

ELEMENTOS DE COHESIÓN TEXTUAL EN *OCNOS Y VARIACIONES SOBRE TEMA MEXICANO*, DE LUIS CERNUDA

MARÍA ISABEL RODRÍGUEZ PONCE

Universidad de Extremadura

Resumen

La huella de Luis Cernuda en la poesía española desde la posguerra hasta nuestros días no se ha calibrado como el auténtico *revulsivo* que aún representa. El campo de acción de ese fuerte influjo puede concretarse en una nueva concepción de la poesía que recrea una identidad consciente del paso del tiempo. Según expone Dionisio Cañas, el *último* Cernuda deja en las generaciones posteriores la herencia de una genuina *mirada* poética, la ironía, el lenguaje y la astucia constructiva del poema como reacción contra el lado más irracional y sentimentaloides del Romanticismo. La alusión de Dionisio Cañas al Cernuda *último* sirve para centrar nuestra materia de estudio en *Ocnos y Variaciones sobre tema mexicano*, sin olvidar por ello la concepción eminentemente global que el poeta poseía sobre su obra. En este trabajo fijaremos nuestra atención precisamente en esa «astucia constructiva», en la cuidadosa elaboración textual de estos dos libros de Luis Cernuda, enfocándolos, siempre que sea necesario, desde la teoría de los géneros autobiográficos.

Palabras clave: Análisis textual, cohesión, autobiografía.

Abstract

Cernuda's imprint on Spanish poetry has not yet been measured as an authentic *rebuke* during the post-war period. The scope of this strong inflow can be seen as a new conception of poetry, reproducing a conscious identity of the passage of time. According to Dionisio Cañas, a mature Cernuda leaves a truly poetic eye for future generations, imbued in irony, language and constructive cleverness as reactionary elements against the irrational and sentimental side of Romanticism. Cañas's analysis of Cernuda's last years guides our study of *Ocnos* and *Variations on a Mexican Theme*. Nonetheless, we cannot ignore the overall quality of his works. This paper focuses on the aforementioned constructive cleverness, when necessary dissected by means of autobiographical sources.

Keywords: Text analysis, cohesion, autobiography.

1. Introducción

La huella de Luis Cernuda en la poesía española desde la posguerra hasta nuestros días no se ha calibrado como el auténtico *revulsivo* que aún representa. El campo de acción de ese fuerte influjo puede concretarse en una nueva concepción de la poesía que recrea una identidad consciente del paso del tiempo. Según expone Dionisio Cañas, el *último* Cernuda deja en las generaciones posteriores la herencia de una genuina *mirada* poética, la ironía, el lenguaje y la astucia constructiva del poema como reacción contra el lado más irracional y sentimentaloides del Romanticismo¹. La alusión de Dionisio Cañas al Cernuda *último* sirve para centrar nuestra materia de estudio en *Ocnos* y *Variaciones sobre tema mexicano*, sin olvidar por ello la concepción eminentemente global que el poeta poseía sobre su obra. En este trabajo fijaremos nuestra atención precisamente en esa «astucia constructiva», en la cuidadosa elaboración textual de estos dos libros de Luis Cernuda, enfocándolos, siempre que sea necesario, desde la teoría de los géneros autobiográficos.

2. El valor de lo mítico en Cernuda. El caso de *Ocnos*

En la poesía cernudiana los mitos constituyen una presencia no conciliadora, signo de una unidad rota y dispersa. En esta poesía los mitos sirven como mecanismo de objetivación. Pero unas construcciones culturales tan poderosas no se limitan sólo a esta función. Se trata de instrumentos múltiples cuyas facetas entroncan con la perspectiva autobiográfica que nos planteamos. Los principales mitos abordados por Cernuda tienen que ver con el desdoblamiento² o con la creación artística, con la percepción de esa reali-

¹ J. Gil de Biedma, *Volver*, antología poética, ed. de D. Cañas, Madrid, Cátedra, 1989. La revalorización de la poesía cernudiana germina entre la que se ha dado en llamar *poética de la experiencia* o *del conocimiento*, con Francisco Brines, Jaime Gil de Biedma o José Ángel Valente. Esta recuperación de Cernuda se extiende hasta los años 70 con la poesía *novísima*, que también se adscribe, en ciertos aspectos, al magisterio del poeta sevillano (cf. L.A. de Villena, «La rebeldía del *dandy* en Luis Cernuda», en *3 Luis Cernuda*, volumen colectivo, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1977, págs. 109-155).

² La dualidad es un asunto constante en toda la obra cernudiada, como veremos a lo largo de estas páginas. Ese rasgo está directamente relacionado con algunos presupuestos autobiográficos fundamentales. Para Paul de Man («La autobiografía como desfiguración», *Suplementos Anthropos*, 29, 1991, págs. 113-118) la autobiografía no proporciona información sobre un sujeto de manera sencilla y aparente, sino que impone un modelo especular de conocimiento en que dos sujetos se reflejan y constituyen mutuamente. El discurso autobiográfico se basa en el mismo sistema de tropos que subyace a toda cognición. Según De Man, el tropo dominante en la autobiografía es la prosopopeya, la figura que hace hablar a los que no tienen voz propia o a los muertos. Es sorprendente, por ejemplo, el alcance de la prosopopeya en *Ocnos* y *Variaciones...*, aunque lamentablemente su análisis no tendrá cabida en estas páginas. Pero sí profundizaremos en las funciones que otros recursos basados en el desdoblamiento poseen en las citadas obras.

dad invisible que acompaña a lo material. Esta concepción de la labor poética hace de la mitología un medio ideal para su expresión. «El poeta y los mitos», de *Ocnos*, revela el descubrimiento de la mitología griega, el contraste entre la tristeza de la religión cristiana y la alegría de aquellos dioses que eran como hombres.

Cernuda muestra su preferencia por Garcilaso frente a San Juan de la Cruz, por haber vivido el primero un resurgimiento de los antiguos valores griegos que le hicieron un *buscador* de la hermosura, un auténtico *artista*. La búsqueda irracional de la belleza se halla plenamente justificada para el poeta. Y una de las vías para unirse a esa belleza es el amor. En Cernuda, el conjunto de amor y belleza se unifica por un rasgo de eternidad. El amor perdura siempre, como en «No es el amor quien muere, somos nosotros mismos...» (*Donde habite el olvido*). La belleza de la juventud tampoco muere, sino que se renueva en otros cuerpos, como podemos observar en «Río», poema de *Ocnos* en el que los remeros, al pasar velozmente, parecen llevar en sí *eternamente* una juventud «sonriente y codiciable».

Justamente de Garcilaso toma Cernuda, además de la visión de un paisaje idílico y el ritmo métrico de algunos poemas, la conformación de sus figuras mitológicas³. Según Philip Silver, casi toda la poesía amorosa de Cernuda se articula sobre la fábula de Narciso. En la poética cernudiana, el yo es un ser incompleto, idea muy acorde con el hecho de que Narciso sea, aparentemente, dos personas. Por otra parte, Narciso representa el *puer aeternus*, paradigma de los anhelos de eternidad del poeta. Aun así, la consecución de estos *dones* resulta insuficiente, ya que «sólo momentáneamente puede Narciso hacerse uno con su propio ser reflejado⁴».

2.1. OCNOS

Este libro se halla encabezado por un fragmento de un ensayo de Goethe que especula sobre el sentido del mito clásico. Luis Maristany⁵ ha profundizado sobre el alcance del mismo en el libro de Cernuda, estableciendo sus variantes y relacionándolo con otros mitos. *Ocnos* es, etimológicamente, «pereza». De forma esquemática, el mito se representa como un anciano que trenza los juncos que servirán como alimento a su asno, y reenvía, como origen, a una ceremonia egipcia en la que el iniciado trenzaba una sogas por

³ G. Correa, «Mallarmé y Garcilaso en Cernuda: de “Primeras poesías” a la “Égloga” y a la “Oda”», en D. Harris (ed.), *Luis Cernuda*, Madrid, Taurus («El escritor y la crítica»), 1977, págs. 228-243.

⁴ Ph. Silver, *De la mano de Cernuda. Invitación a la poesía*, Madrid, Cátedra/Fundación «Juan March», 1989, pág. 62.

⁵ L. Maristany, «Entorno cultural y significación de un título: *Ocnos*», en *Anales de Literatura Española*, 7, Universidad de Alicante, 1991, págs. 121-138.

un extremo mientras otros la deshacían por el extremo opuesto. Con ello se simboliza la fuerza creadora y destructiva, a un tiempo, de la vida.

Entre otras adaptaciones del mito figuran algunas muy interesantes, como un proverbio jonio que alude al trabajo estéril («torcer la sogá de *Ocnos*»), o como la denominación de un pájaro, «la mayor y más hermosa de las garzas reales y de las más raras de todas las aves». No habría que despreciar aquí el conocido tópico que identifica al poeta con el pájaro. En definitiva, al escoger el mito de *Ocnos*, Cernuda persigue una saturación de sentidos que podría esquematizarse de la siguiente manera:

— *Ocnos* representa la doble fuerza positivo-negativa o creadora-destructora, idea que reproduce el proceso de lo natural.

— *Ocnos* es un referente de la laboriosidad estéril. *Ocnos* en el Hades representa el esfuerzo infructuoso. Algunas representaciones de *Ocnos* (Villa Panfilia) suponen una versión ingenua y hasta cierto punto paródica de los grandes mitos trágicos de Tántalo y Sísifo.

— En *Ocnos* puede hallarse una identificación entre el pájaro y el poeta.

— *Ocnos* refleja como trasfondo una actitud de indolencia.

— El mito también sirve para ilustrar el castigo sin causa cierta.

— *Ocnos*, asimismo, puede enfocarse desde una vertiente social. El asno de *Ocnos* puede representar al público y al medio social hostil que padeció Cernuda con respecto a su actividad poética y vital.

Esta saturación, perfectamente calculada, responde, en palabras de L. Maristany, a la intención de rescatar y fijar en las páginas de este libro una «experiencia primigenia» que configuró de manera principal el ideal poético de Cernuda. En *Ocnos* se conjuga sabiamente la búsqueda de esos valores fundamentales (belleza, amor, poesía) sin causalidad, sin una posible justificación, porque ésta no existe, sino que es en sí misma un motivo y un destino, como la vida que se crea y se destruye sin una causa primera, por un impulso desconocido. Además, el mito resulta válido para descender a un plano más pragmático. Mediante la faceta irónica de *Ocnos*, el poeta se distancia de sí mismo y objetiva sus intenciones. En ese mismo tono de ironía, puede atacar al público que no ha sabido entenderle, pero que también ha constituido, a su manera, una pieza motora en la dialéctica de su creación.

Ocnos se relaciona, a su vez, con el mito de Marsias, considerado también como posible título y desechado después. Marsias, por su superioridad artística, es víctima de la ira injusta de Apolo, y acaba padeciendo un destino cruel y desdichado. Además, Marsias representa el sufrimiento del artista con respecto al valor de su obra, y se aviene espléndidamente con el

carácter de Cernuda, continuamente ocupado en no perturbar su ideal poético, en la correcta edición de sus obras, en rehacer las secciones de *La Realidad y el Deseo*.

En el caso de Cernuda, también se establecen evidentes relaciones entre el mito de Ocnos y el de Apolo y Dafne, con lo que se confirma la inspiración garcilasiana que alumbró su selección, sin desdeñar, por supuesto, el gran peso de este mito en la tradición poética occidental. J. Gil-Albert⁶ opina que

...el mito de la Antigüedad que [Cernuda] prefería era el de Apolo persiguiendo a la ninfa Dafne que, al ser alcanzada se convertía en otra cosa, en laurel; al hombre se le transforma en sus manos todo lo que ve, lo que posee; no consigue nunca sino apresar algo distinto de lo que anhelantemente buscó.

En este mito se oponen los elementos del movimiento y del estatismo, la imposibilidad de satisfacción del deseo.

Como síntesis, podría decirse que para el poeta la clave del mito de Ocnos es la *memoria*. Philip Silver afirma que *Ocnos* es «la *mitificación* de la vida del niño que iba a convertirse en poeta⁷». La recuperación autobiográfica o *autocreación* adquiere en Cernuda un carácter mitográfico que la eleva de lo real, y es la propia escritura la que le otorga existencia. Hasta tal extremo llega esta tendencia que Cernuda crea sus mitos *autóctonos*, como *Sansueña*, mitificación de España que confunde historia y leyenda para lograr una sensación de eternidad. Pero en *Sansueña* no elabora Cernuda una «España eterna», sino «otra España», recreada por la escritura y correspondiente al personaje poético que había forjado en su obra⁸.

3. *Ocnos y Variaciones sobre tema mexicano: análisis textual*

Abordaremos el análisis textual de estos dos libros cernudianos articulando enfoques muy heterogéneos, pero que resultan claves en la constitución de estas obras, no sólo desde el plano de los planteamientos generales que animan estos textos, sino ya en el nivel más formal y tangible. Por tanto,

⁶ J. Gil-Albert, «Encuentro con Luis Cernuda», en D. Harris (ed.), *op. cit.*, págs. 23-24.

⁷ Ph. Silver, *op. cit.*, págs. 54-55.

⁸ Cf. «Resaca en Sansueña», en *Las Nubes*; «Ser de Sansueña», en *Vivir sin estar viviendo*, en Luis Cernuda, *Obra completa. Poesía completa*, vol. 1, ed. de D. Harris y L. Maristany, Madrid, Siruela, 1994, págs. 277 y 417, respectivamente. Esta mitificación se aprecia en cómo Cernuda aborda estos temas (España, el desgarró del exilio) en *Variaciones...*, donde se plantea un contraste esencial entre España y México. Como señala José Luis Bernal, este país supuso el reencuentro del poeta con su identidad hispana (en Luis Cernuda, *Antología poética*, ed. de J.L. Bernal Salgado, Madrid, Rialp, 2002, pág. 53).

trataremos cómo influye la técnica meditativa en la estructura de los poemas; observaremos cómo incide el empleo de las personas gramaticales en la perspectiva autobiográfica; estudiaremos la disposición temporal y sintáctica de estas obras. Por falta de espacio, no podremos analizar en estas páginas cómo el comedimiento de Luis Cernuda hace que los elementos retóricos sean un *sustento* firme —aunque casi imperceptible— de su obra, y no un mero adorno. Se trata de una huida consciente del *retoricismo*, que tanto censuró el poeta.

3.1. LA TÉCNICA MEDITATIVA

Una de las principales fuentes de la poesía cernudiana es la poesía inglesa de la meditación. El dominio de la técnica meditativa lo adquiere Cernuda a través de la lectura de autores como Keats, Blake o Shakespeare, en un afán de precisión y de rechazo de la ampulosidad. En palabras del poeta, se intenta evitar la *pathetic fallacy* o «engaño sentimental», es decir, la impresión subjetiva del poema, tratando de objetivar el propio proceso de la experiencia. Un medio para ello es proyectar la experiencia emotiva en una situación dramática, histórica o legendaria. A este fin responden poemas como «Lázaro» o «El César». En «Historial de un libro» Cernuda ofrece matizaciones muy valiosas sobre este asunto:

Siempre traté de componer mis poemas a partir de un germen inicial de experiencia, enseñándome pronto la práctica que, sin aquél, el poema no parecería inevitable ni adquiriría contorno exacto y expresión precisa⁹.

Cernuda prefería esta técnica a las de otros tipos de poesía, como la de Juan Ramón Jiménez, en quien critica, tanto en poesía como en prosa, el rechazo de una estructura previa a la experiencia. Esa elección, en opinión de Cernuda, conduce al efectismo lingüístico y acaba descartando el tratamiento de la realidad. Para el poeta, el manejo consciente del «arte meditativo» supone un modo de dar estructura a su obra.

La técnica meditativa se basa en el esquema tripartito que comprende las tres potencias del alma. La *memoria* se corresponde en el poema con la «composición de lugar», la representación imaginativa del escenario de la acción meditativa, como puede serlo una calle en el poema «La música y la noche»,

⁹ Cf. «Historial de un libro», en *Obra completa. Prosa 1* (cit.), págs. 646-647. Las referencias a la técnica meditativa en Cernuda y al proceso de reelaboración de su experiencia real son abundantes entre los críticos. Cf. F. Charry Lara, «Luis Cernuda», en Luis Cernuda, *Obra Completa* (cit.), págs. 59-70; J. Muñoz, «Poesía y pensamiento en Luis Cernuda», en Luis Cernuda, *Obra Completa* (cit.), págs. 11-122; J. Gil de Biedma, «El ejemplo de Luis Cernuda», en Luis Cernuda, *Obra Completa* (cit.), págs. 124-128; J.Á. Valente, «Luis Cernuda y la poesía de la meditación», en Luis Cernuda, *Obra Completa* (cit.), págs. 303-313; entre otros.

de *Ocnos*. El *entendimiento* equivale en el poema a la explicación racional de la emoción recreada. Por último, la *voluntad* significa el compromiso con la conciencia despertada a través de esa experiencia.

En el poema meditativo ideal, estas tres partes se sucederían de forma consecutiva, pero, tanto en *Ocnos* como en *Variaciones...*, hay pocos poemas que respeten el esquema tripartito (cf. «El piano», de *Ocnos*). En la mayoría de ellos, la *voluntad* se halla difuminada entre las partes de la *memoria* y el *entendimiento*, más claramente definidas por lo general. Quizás la división tajante en tres apartados impondría un tono *nostálgico* —en el peor de los sentidos— o de *moraleja* demasiado evidentes, aspectos que el poeta luchaba por soslayar.

Así, se encuentran muy frecuentemente poemas en los que pueden distinguirse, a grandes trazos, dos partes; en otros, la misma tipografía, mediante un asterisco, muestra con claridad una división bipartita («La catedral y el río», «Jardín antiguo», «Sombras», de *Ocnos*). En *Variaciones...* los asteriscos señalan sobre todo fragmentos que representan impresiones fugaces; por ello pueden ser tres o cuatro dentro de un mismo poema («Dignidad y reposo», «Los ojos y la voz»).

Pese a que la aplicación de la técnica meditativa no sea estricta por parte de Cernuda, el espíritu reflexivo se halla siempre presente en la composición de los poemas, y el poeta lo modula según sus necesidades. En este caso, una vez más, un útil poético —la técnica meditativa misma— se adapta a la concepción general del libro y de la propia poesía cernudiana. Como hemos mencionado, la meditación es reflexión, es *reflejo*. En *Ocnos* y *Variaciones...* hallamos la contraposición permanente, en cualquier nivel de análisis, de dos planos.

3.2. EL EMPLEO DE LAS PERSONAS GRAMATICALES

En *Ocnos* y *Variaciones...* el reparto de las personas gramaticales puede parecer algo caótico a simple vista. Sería esperable el predominio de la primera persona, que es la que suele identificarse con lo autobiográfico¹⁰. En este caso concreto, la perspectiva autobiográfica entraría en conflicto con todos los problemas de determinación del sujeto lírico, en los que, por su complejidad y extensión, no vamos a detenernos.

En las obras mencionadas aparecen la primera, segunda y tercera personas, representada ésta última por el pronombre personal (*él*), por el sintagma

¹⁰ Sin embargo, el «pacto autobiográfico» también consigue instaurarse con las segunda y tercera personas, con lo que además se consigue el extrañamiento y la atracción del lector, cf. D. Villanueva, «Para una pragmática de la autobiografía», *El polen de ideas*, Barcelona, Literatura y Pensamiento, 1991, págs. 95-114.

«el niño» o por el nombre propio *Albanio*, introducido ya en la etapa que recrea la adolescencia como muestra de una evidente inspiración garcilasiana. Asimismo, hay poemas eminentemente narrativos que excluyen cualquier referencia personal («El escándalo», *Ocnos*), o que la velan en un sólo pronombre posesivo a lo largo de todo el texto: «... el cartón de las cajas que por *mi* santo [...] traían a casa los juguetes» («El bazar», *Ocnos*).

Las ediciones de *Ocnos* (1942-1949-1963) y su ordenación temporal tienen mucho que ver con el desarrollo de las personas gramaticales que en ellas se observa. La primera edición de *Ocnos* se centra en la infancia y adolescencia sevillanas del poeta, pero las sucesivas ediciones reflejan posteriores etapas de su vida. Cernuda se decide por una ordenación cronológica —aunque no estricta— de los poemas, que por ello no siguen una clasificación *escritural*, sino autobiográfica.

En principio, podríamos explicar la combinación de varias personas gramaticales por un afán comprensible de *variatio*, para no hacer tedioso y monótono el conjunto de los dos libros. Pero esta *variatio* se ubica muy claramente en la etapa de niñez y adolescencia. A partir de la etapa de madurez, la verdadera protagonista es la segunda persona, desde poemas como «Ciudad de la meseta» o «Santa» en adelante. Contrastando estas dos obras, la segunda persona es la dominante, y en *Variaciones...* es prácticamente la única. Al analizar la función de las tres personas, se observará que todas se hallan orientadas hacia un mismo objetivo.

3.2.1. La primera persona

Además de ser la esperable por convención en un texto autobiográfico, la primera persona ofrece en *Ocnos* y *Variaciones...* algunas particularidades, en concreto con respecto a la primera persona del plural.

En *Ocnos* encontramos un «íbamos» («El huerto»); «...a partir de tal edad *nos* vemos sujetos al tiempo y obligados a contar con él, como si alguna colérica visión con espada entelleante *nos* arrojara el paraíso...» («El tiempo»); «...*subíamos* a la azotea» («Atardecer»).

En *Variaciones...* las únicas primeras personas que aparecen lo hacen en plural: «[los músicos] *nos* hablan», «les *pedimos* que canten» («Músicos rústicos»); «nos deslizamos», «navegamos», «desembarcamos», «olvidamos» («Por el agua»); «*nuestro* campo visual» («Las iglesias»).

En algunos de los ejemplos, el plural corresponde al relato de una circunstancia real: el poeta se hallaba acompañado de otra u otras personas en el momento recreado por el poema. Pero en otros casos, como en «*nos* vemos sujetos al tiempo», «como si una visión *nos* arrojara...» o «*nuestro* campo visual» (referido a la descripción de la fachada de una iglesia mexicana) nos

hallamos ante un empleo generalizador de la primera persona del plural, un uso universalizador que equivaldría, en otro plano, a la designación *el hombre* como *el ser humano*. Esos plurales no se refieren ya a unas circunstancias o personas concretas, sino que engloban al género humano completo.

Resulta curioso señalar, tanto en el singular como en el plural, algo válido para cualquiera de las tres personas: su presentación indirecta. Por supuesto, Cernuda suele prescindir del pronombre personal sujeto (*yo, tú, él...*), y acude a los pronombres objeto (*nos*). Pero, además de esto, prefiere en muchas ocasiones minimizar el número de formas verbales —que contienen en sus desinencias los morfemas de persona y número— y presentar indirectamente la persona, a través de los posesivos («*nuestro campo visual*», «*por mi santo*»).

Una vez más, Cernuda huye de lo demasiado evidente. Hasta un elemento como la primera persona, tan difícil de *disimular* en este tipo de textos, se nos presenta en un movimiento de doble dirección (mostración/ocultamiento) que obedece a la desmaterialización del autor real en favor de la creación del personaje poético.

3.2.2. *La segunda persona*

En primer lugar, el empleo de la segunda persona supone un desdoblamiento del poeta. Es como si se mirara en un espejo y se hablara a sí mismo. Adelantando algo que expondremos más tarde a propósito de las imágenes en *Ocnos y Variaciones...*, es como si cada fragmento, cada poema, fuera un pequeño espejo, una imagen fija de pasado en la que el sujeto se refleja. Como en el cine, en la técnica de los dibujos animados, o también en la música, los fotogramas, los dibujos o las notas no deben ser entendidos sólo individualmente, en su estatismo. Es su vertiginosa sucesión la que nos da la sensación de movimiento, de vida. Por lo tanto, la sustancia del reflejo, en esencia, es el tiempo, en un movimiento doble que podríamos calificar, adoptando la terminología lingüística, de *paradigma* —objetivación de cada momento, imagen detenida— y *sintagma* —conexión de momentos o imágenes, dinámica—. Entre los medios de objetivación que describíamos en Cernuda, también puede añadirse la persona gramatical.

Pero el empleo de la segunda persona no agota su función en este primer objetivo, primordial en sí mismo. También se introduce con ella el aspecto globalizador que se atribuía a algunos casos de primera persona del plural. Con la segunda persona la *universalización* citada actúa de una manera específica. La pretensión de Cernuda en cuanto a la utilización de un lenguaje sencillo, como el lenguaje hablado, se ve justificada en la mayoría de los críticos aludiendo a interjecciones y términos coloquiales que, en realidad, no aparecen tan abundantemente como se dice. En *Ocnos y Variacio-*

nes..., sobre todo en éste último, se recogen algunos ejemplos: *bueno, veamos, sí, no*. Como se comprobará más tarde, las intenciones de Cernuda sobre su *supuesto* lenguaje hablado no se corresponden exactamente con la realidad. Pero sí hay un rasgo coloquial que Cernuda reelabora con mucha prudencia. Se trata del mencionado contenido globalizador de la segunda persona.

El recorrido hasta llegar a este contenido no es sencillo. Para comprenderlo mejor, hay que recurrir en primer lugar a casos de la propia lengua. Existen elementos que, sin convertir la frase en impersonal, pueden difuminar la responsabilidad de quien habla. Así sucede con determinados usos del pronombre *uno*: «Es que no sabe *uno* a quien atender¹¹». En este tipo de contexto, *uno* es conmutable por la segunda persona: «Uno se esfuerza por los demás, y mira cómo le pagan» / «Te esfuerzas por los demás, y mira cómo te pagan». Por lo tanto, como primer valor, el empleo de la segunda persona se constituye en una especie de atenuación de la primera.

Precisamente por esta indefinición y por su expresividad, la segunda persona adquiere muy fácilmente un contenido globalizador, en el que quien habla se incluye a sí mismo y a todos los demás, de forma universal. Este tipo de frases es muy habitual en contextos coloquiales. Lo que Cernuda consigue a través de la segunda persona es velar su yo, perderlo como entre una multitud. Al mismo tiempo, realiza un trabajo de acercamiento al receptor. El poeta consigue hacer de sus reflexiones las reflexiones del lector. No en vano estos poemas son «monólogos interiores», reproducen el proceso del pensamiento, y el lector acaba identificándose plenamente con ellos. Por otra parte, contra todos los tópicos asentados sobre la indolencia y el carácter exclusivista de Luis Cernuda, observamos a través de esta técnica un rasgo de humildad. El poeta ofrece y comparte su proyecto vital y artístico, le preocupan sus vías de recepción, y no sólo ya externamente, sino desde la misma estructura compositiva de los textos.

3.2.3. La tercera persona

Desde la perspectiva gramatical, la tercera persona es la del alejamiento, la que no participa en el acto interlocutivo y puede representar también a las cosas. Por lo tanto, su uso en un texto de carácter autobiográfico supone la pretensión, por parte de quien escribe, de tomar distancia con respecto a sí mismo. La tercera persona representa el máximo de la objetivación.

En algunas ocasiones, en los dos libros que venimos tratando, Cernuda juega con el sincretismo que se produce entre la primera y la tercera per-

¹¹ Cf. E. Alarcos Llorach, *Gramática de la Lengua Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1994, pág. 123: «La referencia de *uno* puede apuntar a la primera persona cuando el hablante diluye su propia responsabilidad sustituyendo el personal *yo*».

sona en determinados tiempos verbales, como los pretéritos imperfectos. El poema «Mañanas de verano», de *Ocnos*, se inicia con «el niño» como protagonista. Pero en el último párrafo se desata la ambigüedad entre primera y tercera persona: «Estaba borracho de vida y no lo sabía; estaba vivo como pocos, como sólo el poeta puede y sabe estarlo».

Como ya se ha comentado con respecto a las otras dos personas gramaticales, también en la tercera se da la presencia de valores globalizadores o universalizadores. En este caso, se producen con el uso del nombre propio *Albanio* y con el sintagma «el niño». *Albanio*, el *garzón* desdichado de la *Égloga segunda* de Garcilaso, representa al poeta, y, por extensión, a la figura del adolescente. «El niño» aparece como generalizador, con el valor de «los niños». Igual que en «El hombre es mortal» = «Los hombres (el ser humano) son mortales», el niño significa tanto la colectividad como la esencia misma de la infancia. Por ello en «El poeta», de *Ocnos*, al hablar de las lecturas de una primerísima adolescencia, se nos dice: «Mas al leer sin comprender, como el niño y como muchos hombres, se contagió [*Albanio*] de algo distinto y misterioso...».

Según lo analizado, puede concluirse que el uso de las personas gramaticales en *Ocnos* y *Variaciones*... constituye una sutil estrategia para huir de lo subjetivo, pero sin estridencias, pasando de una *variatio* inicial a un progresivo dominio de la segunda persona, con el doble objetivo del desdoblamiento autobiográfico y la apertura de una nueva vía de recepción.

3.3. LA DISPOSICIÓN TEMPORAL Y SINTÁCTICA

3.3.1. *La disposición temporal*

Es imprescindible, en tanto que tratamos con textos que poseen un enfoque retrospectivo, destacar el valor de los tiempos verbales. Sobre los tiempos del pasado predomina en *Ocnos* y *Variaciones*... el pretérito imperfecto. La naturaleza gramatical del verbo significa «movimiento», «cambio». Pero el pretérito imperfecto reúne entre sus características unos valores durativo y de cotaneidad que pueden resumirse en el concepto de atemporalidad. Por ello puede amoldarse perfectamente tanto a usos de presente como de futuro¹².

Por lo tanto, con el imperfecto el poeta consigue contrarrestar la condición esencialmente dinámica del verbo y, al mismo tiempo, crear un clima de indefinición o atemporalidad mediante la presencia de un tiempo verbal poco marcado que puede tender a lo presente y a lo futuro. El tiempo verbal se convierte también así en un medio de reconstrucción y renovación

¹² Cf. J. Alcina Franch y J.M. Blecua, *Gramática española*, Barcelona, Ariel, 1975.

del texto. Este intento de *paralización* de la naturaleza verbal llega incluso a los rasgos semánticos de los verbos y de sus complementos. Por ello abundan los verbos de permanencia o reposo, o bien otro tipo de verbos acompañados de adverbios y adjetivos de sentido paralelo al recién enunciado:

— «...aquella atmósfera que los *esfumaba* y *suavizaba*», «El escándalo», *Ocnos*.

— «...un policía la *contemplaba plácido* y *soñoliento*», «El vicio», *Ocnos*.

— «...*agitándose dulcemente*, como un cuerpo dormido», «La ciudad a distancia», *Ocnos*.

— «...sus aguas *iban a tenderse*, lisas ...», «La riada», *Ocnos*.

Hay frases en que esta técnica se ve complementada por el uso de otras estrategias relacionadas con el verbo, como es el infinitivo absoluto. Entre las formas verbales, el infinitivo es el elemento *no marcado* por excelencia, y su flexibilidad le permite incluso pasar del carácter verbal al sustantivo. Por lo tanto, produce también efectos de indefinición y atemporalidad. En Cernuda encontramos dos ejemplos que encabezan sendas oraciones: «*Ir* a la catedral, cuando la gran nave [...] se *adormecía*»; «*Ir* al atardecer junto al río [...], cuando el sol se *iba poniendo*» («La catedral y el río», *Ocnos*). Ambas frases inician respectivamente los dos fragmentos del poema, división muy acorde con la indicación de su título. El infinitivo se ve reforzado por formas conjugadas del imperfecto, que presenta las citadas características semánticas de 'inmovilismo'. Es curioso señalar, en este ejemplo y en otros anteriores, la presencia de perífrasis con *ir* + *infinitivo* o *gerundio*, que adquieren en estos contextos un valor durativo, en un intento de enlentecer la acción misma de lo relatado. Para Valender, el empleo de estos y otros recursos, como la supresión del verbo (técnica admirada por Cernuda en Hölderlin y en San Juan de la Cruz) sustentan el «proceso destemporalizador de la meditación» que el poeta se plantea¹³.

Otro mecanismo relacionado con la disposición temporal, en el que se conecta también el espacio, es el particular manejo del tiempo por parte de Cernuda. Una vez más, la búsqueda de una sensación de indefinición, y por tanto, de eternidad, lleva al poeta a una reducción de la dimensión espacial que conduce, a su vez, a una reducción de la dimensión temporal. Estos procesos de doble reducción se realizan a través de menciones espaciales y temporales concretas: «la casa», «el huerto», «el bazar», «la ciudad», «el río», «una mañana de invierno», «una tarde de marzo», «al atardecer», «por la

¹³ J. Valender (*Cernuda y el poema en prosa*, Londres, Tamesis Books, 1984, págs. 43-44) propone más ejemplos: «las horas *quedaban inmóviles*»; «...nubes blancas que *descansaban*»; «giraba *frágil*»; «venía *dejosos*»; «girando *suavemente*»; «se cerraba *perezosa*».

primavera». Estos elementos se convierten en manifestaciones de un todo atemporal que proliferan en ambos libros.

Para poder apreciar la enorme coherencia creativa cernudiana deberíamos unir aquí el efecto *destemporalizador* buscado en la estructura interna de los poemas con la misma destemporalización o despersonalización perseguida en la estructura externa de estos libros a través de la ordenación miscelánea de los poemas, que siguen la línea de la vida, no de la escritura.

3.3.2. *La disposición sintáctica*

En *Ocnos* y *Variaciones*... la disposición sintáctica se ve determinada por dos aspectos fundamentales: la técnica meditativa y el dualismo o desdoblamiento; y, a su vez, se imbrica en muchas ocasiones con los empleos de la persona gramatical y de la temporalidad analizados anteriormente.

Por ejemplo, es una tendencia muy frecuente en *Ocnos* y *Variaciones*... retardar lo máximo posible la aparición de la referencia personal gramatical, añadiendo aposiciones y cláusulas subordinadas de todo tipo: temporales, modales... Ya se ha citado «El bazar» (*Ocnos*), poema eminentemente descriptivo en el que la mención personal descansa en un posesivo («por *mi* santo») colocado justo en la mitad del texto. La proliferación de subordinadas delante de la oración principal se debe, según Valender, al influjo de la técnica meditativa. Con ello se consigue que los objetos descritos *permanezcan* literalmente más tiempo ante el lector, para que éste pueda contemplarlos sin tener la sensación de que el autor media entre texto y receptor:

Camino del Colegio, por aquella calle de casas señoriales, a través de cuyo zaguán se entreveía el patio anchuroso, entre la blancura del mármol, verde, fina, solitaria, una palma, cierta casa de persianas siempre corridas y cancela cerrada por un portón, conventual y enigmática, *me intrigaba*... («El vicio», *Ocnos*¹⁴).

En otros casos Cernuda tiende a construcciones sintácticas simétricas, como símbolo de «equivalencia entre los reinos temporal y atemporal». Según Valender, «la sintaxis, al incluir los dos órdenes de percepción en una sola oración, y al sugerir cierto equilibrio o simetría entre los dos, también sugiere que los dos mundos se traslapan, el tiempo cediendo el paso a una experiencia de eternidad»¹⁵:

Allí, en el absoluto silencio estival, subrayado por el rumor del agua, los ojos abiertos a una clara penumbra que realizaba la vida misteriosa de las co-

¹⁴ J. Valender, *op. cit.*, pág. 45.

¹⁵ J. Valender, *op. cit.*, págs. 46-47.

sas, *he visto* cómo las horas quedaban inmóviles, suspensas en el aire, tal la nube que oculta un dios, puras y aéreas, sin pasar («El tiempo», *Ocnos*).

Este ejemplo también confirma la tesis de Valender que iguala la técnica de construcción de algunas oraciones con el proceso de *stasis* contemplativa, de unificación en un «presente eterno». En este tipo de construcción sintáctica, el objeto de la meditación se sitúa en el centro de la oración, y las frases subordinadas van formando un «arco clásico» en torno a él, contrapesándose unas en otras. Según Valender, Cernuda se entrega a una elaboración muy cuidadosa de la sintaxis y de la puntuación para equilibrar forma y fondo, para exponer lo máximo de una forma transparente, con el menor número posible de *opacidades* o *ruidos*:

...en el fondo de tu alma, en su círculo oscuro, como luna reflejada en agua profunda, está la imagen misma de lo que en torno tienes y desde tu infancia se alza, *intacta* y *límpida*, esa imagen fundamental, sosteniendo ella, tan leve, el peso de tu vida y de tu afán secreto («El patio», *Variaciones*...).

En este fragmento, lleno de cláusulas pospuestas y antepuestas, el poeta consigue adecuar la sintaxis al símil planteado: el alma es como un pozo oscuro, de agua profunda, y hay una imagen (la luna) reflejada en ella. La doble calificación de esa imagen (*intacta* y *límpida*) se sitúa entre dos frases que contienen a su vez el término *imagen*, completando el juego de *reflejos* que se propone. El desdoblamiento de adjetivos de este ejemplo sirve para engarzar estas últimas reflexiones con el asunto del dualismo, ya esbozado al hablar de la división de los poemas, del tratamiento de las personas gramaticales o de la disposición temporal. Este aspecto también es comprobable en la sintaxis.

M. Ramos Ortega¹⁶ analiza desde un punto de vista científico el ritmo de la prosa en *Ocnos*, en las vertientes del ritmo lingüístico, el ritmo versal y el ritmo de pensamiento. En cuanto al primero, los poemas de *Ocnos* se caracterizan por poseer un número par (dos y múltiplos) tanto de grupos fónicos como de grupos acentuales. En cuanto al ritmo de pensamiento, Ramos Ortega encuentra bimembraciones, trimembraciones y plurimembraciones de palabras, frases o esquemas sintácticos determinados. La recurrencia de términos y esquemas en *Ocnos* y *Variaciones*... resulta abundantísima, sobre todo en los pares de adjetivos:

- «[aroma] *oscuro* y *penetrante*» («El otoño», *Ocnos*).
- «dulce costumbre de lo *extraño* y lo *distante*» (*ib.*).

¹⁶ M. Ramos Ortega, *La prosa de Luis Cernuda: el libro «Ocnos»*, Sevilla, Diputación Provincial, 1982, pág. 204 y ss.

- «... encogías tu cuerpo, sintiéndolo *joven, ligero y puro*» (*ib.*).
- «te dejaba *anhelante y nostálgico*»; «formas *tangibles y limitadas*» («El piano», *Ocnos*).
- «... arrojándole al *tiempo* y a la *vida*» («La eternidad», *Ocnos*).
- «un olor *cálido, oscuro*»; «atmósfera *lacustre y dudosa*» («El huerto», *Ocnos*).
- «el miedo frente a lo *extraño* y lo *desconocido*»; «con *prisa*, con *afán*, con *angustia*»; «terror *primario y ancestral*» («El miedo», *Ocnos*).
- «su cara *pálida y deslucida*» («El vicio», *Ocnos*).
- «...como si el precio de aquel don fuera la *melancolía* y el *aislamiento* que lo acompañaban, condenándole a *gozar* y a *sufrir* en silencio la *amarga y divina* embriaguez, *incomunicable e inefable* que *ahogaba* su *pecho* y *nublaba* su *vista*» («Belleza oculta», *Ocnos*). Se observa en este caso un desdoblamiento constante con función antitética, y además se señala la anteposición del adjetivo, muy frecuente en las dos obras que estamos tratando.

Entre los pares de términos recogidos, que representan sólo una pequeña muestra de lo que puede hallarse en *Ocnos* y *Variaciones*..., pueden realizarse algunas subclasificaciones. En algunos casos, los componentes de cada par pueden considerarse dentro de una relación sinonímica. En otros, si bien los elementos del par no son exactamente sinónimos, sí comparten bastantes semas, pertenecen a un mismo campo semántico, o bien son identificables por connotaciones perfectamente asentadas dentro de la tradición poética:

- «el olor *juvenil y puro* de la Naturaleza» («Belleza oculta», *Ocnos*).
- «Era el cielo de un azul *límpido y puro*, glorioso de *luz y calor*» («Jardín antiguo», *Ocnos*).
- «a un paso *corto y pausado*»; «la voz [...] un tanto *recia y campanuda*» («El maestro», *Ocnos*).
- «se encontraban *soñolientos y fofos*»; «trabajo *trashumante y penoso*»; «algo *singular y delicado*» («Las tiendas», *Ocnos*).
- «*Aérea y ligera* lo mismo que la noche, *vasta y tenebrosa* lo mismo que el todo...» («Pantera», *Ocnos*).
- «incapaces de toda superfluidad *generosa y libre, razón y destino* mismo de la existencia» («Ciudad Caledonia», *Ocnos*).
- «Pues la obra no recuerda al hombre, no se concibe la mente que la *meditara y planeara*...» («La gruta mágica», *Variaciones*...).

— «un cuerpo, memoria donde parece latir, *secreto* y *profundo*, el pulso mismo de la vida» («La posesión», *Variaciones...*).

A veces, cada pareja supone un desarrollo: el segundo término culmina una sucesión espacial o temporal, o bien complementa nocionalmente al primero:

— «*altos* y *esbeltos* árboles»; «cuerpos *callados* y *misteriosos*» («Por el agua», *Variaciones...*).

— «Pues la obra no recuerda al hombre, no se concibe la mente que la *meditara* y *planeara*, ni la mano que la *trazara* y *ejecutara*» («La gruta mágica», *Variaciones...*).

— «Mas la intromisión de una atmósfera lejana en medio de la presente no significa para ésta *olvido* ni *desdén*, sino *coincidencia* y *amistad* raras» («El patio», *Variaciones...*).

— «en su *fragor* y *violencia*»; «las brujas [...] te permitían *vivir* y *conocer* antes de regresar al *pueblo* y a las *gentes*, aún *sobresaltado*, *húmedo* y *dichoso*» («La tormenta», *Ocnos*).

— «oyes caer, *profunda* y *copiosa*, la diaria lluvia estival («Dúo», *Variaciones...*).

— «...la fuga tentadora del *placer* y de la *dicha*» («La música y la noche», *Ocnos*).

En otros ejemplos, los elementos de cada par se contraponen claramente:

— «esa atracción *ineludible*, *gozosa* y *dolorosa*» («El enamorado», *Ocnos*).

— «un aliento *cálido* y *amargo*» («El amante», *Ocnos*).

— «el murmullo *ensordecido* y *sosegador*» («Guerra y paz», *Ocnos*).

— «desear *impercedero*, *sutil* y *tenaz*» («Santa», *Ocnos*).

Hallamos también oposiciones dobles, de dos contra dos, en disposición simétrica. La simetría puede significar igualdad, equivalencia, o bien una relación antitética entre cada parte:

— «incapaces de toda superfluidad *generosa* y *libre*, *razón* y *destino* mismo de la existencia» («Ciudad Caledonia», *Ocnos*).

— «A una luz *matutina* *extrañamente* *oscura*, al despertar, viendo tras los vidrios la nevada *que ha caído* y *que cae*, oculto por ella el paisaje habitual, una náusea te asalta» («La nieve», *Ocnos*). Se observa una vez más el retardamiento en la aparición de la oración principal, oculta tras las cláusulas su-

bordinadas. Destacan también el oxímoron («luz oscura») y el desarrollo temporal que implican las dos oraciones de relativo señaladas (antes-ahora).

— «separado *largos, interminables* días [...] de un cuerpo como éste que *acaricias y besas*, del abrazo *oscuro y cálido* de otra misma sombra deseada» («Dúo», *Variaciones...*).

— «Mas la intromisión de una atmósfera *lejana* en medio de la *presente* no significa para ésta *olvido ni desdén*, sino *coincidencia y amistad raras*» («El patio», *Variaciones...*).

— «La anchura de los muros, la altura del techo, henchían el volumen de la voz, *revelando y subrayando* [...] cuanto de *enérgico y profundo*, de *salvaje* y de *culto* había en la tonada» («El regreso», *Variaciones...*).

— «La soledad está en todo para ti, y todo para ti está en la soledad» («La soledad», *Ocnos*). Se observa aquí una construcción simétrica que casi semeja un palíndromo.

Hasta se podría hablar de una oposición de léxico, agrupado en los polos de lo positivo y lo negativo, respectivamente. Por una parte aparecen *aéreo, límpido, puro, fresco, cálido, áureo, luminoso, ligero, generoso...*; y por otra, *vasta, tenebrosa, lacustre, dudosa, extraño, desconocido, deslucido, amargo...* Hay algunos términos que cumplen la función de bisagra entre los dos campos, pues, según el contexto, pueden adscribirse a lo positivo o a lo negativo: *oscuro, profundo, misterioso, denso, penoso*, y otros.

Este breve análisis nos conduce, de nuevo, a la estructura especular o de desdoblamiento a la que ya se ha aludido en estas páginas. Los pares de términos o de estructuras, ya signifiquen equivalencia, ya signifiquen antítesis, son desdoblamientos, *espejos* que marcan la distancia con respecto a lo subjetivo. Cada realidad o cada acción no puede ser complementada con una sola calificación, sino que debe enfocarse desde, al menos, una perspectiva doble que conduzca a una mínima objetividad.

En otro sentido, esta estructura desdoblada, sobre todo por lo que se refiere al léxico, está representando el problema general de la oposición entre la experiencia real (el léxico de lo negativo, que califica lo peor y lo más inevitable de la realidad) y aquello que circunda, aureolándola, esa experiencia: la *realidad* superior, etérea y pura, que el poeta persigue (el *deseo*), representada en el léxico de lo positivo. De esto puede concluirse que tanto la estructuración sintáctica como el tratamiento del léxico se suman a la extraordinaria coherencia compositiva presente en la poesía de Luis Cernuda.

4. *A modo de conclusión*

Si estableciésemos una comparación con los órdenes retóricos clásicos, los aspectos hasta aquí tratados podrían adscribirse a la *inventio* y a la *dispositio*. La perspectiva se completa con la fase de la *elocutio*, en la vertiente concreta de los tropos y las figuras. Por su extensión, el análisis de estos factores en *Ocnos* y *Variaciones...* no tiene cabida en el presente trabajo, y exige un desarrollo posterior. No queremos, sin embargo, dejar de apuntar la riqueza retórica de la obra cernudiana, a la que hay que unir el esfuerzo suplementario de pasar prácticamente imperceptible.

En lo que se refiere al concepto de autobiografía que ha articulado estas páginas, quizás sea demasiado simple afirmar que la autobiografía es una figura de lectura y entendimiento que se da, hasta cierto punto, en todo texto¹⁷. Pero a partir de esta idea, puede detectarse si los textos y las intenciones del autor responden a unas mínimas definiciones de género. En el caso de *Ocnos* y *Variaciones...* pensamos que estas premisas tienen una conclusión positiva; es decir, como último recurso, aunque como medio imperfecto, la escritura, la composición poética, se alza como la única vía de acercamiento a un ideal. A veces, el propio poeta no es consciente de su «salvación por la palabra». Pero sí lo es la persona que muestra un constante interés por el enriquecimiento y el intercambio literario, y una preocupación desmesurada —aunque en ocasiones velada— por la edición de sus obras y por su recepción, aspectos que se evidencian al estudiar su comunicación epistolar.

En palabras de Luis Sánchez Corral¹⁸, «*La realidad y el deseo* no es sino un proceso autobiográfico cuyas formas estéticas constituyen el espacio inevitable de un pensamiento ético». De la coherencia y la cohesión de esas formas estéticas hemos tratado aquí largamente, y seguiremos tratando.

¹⁷ Cf. P. de Man, art. cit.

¹⁸ L. Sánchez Corral, «La escritura de Cernuda: ética y estética», *Glosa*, 2, 1991, págs. 307-318.