EL CREPUSCULO EN CINCO POEMAS DE LUIS CERNUDA

Reconocido actualmente como uno de los poetas más finos y sobresalientes de la generación del 27, Luis Cernuda posee, junto con la delicadeza y técnica características de este grupo, un tono de profunda y personal emotividad que le hace inconfundible. Esto explica por qué su obra, a diferencia de la de sus contemporáneos, es tan estimada por los poetas españoles de hoy, quienes están más interesados en valores humanos que en calidades estéticas (1).

Salinas ha precisado su poesía como «la depuración más perfecta, el cernido más fino, el último posible grado de reducción a su pura esencia del lirismo romántico español» (2). Sin embargo, no se han estudiado todavía muchos aspectos de su poesía, especialmente los que caracterizan sus últimos libros. Este descuido se debe, evidentemente, al rumbo de los acontecimientos históricos que fueron causa de su exilio y del de la mayoría de los poetas de su generación, durante o después de la guerra. Quizá por esta razón no circulasen mucho sus últimos trabajos, ya que Cernuda vivió fuera de España (principalmente en Inglaterra, los Estados Unidos y México) desde febrero de 1938 hasta su muerte en 1963.

También es verdad que Cernuda vivió otro «exilio» de su propia creación, que obedecía a su inabordable personalidad, la que provocó a José Luis Aranguren a llamarle un «exiliado perpetuo». Asimismo Pedro Salinas le describe como el más aislado, el más «extraño» de su generación:

> Difícil de conocer. Delicado, pudorosísimo, guardándose su intimidad para él solo... el que más apartaba a la gente de sí, por temor de que le rompan algo, el más extraño (3).

El propósito de este ensayo es estudiar cinco poemas líricos de Luis Cernuda, que enfocan una escena crepuscular y que tienen como emoción principal una intensa inquietud. El poeta infunde esta emoción en varios paisajes, proyectándola sensorialmente en diferentes elementos de la naturaleza, y logra así establecer una correlación entre la atmósfera exterior y un determinado momento de su yo íntimo. Cada poema presenta un aspecto distinto de esta ansiedad, exteriori-

(1) PHILIP SILVER discute esta cuestión en el prefacio de su libro sobre la poesía de Cernuda, p. xiii. El libro es «*Et in Arcadia ego*»: *A Study of the Poetry of Luis Cernuda*. Tamesis Books Limited, Londres, 1965.

(2) «Luis Cernuda, poeta», en *Literatura española siglo XX* (2.ª ed.; México, 1949), p. 277; citado por PHILIP SILVER, *op. cit.*, p. 46.

(3) PEDRO SALINAS: «Nueve o diez poetas», en *Contemporary Spanish Poetry*, por E. L. TURNBULL. The Johns Hopkins Press; Baltimore: 1945, p. 15.

zada en los matices del crepúsculo, cuyo efecto total constituye lo que Azorín ha llamado «la emoción del paisaje», contenido espiritual que da pie a una tendencia prevaleciente en la poesía española moderna. Vistos en conjunto, los cinco poemas revelan un don particular: el de hacernos partícipes de una profunda emoción mediante una técnica de gran delicadeza, que distingue entre las más finas gradaciones de una emoción y que a la vez sugiere una meditación sobre el hombre y el medio que le rodea.

En estos poemas, tan diferentes en significado como en su forma poética, se ve la amplitud de influencias que repercuten, con mayor o menor intensidad, en el alma del poeta durante sus años de destierro, cuando se dedicó a la docencia en varias universidades de Inglaterra, los Estados Unidos y México. Algunas de estas influencias las discutiremos más abajo. Sin embargo, el enfoque principal de este trabajo no es señalar influencias, sino examinar las preocupaciones dominantes del poeta en el crepúsculo y aclarar con mayor precisión en qué consiste la «depuración» de su estilo. Los cinco poemas sirven muy bien para esta mira, pues, aunque realizados en diferentes momentos y como creaciones independientes, expresan los mismos temas principales mediante el empleo de los mismos recursos estilísticos.

El crepúsculo es para Cernuda un momento de reflexión sobre su circunstancia y muy particularmente de confrontación consigo mismo en su identidad como poeta. Por varias razones se halla en desacuerdo con la sociedad que le rodea, pero se siente en armonía con el paisaje natural, bañados ambos en luz crepuscular. A la naturaleza viene entonces con la ansiedad causada por su sensación de aislamiento y por sus anhelos de unidad, y hace vestirse al paisaje con los colores de su emoción. El esplendor efímero del día moribundo, dramatizado en el ocaso, le recuerda su propia muerte y su falta de valores personales permanentes. Philip Silver ha señalado esta «sed de eternidad» (en el sentido de una búsqueda de lo permanente) como el tema central de toda la poesía de Cernuda (4). Es este deseo de algo ideal e inmutable, muchas veces descrito como un «sueño» y contrapuesto con la realidad, lo que le hace buscar alivio en el vuelo imaginativo. En la luz incierta del crepúsculo se anulan los límites normales del tiempo y del espacio y aparece la visión extática de una nueva realidad, representación de sus anhelos de permanencia e inmutabilidad (5). Luego el poeta vuelve a su realidad verdadera, pero no sin haber pasado

(4) PHILIP SILVER: *Op. cit.*, pp. 29-30.

(5) A esto quizá se refiere Octavio Paz, en su excelente ensayo sobre Luis Cernuda, *La palabra edificante*, cuando dice de él: «A veces sus paisajes son tiempo detenido y en ellos la luz piensa como en algunos cuadros de Turner...» Véase: *Cuadrivio*, Editorial Joaquín Mortiz, México, D. F., 1965, p. 197.

antes por una etapa de distensión en que se desahoga, aclarando ante su propio yo las causas de su soledad en un esfuerzo por superarla o, al menos, de justificarla. Por lo tanto, se destacan en sus versos un tema dominante —la soledad y el aislamiento del hombre como poeta— y algunos motivos característicos: el juego entre la vida y la muerte y el sueño como existencia no temporal. Además, el desarrollo sigue un orden típico: 1) una etapa de ansiedad, exteriorizada en el paisaje; 2) la interposición de una nueva realidad fuera del tiempo y del espacio normales; 3) una distensión espiritual que termina en un mejor conocimiento de su conflicto interior. En tres palabras: ansiedad-alivio-distensión.

Todos los poemas están escritos en un lenguaje simple, libre de rebuscamiento, y su eficacia poética depende en gran parte de la destreza con que el poeta emplea unos cuantos motivos tomados de la naturaleza: luz, agua, nubes, pájaros, etc. La fuerza emotiva y la variedad de estos cinco poemas me parecen aún más notables si se consideran la sencillez de su estilo y la parquedad de sus recursos formales (6).

Cronológicamente, el primero de los poemas es «Cordura», de *Las nubes* (1937-40) (7):

CORDURA

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

II *Los cristales son bruma*
Donde un iris mojado
Refleja ramas grises,
Humos de hogares, nubes.

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

(6) Realmente hay siete poemas sobre el crepúsculo en la poesía que Cernuda escribió después de salir de España. No trato dos de éstos aquí («Atardecer en la catedral», de *Las nubes*, y «El cementerio», de *Como quien espera el alba)* porque en ellos la emoción principal no es la inquietud. En ellos predomina un sentimiento de paz y tranquilidad. Sin embargo, estos dos muestran las mismas características mencionadas arriba.

(7) Todos los poemas estudiados en este trabajo están en la cuarta edición aumentada de las poesías completas de Luis Cernuda, publicada bajo el título de *La Realidad y El Deseo*, F. C. E.; México, 1964. «Cordura» aparece en la p. 155. En este trabajo usaré la abreviatura *RD* y el número de la página para citar los poemas, después de indicar el título y las fechas del libro particular al cual pertenece cada poema.

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

V *Turbando el aire quieto*
Con una queja ronca,
Como sombras, los cuervos
Agudos, giran, pasan.

VI *Voces tranquilas hay*
De hombres, hacia lo lejos,
Que el suelo están labrando
Como hicieron los padres.

VII *Sus manos, si se extienden,*
Hallan manos amigas.
Su fe es la misma. Juntos
Viven la misma espera.

VIII *Allá, sobre la lluvia,*
Donde anidan estrellas,
Dios por su cielo mira
Dulces rincones grises.

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

X *Un sueño que conmigo*
El puso para siempre,
Me aisla. Así está el chopo
Entre encinas robustas.

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

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

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

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

Aquí se expresa, en forma clara y con gran intensidad la amarga inquietud del hombre moderno, que se siente desarraigado de la misma tierra en que camina y de la sociedad que le rodea. Su enajenación hace de los demás hombres meros «cuerpos ajenos» y le encierra en

una soledad casi hermética, sin comunicación espiritual alguna. Su soledad, que es la del «chopo entre encinas robustas», expresa la nostalgia del desterrado mediante el contraste entre un árbol tan característicamente andaluz y las encinas inglesas. También se nos comunica la sensación enfermiza del intelectual ante hombres de acción y la actitud ambigua del que se siente distinto ante hombres normales. Sin embargo, hay todavía una tercera razón más profunda que las otras para explicar su aislamiento: el sueño que le regaló Dios «para siempre». Aunque ahora le aparta de la sociedad, aumentando su enajenación, este mismo sueño da pie a su esperanza de romper el aislamiento algún día y de lograr entonces una «comunión con los hombres». Aquí se ve la influencia del concepto romántico, que hace del poeta un hombre solitario, apartado de la sociedad por su propia naturaleza, pero que ha de cumplir la sublime y necesaria misión de profeta (8). El soñar es su vocación artística, la esencia de su identidad, la raíz tanto de su aislamiento como de su esperanza. El poeta ni siquiera tiene el consuelo de la religión tradicional, porque es forzoso que, como hombre del futuro, no responda más que a su propia luz interior, la cual frecuentemente le pone en contra de los moldes del día. De este modo su mismo dolor, motivado por la ausencia de Dios, es la expresión del amor que Dios le concede en su vida, paradoja que Cernuda sintetiza hábilmente en una metáfora:

Pero esa forma tiene
Su amor: la cruz sin nadie.

La imagen de un crucifijo simple, sin el *corpus* de Jesucristo, nos sugiere la ausencia de Dios que el poeta siente en los ritos tradicionales de la religión, a la vez que sus palabras «la cruz sin nadie» aluden directamente a su amarga soledad, en la que no hay ninguna «cruz», ningún encuentro con otro. No obstante, se da esta dolorosa cruz como la única evidencia de Dios en su vida.

Es notable que estas emociones contradictorias de ansiedad y de esperanza no sean explicadas sino al final, aunque están presentes desde el principio, insinuadas ya en la descripción del escenario natural. «La lluvia oscura» y los cristales empañados de las primeras estrofas

(8) Es obvio que Cernuda tomaba muy en serio su vocación de poeta y que se identificaba con los poetas románticos del siglo anterior. El tema del poeta como profeta solitario es común en las obras de Wordsworth, Coleridge, Shelley y otros ingleses a quienes estudió Cernuda durante esta época. El mismo tema se destaca muy particularmente en la poesía de Hölderlin, a quien tradujo. De éste escribe Cernuda en su ensayo autobiográfico: «(su conocimiento)... ha sido una de mis mejores experiencias en cuanto poeta... (yo) aprendía, no sólo una visión nueva del mundo, sino, consonante con ella, una técnica nueva de la expresión poética.» («Historial de un libro, La realidad y el deseo», incluido como la última parte de *Poesía y literatura*, Luis Cernuda, Barcelona, México, 1960, pp. 253-4.)

sugieren el alejamiento y depresión que siente el poeta, mientras que el «iris mojado» del cristal y «la luz amarilla» que de vez en cuando penetra en la oscuridad reflejan sus momentos de esperanza. La referencia a «un edén perdido» de la tercera estrofa anuncia la falta de Dios en su vida, ausencia que no está descrita sino en la estrofa 11. Es típico de los poemas de Cernuda presentar primero la emoción dibujada en el paisaje y explicarla directamente después. Este orden prepara psicológicamente al lector, envolviéndole gradualmente en un estado de ánimo tal, que se identifica por completo con la explicación al final.

A mediados del poema ocurre un súbito cambio de tono (estrofa 6): la oscuridad y las sombras se desvanecen y de repente aparece «hacia lo lejos», como espejismo proyectado en la niebla, un breve bosquejo de otra vida muy distinta a la del poeta:

Voces tranquilas hay
De hombres hacia lo lejos
Que el suelo están labrando
Como hicieron sus padres.

Es ésta una visión idealizada del hombre pastoral, arraigado a la tierra y unido a su sociedad por la tradición; hombre que extiende la mano y halla «manos amigas»; hombre que se siente protegido por un Dios atento, sentado sobre la lluvia, en un cielo rústico con estrellas que parecen pajarillos anidados a su alrededor. Es como si la ansiedad del poeta fuera tan poderosa que hiciera retroceder la triste realidad de su tiempo y lugar, reemplazándola con la materialización de sus anhelos. A lo largo de tres estrofas (6, 7, 8) se extiende esta visión; después vuelve el poeta en la estrofa 9 al mundo de niebla y tristeza para dar entonces una explicación directa. La interrupción momentánea ha sido un alivio que ha ayudado al poeta en su trance introspectivo.

Esta meditación crepuscular recuerda los poemas del siglo XVIII que enfocan un cementerio visto en el atardecer, a la manera del poeta inglés Edward Young. Hallamos muchas similitudes: el uso de versos cortos y regulares, la minuciosa descripción de cambios de luz, la presencia de la muerte y de Dios en el crepúsculo, la actitud contemplativa, la acción terapéutica del paisaje, que termina en un mensaje de esperanza y conformidad (la «cordura» que nos enseña la Naturaleza). Pero estos poemas de meditación crepuscular en el cementerio, que se pusieron tan de moda en el siglo XVIII, generalmente estaban recargados de sentimentalismo, retórica y lugares comunes; «Cordura», por el contrario, convence por su originalidad, sutileza y tono menor. La

muerte se insinúa en «el campo amortecido» y en «las alegrías pasadas», haciéndose visible en los cuervos que se levantan en el aire chillando, como encarnaciones de recuerdos. Al Dios convencional, quien está visto «a lo lejos», se contrapone un Dios moderno, sentido en ausencia, que sólo da indicios indirectos de su amor, regalando al poeta su vocación artística, la cual justifica su aislamiento y enajenación. Por esto, el poema termina, de un modo natural y lógico, con una suave afirmación de fe: «La noche será breve.»

El segundo poema del grupo procede del mismo libro, *Las nubes* (1937-40), y nos comunica una ansiedad más profunda y pesimista: «Tarde oscura» *(RD* 198):

TARDE OSCURA

I *Lo mismo que un sueño*
Al cuerpo separa
Del alma, esta niebla
Tierra y luz aparta.
II *Todo es raro y vago:*
Ni son en el viento,
Latido en el agua,
Color en el suelo.
III *De sí mismo extraño,*
¿Sabes lo que espera
El pájaro quieto
Por la rama seca?
IV *Lejos, tras un vidrio,*
Una luz ya arde,
Poniendo la hora
Más incierta. Yace
V *La vida, y tú solo,*
No muerto, no vivo,
En el pecho sientes
Débil su latido.
VI *Por estos suburbios*
Sórdidos, sin norte
Vas, como el destino
Inútil del hombre.
VII *Y en el pensamiento*
Luz o fe ahora
Buscas, mientras vence
Afuera la sombra.

Nuevamente la depuración técnica nos permite sentir una emoción a través del paisaje antes de que se nos explique su causa de modo directo, en un sutil e intrincado juego de correspondencias. El poeta se ve a sí mismo en un paisaje borroso de niebla, desprovisto de realidad

y de propósitos definidos, tal como los objetos que carecen de bulto y de líneas precisas. La ausencia de contenido en el paisaje —color, sonido o movimiento— refleja la sensación interior del poeta, que se siente vacío, estéril y abúlico, sin voluntad ni siquiera para esforzarse y hallar una solución. En vez de pensar, se identifica con el paisaje, transfiriendo su propia atonía a un pájaro «de sí mismo extraño», que espera, sin saber por qué, posado en una rama seca y estéril.

También se ve la concisión del estilo cernudiano en su acertado empleo del sueño como motivo artístico. La comparación inicial entre el sueño que separa el cuerpo del alma y la niebla que separa la tierra de la luz consigue tres fines estructurales al mismo tiempo: 1) define la emoción dominante como extrañeza, esto es, la sensación de ruptura interior; 2) identifica al poeta desorientado con el paisaje nebuloso, lo cual le permite usar después elementos del paisaje para dramatizar visiblemente su estado íntimo; 3) asocia la luz con el alma. Esta asociación es importante, porque más tarde será una súbita chispa de luz la que despierta al poeta de su abulia, rompiendo simbólicamente la vaga inmovilidad del paisaje y afirmando la vida y el alma.

Esta profunda desorientación recuerda el estado de *ängst,* tan frecuentemente discutido por los filósofos existencialistas. Según ellos, el *ängst* se produce en el hombre que lleva «una vida inauténtica» cuando súbita e inconscientemente intuye la falsedad de su situación y su propia «falta de esencia». Sintiéndose extraño y alejado, incapaz de identificarse con los objetos a su alrededor, el hombre siente el frío roce de la nada. En general, los existencialistas sostienen que «la existencia precede a la esencia»; por esto el hombre se encuentra existente sin saber por qué y tiene que crearse a sí mismo una esencia a fuerza de voluntad. Pero el hombre típicamente flojo y cobarde rehuye esta necesidad de pensar y escoger, escondiéndose en una vida «inauténtica», la vida superficial, dictada por la sociedad. De ahí el papel particular de los estados afectivos. Para los existencialistas los dichos estados —especialmente éste de *ängst*— son fuentes válidas y necesarias de la verdad filosófica, pues despiertan al hombre de su abulia, empujándole hacia la «autoconfrontación». Además, estos momentos de plena conciencia de la verdad muchas veces inspiran a los hombres hipersensitivos —los poetas y los artistas— y fomentan en ellos una como necesidad de creación.

Cuando Cernuda escribió este poema vivía en Cambridge (Inglaterra); allí leyó por primera vez a Kierkegaard, en traducción inglesa (9). Esta lectura parece haberle afectado hondamente, dando sentido a sus pensamientos crepusculares, pues «Tarde oscura» muestra indi-

(9) PHILIP SILVER: *Op. cit.*, p. 21.

cios de una confrontación con la soledad en términos existencialistas; fue una «tarde oscura» cuando llegó a un mejor conocimiento de sí mismo mediante la angustia.

No obstante, antes de llegar al momento de autoconfrontación y de distensión, se interpone un nuevo nivel de la realidad, que está fuera de los límites del tiempo y del espacio; en este caso no se nos da una visión pastoral, como en «Cordura», sino la presencia de un hombre espiritualizado, en una especie de animación suspendida entre la vida y la muerte. El sentido de espacio normal se anula en la niebla, mientras que una súbita chispa de sol hace «la hora más incierta», incitando la imaginación del poeta para que se represente metafóricamente la problemática del ser humano:

Yace
La vida y tú solo
No muerto, no vivo,
En el pecho sientes
Débil su latido.

El verbo *yace,* que aparece en las losas sepulcrales («Aquí yace...»), le da al poema enorme sugestividad. Su inusitada colocación al final de la cuarta estrofa, separada de la frase que sigue, rompe la unidad estrófica que hasta ahora ha predominado en el poema, dirigiendo nuestra atención a esta imagen clave. Así como suspendida entre dos estrofas, la palabra imita la posición extraña del poeta, que se encuentra como tendido entre las alternativas de la existencia humana (la vida y la muerte).

Durante su vuelo imaginativo el poeta se da cuenta de que, bien miradas, la vida y la muerte son realmente dos aspectos del mismo proceso, pues todo hombre nace con su propia muerte, hecho inexorable, aunque futuro, que poco a poco se va cumpliendo (10). Ve este proceso de vida-muerte como un continuo sin dirección ni significado alguno y, por lo tanto, como una irrealidad. En términos existencialistas, en este momento debe afirmar su voluntad y escoger algún camino de vida específico que le dote de una esencia; en otras palabras: ha de comprometerse. Pero el poeta se encuentra sin fuerzas para escoger ni la vida ni la muerte; se ha rendido a la existencia «inauténtica». Por eso, con la carga de su propia vida, yace en un sueño abúlico: «no muerto, no vivo».

---

(10) Esta tendencia a identificar la vida con la muerte, viéndolas como un solo proceso, es muy característica del pensamiento existencialista, aunque, claro está, el mismo concepto ha estado presente desde muy antiguo en la tradición greco-cristiana, tratado a veces con gran profundidad, como en los sonetos a la muerte, de Quevedo.

Sin embargo, es ahora, en tensión máxima, cuando el poeta siente dentro de sí una vibración débil: el latir de su corazón, contestando a la pequeña luz que late en el paisaje. Inmediatamente después viene la explicación directa de su desorientación, tal como si el poeta hubiese llegado por fin a un mejor entendimiento de sí mismo por medio de su peculiar estado de ánimo. El poeta termina con una nota pesimista al triunfar la oscuridad. No obstante, su actitud básica ha cambiado: la vaguedad y abulia se han convertido, en los repliegues de su pensamiento, en una búsqueda de «luz o fe». Una vez más le ha dado una lección el paisaje, pero no es una lección de tranquilidad ni de resignación. No hay visión pastoral ni la presencia de Dios en el crepúsculo a la manera dieciochesca, sino la extrañeza y la angustia de un hombre que se encuentra absolutamente solo en el mundo, sin más compañía que su propia pregunta.

Salgamos ahora del mundo de la lluvia y la niebla para ver otro tipo de inquietud crepuscular, tal como se presenta en el único de los poemas que no tiene un paisaje lluvioso: «Primavera vieja», del libro *Como quien espera el alba* (1941-44) (*RD* 208):

PRIMAVERA VIEJA

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

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

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

Como en los dos poemas anteriores, la emoción principal no está expresada sino al final; esta vez, en las últimas dos líneas: «llorarías pensando cuán bella fue la vida y cuán inútil». El poeta se siente triste y desengañado al contemplar la belleza efímera e insustancial de la vida humana. El tema, aunque de antigua tradición, cobra fuerza y originalidad aquí porque aparece como experiencia inmediata y no como abstracción. La belleza particular de un ocaso primaveral nos conmueve al mismo tiempo que lo sentimos desvanecerse.

Una vez más vemos a Cernuda identificando el paisaje con una emoción para dramatizar su conflicto interior. La tensión entre la fu-

gacidad de la belleza y la atracción sobrecogedora que ejerce sobre quien la contempla se ve insinuada en el paisaje de la primera estrofa a través de tres aspectos de la naturaleza, que van cambiando gradualmente: el «poniente morado» del cielo, los magnolios en flor, pero «mojados de rocío» y la luna que crece. Irónicamente es ahora, a punto de fenecer, cuando el día llega a la culminación de su esplendor. Pasar por las calles en este momento, gozando de esta hermosura, sería para el poeta un «soñar despierto», esto es, un *waking dream*, cita directa de la famosa *Oda a un ruiseñor*, de John Keats, que trata el mismo tema. Sería un sueño porque esta belleza es una ilusión traidora, dominada como está por el tiempo.

La segunda estrofa es un ejemplo más del proceso intelectual del poeta, esto es, el paso desde lo minúsculo a lo mayúsculo, para llegar a comprender las esencias de la naturaleza: los bandos de golondrinas hacen comprensible la vastedad del cielo, tal como la fuente revela la hondura misteriosa de la tierra. Esta proyección en la grandeza cósmica a través de lo minúsculo y singular deja siempre la impresión de ensanchamiento y liberación momentáneos. Pero a este proceso pone un súbito fin el silencio, que viene «luego» con su recuerdo de los límites que siempre impone el tiempo a la experiencia humana, por bella o libre que parezca. En el silencio vibra la noche inexorable que apaga la belleza, terminando el sueño y comunicándonos una ligera sugestión de la muerte, que lo apaga todo.

El poeta se siente embelesado por el gozo del «ahora», descrito en la primera estrofa; su gozo es como un soñar despierto. Pero al mismo tiempo sabe bien que no se puede fiar de este encanto, que va a acabar en un «luego» silencioso, y, por lo tanto, ve las quejas de las golondrinas y el rumor de una fuente como reflejos de su protesta interior. Su anticipación del engaño venidero hace que la mera presencia de esta belleza le infunda pena, y para desahogarse se imagina proyectado fuera de los límites actuales del tiempo y del espacio, «en el rincón de algún compás», como si fuera un fantasma que ha vuelto de la muerte.

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

Es como si el poeta se dijera a sí mismo: «si fueses un fantasma que volviera, llorarías al recordar la belleza e inutilidad de la vida; pero ahora, delante de esta hermosura tan poderosamente engañadora, aunque sabes que es mentira, no puedes sino gozarla y seguir soñando».

El título «Primavera vieja» nos muestra la misma paradoja presentada por el ruiseñor de la oda de Keats: la majestad inalcanzable que tiene el eterno ciclo del mundo vegetal y animal, frente a la insignificancia y frustración del ser humano, que, encerrado en su mortalidad, contempla esta grandeza. Nada más nuevo que esta primavera o esta canción del ruiseñor. Por otra parte, nada más antiguo, porque han llegado muchas primaveras siempre con la misma promesa y habrá muchas más después de nuestra muerte, y todas se acabarán con el calor estival. La última palabra del poema nos da la clave, *inútil.* La belleza es inútil como consuelo del hombre porque no es duradera. Algunas palabras escritas por Cernuda sobre Keats pueden explicar su propia actitud, tal como se percibe en este poema: «(Keats)... se hallaba dividido entre el goce sensual del mundo y la percepción de la miseria y el dolor en el mismo» (11).

Si bien es cierto que éste es el más frío de los cinco poemas discutidos en este trabajo, por ser demasiado intelectual y por carecer de espontaneidad, es también verdad que demuestra una exquisita tensión que quizá no viene mal con el tema del conflicto entre el sentir y el pensar. El poema nos ha comunicado la tensión entre la brillante y depurada descripción de una tarde bella y la antigua verdad de su traición, insinuada sutilmente en el paisaje, un paisaje que muere. Además, nos muestra el intenso grado de incertidumbre en que vivía Cernuda, hasta el punto de dudar del valor de su oficio poético, aun siendo éste la única justificación de su vida.

El cuarto poema, «Un momento todavía», del libro *Con las horas contadas* (1950-56), es el más compacto de todos y el que presenta la más suave y más sutil inquietud *(RD* 299):

UN MOMENTO TODAVIA

I *Grisáceo el mar y verde;*
El aire, igual, lo envuelve.
Dios en su cielo llueve.
II *Por la rama del pino*
Japonés, brota un trino:
Pájaro ya en su nido.
III *Entra; es tarde. Las olas,*
Creciendo con las sombras,
Lentas la playa borran.
IV *En la ventana abierta*
De la casa, aún te quedas
Sin saber lo que esperas.

(11) Luis Cernuda: *Pensamiento poético en la lírica inglesa,* Imprenta Universitaria, México, 1958, p. 114.

El poeta, a solas en el crepúsculo, contempla un lluvioso paisaje junto al mar y se siente ligeramente turbado e incierto, sin saber por qué. Es como si algo del paisaje le llamara la atención sin que él pueda localizarlo; por eso se retira vacilante, deteniéndose en la ventana por un momento. La emoción principal es un vago sentido de inquietud e incertidumbre que se da en las últimas líneas: «aún te quedas sin saber lo que esperas». Las causas de la emoción principal no están explicadas directamente aquí como en los poemas anteriores, pero sí hay indicios de ellas, como en los otros, insinuados en el paisaje.

En la primera estrofa los dos elementos más importantes se van mezclando lentamente a través de la coloración verde y gris y la lluvia que la penetra. Dios aparece identificado con la lluvia, quizá por ser el medio unificador de elementos; pero no es el Dios trascendente y antropomórfico que se veía sentado «sobre la lluvia» en el cielo campesino de «Cordura». Este Dios es la lluvia misma, un Dios natural, visible y palpable: «Dios en su cielo llueve.»

En súbito contraste con la unidad en que se confunden aire, mar y Dios, brota en la segunda estrofa el trino de un solo pájaro, afirmando su individualidad. No obstante, parece estar bien colocado y en paz en el gran esquema natural —«ya en su nido»—, lo cual infunde en el poeta un deseo de alcanzar esa misma clase de seguridad. La idea toma forma como un mandato: «Entra; es tarde.» El poeta obedece en seguida, deteniéndose un momento frente a una ventana para contemplar afuera la lenta y sosegada unión de olas, sombras y playa:

Las olas
Creciendo con las sombras
Lentas la playa borran.

Al parecer, el observador mismo no comprende la fascinación que le inspira esta escena; pero es obvio que hay un gran ritmo natural, al que van obedeciendo el mar, el aire y la tierra, pero al cual no pertenece quien lo percibe. El poeta no es participante, sino observador. Apartado, lo mira todo desde el marco de su soledad —una ventana, obvio símbolo de su aislamiento espiritual—, la unidad de la naturaleza le hace sentir, por vía contrastiva, su propia soledad; la presencia de Dios en la lluvia, como fondo que une y mueve las cosas, le recuerda su propia carencia de Dios. De esta manera el paisaje le infunde un vago sentido de descontento e incertidumbre inconscientes, recordándole indirectamente su condición de aislado, que ya ha percibido de manera directa en las otras lluviosas soledades de «Cordura» y «Tarde oscura».

El poema está escrito en estrofas de tres heptasílabos, que riman

entre sí con asonancia. Por lo tanto, cada estrofa forma una entidad completa en sí presentando una sola impresión dominante: la primera, unión de mar-aire-Dios; la segunda, la voz del individuo seguro; la tercera, unión de sombras-olas-playa, y la cuarta, la vacilación e incertidumbre del observador desde su ventana. Hay aquí muchos de los motivos que vimos en los poemas anteriores: *aire borroso, lluvia, la rama, el pájaro, la ventana, sombras que crecen*—junto con algunos nuevos, como *las olas, la playa* y *el mar*. Pero hay esta diferencia: todos están apenas mencionados. Así por su estructura tanto como por su tema del hombre solo ante la unidad de la naturaleza, cada estrofa parece un ejemplo de poesía japonesa, el *haiku*. El *haiku* también está escrito en tres versos y presenta imágenes casi desnudas, dando una sola impresión dominante. Además, el *haiku* clásico no explica, sino que sugiere la emoción mediante imágenes compactas. Tal influencia explicaría el uso de estrofas de tres versos, las cuales son rarísimas en la poesía de Cernuda, y también la falta de una explicación directa de las causas de la ansiedad que siente el poeta. Esta influencia está insinuada en la presencia del «pino japonés» de la segunda estrofa.

Además de ser el único de los poemas que no explica directamente la causa de la emotividad del poeta, esta primorosa composición es la única en que no hay suspensión del tiempo y del espacio. Al parecer, el poeta siente su soledad y aislamiento en el crepúsculo tanto como antes; pero esta vez no logra su imaginación ese cambio de niveles de realidad que hemos visto antes. Por lo tanto, no experimenta alivio ni tiene un momento de iluminación, sino que permanece al final perplejo y vacilante, esperando algo sin saber por qué.

El último y quizá el más hermoso de estos poemas de ansiedad crepuscular no parece originar de influencia literaria alguna, sino de un recuerdo personal. Es «Niño tras un cristal», del último libro de Cernuda, *Desolación de la quimera* (1956-62) *(RD* 321):

NIÑO TRAS UN CRISTAL

I *Al caer la tarde, absorto*
Tras el cristal, el niño mira
Llover. La luz que se ha encendido
En un farol contrasta
La lluvia blanca con el aire oscuro.

II *La habitación a solas*
Le envuelve tibiamente,
Y el visillo, velando
Sobre el cristal, como una nube,
Le susurra lunar encantamiento.

III *El colegio se aleja. Es ahora*
La tregua, con el libro
De historias y de estampas
Bajo la lámpara, la noche,
El sueño, las horas sin medida.
IV *Vive en el seno de su fuerza tierna,*
Todavía sin deseo, sin memoria,
El niño, y sin presagio
Que afuera el tiempo aguarda
Con la vida, al acecho.
V *En su sombra ya se forma la perla.*

En lugar de un paisaje, aquí se ve un niño pensativo, con su rostro junto al cristal, mirando la lluvia a la hora del crepúsculo. El tono familiar y nostálgico sugiere que el niño es Cernuda mismo, y el poema, un recuerdo de su niñez. ¿Por qué no muestra el poeta aquí, como antes, un paisaje extraño, transformado en un momento del crepúsculo en un cuadro de su soledad y desesperanza? ¿Por qué, en cambio, vuelve Cernuda a un tema que ya hacía años no tocaba: el tema de la niñez? Este poema fue escrito en México, el último país a que llegó a vivir en su peregrinación de desterrado. Philip Silver afirma que la llegada a México no fue una llegada más en sus veintitrés años de exilio, sino más bien un retorno al mundo de su niñez, pues éste se parecía a México en idioma, clima y atmósfera. Silver cita las propias palabras de Cernuda:

> Hallaste en aquella tierra tu centro, que las almas tienen también, a su manera, centro en la tierra. El sentimiento de ser un extraño, que durante tiempo atrás te perseguía por los lugares donde viviste, allí callaba, al fin dormido. Estabas en tu sitio, o en sitio que podía ser tuyo; con todo o con casi todo concordabas, y las cosas, aire, luz, paisaje, criaturas, te eran amigas. Igual que si una losa te hubieran quitado de encima, vivías como un resucitado (12).

El poema es de tal sutileza que puede defraudarnos a primera vista, porque la imagen clave en que se basa no se descubre sino en la última línea: la identificación entre la potente pero frágil inocencia del niño y una perla que se va formando en su yo íntimo como dentro de una concha, donde no puede quitarle su lustre el mundo exterior. En realidad, todo el poema —sonido, color, textura y sentido— es una preparación para esta imagen. El sonido de la palabra *perla* está sugerido de antemano por el repetido uso de palabras con sonido análogo, espe-

(12) PHILIP SILVER: *Op. cit.*, pp. 23-24; la cita viene de Luis Cernuda, *Variaciones sobre tema mexicano*, México: Colección «México y lo mexicano», número 10, Porrúa y Obregón, 1952, pp. 70-71.

cialmente de palabras que tienen las letras *r* y *a* hacia el final: *mira, ahora, historia, lámpara, horas, fuerza, tierna, memoria, afuera, aguarda, forma.* En la primera estrofa «la lluvia blanca» alrededor del farol conrasta con «el aire oscuro», como la perla más tarde habrá de contrastar con la sombra, en el último verso. De igual modo, el visillo «como una nube», la luna insinuada en «el lunar encantamiento» y la lámpara en contraposición con la noche, en la línea 14, nos anuncian la blancura luminosa de la perla. Su textura dura y lisa está sugerida por el cristal; su redondez, por la aureola del farol, por la luna y por el blanco rostro del niño que se asoma a la ventana.

Desde el principio, el niño está concebido como algo precioso, encerrado y protegido, formando un paralelo con la perla, que se va formando en su interior. El cristal le resguarda de la lluvia, como la concha protege la perla del agua del mar. La habitación le envuelve también en ligera protección: «La habitación a solas le envuelve tibiamente.» El visillo le «vela» también mientras le susurra «lunar encantamiento». Es como si las cosas que rodean al niño le protegieran al mismo tiempo que se acercan, atraídas por su fresca hermosura juvenil. Esta animación del ambiente subraya la tensión implícita en la niñez cuando el cuerpo empieza a dar muestras de su potencialidad sensual, mientras permanece el espíritu alejado en la inconsciencia.

En la tercera estrofa ocurre la suspensión del tiempo y del espacio, tan típica de estos poemas del crepúsculo, aunque aquí tiene una función no aliviadora, sino descriptiva.

El colegio se aleja. Es ahora
La tregua...
El sueño, las horas sin medida.

Aquí precisamente se unen el contraste temporal y el contraste espacial, que han formado la estructura del poema. El interior de la habitación, tibio y protector, ha estado hasta ahora contrapuesto a las sombras del exterior; el presente de niñez inocente ha estado contrapuesto al futuro de madurez y desengaño. En este punto y en una sola frase se identifica el presente con la habitación y el futuro con la oscuridad: «Afuera el tiempo aguarda con la vida, al acecho.» La palabra *tiempo,* en su doble significado de clima y de medida cronológica, hace que el futuro tome forma palpable en la lluviosa oscuridad de afuera, amenazando al niño, cuya única protección es el vidrio frágil. Ahora en el crepúsculo, momento de transición, en que el día se hace noche —como el niño mismo, que cambiará para hacerse adulto—, las sombras crecen, y «se forma la perla», o sea, se va formando la identidad del niño como poeta, su carácter, su sensibilidad.

Aunque este poema es bastante diferente de los demás, exhibe muchos de los mismos recursos que ya hemos visto: el juego de luz y sombra, la atmósfera lluviosa, el uso del cristal, la momentánea suspensión del tiempo y del espacio, la metáfora del sueño como insinuación de la no temporalidad, la fusión de la emoción con el ambiente. Sin embargo, de todos los cinco poemas, éste es el más indicado para servir de conclusión a nuestras consideraciones sobre la inquietud crepuscular de Cernuda, pues en esta hermosa composición Cernuda deja vislumbrar un aspecto muy importante de sí mismo: su búsqueda de lo ideal, su anhelo de poseer inocencia y franqueza juveniles. Todo esto se nos aparece concretado en una perla. Quizá fue este mismo anhelo de inocencia y la consiguiente tensión lo que le creó una barrera de reticencia, aislándole de los demás hombres y dejándole a solas en el crepúsculo con el paisaje y su ansiedad. Las palabras de Salinas lo describen bien: «el que más apartaba a la gente de sí, por temor de que le rompan algo». La ansiedad sentida durante el crepúsculo es soledad, enajenación, desengaño e incertidumbre, tal como nos han revelado los otros cuatro poemas; pero también es otra cosa: la angustia de quien lucha por defender una perla —su delicado yo íntimo— de sombras corrosivas y amenazantes, sombras que fueron creciendo con los años.

Luis Cernuda, poeta sutil como hay pocos, fue en este mundo algo así como una perla. Evitó los roces violentos, las disonancias y las bajezas; pero su destino humano le hizo ver una y otra vez cuán difícil es la plena realización en la hondonada de la soledad. Por eso fue como fue. El poeta llevaba en sí los motivos de su constante e inevitable desazón, pues quiso estar entre los hombres y también resguardar su delicada y frágil interioridad.—BRENDA WEGMANN *(Northeastern University. BOSTON, Mass. U. S. A.).*

LA PREHISTORIA LITERARIA DE JULIO CORTAZAR *

En un libro precursor, *Adam Buenosayres,* obra publicada en 1948, pero comenzada casi dos décadas antes, un insólito escritor argentino, Leopoldo Marechal, expone a través de las aventuras de su personaje —visiblemente autobiográfico— un conflicto típico que aquejó a casi

* El presente texto constituye el primer capítulo del libro *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática,* que en sucesivas entregas aparecerá íntegro en estas páginas de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. (*N. de R.*)