemos hablado de que el 27 se caracteriza por una misma capacidad de acción en tres sentidos o actividades: innovación, renovación, y recuperación»³¹. En otras palabras, aunque la poesía del grupo 27 no ostenta la cohesión estética, todavía es posible discernir en su quehacer poético unas actitudes comunes. Así, la innovación se refleja en el deseo de estos poetas de componer una poesía nueva. La noción de la novedad se refiere a las innovaciones estéticas; por una parte, las que supuso el simbolismo francés y por otra, las que surgieron con la vanguardia. Los poetas del 27, de diferentes modos, sienten la necesidad de introducir estas novedades en el panorama lírico español.

La renovación, por otra parte, significa una búsqueda constante de expresión que se refleja en el cambio de los estilos, temas y replanteamientos de los postulados teóricos relacionados con la poesía. Por último, la recuperación apunta a la reivindicación de la tradición áurea y popular que, en España, convivía con las tendencias vanguardistas.

A través de las actitudes anteriormente expuestas, Cernuda y los poetas del 27 adoptaron los preceptos de la poesía pura del simbolismo francés, fórmulas vanguardistas del ultraísmo, creacionismo y surrealismo y elementos reinterpretados de la tradición culta y popular española.

³⁰ Edward Inman Fox: «Hacia una nueva historia literaria para España». En: Carla Prestigiacomo (coord.). *Atti del Convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani*, Palermo, 1991, pp. 1-18.

³¹ Francisco Javier Díez de Revenga, *loc.cit.*

4.2. Poesía pura

Perfil del aire, primer poemario de Luis Cernuda publicado en 1927 y *Primeras poesías*, la edición final del mismo libro de poesía que incluye los poemas de la versión original, se inspiran en la estética de la poesía pura³². El rigor formal, la nitidez de la expresión, el lenguaje elaborado, la abstinencia del sentimentalismo, la revocación de las imágenes violentas y la anulación del sujeto lírico son las características del *purismo* al que aspira el poeta.

El concepto de poesía pura pertenece al ideario simbolista francés³³. En España, el concepto de la pureza poética fue divulgado por Juan Ramón Jiménez y los hermanos Machado. Ellos, por lo menos durante las primeras etapas de su trayectoria poética, formaban parte del núcleo modernista español que, a través de su revista *Helios*, procuraba implementar en el ámbito literario las ideas estéticas del simbolismo y modernismo rubendariano³⁴. De este modo, los poetas jóvenes como Cernuda entraron en contacto con la poesía pura y el simbolismo francés.

El término, «poesía pura»³⁵, ideado por Víctor Hugo en 1853 fue, tal y como lo explica Francisco Javier Blasco Pascual, «...un producto surgido de las indagaciones estéticas de los románticos ingleses y alemanes, por encontrar la esencia que distingue el discurso poético de otras formas de expresión»³⁶. Los simbolistas, poco después, otorgaron a este término unos significados diferentes. Ahora bien, para Juan Ramón Jiménez, que en los años veinte fue considerado por los integrantes del 27 como maestro, la esencia que constituye el discurso poético y la poesía pura es inefable, desconocida y no se limita al virtuosismo formal:

Ideas, imágenes, sentimientos, incluso la *podredumbre exterior*, todo es materia susceptible de ingresar en el poema. Ahora bien, esto constituye solo el abono, no la rosa. Para que dichos materiales adquieran carácter propiamente poético, necesitan la presencia transformadora y unificante de *algo* que no puede ser químicamente aislado, ni —mucho menos— puede reducirse a lo formal³⁷.

De esta cita se desprende que Juan Ramón afirma la existencia de un factor desconocido que convierte un discurso en el discurso poético. Además, este factor no se

³² Derek Harris: «Introducción». En: Luis Cernuda. *Un río, un amor. Los placeres prohibidos*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 13.

³³ Jesús Menéndez Peláez et al.: *Historia de la literatura española*. León, Everest, 2005, p. 584.

³⁴ Francisco Javier Blasco Pascual: *Poética de Juan Ramón*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1982, p. 95.

³⁵ *Ibid.*, p. 179.

³⁶ *Ibid.*, p. 179.

³⁷ *Ibid.*, p. 182.

puede reducir a la técnica y la figuración formal del poema. Al contrario, para Paul Valéry, que fue uno de los teóricos de la estética simbolista más destacado, la esencia que constituye el discurso poético es la forma. El poema es, según él, un cálculo que, para producir un efecto, depende de la técnica³⁸. La pureza, por consiguiente, es pureza formal del poema, que se obtiene a través del virtuosismo técnico.

Ahora bien, los integrantes del 27, a pesar de la desaprobación de Juan Ramón, se afiliaron a la visión de pureza de Paul Valery. Para ellos, la pureza poética equivalía al virtuosismo de la expresión formal. Así, en su libro *Poética de Juan Ramón*, Francisco Javier Blasco Pascual enumera tres reglas del purismo valeriano que siguieron los poetas del 27: vuelta a la estrofa y las formas clásicas, exaltación y sobrevaloración del virtuosismo técnico y por último, distanciamiento de realidad y vida³⁹. Debido a estos rasgos, tal y como lo explica el mismo autor en la cita siguiente, la poesía pura de los poetas del 27 se describía como hermética e intelectual, depurada de los sentimientos, valores éticos y preocupaciones ideológicas:

Todo signo de vida, todo sentimiento, incluso el yo del poeta, es suprimido. No se trata de lograr una visión de pura y sorprendida ante las maravillas del mundo exterior, sino de interponer entre la vida y la realidad las formas creadas, de lo que resulta una visión profundamente codificada, mediatizada y culturizada⁴⁰.

Tal y como lo expresa el autor de la cita anterior, los poetas del 27 intentan suprimir el sentimiento y aniquilar el sujeto lírico. En cambio, quieren crear una poesía formalmente perfecta. Debido a eso, es posible observar que, a pesar de la presencia de las experiencias profundamente adversas, como la angustia, el miedo y la impotencia, que se pueden encontrar en la poesía del 27, las imágenes y el tono de los poemas nunca pasan a ser violentos o sobrecargados de emoción. En otras palabras, la profundidad de los sentimientos no corresponde a la fuerza de imágenes. Al contrario, los poetas tratan de atenuar la dimensión sentimental.

De este modo, disminuye también la presencia del sujeto lírico que padece de estos sentimientos. Además, el yo del poeta se esconde detrás de las descripciones del espacio que le rodea. Los interiores y exteriores que aparecen en estos poemas hacen unas alusiones vagas al personaje que las habita.

Los versos de *Primeras poesías*, escritos bajo la influencia de las ideas simbolistas y los preceptos estéticos del anteriormente explicado purismo producen el efecto de levedad,

³⁸ *Ibid.*, p. 189.

³⁹ *Ibid.*, p. 188.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 181.

frescura y optimismo asociados con la juventud, recrean el ambiente urbano y la belleza exterior del ámbito que rodea al poeta: « ¡Esa brisa reciente/en el espacio esbelta!/en las hojas, abriendo, /sólo una primavera»⁴¹. Con estos versos, el poeta abre el poemario. Aparecen, no obstante, junto a la belleza de los espacios exteriores, unos ambientes herméticos, llenados de angustia, donde el sujeto lírico se siente encarcelado, resignado: «Los muros, nada más. /Yace la vida, inerte, /sin vida, sin ruido, /sin palabras crueles. / ¿He cerrado la puerta?/ El olvido me abre/ sus desnudas estancias/ grises blancas, sin aire»⁴².

En este poemario, tal y como hemos podido ver en los versos expuestos, surge la dicotomía entre dos estados anímicos situados en dos ámbitos diferentes. Uno es el mundo exterior donde el yo exalta y disfruta de la belleza que se convierte en el propulsor principal de la vida. Otro es el mundo interior de dos caras, que una vez aparece en forma del lugar que protege y alberga, y otra, en forma de un lugar inhóspito y frío. De este modo, se constituye la oposición entre diferentes tipos de espacios que albergan unas experiencias correspondientes.

Con el fin de aludir a los temas principales del poema, los simbolistas partían del ambiente. Este hecho explica la abundancia de los espacios descritos en el primer poemario de Cernuda. No obstante, el espacio en este caso, tal y como lo había explicado Emilia Zuleta en el apartado anterior, no es únicamente el pretexto de exponer los estados anímicos escondidos detrás de las características del escenario. Como veremos, se convierte en el tema *per se* en forma de la búsqueda de un espacio particular.

4.3. Influencia de los movimientos vanguardistas

Como ya hemos destacado, los poetas del 27 se afiliaron al concepto de pureza de Paul Valery. Según Blasco Pascual y Antonio Blanch, este hecho se debe a la influencia de los movimientos vanguardistas cuya estética se aproxima a los postulados estéticos valerianos⁴³. Las actitudes estéticas vanguardistas conceden la misma importancia a la forma y cuando los poetas del grupo 27 aparecen en los ámbitos literarios españoles, estos movimientos están, tal y como lo expresa Blasco Pascual, «en plena efervescencia»⁴⁴. Los dos movimientos vanguardistas españoles, el creacionismo y el ultraísmo, surgieron en 1918. Para ambos movimientos, la arquitectura del poema dependía de la forma y esta última se obtenía a través del lenguaje. El lenguaje, que no es meramente mimético, ahora tiene la posibilidad de crear

⁴¹ Luis Cernuda: *Perfil del aire...*, *op. cit.*, pp. 9-10.

⁴² Luis Cernuda: *Antología...* *op. cit.*, p. 67.

⁴³ Francisco Javier Blasco Pascual, *op.cit.*, p. 186.

⁴⁴ *Ibid.*

realidades propias. El poeta en este sentido no es un copiadore, sino un hacedor cuyo quehacer poético se apoya en las distintas posibilidades del lenguaje⁴⁵. De este modo, la artificialidad del poema, exaltada por Valery en cuanto a la forma, se acentúa aún más: «Hacer un poema como la naturaleza hace un árbol»⁴⁶, postuló Vicente Huidobro. Antonio Blanch sostiene que los poetas del 27, a través de los ultraístas y creacionistas, entraron en contacto con las obras de Apollinaire, Cocteau, Pierre Reverdy y Max Jacob:

De ellos tomaron su preocupación por el lenguaje, la confianza en la fuerza poética de la imagen; la necesidad de transformar la sintaxis y conferir poder de significación a la distribución tipológica de los signos y a los espacios en blanco; y sobre todo, el intento de lograr una poesía arquitectónicamente más construida⁴⁷.

La cita anterior demuestra que los poetas del 27, entrando en contacto con las vanguardias, optaron por la estética simbolista de Paul Valéry a causa de la tendencia mutua de estos movimientos de exaltar la importancia de la forma. No obstante, con la aparición del surrealismo, los integrantes del 27, a fines de 1930, rompen con la estética del simbolismo.

4.3.1. Surrealismo

Como acabamos de decir, la adopción del surrealismo significa para la mayoría de los poetas del 27 la ruptura con el simbolismo y con la poesía pura. Según José María Capote Benot, el surrealismo llegó al ámbito literario español en torno a 1926. André Breton dio la conferencia sobre el movimiento en el Ateneo de Barcelona, su manifiesto fue traducido en 1925 y las revistas españolas publicaban numerosos artículos sobre el tema. Se estrenaban en los teatros obras de rasgos surrealistas y al mismo tiempo, Federico García Lorca, Luis Buñuel y Salvador Dalí promovían el movimiento en la Residencia de Estudiantes. Con todo eso, concluye Benot, «el surrealismo llegó en España en 1926, aproximadamente, perdurando en la esencia de sus diversas manifestaciones artísticas hasta más o menos 1936»⁴⁸.

La adopción de los rasgos surrealistas por los poetas del 27, en torno a 1928, significaba para la mayoría de ellos la ruptura con la poesía pura. Cernuda, Lorca, Aleixandre, Salinas, incorporaron en su expresión los elementos surrealistas. La gran parte de la crítica veía en este cambio, tal y como lo expuso Anthony L. Geist, «la última derivación estéril de la estética deshumanizada dominante inmediatamente antes y después de la primera guerra

⁴⁵ Juan Manuel Díaz de Guereñu: «Ultraístas y creacionistas: midiendo las distancias». En: Harald Wentzslaff Eggenbert (ed.). *Las vanguardias literarias de España*. Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1999, p. 416.

⁴⁶ Vicente Huidobro: «*Horizon Carré*». En: *Obra selecta*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1989, p. 8.

⁴⁷ Francisco Javier Blasco Pascual, *op.cit.*, p. 186.

⁴⁸ José María Capote Benot: «Introducción...». *op.cit.*, p. 15.

mundial»⁴⁹. No obstante, a diferencia de las composiciones puristas de verso regular, que revocaban la intensidad de los estados anímicos, poemas con elementos surrealistas abundaban en las imágenes impactantes y violentas que reflejaban la inquietud y la angustia existencial. Geist afirma lo mismo al decir que «Entre 1928 y 1932 los poetas abandonan sus estilos poéticos anteriores a favor de una poesía irracional y violenta»⁵⁰. El abandono del purismo a favor de los rasgos surrealistas se manifiesta como un cambio radical si analizamos algunos ejemplos. De este modo, Cernuda, en *Perfil del aire* en el que se hallan los poemas originales de *Primeras poesías*, escribe algunos versos que siguen los preceptos del purismo poético construyendo rimas que deliberadamente deconstruyen el ritmo, lo que comprueba la consciencia sobre el aspecto formal del poema. Además, el tema del poema en cuestión es un ventilador, un objeto cotidiano que a primera vista carece del potencial lírico, un objeto frívolo. Dicho de otro modo, el tema no es un estado anímico complejo o una idea en general, tradicionalmente digna de ser cantada:

Urbano y dulce revuelo
Suscitando fresca brisa
Para sazón de sonrisa
Que agosta el ardor del suelo⁵¹.

Al comparar estos versos, que del tedio crean un poema, con los del «Nocturno entre las musarañas», podemos observar que el poeta no cuida de la forma, más bien dicho, que subordina la forma a sus pensamientos y sus emociones que reflejan una angustia y tristeza profundas:

Cuerpo de piedra, cuerpo triste
Entre lanas con muros de universo,
Idéntico a las razas cuando cumplen años,
A los más inocentes edificios,
A las más pudorosas cataratas,
Blancas como la noche, en tanto la montaña
Despedaza formas enloquecidas,
Despedaza dolores como dedos,
Alegrías como uñas⁵².

En esta estrofa, el poeta, a pesar de la ausencia de la rima obtiene un ritmo a través de la enumeración y la anáfora que forman parte de una gradación rápida de imágenes entrelazadas a base de un símil ilógico. A diferencia del ejemplo anterior aquí se puede observar la fuerza de emociones y de los pensamientos.

⁴⁹ Anthony L. Geist: «El 27 y la vanguardia: una aproximación ideológica». En: Harald Wentzslaff Eggenbert (ed.). *Las vanguardias literarias de España*. Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1999, p. 435.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Luis Cernuda: *Perfil del aire...*, op. cit., p. 11.

⁵² Luis Cernuda: *Un río, un amor. Placeres prohibidos*. Madrid, Cátedra, 2005, p. 97.

Este cambio, según la crítica, se debe a las crisis personales de los integrantes del 27 y Geist lo explica con las palabras siguientes: «La crítica hispanista tradicional suele entender la fase surrealista del 27 como la expresión de una profunda crisis personal en la vida de los poetas»⁵³. No obstante, la crisis personal, según el mismo autor, se puede inscribir en un contexto histórico y sociológico más amplio:

Los diez años anteriores a la publicación de *Sobre los ángeles* vieron la revolución bolchevique en Rusia, el surgimiento del fascismo en Alemania e Italia, y el crack de la Bolsa de Wall Street y la consiguiente depresión económica mundial. Sin ir más lejos, en España las crisis de la monarquía, la dictadura de Primo de Rivera, la represión de las crecientes revueltas laborales y estudiantiles vinieron a confirmar el desgaste final de la restauración⁵⁴.

El discurso surrealista en la poética de Salinas, Alberti, Cernuda, Aleixandre y otros integrantes del 27 proviene, por consiguiente, no tan solo de las crisis personales, sino también de un contexto social más amplio. Siendo así, su poesía surrealista no se puede plantear como una «derivación estéril de la estética deshumanizada» sino, al contrario, como una subversión, puesto que, según Geist, el surrealismo subvierte el discurso hegemónico haciendo de la irracionalidad el centro del discurso. El surrealismo, concluye Geist «cuestiona radicalmente el poder de las palabras sobre las cosas»⁵⁵. De este modo, al exponer algunas de las técnicas surrealistas que empleaban los poetas del 27, Derek Harris resalta la dimensión subversiva del surrealismo con las palabras siguientes:

Así se cambian las reglas que gobiernan la unión de las palabras para permitirles combinarse libres de las normas reglamentarias estéticas o morales, con el propósito de sacar a luz las imágenes donde la fusión de la conciencia y la subconsciencia produce milagrosas creaciones extensas de la necesidad de someterse a las leyes de la lógica y la física. El surrealismo hace violencia a estas leyes, y de ahí viene otro elemento de definición fundamental: la rebelión⁵⁶.

En el sentido de la cita anterior, la rebelión surrealista consta de la lucha contra las leyes aceptadas de la razón, la estética y la moral, a través del lenguaje. Octavio Paz, analizando el surrealismo de Cernuda, se refiere a su fuerza subversiva del modo siguiente:

[...] para Cernuda el surrealismo 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. Una moral y una pasión. Cernuda fue el primero, y casi el único, que comprendió e hizo suya la verdadera significación del surrealismo como movimiento de liberación—no del verso, sino de la conciencia⁵⁷.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*, p. 436.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 439.

⁵⁶ Derek Harris, *op.cit.*, p. 18.

⁵⁷ Octavio Paz, *op.cit.*, p. 9.

La ruptura con la estética simbolista, en el caso de Cernuda, es evidente en su segundo poemario, *Un río, un amor*, escrito durante la estancia del poeta en Toulouse, en 1929. Este libro de poesía consta de poemas de índole surrealista y neorromántica; la revocación del sentimiento, la vaguedad de los estados anímicos y la nitidez estilística ceden paso a la sucesión de unas imágenes violentas, chocantes e ilógicas que corresponden a la fuerza del sentimiento. Además de los rasgos surrealistas, los poemas de este poemario poseen unas características neorrománticas; a lo largo de la obra aparece el tópico de *locus horrendus* y el tema de un individuo aislado, incapaz de conformarse con la frialdad del mundo exterior. Derek Harris lo explica de siguiente modo:

La temática de ambos libros surrealistas de Cernuda es sumamente romántica: la expresión de un individuo aislado acosado por sus propias emociones violentadas en un mundo hostil a los sueños y deseos creados irónicamente para realizarse en una realidad vislumbrada pero inaccesible⁵⁸.

El autor de la cita anterior, además de afirmar la existencia de una amalgama estilística surgida de la combinación de los rasgos surrealistas y neorrománticos, vislumbra la dicotomía entre dos mundos o realidades; una es el mundo hostil donde se encuentra el yo del poeta y otra, la realidad inaccesible, que en los poemas obtiene forma de unos lugares lejanos, paradisiacos, donde el yo aspira a estar un día. De este modo, en el segundo libro de poemas de Cernuda, persiste la dicotomía de los espacios observada en el primer poemario. Esta vez, no obstante, el poeta crea unos espacios enteramente abstractos, es decir, no parte de la realidad inmediata como en *Primeras poesías*, sino construye, a través del lenguaje surrealista, unos paisajes irreales de límites imprecisos que se oponen a los paraísos lejanos donde el yo quisiera estar.

4.4. La tradición áurea y popular

Los poetas del 27 reivindicaron la tradición literaria áurea y popular española. En sus obras críticas, tanto como en su poesía, estos poetas evocaban y reinterpretaban los autores clásicos como Góngora, Garcilaso, San Juan de la Cruz y Bécquer. Por otro lado, incorporaban en su poesía los elementos de la poesía popular. Francisco Javier Díez de Revenga ha llamado esta actitud la recuperación:

Tal actitud, única en la poesía europea de nuestro siglo, se combina, por otro lado, con la incorporación de la tradición oral, de la poesía del tipo tradicional que constituye, con Lorca y Alberti, lo que se vino a denominar ‘neopopularismo’(...) Eso fue uno de los muchos sellos que se han atribuido a la poesía del 27 y que podríamos completar con parecidos y que responden también a regresos a nuestra tradición literaria: ‘neobarroco’ o ‘neoculteranismo’ en

⁵⁸ Derek Harris, *op. cit.*, p. 29.

el caso de Alberti, ‘neologismo’ en el caso de Gerardo Diego o de García Lorca, y ‘neorromanticismo’ en el caso de Luis Cernuda⁵⁹.

La tendencia de recuperar la tradición áurea y popular, presente en el quehacer poético de Cernuda y de otros integrantes del 27 se debe, según este autor, a dos factores importantes. Por un lado, es impulsada por el interés que suscitaron las investigaciones eruditas de aquella época⁶⁰. Por otro, es un legado de las generaciones anteriores.

El interés por los poetas áureos, tal y como lo explicó Gerardo Diego en su ensayo *Un escorzo de Góngora*, se puede rastrear hasta los finales del siglo XIX. Diego afirmó, p.ej., que la reivindicación de Góngora había comenzado con el simbolismo francés a causa de los revolucionarios impulsos de la modernidad⁶¹. Ahora bien, uno de estos impulsos fue el de renovar el lenguaje poético. La renovación consistía en la implementación de varios rasgos formales y uno de estos fue la resurrección de la versificación caída en desuso. Buscando las innovaciones, los poetas exploraban la expresión de sus predecesores y resucitaban las formas de versificación olvidada o poco usada. De este modo, con el fin de renovar el lenguaje poético, los poetas acudieron a la poesía de sus antecesores. En este proceso, según Enrique Anderson Imbert el papel más destacado pertenece a Rubén Darío:

Rubén Darío dejó la poesía diferente de cómo la había encontrado: en esto, como Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Lope, Góngora y Bécquer. Sus cambios formales fueron inmediatamente apreciados. La versificación española se había reducido, durante siglos, a unos pocos tipos. De pronto, con Rubén Darío se convirtió en orquesta sinfónica. Dio vida a todos los metros y estrofas del pasado, aun a los que sólo ocasionalmente se habían cultivado⁶².

Explorando las antiguas formas de versificación, Rubén Darío abrió paso a la revalorización de los poetas clásicos e implementó su visión del quehacer poético: el modernismo. Juan Ramón, admirador de Darío, a través de su revista *Índice* (1921) también apoyaba la revalorización de los poetas áureos. Examinando la recuperación de estos poetas como una actitud común entre los del 27, Francisco Javier Díez de Revenga explica: «Juan Ramón Jiménez tuvo también mucho que ver en esa actitud. En su revista *Índice* incluyó ontologías de los poetas del Siglo de Oro, y tal actitud fue seguida puntualmente por todas las publicaciones periodísticas relacionables con la generación del 27»⁶³.

⁵⁹ Francisco Javier Díez de Revenga, *op. cit.*, p. 18.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁶¹ Gerardo Diego: «Un escorzo de Góngora». *Revista de Occidente*, vol. II, n.º 7, 1924, p. 76-89.

⁶² Enrique Anderson Imbert: *Historia de la literatura hispanoamericana I*. México, Fondo de Cultura Económica, 1970, p. 406.

⁶³ Francisco Javier Díez de Revenga, *op. cit.*, p. 15.

Dado lo anterior, el grupo del 27 heredó el interés por los poetas áureos de las generaciones anteriores. En este contexto se sitúa también el empleo de los rasgos neorrománticos en la poesía de Luis Cernuda que desde pequeño se sentía atraído por la poesía de Gustavo Adolfo Bécquer. Aquí también cabe mencionar su afición por la poesía de Garcilaso de la Vega. Así, Pablo Muñoz Covarrubias alega que Cernuda reformula algunos componentes de la poesía garcilasiana y los incluye en su poema «Égloga», en un ámbito literario que prefiere la estética poética de Góngora⁶⁴.

Por otro lado, en lo que se refiere a los ecos de la poesía popular en Cernuda, es posible constatar que este poeta rechaza la idea de la poesía popular en general. Para él, según lo explica Armando López Castro, lo popular es la imitación o «tradición inconciente de un arte refinado que se ha perdido»⁶⁵. No obstante, en los poemas inéditos de *Perfil del aire*, el mismo autor reconoce la influencia del romancero tradicional, lo que comprueba la presencia de lo popular en su obra⁶⁶. Sin embargo, las fórmulas de la poesía popular en Cernuda no son tan observables como en Lorca o Alberti y en este sentido Cernuda es casi un caso aparte.

⁶⁴ Pablo Muñoz Covarrubias: «Garcilaso de la Vega y la crítica literaria de Luis Cernuda», *Anuario de Letras: Lingüística y filología*, Vol. 44, 2006, p. 193.

⁶⁵ Armando Lopez Castro: *Luis Cernuda en su sombra*, Madrid, Verbum, 2013, p. 220.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 221.

5. El análisis del espacio en los poemarios *Primeras poesías* y *Un río, un amor*

5.1. El poeta y el sujeto lírico: la poesía de Cernuda como una biografía espiritual

En los poemarios *Primeras poesías* y *Un río, un amor*, incluidos desde 1936 en *La realidad y el deseo*, libro en el que se encuentra toda la producción lírica de Cernuda, el poeta siempre se identifica con el sujeto lírico. Dicho de otra forma, el yo poético relata las experiencias propias del poeta. Cernuda lo afirma en *Historial de un libro*, su ensayo publicado en 1958, con las siguientes palabras: «Debo excusarme, al comenzar la historia del acontecer personal que se halla tras los versos de *La realidad y el deseo*, por tener que referir, juntamente con las experiencias del poeta que creó aquellas, algunos hechos en la vida del hombre que sufriera éstas»⁶⁷. Las experiencias recreadas por el yo poético corresponden, por consiguiente, al poeta mismo. Debido a eso, Octavio Paz percibe la obra de Cernuda como una biografía espiritual y lo afirma del siguiente modo:

En Cernuda espontaneidad y reflexión son inseparables y cada etapa de su obra es una nueva tentativa de expresión y una meditación sobre aquello que expresa. No cesa de avanzar hacia dentro de sí mismo y no cesa de preguntarse si avanza realmente. Así, *La realidad y el deseo* puede verse como una biografía espiritual, sucesión de momentos vividos y reflexión sobre esas experiencias vitales. De ahí su carácter moral⁶⁸.

En esta cita, Octavio Paz reconoce la obra de Cernuda como una exploración de sí mismo, un compendio de las experiencias convertidas en poesía, que, debido a su carácter reflexivo, ostenta de una índole ética y que, poco a poco, se convierte en una biografía espiritual. Los primeros poemarios de Cernuda representan, por lo tanto, las primeras páginas de su biografía.

La capacidad de avanzar hacia dentro de sí mismo a través de la poesía, de la que habla Paz, nació en Cernuda con el interés que en él suscitó la realidad que le rodeaba. El mismo poeta lo confesó al decir que «El instinto poético se despertó en mí gracias a la percepción más aguda de la realidad, experimentando, con un eco más hondo, la hermosura y atracción del mundo circundante»⁶⁹. En otros términos, al conocer el mundo, el poeta se percató de las sensaciones que las manifestaciones de la realidad evocaban en su propio ser y de esta manera comenzó a explorar su propia existencia, su propia realidad a través del

⁶⁷ Luis Cernuda: *Obra completa*. Vol. II, Madrid, Siruela, 1999, p. 625.

⁶⁸ Octavio Paz, *op.cit.*, p. 8.

⁶⁹ Luis Cernuda: «Palabras antes de una lectura». En: *Prosa Completa*. Barral Editores, Barcelona, 1975, p. 872.

quehacer poético. En este sentido, los poemas de *Primeras poesías* y *Un río, un amor* representan el comienzo de una búsqueda existencial del poeta que, convertida en el lenguaje poético, se manifiesta a través de la categoría del espacio. En este poemario, como veremos más adelante, surge por primera vez la tensión entre lo que el poeta posteriormente llamará la realidad y el deseo, también manifestada a través del espacio. El poeta pretende captar la inmediatez de la realidad, penetrar en su secreto y expresarlo. No obstante, se da cuenta de la imposibilidad de expresar lo que le trasciende de modo infinito y se siente fracasado. La dinámica entre este tipo de intento y el fracaso constituye la oposición entre la realidad y el deseo y se refleja en los espacios construidos en su poesía.

En *Primeras poesías* el poeta conoce el mundo. Debido a eso, en la construcción del espacio se exalta la belleza de los ámbitos en los que se halla el sujeto lírico, se describen las sensaciones provocadas por diferentes fenómenos naturales y los sentidos desempeñan un papel importante. El yo se percata de los olores, de la temperatura, de la vegetación. Así, por ejemplo, los versos como «El fresco verano llena / Andaluzas soledades»⁷⁰, o «Y el aire fresco vuelve / con la noche cercana»⁷¹, tanto como la reiterada presencia de la palabra *brisa*, demuestran la importancia de los fenómenos perceptibles por el tacto. En suma, los sentidos, tal y como se puede desprender de los versos siguientes, obtienen bastante importancia: «Los sentidos tan jóvenes / Frente a un mundo se abren»⁷².

A partir de las sensaciones mencionadas, se revela un *cogito*, una conciencia del mundo recién nacida. Por consiguiente, los versos de este poemario simbolizan el inicio de un camino, primeras reacciones al mundo elaboradas poéticamente.

En este libro de poesía el poeta parte de la realidad inmediata. Los espacios que construye no son unas abstracciones, son los ambientes que existen en la realidad. La descripción del entorno, apoyada con frecuentes exclamaciones, evoca la sensación del asombro, y el poeta, como si viera el mundo por primera vez. El yo lírico quiere participar en su belleza y lo alcanza a través de la contemplación atenta de los entornos en los que se encuentra. Frecuentemente, se encierra en el interior de su habitación, busca la protección y sueña con el mundo exterior. De esta manera, los espacios interiores como la habitación, la casa, el jardín cerrado, o el rincón, obtienen contornos del refugio o de la cárcel, dependiendo de las vacilaciones del sujeto lírico. Los motivos como muros, puertas y ventanas son frecuentes en los poemas que ostentan de las características mencionadas. Los versos como

⁷⁰ Luis Cernuda, *Antología...*, *op.cit.*, p. 65.

⁷¹ *Ibid.*, p. 70.

⁷² *Ibid.*, p. 63.

«El afán, entre muros / debatiéndose aislado»⁷³, o «La soledad, tras las puertas cerradas / abre la luz sobre el papel vacío»⁷⁴, o «En soledad. No se siente / El mundo, que un muro sella»⁷⁵ son algunos de los ejemplos en los que el yo determina su posición dentro de un espacio interior. En estos ejemplos, el yo se siente aislado, en otros, no obstante, goza de la protección que le otorgan los mismos espacios como, por ejemplo, en los siguientes versos: «Escondido en los muros / Este jardín me brinda / Sus ramas y sus aguas / De secreta delicia»⁷⁶.

En *Primeras poesías* el poeta recrea unos espacios concretos cuyos contornos se basan en los espacios reales. Por otra parte, en *Un río, un amor* los espacios abstractos y morbosos que construye reflejan la decepción y la amargura que surgen de la marginalización a la que se enfrenta. Al describirlos el poeta utiliza el presente. Por consiguiente, la situación actual del sujeto, que en este poemario se expone a través de *locus horrendus* romántico, es el estado de una soledad profunda caracterizada por la incapacidad de comunicarse. Por otra parte, la esperanza de un futuro mejor se plantea a través de las imágenes de unos paraísos imaginarios, que se formulan como unos paisajes bucólicos y amenos. El yo pretende abandonar un espacio determinado y reemplazarlo con otro, más agradable. Con el fin de comprobar esta proposición alegamos dos ejemplos.

En la primera estrofa del poema «Como el viento» el poeta construye un escenario que tiene las características de un *locus horrendus* romántico. Este tópico literario se opone a *locus amoenus*, al lugar bucólico, soleado, en el que sujeto lírico disfruta y contempla la naturaleza. A diferencia de este lugar, *locus horrendus* es caracterizado por unos paisajes tenebrosos. Se acentúa el lado feroz de los fenómenos naturales, son frecuentes motivos que aluden a la muerte y a la putrefacción, como las ruinas o los cementerios, se observa una fascinación por las escenas nocturnas, propicias a lo misterioso y lo sobrenatural. El otoño y el invierno son las estaciones más frecuentes. Además, estos paisajes albergan frecuentemente un individuo aislado y marginalizado, cuyas emociones y el estado anímico se reflejan en el prototipo del ambiente descrito. Tal es el caso con el siguiente ejemplo:

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,

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*, p. 65.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 69.

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 69-70.

Mientras gira la lluvia delicada⁷⁷.

En estas estrofas el poeta describe el itinerario del viento que, a través de la comparación obtiene unas características antropomórficas. Los movimientos del viento recrean un escenario nocturno, un lugar cuyos contornos determinan las palabras «esquinas» y «vidrios». El escenario alude a una ciudad que parece vacía. El único habitante es el viento que se compara con el amor en pena, un cuerpo solitario o el insomnio. Estas comparaciones recrean un yo aislado, atormentado en medio de esta ciudad. El sollozo del viento que se convierte en grito, lluvia y la tormenta que *marcha* acrecientan el dramatismo en el poema. Así, el espacio recreado se parece al escenario de una película de terror. El sujeto lírico marginalizado intenta establecer una relación con su entorno. Así, en el tercer verso, el viento toca las ventanas en vano, acción que simboliza el deseo de comunicarse, de relacionarse, lo que nunca se realiza. Cabe señalar que las ventanas son un motivo frecuente en la poesía de Cernuda, especialmente en *Primeras poesías*. En su imaginario poético, las ventanas representan una membrana que aparta el yo del poeta de otros elementos y la posición del sujeto en relación con ella se manifiesta en dos maneras diferentes. Si el yo habita un interior determinado, la ventana le otorga la posibilidad de adivinar el mundo detrás de los cristales o le brinda la protección necesaria. Por otra parte, cuando el sujeto está fuera, la ventana simboliza su anhelo e imposibilidad de expresarse y de relacionarse.

El espacio en este poema, tal y como hemos destacado, tiene las características de un *locus horrendus* romántico. Este poema recrea un lugar vacío, lúgubre, habitado por un individuo aislado. Los espacios construidos a partir de este tópico van siempre expresados por el tiempo presente. Consecuentemente, el yo expresa su estado anímico actual.

No obstante, existe en *Un río, un amor* otro tipo de lugar en el que el yo desea estar y en el que proyecta su futuro. Estos espacios se construyen como unas lejanías agradables que frecuentemente llevan nombres de las ciudades norteamericanas. Así, en el poema «Nevada» el poeta describe un paisaje invernal en el que «Los caminos de hierro tienen nombres de pájaro»⁷⁸, «Las noches transparentes / Abren luces soñadas »⁷⁹ y «Las lágrimas sonrín, / la tristeza es de alas»⁸⁰. Un lugar parecido aparece además en el poema «Daytona», sin embargo, el poeta esta vez describe un paisaje marítimo en el que «las olas abrazan / A tanta luz aún

⁷⁷ Luis Cernuda: *Un río, un amor...*, op cit., p. 57.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 56.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*

viva. / A tanta luz desbordando en la arena, / Desbordando en las nubes / desbordando en el tiempo»⁸¹.

De estos ejemplos es posible percatarse de la frecuencia con la que Cernuda utiliza la categoría del espacio en su poesía temprana. Se trata, no obstante, de las experiencias propias del poeta convertidas en un lenguaje poético, y expresadas a través de la categoría del espacio.

5.2. *Primeras poesías* y los espacios concretos

5.2.1. Jardín cerrado

Al leer los poemarios *Primeras poesías* y *Un río, un amor*, el lector se encuentra con un repertorio de diferentes espacios a través de los que el poeta evoca unas experiencias determinadas. El lector, en otras palabras, siempre se da cuenta dónde se encuentra el sujeto lírico y cuáles son los contornos del espacio que le rodea. De este modo, unos lugares determinados, como el jardín cerrado, el cementerio, el paraíso terrenal inalcanzable, el interior de una casa, o varios tipos de paisajes, se convierten en la poesía de Cernuda en unas fórmulas que recrean las experiencias correspondientes y que reaparecen a lo largo de su obra.

Críticos como Derek Harris y Kevin Bruton reconocieron en Cernuda la antes mencionada tendencia de situar sus propias experiencias en unos lugares bien determinados. Harris, analizando *Primeras poesías*, llegó a la conclusión de que se trata de ilusionismo, de evasión, o más bien dicho, de un intento de huir de la realidad. Por consecuencia, el mismo autor escribe así:

El estudio sobre la poesía de Cernuda que publiqué en 1973 tiene como tesis que la búsqueda existencial del poeta, el esfuerzo de hallar y afirmar lo que él llama ‘la verdad del hombre’, se desarrolla a través de una serie de tentativas de evasión de la realidad, en las que intenta construir y habitar mundos privados, jardines escondidos que le protejan de la realidad destructora de deseos⁸².

En este sentido, los espacios construidos, cuya presencia denota la búsqueda existencial del poeta, significan para el crítico un intento de evadir la realidad. La hipótesis de Harris, sin embargo, es bastante simplista, especialmente si se toma en cuenta la atracción que el poeta siente por la realidad que le rodea. Kevin Bruton, por otro lado, interpreta estos espacios como «símbolo de la experiencia de la eternidad que siente un niño»⁸³. Los refugios que el poeta construye, como, por ejemplo, el jardín cerrado, son espacios que otorgan la posibilidad de contemplar la realidad atentamente. Con esto, el tiempo parece detenerse y un

⁸¹ *Ibid.*, p. 65.

⁸² Derek Harris, *loc. cit.*

⁸³ Kevin J. Bruton, *loc. cit.*

instante se vuelve eterno. Además, estos lugares otorgan la posibilidad de observar sus propios pensamientos y estados de ánimo. Por consiguiente, el escondite del que habla el poeta no sirve para evadir la realidad, al contrario, sirve para contemplarla con los cinco sentidos. Bruton, además, explica la reiterada presencia de este tipo del espacio a través de lo que Gaston Bachelard denominó *espacio feliz*, el concepto que explicamos en el siguiente apartado.

En su obra, *La poética del espacio*, este autor investiga de qué manera la imaginación del ser humano se apropia de los espacios que le rodean. Más específicamente aún, el autor explora de qué modo percibimos los espacios que habitamos y qué valores tendemos a concederles. La imaginación enriquece estos espacios, es decir, les atribuye los valores de las que, en la realidad objetiva, no ostentan. Dicho de otro modo, la imaginación enriquece el espacio real con una poética. Con el fin de analizar la poética mencionada, o mejor dicho, los valores que la imaginación impone a un espacio real, Bachelard basó su análisis en el estudio de la poesía. El autor comprendió que los poetas tendían a situar sus experiencias en unos lugares concretos y definidos. Y uno de estos lugares frecuentes en la poesía es *espacio feliz*. En la cita siguiente, Bachelard discierne sus características con las siguientes palabras:

En efecto, sólo queremos examinar imágenes muy sencillas, las imágenes del espacio feliz. Nuestras encuestas merecerían, en esta orientación, el nombre de topofilia. Aspiran a determinar el valor humano de los espacios de posesión, de los espacios defendidos contra fuerzas adversas, de los espacios amados. Por razones frecuentemente muy diversas y con las diferencias que comprenden los matices poéticos, son espacios ensalzados⁸⁴.

El *espacio feliz*, tal y como lo explica Bachelard, es un espacio ensalzado, amado, que protege el ser interior del individuo que lo habita. Se trata de los espacios que consuelan y que favorecen la ensoñación, la contemplación y el reposo. En estos recintos el hombre descansa, imagina y reflexiona sobre el mundo afuera. Por consecuencia, los espacios imaginados como refugios, cuya reiterada presencia es interpretada por Harris como un escapismo, se pueden entender como un *espacio feliz* de Bachelard, que no sirve para escapar de la realidad sino, al contrario, para enfrentarse a ella. Dicho de otro modo, los lugares comprendidos como albergues que otorgan la posibilidad de reflexionar sobre su propia condición existencial, son lugares en los que el poeta se conecta con la realidad del modo más directo que existe, a través del pensamiento y la reflexión.

Uno de estos modelos de espacio favorable y ameno que se origina en *Primeras poesías*, es el jardín cerrado. Se trata de un lugar concreto, probablemente del jardín de la casa natal del poeta en el que, de niño y como adolescente, pasaba sus horas de ocio. Carlos P. Otero

⁸⁴ Gaston Bachelard: *La poética del espacio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 22.

discierne tres variaciones del tema del jardín cerrado que aparecen en distintas etapas de la poesía cernudiana⁸⁵. La primera se halla en *Primeras poesías*, la segunda en *Las nubes* (1937-1940) y la tercera forma parte de *Ocnos* (1942). En la primera variación, el poeta utiliza el tiempo presente. El jardín está a su alcance ya que reside en Sevilla, en la casa de sus padres. En la segunda y en la tercera, no obstante, el poeta evoca la memoria del jardín, utiliza el tiempo pasado y pone acento sobre las sensaciones y los pensamientos que experimentaba habitándolo. Lo último comprueba la importancia que para Cernuda tenían esas experiencias juveniles que representan sus primeras experiencias contemplativas. El jardín cerrado es para Cernuda el albergue arquetípico individual, en el que por primera vez, el niño, el adolescente, se percata del mundo y aprecia la soledad contemplativa. En el poema bajo el número XXIII, que es la primera variación del tema del jardín en la poesía cernudiana, se observan las características del espacio anteriormente mencionadas. En los siguientes versos aparece un yo explícito que disfruta de la reclusión de un jardín sellado por muros. La reclusión se intensifica claramente con los adjetivos *escondido* y *secreto*, como si la presencia de los muros no fuera bastante. Se nota una conciencia extrema, casi hipnótica del ambiente.

Escondido en los muros
Este jardín me brinda
Sus ramas y sus aguas
De secreta delicia.

Las palabras «escondido» y «secreta» en este caso tienen una connotación positiva. Indican que el espacio en el que se encuentra el sujeto es, de alguna manera, separado de la realidad exterior. Por ser así, este espacio «brinda», es decir, ofrece al sujeto la belleza que se convierte en «delicia». A través del verbo brindar, el espacio obtiene rasgos de un ambiente festivo que, paradójicamente, evoca sosiego y tranquilidad. Después de recrear la intimidad entre el espacio y el sujeto, que ofrece al yo la tranquilidad necesaria para contemplar, en la estrofa siguiente, el yo se pregunta sobre el mundo circundante:

Qué silencio. ¿Es así
El mundo? Cruza el cielo
Desfilando paisajes,
Risueño hacia lo lejos.

Desde ese recinto silencioso, el sujeto se imagina el resto del mundo: «¿Es así el mundo?» se pregunta el poeta. No obstante, con esta pregunta el sujeto constituye o afirma su propio ser, su propia existencia. Él es un punto en el tiempo y el espacio que tiene la conciencia sobre el secreto del mundo.

⁸⁵ Carlos Otero: «Variaciones de un tema cernudiano». *La caña gris*, n.º 6-8, 1962. p. 39. <https://issuu.com/faximil/docs/1962-lcgris-06-07-08> (fecha de consulta: 8 de septiembre 2016).

Las dos primeras estrofas forman el contraste entre lo interior y lo exterior; en la primera estrofa aparece el motivo de los muros que sella el mundo íntimo del poeta, y en la segunda aparecen el mundo y el cielo que aguardan detrás de los muros. El jardín parece estar inmóvil porque el cielo cruza y «desfila paisajes», en otras palabras, las nubes que se alejan. Por consiguiente, se crea la sensación de que el mundo interior está parado, mientras que el mundo exterior está en movimiento.

La descripción detallada del entorno revela que el sujeto observa atentamente el ambiente que le rodea y le otorga el significado que corresponde a sus experiencias íntimas. No obstante, en la contemplación, el sujeto como si se estuviera apartando de sí mismo, fundiéndose con los instantes que constan de las diferentes manifestaciones del espacio. En la estrofa siguiente, no obstante, aparece la noción de la otredad de la realidad exterior. La indolencia de la tierra y el adjetivo «vano» recrean la sensación de que esa realidad es indiferente, insensible, como una cosa en sí kantiana. Así se abre el abismo entre el sujeto que contempla la realidad y la realidad en sí. Debido a eso, afirma Paz que el poeta va de la fusión con los elementos a su contemplación y viceversa⁸⁶.

Tierra indolente. En vano
Resplandece el destino.
Junto a las aguas quietas
Sueño y pienso que vivo

En esta estrofa el poeta nos dice que «el destino resplandece en vano». El destino representa el flujo del tiempo ya que contiene todos los hechos que puedan ocurrir en el futuro; no obstante, con el adjetivo «vano» ese flujo del tiempo pierde importancia. Lo que importa es este instante de contemplación junto al agua quieta que, como imagen, también funciona como metáfora del tiempo detenido.

El verso «Sueño y pienso que vivo» intensifica el tono hipnótico del poema. En efecto, el poeta está sumergido en el momento presente; medita, percibe la realidad inmediata que le rodea, pretende detener el tiempo, captar el instante a través de la categoría del espacio que omite la importancia del tiempo. La realidad, de tal manera intensificada, se parece paradójicamente, a un sueño.

Después de igualar la vida al sueño, el tiempo se apodera del recinto ya que cae la noche, se borran los contornos de los árboles y del jardín, y con esto, la contemplación termina:

Mas el tiempo ya tasa
El poder de esta hora;

⁸⁶ Octavio Paz, *op.cit.*, p. 13.

Madura su medida
Escapa entre sus rosas.

Y el aire fresco vuelve
Con la noche cercana,
Su tersura olvidando
Las ramas y las aguas⁸⁷.

El tema del jardín cerrado, como ya hemos destacado, aparece a lo largo de la obra de Cernuda. En *Ocnos*, el mismo tema reaparece en forma de un poema en prosa en el que, con nostalgia, el poeta evoca las experiencias contemplativas, vividas años atrás. La importancia de este lugar y de la experiencia que se relaciona con él se divisa del siguiente poema en prosa:

Hay destinos humanos ligados con un lugar o con un paisaje. Allí en aquel jardín soñaste un día la vida como embeleso inagotable. La amplitud del cielo te acuciaba a la acción; el alentar de las flores, las hojas, y las aguas, a gozar sin remordimientos.

Más tarde habías de comprender que ni la acción ni el goce podrías vivirlos con la perfección que tenían tus sueños al borde de la fuente. Y el día que comprendiste esa triste verdad, aunque estabas lejos y en tierra extraña, deseaste volver a aquel jardín y sentarte de nuevo al borde de la fuente, para soñar otra vez la juventud pasada⁸⁸.

El hecho de que el poeta vincula un lugar con su destino, revela la importancia de ese lugar. Aunque inalcanzable en la realidad, en su imaginación, y en su poesía, este espacio persiste y funciona como *espacio feliz* de Gaston Bachelard. No obstante, en el poema en prosa mencionado, se divisa el mismo abismo entre el sujeto que contempla la realidad y la realidad en sí. El poeta comprendió que la misma percepción de la realidad de su infancia no se puede repetir y la necesidad de reconstituirlo en el poema, refleja la necesidad de revivirlo otra vez. El poeta una vez más intenta captar una realidad fugitiva o, en este caso, una realidad ya perdida, y se da cuenta de la imposibilidad de esa intención.

5.2.2. La casa

Gran parte de la experiencia poética en *Primeras poesías* se sitúa en un espacio interior. En once de veintitrés poemas es posible observar que el yo del poeta habita el interior de una casa o de una habitación. De ahí que estos poemas abunden en los motivos como ventanas, muros, puertas cerradas, y otros objetos que forman parte del mismo interior: lámparas, camas, mesas, divanes, persianas, sábanas, almohadas. La casa, cuyos contornos describen

⁸⁷ Luis Cernuda, *Antología...*, *op.cit.*, p.69.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 357.

estos motivos, en el imaginario de Cernuda se constituye como refugio o como prisión, dependiendo de los estados anímicos del sujeto.

El motivo de la lámpara que se encuentra en los poemas XII, XXI y XXII, aparece siempre como la única luz que deslumbra el recinto donde se encuentra el sujeto lírico: «Y la lámpara ya duerme / Sobre mis ojos en vela»⁸⁹, «Surge viva la lámpara / En la noche desierta»⁹⁰, «La lámpara abre su huella / Sobre el diván indolente.»⁹¹. Su luz simboliza el yo poético que observa el ámbito íntimo que le rodea e indica que, en la oscuridad que predomina en el escenario, existe un *cogito* escondido detrás de los muros de su habitación que pondera sobre su existencia. El motivo de la luz de la lámpara simboliza el desvelo del individuo despabilado que contempla mientras que el resto del mundo duerme.

Los motivos frecuentes son también las ventanas y los muros. Con ellos, el poeta traza los límites del interior que le rodea. De este modo, la ventana en los poemas XV, XVI y XXI sirve como una conexión con el exterior, como un límite palpable detrás del que el poeta observa el mundo exterior, lo que se desprende de los siguientes versos: «La ventana / Traza su verde persiana / En la enramada a la aurora»⁹², «La noche a la ventana. / Ya la luz se ha dormido»⁹³, o «Sólo el azul relámpago / Que vierte la ventana / Hacia fuera, en el tiempo / Misterioso resbala»⁹⁴. De los ejemplos es posible observar que el poeta, en efecto, está contemplando las escenas del mundo externo desde su habitación.

El motivo de los muros que también demarcan los límites de este espacio conlleva, por otro lado, unos valores negativos. Su presencia simboliza la angustia que el sujeto experimenta debido a su reclusión, lo que se puede observar en los ejemplos siguientes: «El afán, entre muros/ Debatiéndose aislado, / Sin ayer ni mañana / Yace en un limbo extático»⁹⁵, «Ingrávida somnolencia / Retiene aquí mí presencia, / Toda moroso albedrío / En este salón tan frío»⁹⁶, y «En soledad. No se siente / El mundo, que un muro sella»⁹⁷. Los muros, como hemos visto, mortifican al sujeto: «Los muros, nada más. / Yace la vida inerte»⁹⁸. La reclusión del poeta que se puede observar en estos ejemplos se intensifica a veces con el motivo de

⁸⁹ Luis Cernuda, *Antología...*, *op.cit.*, p. 66.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 68.

⁹¹ *Ibid.*, p. 69.

⁹² *Ibid.*, p. 67.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*, p. 68.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 63.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 64.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 69.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 67.

puerta: «¿He cerrado la puerta? / El olvido me abre / Sus desnudas estancias»⁹⁹ o «La soledad, tras las puertas cerradas, / Abre la luz sobre el papel vacío»¹⁰⁰.

La abundancia de los motivos enumerados demuestra la posición del sujeto lírico; el yo del poeta está dentro de un espacio interior determinado, contempla el ámbito que le rodea y describe los objetos más cercanos. Estos objetos avivan, ya que frecuentemente van acompañados por un verbo. Así, por ejemplo, la lámpara «abre» huella, la luz «se ha dormido», el muro «sella» el mundo. De este modo, el entorno que envuelve el yo del poeta vivifica, y las características antropomórficas de los objetos, a partir de los verbos, revelan el estado anímico del sujeto. El tema principal, aunque muchas veces vago, es precisamente la reflexión del poeta sobre su estado del ánimo. En otras palabras, el tema es un yo que se encuentra en un ámbito interior, si no desagradable por completo, entonces vagamente melancólico, mortificador. El sujeto se siente recluso, sin posibilidad de escapar, lo que es posible entrever en los versos siguientes:

¿Dónde huir? Tibio vacío,
Ingrávida somnolencia
Retiene aquí mi presencia,
Toda moroso albedrío,
En este salón tan frío,
Reino del tiempo tirano¹⁰¹.

El yo habita un «salón frío», los muros que le rodean son morosos, siente un vacío y una somnolencia, «ingrávida», que, por ser leve, no produce los sueños, y que le impide huir. Ese espacio es el reino del tiempo insoportable, tirano. Los versos evocan la resignación, conformidad. La pregunta «¿Dónde huir?» denota que no hay lugar por donde escapar. En el poema siguiente, no obstante, junto a la resignación, aparece a pesar de todo una noción vaga de la resistencia:

El afán, entre muros
Debatiéndose aislado,
Sin ayer ni mañana
Yace en un limbo extático¹⁰².

La palabra «afán», que expresa el deseo intenso del sujeto, otra vez restringido por los muros, está «debatiéndose aislado», como si resistiera a la soledad. Sin embargo, el mismo afán en la última estrofa, «yace» en un limbo. Con este verbo, el poeta atenuó la fuerza de la palabra *debatirse* y creó el contraste entre los verbos *debatir* y *yacer*, contrastando así dos

⁹⁹ *Ibid.*, p. 68.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 65.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 64.

¹⁰² *Ibid.*, p. 63.

actitudes, la resistencia y la resignación. De estos versos es posible discernir el valor que obtiene el espacio interior donde se encuentra el yo del poeta. Es básicamente un lugar frío y solitario. Las características de este lugar constituyen el yo del poeta y revelan sus estados anímicos, la soledad, la imposibilidad de comunicarse, la apatía y la resignación. Aun así, estos estados negativos no se expresan con unas imágenes violentas y destructivas, sino con un tono impasible y sereno de modo que resulta imposible determinar con exactitud la naturaleza de los estados del ánimo.

La casa que alberga el sujeto lírico está obviamente lejos de ser el *espacio feliz* tal y como lo es el jardín cerrado. No obstante, es un albergue y el sujeto lírico traza sus límites. Este procedimiento de delinear los límites de su albergue también lo había observado Bachelard en diferentes obras poéticas y lo expresó con las palabras siguientes:

Veremos en el curso de este ensayo, cómo la imaginación trabaja en este sentido cuando el ser ha encontrado el menor albergue: veremos a la imaginación construir 'muros' con sombras impalpables, confortarse con las ilusiones de protección, o a la inversa, temblar tras unos muros gruesos y dudar de las más sólidas atalayas. En resumen, en la más interminable de las dialécticas, el ser amparado sensibiliza los límites de su albergue. Vive la casa en su realidad y en su virtualidad, con el pensamiento y los sueños¹⁰³.

De los ejemplos anteriormente expuestos es posible observar que el poeta procedió de acuerdo con la explicación de Bachelard; situó sus experiencias en un lugar determinado y definió sus límites. Este lugar, no obstante, aunque albergue, no es un lugar necesariamente amado. El yo asiduamente acentúa la incomodidad emocional dentro de sus límites. Acentuándolo, sin embargo, el yo revela su aspiración de encontrar un lugar cómodo, un *espacio feliz*.

El interior de la casa donde habita el yo del poeta, como hemos podido observar de los versos expuestos, es frecuentemente un lugar inhóspito. Por otra parte, el mismo lugar aparece como un albergue que se constituye a base de la oposición con lo exterior y que, a pesar de todo, otorga la protección. Esta oposición es observable en la segunda y la tercera estrofa del poema XXI:

Surge viva la lámpara
En la noche desierta,
Defendiendo el recinto
Con sus fuerzas ligeras.

Sólo el azul relámpago,
Que vierte la ventana
Hacia fuera, en el tiempo
Misterioso resbala¹⁰⁴.

¹⁰³ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p.28.

¹⁰⁴ Luis Cernuda, *Antología...*, *op.cit.*, p. 68.

En la segunda estrofa, la lámpara «defiende» el recinto con una luz ligera, que simboliza la frágil resistencia a la noche que invade el lugar desde fuera. En la tercera estrofa, aparece el motivo de la ventana que delimita el recinto, mientras que afuera resbala el relámpago. El resultado es un escena compuesta a través del contraste entre el ámbito interior y exterior. Este contraste se refuerza a través de los colores. La luz de la lámpara, aunque tibia, es viva y hace alusión al color amarillo que otorga al recinto una sensación de calor. La luz del relámpago, por otra parte, es azul, es del color que atribuye al espacio exterior la calidad de frialdad. Además, la ventana «vierte» el relámpago hacia fuera, como si defendiera el lugar de la tormenta. Afuera, pues, acecha la tormenta, mientras que adentro pervive una luz tibia de la lámpara. Este escenario crea la sensación de que el espacio interior tiene un valor de albergue mientras que el mundo exterior representa un peligro. Además, en la tercera estrofa del mismo poema, con el verso «Hacia fuera, en el tiempo» el poeta vincula el mundo exterior con la categoría del tiempo. Así se crea la sensación de que el espacio interior donde se encuentra el yo del poeta está exento del tiempo; es un espacio donde el tiempo es detenido. En el siguiente ejemplo, también es observable el contraste donde el interior y el exterior adquieren los mismos valores:

La luz lívida escapa
Y el cristal ya se afirma
Contra la noche incierta,
De arrebatadas llluvias¹⁰⁵.

Una vez más la luz y el cristal, símbolo de la ventana, forman parte de la defensa contra la oscuridad y la tempestad que pertenecen al mundo exterior. Bachelard observó que los espacios íntimos se constituyen frecuentemente a partir de la oposición con los espacios adversos y que el albergue existe como el contrapunto del vasto e imprevisible espacio exterior¹⁰⁶. De este modo, surge en el imaginario vinculado con el espacio, la dicotomía entre el interior seguro de un refugio, que corresponde a lo familiar y a lo íntimo, y el espacio exterior, que corresponde a lo ajeno, lo imprevisible, al peligro y a la aventura. Para Harris, tal y como lo hemos destacado anteriormente, este refugio sirve al poeta para escapar de la realidad. Al contrario, aquí sostenemos que los albergues que el poeta constituye, le sirven como espacios que le posibilitan la reflexión sobre sí mismo, la reflexión sobre sus realidades íntimas y la contemplación del mundo circundante, lo que equivale a decir que el poeta no huye de la realidad sino se enfrenta a ella a través de la reflexión.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ Gaston Bachelard, *op.cit.*, p. 184.

5.2.3. El paisaje

El estado de ánimo que predomina en los poemas de *Primeras poesías* que tematizan los ámbitos interiores es, en primer lugar, apatía. Cernuda intenta, a través de las descripciones del entorno, atenuar el subjetivismo, lo que es de esperar si tomamos en cuenta que este poemario es escrito siguiendo las pautas del simbolismo y la pureza poética. Todos los sentimientos, por consecuencia, parecen atenuados, frenados. No obstante, en las descripciones de los paisajes, el poeta no pudo, o no quiso frenar sus sentimientos ante la belleza de la que se dio cuenta.

Una parte de la experiencia poética de *Primeras poesías* está situada afuera, en las calles de una ciudad, donde el poeta, a pesar del ambiente urbano, pone acento sobre los fenómenos naturales. Se percata de los árboles, del cielo, de las nubes, de las hojas. Además, el paisaje no es una abstracción; su descripción detallada revela que el poeta está contemplando unas escenas reales que tienen la capacidad de excitar el poeta, tal y como se puede observar en las primeras tres estrofas del siguiente poema:

Va la brisa reciente
Por el espacio esbelta,
Y en las hojas cantando
Abre una primavera.
Sobre el límpido abismo
Del cielo se divisan,
Como dichas primeras,
Primeras golondrinas¹⁰⁷.

El poeta enumera y describe diferentes fenómenos del paisaje (la brisa, las hojas, el cielo, las golondrinas). La personificación de estos fenómenos, p.ej., las hojas «abren» la primavera, el árbol «asume» la distancia, el fervor «alerta», crean la sensación de que el paisaje está vivo, en movimiento. La llegada de la primavera corresponde con el optimismo casi eufórico del sujeto, acentuado por la exclamación en la primera estrofa. La última estrofa revela que el poeta está contemplando la escena desde su ventana. De este modo, el poeta como si estuviera inerte, pasivo, un punto ciego contemplando la hermosura del ámbito que está en movimiento. No obstante, su inercia no significa que su participación en la realidad sea parcial, lo que sostiene Harris cuando habla de la inactividad del adolescente contrastada con la atracción del mundo que el poeta puede contemplar pero en el cual no puede entrar¹⁰⁸. La contemplación de la realidad circundante es, en efecto, la más lograda participación en la

¹⁰⁷ Luis Cernuda: *Antología poética*. Barcelona, Plaza y Janés, 1978, p. 33.

¹⁰⁸ Derek Harris: «La expresión ejemplar...», *op.cit.*, p. 316.

realidad del mundo que le rodea. Debido a eso, en *Perfil del aire*, es decir, en la edición primera y la versión original de los poemas de esta época, el poeta escribe:

Existo, bien lo sé,
Porque le transparenta
El mundo a mis sentidos
Su amorosa presencia¹⁰⁹.

El yo en estos versos afirma que su existencia depende de la percepción sensorial que le posibilita la participación en la realidad. Esta afirmación, tal y como lo expresó Harris, «equivale a la declaración sobre el atractivo del mundo»¹¹⁰. La euforia que siente el yo al sumergirse en el fluir de las cosas que le rodean intercambia, sin embargo, con un ritmo más sosegado y un tono melancólico. En el siguiente poema, por ejemplo, la euforia optimista de la primavera cede ante la llegada del otoño:

Siento el huir bajo el otoño
Pálidas aguas sin fuerza,
Mientras se olvidan los árboles
De las hojas que desertan¹¹¹.

El poeta compara el huir del tiempo con las aguas «pálidas», sin vida o fuerza. Se olvida la forma de los árboles porque caen las hojas. La glorificación de la eternidad del instante que se puede encontrar en los ejemplos anteriores cede ante el paso del tiempo. Al describir el paisaje del verano o primavera, el tiempo parece inmóvil. El otoño, por otra parte, representa el fluir del tiempo y la pérdida del instante eterno:

Cuan lejano todo. Muertas
Las rosas que ayer abrieran,
Aunque aliente su secreto
Por las verdes alamedas.

Bajo tormentas de la playa
Será soledad de arena
Donde el amor yazca en sueños.
La tierra y el mar lo esperan¹¹².

El motivo de las rosas y las hojas muertas refuerzan en el poema la noción del tiempo. El poeta presiente la soledad, la entrevé en el paisaje. Una vez más la personificación anima los fenómenos naturales. La tierra y el mar «esperan», y el amor «yace». Aunque aún se siente el olor de las rosas en las alamedas, es decir, aunque todavía queda algo del verano, la imagen de las tormentas y la playa desierta, insinúa el cambio que está por llegar. Los verbos *yacer* y *esperar*, junto con la presencia del sueño, crean la sensación de sosiego y tranquilidad. El

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ Luis Cernuda, *Antología...*, *op.cit.*, p. 66.

¹¹² *Ibid.*

amor, única directa alusión al sentimiento en este poema, yace en sueños, lo que quiere decir que no está. No obstante, la tierra y el mar lo aguardan, y este hecho revela la esperanza de encontrarlo.

El tono de los poemas en *Primeras poesías*, a pesar de sus variaciones, es un tono sereno, casi estoico que revela un yo tácito, contemplativo. El poeta conoce el mundo, analiza y observa las sensaciones que le provocan la realidad exterior y su propia condición existencial. En este sentido, la poesía de Cernuda en esta etapa sí es una exploración de sí mismo de la que hablaba Octavio Paz. Harris, por su parte, también coincidió en que los versos de este poemario «son una expresión del mundo externo, visto con ojos recién capacitados para percibir la promesa que se les ofrece en la hermosura que contemplan»¹¹³.

Los preceptos estéticos del simbolismo francés en los que se apoya este poemario se pueden observar en los estados del ánimo insinuados de forma sutil. Así, los contornos del espacio aluden vagamente a los estados anímicos cuya importancia se pretende atenuar. El yo y sus preocupaciones ideológicas o éticas, sus emociones y cualquier subjetivismo en general, obtienen menos importancia que la forma del poema. No obstante, Cernuda no pudo seguir por completo los preceptos de la poesía pura que proscribía el subjetivismo en la poesía. El poeta recrea unos paisajes concretos, amados e íntimos que, por consiguiente, no se pueden apartar del sujeto lírico cuya voz es, al fin y al cabo, la voz del poeta. Los espacios integrados en este poemario recrean sus experiencias del mundo y de la vida. Con Cernuda, los espacios vividos, convertidos en unos espacios poéticos, recrean precisamente a un yo: un individuo joven, perdido o maravillado ante el mundo.

¹¹³ Derek Harris: *Perfil del aire con otras obras olvidadas e inéditas, documentos y epistolario*. London, Tamesis Books, 1971, p. 31.

5.3. *Un río, un amor* y los espacios abstractos

A diferencia de *Primeras poesías*, *Un río, un amor* abunda en unos espacios abstractos. Además, el poeta abandona la estética purista y encuentra su expresión en el surrealismo. Derek Harris explica este cambio con las siguientes palabras:

Lo que Cernuda intenta expresar en *Un río, un amor* es el caos emocional producido por el choque ante la pérdida del amor. La violencia de aquellas emociones exigía y necesitaba de una expresión inmediata, aun por encima de cualquier esperanza posible de recuperar lo perdido. En su poesía anterior, cuyo tema era la adolescencia, el poeta estaba distanciado de las condiciones emocionales del poema, pero en *Un río, un amor*, dada la urgente necesidad expresiva, el poeta es coetáneo de las emociones que expresa¹¹⁴.

Dicho de otro modo, el desencanto que se encuentra en los poemas de este poemario se debe a la pérdida de un amor concreto. La profundidad de la decepción, por otra parte, se manifiesta en el cambio del estilo que otorga al poeta la posibilidad de emplear unas imágenes destructivas y violentas que coinciden con su estado emocional. No obstante, según José María Capote Benot, esta experiencia personal no agota el trasfondo temático de la obra. El lenguaje violento en este poemario se puede entender como «la desafiante y crítica actitud de un Cernuda vuelto ya contra el medio que le hostiga y le margina»¹¹⁵. Por consiguiente, los poemas de este poemario no representan únicamente la reacción ante el desencanto amoroso, sino también el enfrentamiento con las condiciones existenciales en el que se halla el sujeto dada su marginalización social. Este enfrentamiento supone cuestionar el trasfondo ético de la sociedad, lo que se refleja en el carácter moral de los poemas. Así, el poeta no tematiza únicamente su propio fracaso emocional causado por el amor no correspondido o imposible; se pregunta, además, sobre la condición humana en general y se rebela contra las leyes del ámbito que le rodea. Los poemas de este poemario no son meramente un lamento personal, sino una crítica del ambiente que margina a los individuos.

El desencanto con la sociedad, la incapacidad de comunicarse, ser entendido, la incapacidad de expresar la realidad, captar la belleza del instante haciéndola visible para los demás, han encontrado su expresión en el lenguaje surrealista. En este poemario, el poeta ya no atenúa el ímpetu de expresar su propio ser; la fuerza de las imágenes corresponde a la fuerza de emoción. Su poesía obtiene un tono violento, conseguido gracias a la yuxtaposición de unas imágenes chocantes e irracionales que, sin embargo, logran reproducir con precisión las sensaciones del dolor, del absurdo y de una profunda angustia existencial.

¹¹⁴ Derek Harris: «El ejemplo de fidelidad poética: El superrealismo de Luis Cernuda». En: Francisco Rico (coord.). *Historia y la literatura española*. Vol. 7, Tomo 1: *Época contemporánea: 1914-1939*. Barcelona, Crítica, 1984, p. 467.

¹¹⁵ José María Capote Benot: «Introducción...». *op.cit.*, p. 34.

El espacio poético en este poemario revela un sujeto atormentado y aislado. Y si en el primer poemario el poeta intentó atenuar el subjetivismo empleando las técnicas simbolistas, en *Un río, un amor*, el sujeto lírico obtuvo los rasgos de un yo romántico, absorto en su subjetivismo. Harris lo explica del modo siguiente:

La temática de ambos libros surrealistas de Cernuda es sumamente romántica: la expresión de un individuo aislado acosado por sus propias emociones violentadas en un mundo hostil a los sueños y deseos creados irónicamente para realizarse en una realidad vislumbrada pero inaccesible. Esta visión romántica se establece desde el primer poema de *Un río, un amor*, con la figura del hombre gris vestido de traje de noche en una calle de niebla, figura que es una representación alegórica del tiempo cuando habitaba un paraíso¹¹⁶.

En esta cita, el autor reconoce el trasfondo romántico de la obra. Al emplear unas técnicas surrealistas para expresar el tema romántico, Cernuda creó una amalgama lírica en la que encontró su expresión auténtica. Además, Harris en la misma cita introduce el tema del espacio. El poeta construye en este poemario unos lugares lúgubres a partir del tópico *locus horrendus* (un tópico romántico) y contempla su fracaso emocional a través de los contornos de espacio descrito. Se trata, como lo expresa Harris, de un mundo hostil «a los sueños y deseos»¹¹⁷. No obstante, junto a los espacios de este tipo, aparece en el mismo poemario la noción de unos lugares paradisíacos en los que el yo poético proyecta su futuro y vislumbra una realidad donde esos sueños y deseos pueden realizarse. De este modo, surge la dicotomía entre dos tipos del espacio que se construyen a partir de los tópicos *locus horrendus* y *locus amoenus*.

El espacio construido en *Un río, un amor* también se puede entender como la segunda etapa de la búsqueda de un lugar donde el poeta pretende realizarse a sí mismo. Se trata, en este sentido, de la segunda etapa de su propia exploración. En *Primeras poesías* el poeta conoce el mundo, se percata de la realidad que le rodea y de su íntima realidad interior. Esta consciencia de sí mismo se refleja en la observación atenta de los lugares que habita. En *Un río, un amor*, por otra parte, aparece un individuo que, después de experimentar la fascinación inicial tras el descubrimiento de la belleza del mundo, se enfrenta a un desengaño existencial. La angustia provocada por ese desengaño le empuja a buscar, o restituir el paraíso de las sensaciones vividas en el primer poemario. Esta búsqueda se refleja en la construcción de unos espacios amenos en los que será posible transcender el desengaño.

¹¹⁶ Derek Harris, *loc. cit.*

¹¹⁷ *Ibid.*

5.3.1. Espacios adversos y *locus horrendus* romántico

En los capítulos anteriores hemos señalado la importancia de los clásicos en la poesía de la Generación del 27 y hemos destacado que la poesía de los áureos se implanta en la expresión de los poetas del 27. Así, en el caso de Cernuda observamos la tendencia de emplear los tópicos románticos, como *locus horrendus*, o tematizar el sujeto lírico del mismo modo como lo tematizaban los poetas románticos. Cabe mencionar, a ese respecto, el poema «Donde habite el olvido» cuyo título proviene de la rima LXVI de Gustavo Adolfo Bécquer, u homenaje que a Mariano José Larra rinde Cernuda en «A Larra con unas violetas». Este contexto explica en la poesía cernudiana la reiterada presencia de los espacios que se construyen a base de *locus horrendus*.

Estos espacios son en *Un río, un amor* unos paisajes oníricos, irreales. El yo sitúa su condición momentánea en unos lugares lúgubres, de límites imprecisos. Su morbosidad es acentuada debido a los efectos surrealistas; los objetos y los sentimientos se vuelven personajes, es frecuente la metamorfosis de los fenómenos, se aglutinan las imágenes irreales e ilógicas. Emilia Zuleta describe este tipo del espacio con las siguientes palabras:

Algunos poemas descubren un mundo angustioso de esterilidad y pesadilla. Abundan los imágenes visionarias: cuerpos deshabitados, calles de niebla, planos fusionados dentro de un espacio de sombras sin límites precisos, donde oscilan objetos ingravidos, con un movimiento ascendente o descendente. No hay puntos de referencia concretos que permiten señalar lo que está arriba o lo que está abajo¹¹⁸.

Así, en el poema «Remordimiento en traje de noche» el yo se encuentra en un lugar inhóspito que abunda en los motivos anteriormente mencionados, como la sombra, la niebla, la yedra. Frecuentemente, el yo poético está en movimiento y a medida que avanza, se describen los contornos del espacio que habita:

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 implacable¹¹⁹.

En este poema el escenario es una calle de niebla, es decir, un espacio de los límites imprecisos ya que la niebla borra las formas reconocibles del espacio. Las estrofas que siguen, describen un personaje que se parece a un ángel caído y que recuerda su pasado. Su fuerza es el remordimiento, una emoción antropomorfa: «Es el remordimiento, que de noche, dudando,

¹¹⁸ Emilia de Zuleta, *op.cit.*, p. 422.

¹¹⁹ Luis Cernuda, *Un Río, un Amor, Los placeres prohibidos...*, *op.cit.*, 2002, p. 49.

/ En secreto aproxima su sombra descuidada.»¹²⁰. Este individuo, un «cuerpo vacío» e «invisible» avanza por un paisaje invernal cubierto de yedra, símbolo de abandono y olvido. En la primera estrofa, la vaciedad del sujeto se compara con la pampa, el mar y el viento, que en este poema son unos «desiertos amargos». La enumeración y la comparación en este verso, constituyen una hipérbole que intensifica la sensación de aislamiento. El cuerpo vacío es, tal y como lo había observado Zuleta, un motivo frecuente en este paisaje. Francisco Ruiz Soriano sostiene que este tópico, que posiblemente llegó hasta los poetas como Cernuda o Alberti por vía francesa, procede del imaginario de T. S. Eliot, quien lo emplea en su poema *The Waste Land*¹²¹. Se trata, tal y como lo afirmó el mismo autor, de una imagen del cuerpo deshabitado que deambula por una ciudad moderna:

El poeta o el hombre, aparecía descrito como un mero cuerpo hueco, vacío de ideales espirituales producto de sus crisis personales y existenciales, con un tremendo sentimiento de angustia y desolación interior e inserto dentro del ambiente de un nuevo espacio urbano: el de la ciudad moderna caracterizada como tierra estéril y muerta¹²².

El motivo del cuerpo vacío en Cernuda coincide con la crisis moral y la angustia arriba mencionados. No obstante, el poeta no sitúa el sujeto en un paisaje urbano sino en un paisaje típico para el romanticismo. Por otra parte, aparecen en este poemario unas imágenes de la ciudad moderna que provocan en el poeta la misma angustia y la sensación del aislamiento. Así, junto a las imágenes del cuerpo vacío, o el ahogado en el poema «Cuerpo en pena», cuerpo solitario en «Como el viento» o el fantasma en «Decidme anoche», el motivo de la metrópolis aparece en otros poemas, en forma de «ciudades elevadas a nubes»¹²³ o «ciudades humeantes»¹²⁴. Ambos tópicos revelan un yo aislado, acotado por su condición existencial que también se puede entender como el malestar de la época.

El tópico del cuerpo vacío y su aislamiento es el tema principal de este poemario. Así, en el poema anterior, el hombre avanza sin que nadie se dé cuenta de él, es un cuerpo deshabitado que no tiene la identidad completa sino que sirve meramente como un narrador que describe una situación o experiencia adversa. Se puede observar que el yo no establece relación con el mundo; el hombre solamente camina y siente remordimiento, sin entrar en contacto con el paisaje. En los versos de la última estrofa, sin embargo, se dirige a unas personas indeterminadas: «No estrechéis esa mano»; «¿No sentís a los muertos?»¹²⁵. De este modo, se crea la oposición entre el yo y el resto del mundo que intensifica el estado de la

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ Francisco Ruiz Soriano: «Eliot, Cernuda y Alberti». *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º 539-540, 1995, p.43.

¹²² *Ibid.*

¹²³ Luis Cernuda, «Un río, Un amor...» op.cit., p. 68.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 71.

¹²⁵ *Ibid.*

reclusión del individuo. En la segunda estrofa, se puede observar que el yo no quiere ser salvado y que siente la inutilidad de su salvación, ya que la yedra, que alude al olvido y abandono, cubrirá ese lugar que pertenece al pasado. El hombre dirige la pregunta a alguien y sabe que no obtendrá la respuesta puesto que el poema termina con las palabras: «Mas la tierra está sorda»¹²⁶.

Otro poema de la misma índole, «Cuerpo en pena», ostenta de las características similares. El tema es el mismo, pero esta vez el ‘personaje’ principal es el ahogado que habita un lugar submarino; el poeta alude a este dominio submarino con los motivos como «olas», «ondas», «vidrio denso», «reflejos», «llanuras inmóviles», «agua», «espejos», etc. Una vez más se trata de un espacio sin límites fijos y el poeta recurre a los movimientos del personaje para describir el espacio. Tal y como en el poema anterior, el personaje deambula por el recinto en el que se encuentra:

Lentamente el ahogado recorre sus dominios
Donde el silencio quita su apariencia a la vida.
Transparentes llanuras inmóviles le ofrecen
Árboles sin colores y pájaros callados¹²⁷.

Se trata de un espacio submarino con «transparentes llanuras», «árboles sin colores», y «pájaros callados» ya que en el agua no se perciben los colores y el sonido. En la estrofa siguiente el ahogado «sacude sus lívidos recuerdos», es decir, recuerda del pasado tal y como lo hace en el poema anterior. Esta vez, no obstante, el recuerdo es más concreto; es reminiscencia de un amor, lo que demuestran los versos siguientes: «Olvidos de tristeza, de un amor, de la vida»; «Sonrisas, oh miradas alegres de los labios; / Miradas, oh sonrisas de la luz triunfante»¹²⁸. La inversión y la repetición de los motivos principales como «sonrisas» y «miradas», junto a las exclamaciones, expresan el anhelo y la nostalgia del tiempo pasado. De estos versos es posible concluir que el sujeto está contemplando su condición momentánea comparándola con el tiempo pasado y perdido.

No obstante, en este poema, a diferencia del primer ejemplo, aparece una ligera esperanza de rescate. Y esta esperanza también se formula como un espacio. La noción de un lugar lejano y desconocido que se puede hallar en la mayoría de los poemas de este libro, aparece en las últimas estrofas de este poema:

En plena mar al fin, sin rumbo, a toda vela;
Hacia lo lejos, más, hacia la flor sin nombre.
Atravesar ligero como pájaro herido

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *Ibid.*, p. 52.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 53.

Ese cristal confuso, esas luces extrañas¹²⁹.

El tono melancólico de las estrofas anteriores se convierte casi en un discurso pre-batalla. El verso «Hacia lo lejos, más, hacia la flor sin nombre» revelan la disposición del yo de seguir adelante y enfrentarse al futuro. El futuro se compara con una flor y el yo lírico con un pájaro herido que, a pesar de su condición, sigue, «ligero», adelante. La presencia de las palabras «hacia, lejos, hacia» evocan la posibilidad de un lugar lejano donde ese barco, que es el yo del poeta, un día llegará.

Lúgubres, inhóspitos lugares reaparecen a lo largo de este libro; tal es el caso de los poemas «Decidme anoche», «Mares escarlata», «Nocturno entre las musarañas», etc. Así, en «Decidme anoche» el poeta una vez más evoca un espacio brumoso; es la tierra misma que representa aquí un mundo solitario, poblado de muertos y de hombres que duermen:

La presencia del frío junto al miedo invisible
Hiela a gotas oscuras la sangre entre la niebla
Entre la niebla viva, hacia la niebla vaga
Por un espacio ciego de rígidas espinas.

Con vida misteriosa quizá los hombres duermen
Mientras desiertos blancos representan el mundo;
Son espacios pequeños como tímida mano,
Silenciosos, vacíos bajo una luz sin vida¹³⁰.

La frialdad y el miedo, la vaciedad y el silencio forman parte del mundo que habita el sujeto lírico. Otra vez la niebla borra los límites del espacio, que no es únicamente un desierto blanco indiferente sino que esta vez ostenta las espinas. Cabe señalar que, en este poema, el sujeto observa no solamente su estado propio, sino la condición de otros seres: «Con la vida misteriosa quizá los hombres duermen»¹³¹. El poeta yuxtapone la vida y el sueño: los hombres duermen aunque viven y habitan los desiertos que representan el mundo. De este modo, el sujeto parece ser el único ser despabilado, lo que aumenta su condición de un individuo marginalizado y aislado. El motivo de los hombres que duermen o sueñan es un motivo recurrente en estos poemas. Se puede decir que sirve de contrapunto al tópico de cuerpo vacío porque a la diferencia de ese cuerpo que está despierto, los cuerpos que sueñan o los hombres que duermen simbolizan la frialdad o el desinterés de la sociedad. La pasividad de la sociedad se puede observar en los versos que siguen, en los que el poeta utiliza la palabra «representar» para evocar de este modo la sensación de la artificialidad del escenario, como si estuviera apuntando a la vaciedad de los fenómenos y de los seres. De forma repentina, se alude a la

¹²⁹ *Ibid.*, p. 54.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 58.

¹³¹ *Ibid.*

soledad de la Tierra con lo que se aumenta la indiferencia de los seres que la habitan. Estos seres, aunque duermen, no sueñan: «Mas ningún cuerpo viene ciegamente soñando»¹³². Es decir, sin sueños, el ser es meramente un cuerpo dormido, y este tipo de cuerpos rodea el sujeto marginalizado que sufre debido a su propia habilidad de soñar y desear. El escenario de estos poemas abunda en los seres de los contornos fantasmagóricos, como ángeles caídos, cuerpos deshabitados, muertos, hombres dormidos cuya presencia repetida crea un efecto alucinante.

Los espacios formulados a partir de *locus horrendus* romántico revelan el sujeto que contempla su estado de ánimo. Estos tipos de espacio siempre están vinculados con el tiempo presente; el yo habita unos espacios inhóspitos y se percata de su estado emocional. No obstante, el hecho de que el sujeto lírico observa su condición presente revela que está intentando trascenderla. Debido a eso, el poeta construye otro tipo de espacio. Se trata de los lugares que se constituyen como unos paraísos terrenales, donde el yo poético anhela estar en el futuro. El yo contempla su presente a partir de los lugares inhóspitos e imagina su futuro en unos lugares utópicos. Estas dos actitudes juntas, forman parte de la búsqueda existencial del poeta.

5.3.2. Espacios amenos

Como contrabalanza a los lugares inhóspitos donde reside el yo del poeta, aparecen en los poemas de *Un río, un amor* las alusiones a unos lugares paradisiacos donde el yo sitúa su futuro. En los poemas de este poemario, los paraísos terrenales donde el yo anhela estar siempre constan del mar, las playas, las nubes u otros fenómenos naturales. Si en los ejemplos de los poemas en el subcapítulo anterior el tópico principal son los cuerpos deshabitados, y paisajes lúgubres, en los poemas que se forman a base de *locus amoenus*, la mayor importancia obtiene la naturaleza. Andrew P. Debicki, debido a eso, sostiene que en la poesía de Luis Cernuda la naturaleza es un medio importante a través del que el poeta intenta trascender su condición existencial:

Un tema fundamental resalta en la obra en verso de Luis Cernuda: la búsqueda de los valores permanentes en un mundo que parece elusivo y transitorio. Por medio de amor, de la

¹³²*Ibid.*

poesía, de la añoranza de una juventud idílica, y el deseo de fundirse con la naturaleza, Cernuda trata de sobreponerse a una realidad inasequible y hostil¹³³.

Las actitudes que expone Debicki en esta cita, se pueden ver ya en los versos de *Primeras poesías*, en el que hemos observado que el poeta, que ostenta una sensibilidad excepcional, es atraído por las manifestaciones de la realidad que le rodea. Sin embargo, la mencionada atracción, interpretada como un deseo existencial, es acompañada por una frustración de no poder alcanzar la realidad por completo. El poeta explicó esta sensación con las siguientes palabras:

Y lo que hacía aún más agónico aquel deseo era el reconocimiento tácito de su imposible satisfacción [...]. El deseo me llevaba hacia la realidad que se ofrecía ante mis ojos como si sólo con su posesión pudiera alcanzar la certeza de mi propia vida. Mas como esa posesión jamás la he alcanzado sino de modo precario [...] concluyo que la realidad exterior es un espejismo y lo único cierto mi propio deseo de poseerla¹³⁴.

Al comprender que nunca será posible alcanzar la plenitud de lo inmanente, de la realidad que se le ofrece, para el poeta lo único cierto es su deseo de poseerla. De este modo, surge el conflicto entre la realidad y el deseo: la realidad escapa y el deseo, sin embargo, intenta alcanzarla. La esencia del problema poético para Cernuda es precisamente este conflicto. Su poesía surge del deseo de poseer la realidad fugitiva. Una vez explicado esto, se entiende por qué Cernuda reunió todos sus poemarios en un libro bajo el nombre *La Realidad y el Deseo*.

La naturaleza, por otro lado, forma la parte más atractiva de esa realidad, o más bien dicho, se identifica con el Ser, que explicamos más adelante. Debido a eso, *Un río, un amor* abunda en paisajes que se constituyen como *locus amoenus*, como un paisaje bucólico, umbrío, desde el que el poeta contempla el mundo. En este sentido, el paisaje descrito es también un *espacio feliz* mencionado en el capítulo anterior. La construcción de los espacios amenos se apoya, en primer lugar, en el uso del mencionado tópico *locus amoenus* a través del que se acentúa la belleza del mundo natural. En segundo lugar, se apoya en la técnica surrealista de *collage*¹³⁵. A lo largo de *Un río, un amor*, aparecen los poemas cuyos títulos llevan nombres de los estados norteamericanos, versos a los que se incorporan partes de las canciones populares o títulos de canciones jazz, escenas o títulos de películas y referencias o los poemas de otros autores. Así, por ejemplo, el título del poema «Quisiera estar solo en el

¹³³ Andrew P. Debicki: *Estudios sobre poesía española contemporánea. La generación del 27*. Gredos, Madrid, 1968, p. 285.

¹³⁴ Luis Cernuda: «Palabras antes de...», *loc.cit.*

¹³⁵ Patricio Hernández: *Poesía de la generación de 1927: Vicente Aleixandre, Luis Cernuda*. En: Francisco Rico (coord.). *Historia y la literatura española*. Vol. 7, Tomo 2: *Época contemporánea, 1914-1939*: Primer suplemento. Barcelona, Crítica, 1995, p. 298.

sur» es el título de una composición de jazz. Los nombres de las ciudades que existen en la realidad se vinculan con unos espacios enteramente abstractos, que surgen como unos lugares amenos. De esta manera se crea un efecto alucinante que distorsiona el tópico de *locus amoenus* clásico otorgándole unas características surrealistas. Los rasgos mencionados se pueden observar en el poema «Daytona» en el que se evoca un lugar cuyas características se oponen al estado actual del sujeto lírico:

Hubo un día en que el día no engañaba,
En que sus manos tristes no sostenían un cuervo
Indiferente como labios de la lluvia,
Como el rojizo hastío.

Mas hoy es imposible
Buscar la luz entre barcas nocturnas;
Alguien cortó la piedra en flor,
Sin que pudiera el mundo
Incendiar la tristeza.

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,
Olvidando fantasma con su collar de frío.

Mirad como sonrío hacia el amor Daytona¹³⁶.

De la primera estrofa se desprende que el sujeto evoca el pasado con las palabras «Hubo un día». El motivo del cuervo, que en el verso siguiente simboliza el estado presente del sujeto, sirve como contraste para establecer la diferencia entre el tiempo pasado y el presente. En los versos que siguen el poeta utiliza un recurso surrealista, el símil con el que se comparan dos fenómenos incomparables para subvertir la lógica de lo enunciado. Así, compara la indiferencia de los labios (personificación) con el cuervo. En la segunda estrofa, el poeta sigue describiendo su condición momentánea con las palabras «hoy es imposible buscar la luz». No obstante, la tristeza de esta condición momentánea contrasta en la tercera estrofa con la existencia de un lugar que desconoce la tristeza del momento presente. En este lugar, en el que se olvida «fantasma con su collar de frío», sí es posible encontrar la luz que, en este contexto, es la metáfora de la vida, de la hermosura, de todo lo que conmueve al poeta. En la penúltima estrofa, el poeta revela la cantidad de esta luz y forma una hipérbole repitiendo la

¹³⁶ *Ibid.*, p. 66.

palabra «desbordando». La luz se desborda en la arena (con ella se evoca la imagen de la playa), en las nubes, en el tiempo, es decir, se dispersa en la vastedad del espacio, creando así la sensación de la inmensidad. El último verso revela la presencia de la esperanza de amor, ya que Daytona, lugar personificado, aguarda un amor futuro. Otro poema de la misma índole es «Nevada» o «Carne del mar» en el que se menciona el estado de Virginia.

El espacio poético donde el yo anhela estar puede ser entendido de dos formas. En primer lugar puede interpretarse como manifestación del deseo de encontrar un lugar concreto poblado de una sociedad diferente en el que el individuo será comprendido y aceptado. En este sentido, la evocación del espacio determinado se puede entender también como una búsqueda de los valores morales diferentes, o en otras palabras, como una reconsideración de la moral establecida. Por otra parte, la búsqueda del espacio ameno puede ser comprendida como un intento de apropiarse de la realidad fugitiva que ha sido el tema en los apartados anteriores. De acuerdo con lo argumentado, proponemos una interpretación del poema «No intentemos el amor nunca» que se apoya en la primera visión del espacio. En este poema, el protagonista principal es el mar que intenta aproximarse a los hombres, mostrando su belleza de la que, sin embargo, nadie se percata:

Aquella noche el mar no tuvo sueño.
Cansado de contar, siempre contar a tantas olas,
Quiso vivir hacia lo lejos,
Donde supiera alguien de su color amargo¹³⁷.

El sujeto, es decir, el mar que a través de la personificación obtiene las características antropomórficas, desea encontrar el lugar donde será comprendido. El cansancio que siente intentando comunicar con las olas que forman parte de él, como el poeta forma parte de la sociedad, se entiende como una resignación provocada por la imposibilidad de realizar ese intento. Debido a eso, emprende un viaje «hacia lo lejos». El mar, en su búsqueda, se aproxima a las ciudades y Cernuda, al describir el itinerario del protagonista, emplea en este caso unas imágenes surrealistas, visionarias de la ciudad: «Su voz atravesando luces, lluvia, frío, / Alcanzaba ciudades elevadas a nubes, / Cielo Sereno, Colorado, Glaciar del Infierno / Todas puras de nieve o de astros caídos / En sus manos de tierra.»¹³⁸. Los nombres de las ciudades describen su aspecto y se pueden entender como unas imágenes complejas que evocan la sensación de grandiosidad del espacio. El poeta, en efecto, yuxtapone el cielo y el infierno, abarcando así lo que está arriba o abajo. Con el oxímoron «Glaciar del infierno», el poeta evoca de forma simultánea efecto sensorial del frío y del calor. Por otra parte, el nombre

¹³⁷ Luis Cernuda, *Un Río, un Amor, Los placeres prohibidos...*, op. cit., p. 68.

¹³⁸ *Ibid.*

de la ciudad Colorado funciona como una imagen múltiple. Evoca colores que se pueden relacionar con la imagen anterior del cielo, de modo que se alude al color rojo del cielo, y en segundo lugar, la misma imagen alude al estado norteamericano. El espacio donde el yo del poeta anhela estar es inmenso, colorido, es un lugar que consta de los elementos principales como el fuego que produce el calor y el agua que alude al frío. Es un espacio vivaz, dinámico, a diferencia del espacio que hemos encontrado en el poema anterior: «Son espacios pequeños como tímida mano, / Silenciosos, vacíos bajo la luz sin vida.»¹³⁹. No obstante, las ciudades no corresponden a ese lugar que el mar está buscando; en los versos siguientes es posible entrever que la belleza y el amor del individuo que intenta aproximarse al mundo pasan desapercibidos:

Mas el mar se cansaba de esperar las ciudades.
Allí su amor tan sólo era un pretexto vago
Con sonrisa de antaño,
Ignorado de todos.

Y con sueño se volvió lentamente
Adonde nadie
Sabe nada de nadie.
Adonde acaba el mundo¹⁴⁰.

El yo, tal y como es posible discernir de estos versos, no logra comunicarse, no logra encontrar el lugar buscado. En varios poemas, Cernuda construye el espacio a partir de la oposición el mar-la ciudad. En estos casos el mar es siempre el protagonista principal cuya belleza pasa desapercibida por los hombres. Así, en «Mares escarlata» la fuerza del mar se convierte en un grito, un dolor desapercibido que invade la ciudad: «Son los mares, los mares desbordados / Que atraviesan ciudades humeantes»¹⁴¹. Aproximarse a las ciudades significa intentar relacionarse con el mundo. No obstante, las ciudades siempre decepcionan al poeta y, por lo tanto, no resultan ser los espacios felices que el yo está buscando. En otras palabras, la sociedad y el poeta no comparten los mismos valores. La belleza a la que el poeta aspira y ofrece pasa desapercibida porque el mundo no la valora del mismo modo. En este sentido, el poema tematiza el abismo que lo separa de la sociedad en la que vive. Al perder la confianza en lo humano, Cernuda construye unos espacios aislados, deshabitados, que abundan en los fenómenos naturales. La solución para la angustia existencial a la que está sometido, es la contemplación de la belleza que emana de la naturaleza y por fin, la fusión con ella. En este sentido, la búsqueda del espacio propicio para el poeta se entiende como un intento de poseer

¹³⁹ *Ibid.*, p. 58.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 69.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 71.

la realidad, alcanzar la unión con ella para discernir la esencia detrás de la apariencia. A este respecto, Philip Silver señaló que lo sublime en Cernuda se puede entender como lo sublime moderno de Lyotard que intenta «hacer ver que hay algo que se puede concebir y que no se puede ver ni hacer ver»¹⁴². En otras palabras, la atracción que el poeta siente hacia la realidad se debe al presentimiento de algo que es concebible pero, por otro lado, inefable.

Con la búsqueda de la unión con el espacio amado, o con una realidad inalcanzable y fugitiva, comienza para el sujeto lírico la tercera etapa de la búsqueda existencial, que más bien se entiende como la aniquilación del yo del poeta a través de la contemplación de la naturaleza. De acuerdo con eso, Silver concluye:

Luego, la verdadera poesía —la de Cernuda— es siempre sensible a la cuestión del ser como «Lo trascendente puro y simple» (Sein und Ziet, 7). No en el sentido de una dudosa correspondencia de la imaginación y una Naturaleza panteísta, tópico eje que desciende del primer romanticismo vía Schelling, y deja su impronta hasta en el simbolismo francés y el modernismo. Sino más bien el Ser como «Naturaleza» como lo Sagrado o el Ser a la manera de Hölderlin, o más claro, como el «mero ser» (nur sein) de Hegel. En suma, lo que Hölderlin denomina lo «maravillosamente todo-presente» (die wunderbar / Allgegenwärtig) en «Como cuando en un día de fiesta». De esto [...] el poeta puede y debe *hablar*. De ello, pero sin poderlo nunca decir directamente en su poema. De ahí su melancolía. Y de ahí ese fracaso —sublime— generador de historia¹⁴³.

En el sentido de la cita anterior, la realidad hacia la que el poeta siente atracción, o lo maravillosamente todo-presente de Hölderlin, es la Otredad que se nos presenta como un hecho, pero también como un misterio. La Naturaleza equivale al Ser, y su contemplación es, de forma simultánea, la contemplación del Ser en su plenitud. El yo, al abstraerse en la realidad que le circunda, desaparece, y se une a la Otredad que lo excede infinitamente. Con esta unión, el poeta por fin trasciende su angustia existencial.

La aniquilación del yo en la poesía de Cernuda, que es, además, la única promesa de eternidad, se refleja en la reiterada presencia del verbo *anegar* o sus sinónimos. Así, en el poema *Quisiera estar solo en el sur* aparece por primera vez la idea de anegarse en el espacio amado y confundirse con los elementos naturales del que consta ese lugar. En la primera estrofa del poema, el yo en primer lugar añora un paisaje perdido:

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 furiosos¹⁴⁴.

La pérdida del sur en este poema debe entenderse como pérdida de los tiempos de la infancia. Los instantes, por aquel entonces, parecían eternos, y el paso del tiempo atenuado o

¹⁴² Philip Silver, *op.cit.*, p. 322.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ Luis Cernuda, *Un río un amor...*, *op.cit.*, p. 50.

insignificante. Dado eso, la realidad parecía un presente eterno que emanaba de la hermosura del espacio que rodeaba al poeta. El sur en el poema es, por consiguiente, un sur mítico y personal cuya evocación no se interpreta únicamente como nostalgia de Andalucía. En la última estrofa aparece el deseo de fundirse con ese lugar en el que la lluvia, la niebla y la oscuridad ya no forman parte de un *locus horrendus*, sino de un espacio al que poeta pretende unirse:

En el sur tan distante quiero estar confundido.
La lluvia allí no es más que una rosa entreabierta:
Su niebla misma ríe, risa blanca en el viento.
Su oscuridad, su luz son bellezas iguales¹⁴⁵.

Los elementos que antes poblaban unos recintos oscuros y angustiosos, aquí, en este paisaje, aparecen redimidos; el poeta compara la lluvia con la rosa, la niebla con la risa, y la oscuridad resulta igualmente bella como la luz. En este poema se observa por primera vez el deseo de confundirse con el paisaje, es decir, aniquilar el yo a través de la contemplación. En este sentido, Brian Hughes aseveró que el verbo «anegar», que reaparece a lo largo de la obra de Cernuda, «indicates the state of total absorption or rapture brought on by the contemplation of beauty»¹⁴⁶. Esta noción de la abnegación del yo aparece así en los versos como «Quiero anegar mi espíritu / Hecho gloria amarilla»¹⁴⁷ que se encuentran en el poema «El viento de septiembre entre los chopos», también en el poema indicado bajo el número II de *Donde habite el olvido* en los versos «Contemplo sus olas y quisiera anegarme»¹⁴⁸, o en «El mirlo, la Gaviota» en el que poeta afirma: «Porque algún día yo seré todas las cosas que amo: / El aire, el agua, las plantas, el adolescente.»¹⁴⁹.

Como hemos destacado anteriormente, la obra de Luis Cernuda representa, tal y como lo observó Octavio Paz, una exploración asidua de sí mismo, una biografía espiritual en la que todas las experiencias del poeta se traducen en un lenguaje poético¹⁵⁰. Los primeros poemarios de Cernuda, *Primeras poesías* y *Un río, un amor*, se pueden entender, por consiguiente, como las primeras páginas de su biografía espiritual. En ellas se origina el conflicto entre la realidad y el deseo comprendido como el incesante anhelo del poeta de

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ Brian Hughes: «Cernuda and the Poetic Imagination. Primeras poesías as Metaphysical Poetry». *Anales de literatura española*, n.º1, 1982, p. 329. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=96184> (fecha de consulta: 9 de septiembre 2016).

¹⁴⁷ Luis Cernuda, *Antología...*, *op.cit.*, p. 142.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.120.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p.113.

¹⁵⁰ Octavio Paz, *op.cit.*

poseer lo que Hölderlin denominó «lo maravillosamente todo-presente», anhelo que fracasa con la imposibilidad de representarlo. Este fracaso sublime, como lo llamó Philip Silver, se une, por otra parte, al fracaso existencial que se debe a la marginalización del poeta. Ambas experiencias, convertidas en el lenguaje poético, se manifiestan en la categoría del espacio. En el primer poemario, el poeta se percata de la realidad, desea participar en la hermosura e intenta representarla. Por consiguiente, se describe el ambiente que el sujeto está contemplando, se evocan los efectos sensoriales con los que se comunica con el mundo, el tiempo está parado porque el acento recae sobre la descripción detallada del espacio. Con esto, los instantes de la contemplación se vuelven eternos. La realidad del mundo exterior se compara con la realidad íntima del poeta, cuya descripción se manifiesta en las descripciones de unos ambientes interiores en el que el sujeto contempla su estado del ánimo. De esta manera, el poeta se explora a sí mismo y su condición existencial. El primer poemario, en este sentido, representa la emersión de la consciencia sobre sí mismo, conciencia sobre la realidad exterior e interior del poeta. En *Un río, un amor*, por otra parte, prevalece la sensación de no pertenecer al ámbito en el que se encuentra el sujeto. Los espacios abstractos que construye el poeta simbolizan la angustia de su estado anímico momentáneo, la incapacidad de comunicarse, la soledad, la pérdida del instante eterno obtenido a través de la contemplación de la belleza, la inconformidad con la sociedad, la rebelión contra las leyes éticas establecidas por ella. El yo busca el lugar en el que pertenece. La búsqueda de ese lugar, que se refleja en la construcción de unos espacios propicios para el sujeto, se puede entender como la búsqueda de nuevos valores, del amor o de la amistad, de una sociedad igualitaria, de una oportunidad de ser comprendido por otros. La búsqueda de estas categorías, expresada de forma simbólica como la constitución de los lugares en los que termina la agonía del sujeto lírico, fracasa. Y la desilusión provocada por ello se refleja en el renunciamento explícito de la esperanza de encontrar el lugar en el que sí es posible pertenecer. Así, en «La canción del oeste», el poeta lo expresa con las siguientes palabras:

Lejos canta el oeste,
Aquel oeste que las manos antaño
Creyeron apresar como el aire a la luna;
Mas la luna es madera, las manos se liquidan
Gota a gota, idénticas a lágrimas.

Olvidemos pues todo, incluso al mismo oeste;
Olvidemos que un día las miradas del ahora
Lucirán a la noche, como tantos amantes,
Sobre el lejano oeste,

Sobre el amor más lejano¹⁵¹.

El oeste en el poema se refiere el oeste mítico y abstracto que consta de los lugares mencionados en los poemas anteriores como Nevada, Virginia, Durango o Daytona. Ahora el poeta pretende olvidarlos; alcanzar estos lugares para él es ilusorio. No obstante, la imposibilidad de alcanzarlos, o la imposibilidad de establecer nuevos valores que culmina con la resignación y la decepción de lo humano, se superan a través de la unión definitiva con la realidad identificada con el Ser. Debido a eso, en *Un río, un amor*, tal y como hemos podido ver en el poema «Quisiera estar solo en el sur», origina la idea de la anegación de sí mismo y la idea de la unión con la naturaleza que para Cernuda representa el Ser. Esta idea reaparece a lo largo de la obra cernudiana y sigue formulándose a través del espacio. Así, en su poema «El mirlo, la gaviota» que se encuentra en *Los placeres prohibidos* (1931) el poeta afirma:

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 adolescente¹⁵².

¹⁵¹ Luis Cernuda, *Un Río, un Amor; Los placeres prohibidos...*, *op.cit.*, p. 80.

¹⁵² Luis Cernuda, *Antología...*, *op. cit.*, p. 112.

6. Conclusión

El propósito del presente trabajo ha sido investigar la categoría del espacio en los primeros poemarios de Luis Cernuda, *Primeras poesías* y *Un río, un amor*. En estos libros de poesía es posible observar una dialéctica de los espacios poéticos a través de los que el poeta plantea su propia búsqueda existencial.

No obstante, el acento sobre la categoría del espacio en su poesía temprana, además de sugerir la interpretación hermenéutica arriba expuesta, se muestra importante desde un punto de vista teórico literario. El espacio poético y el espacio literario en general, han sido contemplados como meros escenarios, como un soporte para el tema principal. Debido a eso, en el primer capítulo del presente trabajo, hemos expuesto unos planteamientos teóricos más recientes sobre el tema. La importancia del espacio literario reside en su potencial de apuntar a las relaciones no espaciales del texto, es decir, a las relaciones del carácter sociológico, histórico, cultural o psicológico. Así, es posible concluir que la categoría del espacio obtiene más importancia en cuanto a la creación del significado. En poesía, la significación de esta categoría ha sido mucho más reconocida sabiendo que los espacios o ambientes con determinadas características sirven en realidad como metáforas para el estado anímico del sujeto lírico. Aplicando este marco teórico a la poesía de Cernuda, se puede constatar que los espacios construidos en sus poemas representan unas experiencias elaboradas poéticamente que en este sentido apuntan a las relaciones no espaciales en el texto. Determinados tipos del espacio incluso llegan a ser símbolos fijos de las experiencias correspondientes. En otras palabras, el poeta tiende a elaborar la experiencia a partir del espacio en el que se encuentra el sujeto lírico que, en el caso de Cernuda, siempre se identifica con el poeta.

Lo anteriormente expuesto significa que la experiencia a la que nos referimos, elaborada a través de la categoría del espacio, está estrechamente vinculada con los hechos vividos por Cernuda y con su proceso contemplativo personal. Dado eso, en el segundo capítulo hemos reflexionado sobre la relación entre las circunstancias personales del poeta y su obra. Así, Octavio Paz concluyó que la obra de Cernuda puede ser considerada como una biografía espiritual. No obstante, las experiencias acumuladas y elaboradas en sus poemas corresponden con lo universal. El poeta las convierte en un mito, o como lo expresó Paz, dejan de ser hechos y fechas y se vuelven ejemplares¹⁵³. Aunque un mito personal, la poesía de Cernuda toca las esencias de la condición humana. En primer lugar, se trata de una poesía

¹⁵³ Octavio Paz, *op.cit.*, p. 8.

contemplativa. El poeta pondera sobre su propia existencia, sobre sus límites y aspiraciones, observa la realidad, la sociedad y la naturaleza que le rodean. Piensa en la hermosura y la crea. La ve como el único remedio que aniquila la oposición entre la esencia y la apariencia, entre el deseo y la realidad. Y contemplando sobre su propio destino, llega a preguntarse sobre la entidad humana en general. De ahí que su poesía no tenga solamente un carácter metafísico, sino también un carácter moral.

La contemplación en este sentido se refiere a la observación atenta de la realidad exterior e interior del poeta mismo. Por ejemplo, en los poemas que tematizan el jardín antiguo o jardín cerrado, la descripción detallada del espacio y de los efectos sensoriales revela un sujeto receptivo y sensible, consciente hasta lo extremo de la realidad circundante. Lo mismo pasa con la realidad interior del poeta. Así, podemos concluir que la contemplación es la base de la experiencia en Cernuda. No se trata simplemente de una ocurrencia en la vida del poeta que se elabora poéticamente, sino de una experiencia adquirida a partir de la contemplación, la revisión y la reflexión. Esta experiencia, por último, se expone a través del espacio poético.

La construcción del espacio poético en los primeros poemarios de Cernuda se somete a los preceptos estéticos de cada movimiento al que el poeta se sentía afiliado. Por consiguiente, hemos expuesto el contexto histórico literario en el que se sitúa la poesía cernudiana. En primer lugar, hemos analizado el fenómeno de la Generación del 27. Las afinidades de este grupo de poetas, cuyo miembro fue Cernuda, marcaron su actitud poética. Los poetas del 27, tal y como lo afirmó Francisco Javier Díez de Revenga, adoptaron la innovación, la renovación y la recuperación como las principales actitudes de su quehacer poético. Debido a eso, lograron unir en sus poéticas el aire de rebeldía característica para el movimiento vanguardista con el deseo de continuar la tradición poética española. En Cernuda, lo anteriormente expuesto se refleja en la adopción del surrealismo amalgamado con rasgos neorrománticos. En segundo lugar, hemos planteado un panorama de los estilos que, a través de las tres actitudes arriba expuestas, fueron incorporados en las poéticas de los del 27. Así, la idea del purismo poético influyó en *Primeras poesías*. Los espacios que surgen en este libro son una copia de los espacios que rodean al poeta, unos espacios reales que forman parte de su cotidianidad. Su exposición en los poemas sigue los preceptos puristas en el sentido de que ayudan al poeta disfrazar o atenuar la subjetividad. Dicho de otro modo, el yo lírico y la voz del poeta se ocultan de las descripciones detalladas de determinados lugares con lo que se alcanza una vaguedad del significado, una expresión indirecta que a veces, con aire de

indiferencia, crea la sensación de artificialidad. A partir de lo expuesto, se evita el patetismo y se atenúa el trasfondo emocional del poema. A partir de su segundo libro de poemas, *Un río, un amor*, el poeta se apropia de la expresión surrealista. Los espacios que crea son unos espacios abstractos que ya no atenúan la presencia del yo sino al contrario, lo acentúa. Los tópicos románticos junto con la técnica surrealista que se refleja en la construcción del espacio en los poemas, revelan el trasfondo emocional del yo. Además, revelan un yo contemplativo y reflexivo. Al comparar los poemarios en respecto, se puede concluir que, a pesar de que el estilo y los espacios construidos sean diferentes, los temas, las preocupaciones, es decir, las experiencias del sujeto lírico, siguen iguales. En Cernuda, estas experiencias abarcan la sensación de la marginalidad, el desamor, la imposibilidad de comunicarse en el sentido de la imposibilidad de ser comprendido, la incapacidad de hacer visible la hermosura para los demás, el deseo de fusionarse con las fuerzas naturales que se intenta a través de la contemplación, la soledad, la hipocresía social.

Las experiencias enumeradas se reflejan en los espacios cuya dialéctica engendra una estructura del espacio. Así, en *Primeras poesías* se observa el intercambio de unos espacios interiores y exteriores. El exterior evoca en el poeta una especie de éxtasis que surge como consecuencia de la contemplación de la belleza que le rodea. El poeta se percata de la belleza del mundo circundante y quiere participar en la realidad que le envuelve. En este poemario se concibe por primera vez lo que más adelante será el deseo de fundirse con el espacio amado. Los espacios interiores, por otro lado, expresan dos diferentes actitudes del yo poético. En primer lugar, se trata de la búsqueda del refugio y debido a eso, algunos interiores se conciben como albergues. No obstante, esto no representa, tal y como lo sostiene Harris, el intento de huir de la realidad¹⁵⁴. Es verdad que el yo busca un espacio protector, sin embargo, este espacio otorga al sujeto la posibilidad de contemplar y reflexionar sobre la realidad circundante. De esta manera, el poeta, no solo no huye de ella sino que la concibe de un modo más directo. En segundo lugar, los espacios interiores expresan la angustia, la imposibilidad de comunicarse, el miedo frente al desconocimiento de sí mismo. El yo desea abandonar ese tipo de lugar o trascenderlo. La dialéctica del espacio interior y exterior de *Primeras poesías*, en *Un río, un amor* cede lugar al intercambio de unos espacios abstractos que se formulan a partir de *locus horrendus* romántico o *locus amoenus*. El sujeto sigue intentando trascender los espacios adversos en los que se encuentra y sustituirlos por unos paraísos inalcanzables en los que proyecta la posibilidad de la felicidad. En este poemario persiste el deseo de captar la

¹⁵⁴ Derek Harris, *loc. cit.*

hermosura de la realidad y el deseo de fundirse con ella. Además, se observa la consciencia sobre la condición social en el que se encuentra el poeta.

Por último, la oposición entre los espacios exteriores e interiores en *Primeras poesías* y la oposición entre los espacios formulados a partir de *locus horrendus* y *locus amoenus* en *Un río, un amor*, refleja, en efecto, lo que el mismo Cernuda percibió como la oposición entre la realidad y el deseo¹⁵⁵ que ha sido el tema del quinto capítulo. Esta oposición consta, por un lado, del ímpetu de captar la realidad en el sentido de divisar la esencia detrás de la apariencia, hacer ver, tal y como lo explicó Lyotard, que «hay algo que se puede concebir y que no se puede ver ni hacer ver»¹⁵⁶. Por otro lado, la oposición mencionada consta del fracaso. La realidad en sí trasciende al sujeto infinitamente y debido a eso, es imposible concebirla o hacerla visible por completo, lo que causa el fracaso del deseo. No obstante, se trata, tal y como lo explicó Philip Silver, de un fracaso sublime. Lo sublime en este sentido es lo sublime de Kant que corresponde a la conciencia de que la realidad trasciende el sujeto de modo infinito y a la imposibilidad de representarla¹⁵⁷. Los espacios en la poesía temprana de Cernuda son el reflejo del anhelo de captar los instantes compuestos de la infinitud y representarlos. De allí la cantidad de descripciones del espacio, de las sensaciones provocadas por sus características, la conciencia extrema de los exteriores e interiores o la conciencia de la realidad íntima expresada a través de los espacios abstractos. En este sentido, la noción de la lejanía que surge en *Un río, un amor*, o el anhelo de anegarse a sí mismo en el espacio amado, representa, en efecto, el intento de apropiarse de la realidad, disfrutar de la percepción más aguda de ella, aún cuando ese intento representa un fracaso. El mismo poeta concluyó que «la realidad exterior es un espejismo y lo único cierto mi propio deseo de poseerla»¹⁵⁸. Para Cernuda, la tensión entre la realidad y el deseo es la causa del quehacer poético. El intento de representar la realidad a pesar de terminar como un fracaso es también un proceso creativo. Es decir, más allá de la posibilidad de representar las cosas, la poesía es el acto de crear.

¹⁵⁵ Luis Cernuda, *loc. cit.*

¹⁵⁶ Philip Silver, *loc. cit.*

¹⁵⁷ Philip Silver, *loc. cit.*

¹⁵⁸ Luis Cernuda, *loc. cit.*

BIBLIOGRAFÍA:

Bachelard, Gaston: *La poética del espacio*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.

Blasco Pascual, Francisco Javier: *Poética de Juan Ramón*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982.

Bruton, Kevin J.: «El espacio poético en la poesía de Luis Cernuda». *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986. Volumen II*, Berlín, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_2_018.pdf

Cernuda, Luis: *Antología*, Madrid, Cátedra, 1984.

Cernuda, Luis: *Un río, un amor; Los placeres prohibidos*, Madrid, Cátedra, 2002.

Cernuda, Luis: *Obra completa*, Madrid, Siruela, 1999.

Cernuda, Luis: *Perfil del aire*, Málaga, Litoral, 1983.

Cernuda, Luis: *Prosa Completa*. Barcelona, Barral Editores, 1975.

Covarrubias, Pablo Muñoz: «Garcilaso de la Vega y la crítica literaria de Luis Cernuda», *Anuario de Letras: Lingüística y filología*, Vol. 44, 2006.

Debicki, Anthony: *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid, Gredos, 1968.

Diez de Revenga, Francisco Javier: *Los poetas del 27, clásicos y modernos*. Murcia, Tres fronteras, 2009.

Diego, Gerardo: «Un escorzo de Góngora.» *Revista de Occidente*, vol. II, n.º 7, 1924, pp.76-89

Díaz de Guereñu, Juan Manuel: «Ultraístas y creacionistas: midiendo las distancias». En: Harald Wentzslaff Eggenbert (ed.). *Las vanguardias literarias de España*, Frankfurt am Main- Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1999, pp. 403-428.

Fox, Inman. «Hacia una nueva historia literaria para España.». *Atti del Convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani*, cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/04/04_211.pdf *Centro Virtual Cervantes*. pp. 1-18.

Geist, Anthony L: «El 27 y la vanguardia: una aproximación ideológica.» En: Harald Wentzslaff Eggenbert(ed.). *Las vanguardias literarias de España*, Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberamericana, 1999, pp. 429-441.

Gordon, Samuel. «Breves atisbos metodológicos para el examen de la poesía mexicana al fin del siglo.» *Graffylia*, vol. II, n.º3, 2004, pp. 129-142.

Harris, Derek: *Perfil del aire con otras obras olvidadas e inéditas, documentos y epistolario*. London, Tamesis Books, 1971.

Hughes, Brian: «Cernuda and the Poetic Imagination. *Perfil del aire* as Metaphysical Poetry». *Anales de literatura española*, n.º1, 1982, p. 329. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=96184>

Huidobro, Vicente. «*Horizon Carré*», En: *Obra Selecta*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1989, pp. 8-51.

Imbert, Enrique Anderson: *Historia de la literatura hispanoamericana I*, México, Fondo de Cultura Económica, 1970, 401-407.

Lopez Castro, Armando: *Luis Cernuda en su sombra*, Madrid, Verbum, 2013.

Lotman, Iuri: *Estructura del texto artístico*, Madrid, Ediciones Istmo, 1982.

Martínez Cachero, J.M.: «La generación del 27» En: Jesús Menéndez Peláez (ed.) *Historia de la literatura española, siglos XVIII, XIX, XX*, León, Everest, 2005, pp. 577-597.

Otero, Carlos: «Variaciones de un tema cernudiano». *La caña gris*, n.º 6-8, 1962. p. 39.
<https://issuu.com/faximil/docs/1962-lcgris-06-07-08>

Paz, Octavio: «La palabra edificante». *Revista de la Universidad de México*, vol. XVIII, 11, n.º 1964, pp.7-15.

Rico, Francisco: *Historia y crítica de la literatura española*. Vol.7, Tomo 1: *Época contemporánea: 1914-1939*. Barcelona, Crítica, 1984.

Rico, Francisco: *Historia y crítica de la literatura española*. Vol.7, Tomo 2: *Época contemporánea: 1914-1939*. Barcelona, Crítica, 1995.

Soriano, Francisco Ruiz: «Eliot, Cernuda y Alberti». *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º 539-540, 1995, p. 43.

Wegner, Phillip E.: «Spatial Criticism.» En: *Introducing Criticism at the 21st Century*, de Julian Wolfreys. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2002, pp.179-202.

Zuleta, Emilia: *Cinco poetas españoles*. Madrid, Gredos, 1971.