

El límite: lugar del deseo en Cernuda

The Limit: place of desire in Cernuda

Berenice Romano-Hurtado*
Jorge Asbun-Bojalil**

Resumen: El primer poemario de Luis Cernuda, *Primeras poesías 1924-1927* (1927), si bien no contiene los poemas más logrados del autor, sí da la pauta para entrever formas y temas importantes para su futuro creador. En este texto se destaca la idea de un poeta joven, encerrado y con poca experiencia en la vida. Él, a través de su ventana, puede ver y compartir, aunque sabe que sus creaciones no serán celebradas en el exterior.

Palabras clave: La ventana, Primeras poesías, Cernuda, Poeta, Encierro.

Abstract: *The first collection of poems by Luis Cernuda, Primeras poesías 1924-1927 (1927), although not considered to contain the most accomplished poems of the author, does give us guidelines to take a glimpse to the important forms and themes for the creative future of the poet. It emphasizes the idea of a poet who is confined, young and with little life experience, but who knows that he has a creative gift that, through his window, can both see and share, knowing, however, that these creations will not be celebrated abroad.*

Keywords: *The Window, First Poems, Cernuda, Poet, Confinement.*

* Universidad Autónoma del Estado de México, México, brhurtado@gmail.com

** Universidad Autónoma del Estado de México, México, jorgeasbun@yahoo.com.mx

Pese a que en *Primeras poesías* (1924-1927)¹ no están aún desarrollados los temas centrales de la obra de Cernuda, sí se encuentran los visos de una estructura meridiana de revisión.² El libro se construye sobre formas poéticas clásicas como la décima, el soneto, y, en gran medida, echa mano de versos heptasilábicos; no obstante, se notan métricas variadas.

Las estructuras elegidas por Cernuda no son arbitrarias; cada una de ellas responde a la intención de dar un tono, un ritmo y un tratamiento al tema. Además, con recurrencia se muestra una conciencia atrapada, incapaz de alcanzar lo que desea. El tema, con todos sus momentos (la llegada de la noche, la penumbra de un lugar cerrado, el individuo limitado por su propio espacio y la distancia entre él y su anhelo), se desarrolla en menor o mayor proporción con dependencia de la estructura poética, como veremos más adelante.

La décima, con casi la misma presencia que las cuartetos en el libro, ilustra fragmentos de los sueños, de la vida y de lo que se desea de ella;³ ambas se alternan en el libro; sin embargo, los sonetos, no importa su lugar asignado, se intercalan entre los demás.

¹ Publicado en 1927 bajo el título *Perfil del aire*, cuando formó parte de uno de los cinco libros de *La realidad y el deseo* 1936, cambió el título a *Primeras poesías*. Sobre la gestación del libro, Eloy Sánchez Rosillo dice: “El joven Cernuda, que no ha salido aún de su ciudad natal, ha ido poco a poco componiendo este libro. Pedro Salinas, catedrático por entonces de la Universidad de Sevilla, amigo y antiguo profesor del joven poeta, propone por carta a Emilio Prados y a Manuel Altoaguirre, editores en Málaga de una colección de libros de poesía adjunta a la revista *Litoral*, que ellos mismos dirigen, la publicación de dicho libro. Los jóvenes poetas malagueños aceptan en seguida la propuesta, y en abril de 1927 *Perfil del aire* sale a la calle” (1992: 91).

² Eloy Sánchez Rosillo, en torno al primer libro de Cernuda, afirma: “es una obra endeble en la que, sin embargo, apunta un poeta muy auténtico. Cernuda dice ya muy bien el poema, pero aún no sabe decirse a sí mismo ni decir el mundo que le rodea. Su espíritu, todavía inmaduro, no acierta a aflorar por completo en lo que escribe. El poeta no logra conmovernos. La poesía es, en parte, forma y melodía. Pero, para llegar a ser del todo, ha de tener, también, algo más” (1992: 95). Para Derek Harris *Primeras poesías* “attempt to evoke the awakening of sexual desire and the new perception of the world as the adolescent Cernuda would have experienced them, that is, intuitively and without being aware of the nature and import of such experience [...] The dominant mood of this book is [...] a melancholic frustration created by the adolescent protagonist's inability to fulfill his half-conscious desires” (1973: 20-21). Asimismo, Guillermo Carnero ve una estructura interesante en este primer libro: “el tono de *Perfil del aire* es abrumadoramente el de una tragedia insinuada, desprovista de gesticulación y por eso más aguda. La implican la situación temporal y el simbólico aislamiento del contemplador recluso en un espacio cerrado y separado de la vida por el vidrio de una ventana” (1988: 64). Por su parte, Juan García Ponce afirma: “El poeta de *Perfil del aire* se considera a sí mismo un poeta inseguro que está buscando su camino, pero que, sin embargo, sabe también desde ese primer libro que está fatalmente destinado a no ser más que poeta. *Perfil del aire* es un libro delicado y sensible en el que se muestran las primeras influencias elegidas por Cernuda” (1990: 75).

³ Guillermo Carnero respecto a la composición del libro apunta: “esa estructura ha sido calculada por Cernuda de modo que el conceptismo de las décimas sirva como elemento corrector refrigerante del tono generalmente intimista de las cuartetos” (1988: 65).

El libro comienza con un poema de cuartetas, el cual establece de entrada la temática y el tono:

En su paz la ventana
restituye a diario
las estrellas, el aire
y el que estaba soñando (2002: 11).⁴

Las décimas son pequeños momentos que habitan el espacio. Cernuda las señala al inicio como *el lugar*. Estas *instantáneas* pueden referirse al tiempo en que cae la noche, al lugar en que se desenvuelve el sueño o al sitio en donde se detiene el deseo:

Morir cotidiano, undoso
entre sábanas de espuma;
almohada, alas de pluma
de los hombros en reposo.
Un abismo deleitoso
cede; lo incierto presente
a quien con el cuerpo ausente
en contraluces pasea.
Al blando lecho rodea
ébano en sombra luciente (12-13).

Los poemas ilustran con variaciones los cinco momentos de la creación poética: la percepción sensorial, la configuración de un espacio y tiempos poéticos, la imposibilidad que marca la distancia, el deseo del cuerpo y la dicha como objeto de deseo. En relación con estos momentos y los temas centrales de *Primeras poesías*, los sonetos tienen cierto paralelismo con las cuartetas; no obstante, es evidente que no fueron de mayor interés para Cernuda (por lo menos en este libro, donde solo hay dos: VIII y XIX), pues al parecer no completan el tratamiento logrado con las cuartetas.

El ritmo alcanzado en el verso heptasilábico permite con su encadenamiento el efecto de la llegada rápida de la noche, del paso del tiempo que solo se detiene en el instante del deseo, lo cual se mira, en general, en la última estrofa del poema. No se trata

⁴ Todas las citas de “Primeras poesías” corresponden a Cernuda, 2002, por lo cual solo se anotará el número de página.

solo de una lectura más rápida propiciada por los versos cortos y los encabalgamientos, sino de un hilo que parte del inicio del poema; este une el espacio capaz de transformarse en noche, el cuerpo que se reduce solo al deseo y a las percepciones que se convierten en poesía. Los versos más largos de los sonetos dilatan el tiempo de la acción; exigen enunciados más complejos y, hasta cierto punto, constreñidos a la rima consonante que, dicho sea de paso, no es frecuente en Cernuda.

Los sonetos, entonces, no son representativos de lo que este primer libro propone. Las décimas, carentes del movimiento de las cuartetos, se asemejan a fotografías de lo sucedido en aquellas; no obstante, el conjunto de los poemas de cuartetos ilustra mejor la búsqueda de Cernuda. En ellas se leen las descripciones de espacios y momentos de las décimas y de los sonetos; además se desarrolla el conflicto del poeta:⁵ casi ha desaparecido en las otras formas.

Los poemas no solo tienen unidad en la estructura con cuartetos; el tema, en general, no tiene muchas variaciones: una presencia atrapada entre el espacio que es para sí misma y para el exterior; es decir, el límite inmediato que podría ser el propio cuerpo es un espacio externo, el otro es el de la habitación que contiene ese cuerpo. El cuarto, o mejor, los muros, a los que con frecuencia se alude, no son el verdadero exterior. El mundo por lo regular es el de la naturaleza, es el *afuera*, y se presenta como *locus amenus*,⁶ pero, quizá, también como amenaza, pues el sujeto sabe que esa realidad no puede poseerse:⁷

Desengaño indolente
y una calma vacía,
como flor en la sombra,
el sueño fiel nos brinda (II).
[...]

⁵ Hilda Pato afirma: “En la mayoría de los poemas el poeta no se anuncia a sí mismo en absoluto, aunque es casi siempre obvio que ‘la noche’, ‘el cuerpo’, etcétera, de que habla, siempre con artículos definidos, le pertenecen a él”. En *Primeras poesías*, “Los finales magnifican la importancia del sujeto a veces por la intensificación, o la particularización del sentimiento [...] otras veces el ‘yo’ se declara” (1988: 25).

⁶ Derek Harris agrega: “Communion with the natural world offers a safe alternative to the strong possibility of failure inherent in a personal love”. Más adelante, el poeta defiende: “the idea of a superior reality hidden behind the every day appearance of the world [...] He is claiming that the elemental concept of desire and the transcendent communion with Nature represent the true reality”, pero además representa el motor de la imaginación (1973: 52-53).

⁷ Sobre esta imposibilidad, James Valender agrega: “Detrás de este afán está la presencia de la muerte, porque sólo a través de la muerte puede alcanzarse esta disolución”. El exterior atrae a Cernuda como la posibilidad de “unirse al mundo infinito de los elementos naturales” (1984: 34).

La almohada no abre
los espacios risueños;
dice sólo, voz triste,
que alientan allá lejos (12).

Estos primeros poemas parten de la escasa voluntad⁸ del sujeto de relacionarse con su cuerpo, el cual no puede ser incitado al movimiento después de sentir el temor a lo que está detrás de los muros que, al mismo tiempo que encierran, protegen ese cuerpo sin voluntad.

El tiempo transcurre rápido en estos poemas. Importa que quede señalado, pero sobre todo interesa notar la impaciencia por llegar a un punto: el fin del día, la caída, la llegada del vacío. Para Cernuda la noche no significa un mundo distinto frente al universo del día. Su interés en ella no estriba en la curiosidad por los sonidos o los colores, distintos a los del mundo diurno, sino en observar cómo llega la noche para vaciarlo todo. Lo nocturno no dota al universo de otro significado, al contrario, denuncia la carencia de significados. En esta línea, José María Aguirre comenta: “el símbolo [como parte de estos poemas] es un objeto, y en cuanto tal no tiene otro significado que el de ser 'objeto'. Éste, el objeto, puede evocar, suscitar, sugerir, aludir, pero, en principio no 'significa'” (1988: 126).

De este modo, lo que caracteriza y engloba temáticamente estos poemas es la presencia de una mirada sin voluntad; la cual de manera pasiva sigue únicamente el paso de la luz a la negrura de la noche hasta llegar al momento donde las sombras, el silencio y la soledad provocan la impresión de que el tiempo se ha detenido en un instante que aparenta ser el espacio propicio para la creación, para el poeta.⁹

Algunos poemas denotan cierto optimismo cuando hacen descripciones del mundo exterior (como al mencionar la primavera, el aire que vuela o una dicha latente); no obstante, desembocan en el vacío: el aire hueco es el del deseo que remite a lo estático y a la asfixia. La imposibilidad de llegar a aquello semejante a la felicidad es una constante

⁸ Lo aquí denominado como voluntad puede equipararse a la idea de *alma* de José María Aguirre: “El cuerpo 'des-almado' [...] hace sentirse al hombre incompleto [...] La ausencia del alma, la animadora del cuerpo, lleva a la inercia de éste, y a 'la introversión', la introspección y la cuidadosa investigación de los deseos y sus motivos” (1988: 134).

⁹ James Valender señala acerca de Cernuda: “Su vocación poética, sin embargo, es irreductible, tan irreductible como su deseo de soledad. Retirado de las realidades efímeras de la vida social, está libre para contemplar lo trascendental, para comulgar con lo 'distinto y misterioso' y para expresar esta experiencia mediante la palabra escrita” (1984: 36).

en estos poemas. La mención explícita del deseo frustrado no es lo más frecuente, aun cuando indirectamente siempre se alude a él:

¿De qué nos sirvió el verano,
oh ruiseñor en la nieve,
si sólo un orbe tan breve
ciñe al soñador en vano? (14-15).

La semejanza temática de los poemas produce una especie de encadenamiento. Las noches se suceden en ellos y, aunque en apariencia la experiencia se repite, el sujeto que habita los versos rescata algo distinto cada vez. La percepción cambia frente a los mismos estímulos: hay una intención de repetir el ambiente para mostrar que las sensaciones nunca son idénticas. De esta manera, las noches del poemario son reveladas por los sentidos. Aun cuando es una presencia desdibujada la que describe, la noticia de ella se obtiene por un trabajo sensorial. Si se le puede presentir, es porque dice lo que ve, lo que oye o lo que siente.

El espacio de los poemas está dibujado por medio de esos sentidos, sobre todo es la vista, la mirada, la cual va a dirigir la reacción de los demás. Así, la mayoría de los poemas inician con este sentido:

Ninguna nube inútil,
ni la fuga de un pájaro,
estremece tu ardiente
resplandor azulado (13).

Asimismo, la mirada da cuenta de la luz faltante cuando la noche es plena:

El amor mueve al mundo,
descansa perdido
a la mirada. Y esta
ternura sin servicio (18).

O:

La noche a la ventana.
Ya la luz se ha dormido

guardada está la dicha
en el aire vacío (24).

O:

Va la sombra invasora
despojando el espacio
y la luz fugitiva
huye a un mundo lejano (29).

En estos poemas la mirada no trata únicamente de describir; hay una configuración narrativa del espacio más allá de lo físico e inmediato a los ojos en lo referente a las emociones e ideas que esos cambios producen en quien observa. Paradójicamente, lo percibido por los ojos está fuera de su alcance: sabe de un amor perdido a la mirada, de la oscuridad en que se guarda la dicha, y de cómo, finalmente, la sombra despoja al espacio de cualquier realidad: “una realidad imperfectamente aprehendida, como soñada” (Aguirre, 1977: 218). La mirada, entonces, es reveladora de carencias en el mundo de tinieblas en donde opera. Lo mismo sucede con el viento, similar a la esperanza de una sensación en la piel o en el oído, pero al final encuentra el límite en la ventana.

Las sensaciones representadas en estos poemas son una forma de establecer tanto el espacio donde se desarrollan como el espacio que es el cuerpo para esa presencia implícita en los versos. Entre esta presencia y el propio cuerpo existe una escisión que le permite percibir el mundo sin entrar en él:¹⁰ hay una vivencia del universo que solo se da a distancia; esta separa lo subjetivo (el deseo) de lo objetivo (la realidad de la habitación).¹¹ La voluntad se desprende del cuerpo; este queda inerte, capaz de sentir, mas no de actuar. La voluntad faltante al deseo del que habla Cernuda, el “estado de indolencia emocional” de José María Aguirre (1977: 216), sale del espacio, del cuerpo, y observa desde el afuera, que es dentro de la habitación. El espacio del cuerpo es deshabitado y sin posibilidad de acción. Por eso, cada noche se escurre el momento buscado por el cuerpo: es una piel sin

¹⁰ Al respecto, Osmar Sánchez Aguilera dice: “Escisión del sujeto, doble movimiento de la conciencia, desplazamiento sobre la frontera... son todas operaciones que descubren o introducen fisuras, puntos conflictivos” (1996: 135).

¹¹ José María Aguirre cita a Derek Harris: “En el mundo de los poemas adolescentes de Cernuda la única realidad objetiva es la de su cuarto, ya que el mundo más allá de la ventana [...] es un reflejo de sus emociones” que apenas alcanza a ser un deseo incumplido (1977: 127).

voluntad de buscar lo deseado. Lo único que hace el cuerpo en estos poemas es existir y percibir con lentitud las sensaciones cuya motivación última se le escapa:

Existo, bien lo sé,
porque le transparenta
el mundo a mis sentidos
su amorosa presencia (15).

O:

Los sentidos tan jóvenes
frente a un mundo se abren
sin goces ni sonrisas,
que no amanece nadie (11).

Si el primer límite de la voluntad está en el propio cuerpo, el espacio desarrollado en estas cuartetas es de encierro. La sensación de no poder escapar se acentúa, pues la noche, de igual modo, es determinante de ese espacio. La voluntad que Cernuda siente constreñida y condicionada por los sentidos pertenece a un cuerpo muerto en vida. La voluntad existe en tanto es parte de lo que sostiene al deseo; sin embargo, este es incapaz de llevarla a la acción. Lo interesante al referir estos términos es que si hablamos de voluntad es gracias al afán, al deseo; de Cernuda implica (tácitamente, mas nunca en una práctica real) la *presencia* de la voluntad. Esta se convierte en un *personaje* obligado cuando de lo que tratan los poemas es un deseo. El anhelo, el afán de algo, supone una fuerza que impulsa o debería impulsar al sujeto hacia adelante: hacia tocar el objeto de deseo. No obstante, en Cernuda esto no se logra. Por ello, al hablar de voluntad no suponemos que necesariamente ella sea la acción, aun cuando la represente. En el caso de Cernuda, voluntad es fuerza, movimiento, el propio deseo sin la capacidad de iniciar la acción. José María Aguirre dice que el de Cernuda es “un deseo vagamente experimentado [...] que sólo está intuido entre velos crepusculares, y que, [...] apenas si es capaz de incitar a la acción, de destruir la indolencia emocional del poeta” (1977: 218):

El afán, entre muros
debatiéndose aislado,

sin ayer ni mañana
yace en un limbo extático (11).

O:

Los muros nada más.
Yace la vida inerte,
sin vida, sin ruido,
sin palabras crueles (26).

El encierro hace que el cuerpo permanezca suspendido. El tiempo se subordina al espacio, se anula, y en esta medida se convierte en puro aire inmóvil capaz de tomar la forma de un lugar, por ejemplo la habitación, mas no de una idea temporal. El tiempo se paraliza para el cuerpo, el cual quiere aislarse en búsqueda de protección. Sin embargo, hay una resistencia a esta soledad:

Mas no quiero estos muros
aire infiel a sí mismo,
ni esas ramas que cantan
en el aire dormido (15).

Paradójicamente, y aun cuando se ve en un solo poema, los muros, incluso, se buscan en el exterior:

Escondido en los muros
este jardín me brinda
sus ramas y sus aguas
de secreta delicia (31).

El encierro además de implicar un aislamiento o una protección, implica una separación necesaria (a pesar de que limita) entre el interior que contiene a la presencia y el exterior que produce estímulos para ella. Veremos más adelante cómo este encierro se presenta como requisito de la actividad creadora.

El tiempo muestra la transición del día a la noche, igualmente la del exterior al interior, y la del tiempo al espacio. Solo cuando ha pasado el momento de lucha entre la voluntad y el cuerpo (instante poético del escritor), el tiempo vuelve a su curso y deja atrás el pasado (la historia) de cada noche:

El tiempo en las estrellas.
Desterrada la historia.
El cuerpo se adormece
aguardando su aurora (12).

O:

Mas el tiempo ya tasa
el poder de esta hora;
madura su medida
escapa entre sus rosas (32).

En el encierro de la habitación hay una ventana: una presencia en medio de las sombras que cubren las paredes. A través de ella se percibe el mundo; en general, este se manifiesta risueño, después se transforma en el vacío del cuerpo inerte.¹² La ventana crea día tras día el mundo que, de alguna forma, sirve como materia de creación:

En su paz la ventana
restituye a diario
las estrellas, el aire
y el que estaba soñando (10).

La ventana será el vínculo entre el cuerpo que no puede salir y el exterior. En esta medida funciona como una extensión de la voluntad que busca salir:

¹² Para José Luis Martínez es importante el vínculo de la presencia poética con el exterior, con el mundo natural, por ello señala: “la poesía de Cernuda tiene dos planos fundamentales: un primer plano puramente estético, su sentimiento de la naturaleza, su dejo sevillano, su pasión por el poeta, por la poesía y lo *poético*, y un segundo plano estético-ético que comprende sus conceptualizaciones sobre el mundo y su postura ante él y que es la porción más significativa de su poesía” (1990: 35). Su acercamiento al mundo deja que el deseo de Cernuda tome forma—como un mundo colorido, vivo y alegre—y se oponga al vacío, es decir, a su cuerpo inmóvil.

La noche a la ventana.
Ya la luz se ha dormido.
Guardada está la dicha
en el aire vacío (24).

O:

La luz lívida escapa
y el cristal ya se afirma
contra la noche incierta,
de arrebatadas lluvias (26).

La transparencia de la ventana ofrece una doble posibilidad, por un lado, es reveladora del exterior y, por otro, protege lo interior. El cuerpo inmóvil se muestra interesado por algo fuera de él, mas es incapaz de acercarse a lo ajeno y lejano. El ensimismamiento de ese cuerpo no lo deja salir a alcanzar lo querido; se hunde dentro de sí mismo cuando su mirada trata de encontrarlo fuera de él.¹³ Tanto los deseos que provienen del interior como las amenazas externas se encuentran en el cristal de la ventana sin poder tocarse. Chocan con el vidrio y se resbalan hacia la oscuridad de la noche:

Sólo el azul relámpago,
que vierte la ventana
hacia fuera, en el tiempo
misterioso resbala (29-30).

La ventana determina la distancia existente entre el sujeto, quien desea, y el objeto de deseo, que nunca alcanza a definirse.¹⁴ No es tanto una lejanía en cuanto la imposibilidad de cruzar un umbral; la imposibilidad de romper los lindes no se explica, se presenta casi como una fatalidad. La repetición del evento (del rito), noche tras noche,

¹³ Derek Harris, respecto al yo lírico en los poemas, señala: "Cernuda was experiencing his own delirious descent into a private hell, seeing a world inhabited by monsters and subjected to the distortions of a nightmare. I suggest that his emotional turmoil, and the consequent state of hypersensitivity, leads in him a [...] hallucinatory vision" (1973: 35).

¹⁴ "The absence of an object for desire creates frustration and brings a sharp awareness of solitude, as the adolescent exists 'frente a un mundo', but the symbolic dawn, the sense of future fulfillment still exists and all the poem laments is that it is yet to be achieved" (Harris, 1973: 25).

poema tras poema, acerca más al sujeto a su propio centro, y anula la posibilidad de salir. Cruzar el umbral podría ser el *afán* de Cernuda, aunque esta voluntad se queda siempre, precisamente, en el cruce. El sitio de la poesía es el umbral, el lugar del *entre*, donde las posibilidades de dentro y de afuera pueden convivir sin mezclarse y sin clausurarse unas a otras.

Estar en el medio es vivir en la indefinición perenne. Es no atreverse a dar el paso último. Por eso los poemas reflejan una transición: el momento en que cae la noche, cuando el crepúsculo huye, o el instante en el que el cuerpo está entre dormido y despierto.

Si los poemas están compuestos en su base por una idea del *entre*, el umbral, es decir, la ventana, funciona al mismo tiempo como la entrada a un sueño que no es el del dormir y como el límite entre el cuerpo y su objeto de deseo. La ventana —se reitera— es el espejo del mundo, el cual para el cuerpo inerte es bello, pues posee todo lo que para él es carencia; por otra parte, el reflejo del cuerpo es su opuesto. La luz, el movimiento, la frescura y el color llegan al cuerpo por medio de la ventana solo para cubrirse con la noche.

Los poemas encuentran en el exterior, en el mundo real, una suerte de dicha, que se esfuma tras el cristal. Por eso dice: “guardada está la dicha / en el aire vacío” (24). O en otro poema: “Otra noche acunando / esta dicha vacía” (24); también: “En vano dichas busca / por el aire el deseo” (24). La dicha perseguida en esos poemas personifica al amor:¹⁵

Quiero como horizonte
para mi muda gloria
tus brazos, que ciñendo
mi vida la deshojan (15).

El amor no parece referirse a una presencia. Si se leen las cuartetas vinculadas temáticamente, como una totalidad,¹⁶ se puede interpretar que quizá no se trata del amor entre dos personas, más bien del que siente un cuerpo *poético* por la poesía. En este libro no es

¹⁵ César Real Ramos señala acerca del amor: “En una realidad inexistente, en un mundo caracterizado por la negación, por el desacuerdo, en un mundo cósmico [...] el amor se presenta como única afirmación posible”. Adelante agrega: “El amor de Cernuda es deseo. Pero no deseo carnal, deseo físico; o al menos no es solamente eso; pues deseo físico y deseo espiritual no son sino dos aspectos de un mismo Deseo, impulso del hombre hacia la realidad exterior” (1983: 43-44).

¹⁶ Sobre la idea de ver en conjunto los poemas, José María Aguirre comenta: “el mayor acierto de este libro hay que buscarlo en su efecto total, en su inequívoca y general vaguedad de concepto y de emoción” (1977: 226).

frecuente encontrar la referencia al amor; el deseo, lo reiterado, incluye entre sus anhelos este amor depositado en una presencia. Lo que se repite es la llegada de la noche como el espacio y el lugar de la poesía; en esta línea, cuando Cernuda escribe *amor*, se refiere más a un concepto, casi a un espacio, el cual puede llenarse con diversas ideas. Parecido al sentido como José María Aguirre llama al cuerpo palabra / objeto, el amor en este libro de Cernuda es una palabra / objeto.

No se quieren los muros, y a ellos se opone el abrazo de alguien o algo que lo deshoja. Si bien no puede afirmarse que ese amor sea la poesía, como tampoco una presencia, hay ideas en el poema que conceden esta interpretación. En términos generales, las estrofas se dirigen al *horizonte*, futuro de una “muda gloria” (15). El oxímoron refiere a una fama callada, la cual lleva a pensar en la creación del poeta no celebrada por nadie. Mientras la tierra gira y el tiempo pasa, dice Cernuda, él es “memoria” y “luego nada” (15). De ser así, la poesía rodea y sacude su vida; sería ella su motivo de deseo, de trabajo y de frustración, tal como se lee en otras estrofas:

Vivo un solo deseo,
un afán claro, unánime;
afán de amor y olvido.
Yo no sé si alguien cae (16).

Al respecto, José María Aguirre piensa que en Cernuda “existe una posibilidad para, en cierto modo, satisfacer el deseo de amor: escribir el poema” (1977: 221).¹⁷

Cernuda expresa: “el amor mueve al mundo” (18), y recurre a esta frase hecha para desarrollar en un poema la creación del poeta. La noche entra “y el ángel aparece” (18), como posiblemente cada noche lo hace. El ángel busca un soneto entre sus plumas, y por fin la palabra brota para llenar el espacio donde nace. Es en este momento cuando “un nuevo amor resurge” (21): el creado por el poeta; este sustituye lo que “mueve al mundo” (18), y que ya está gastado. Después, el poeta reposa, y con él su creación; entonces dice: “Convertida / La ternura [el amor] se deja” (18). El amor es parte de lo que se desea, y el deseo es el motor de estos poemas. Lo que se sueña, lo que está en el límite del cuerpo es el amor, el cual significa todo lo irrealizable para el yo de estas estrofas:

¹⁷ Más adelante comenta: “existe, pues, otra forma de amor para el poeta: la palabra esperada / ilumina los ámbitos; / un nuevo amor resurge / al sentido postrado” (Aguirre, 1977: 221).

Bajo tormentas la playa
será soledad de arena
donde el amor yaza en sueños.
La tierra y el mar lo esperan (21).

La ventana supone la idealización no solo de lo se ve a partir del reducido marco, también de lo que ella misma es. Pequeño cuadro del mundo en donde cabe el deseo del creador que se detiene, se petrifica eternamente, por la propiedad plástica de la ventana. Al respecto, José María Aguirre agrega: “las ventanas simbolizan la posibilidad de trascender, de transir a lo exterior, también la comunicación de cualquier especie [...]; por extensión, el cuarto es también símbolo del cuerpo” (1977: 126).

El marco de la ventana es el espacio que contiene al deseo; cruzar su límite es terminar con todo: la distancia que permite y alimenta el deseo, la oscuridad del encierro que ilumina ese límite y la idealización misma que supone la frontera.¹⁸ El marco reformula lo visible, espacial y temporal de su realidad inmediata sobre los cimientos de lo invisible (que materializa la imaginación), y de lo eterno al que su abandono lo empuja.¹⁹

¹⁸ Acerca de *Variaciones sobre tema mexicano*, Osmar Sánchez Aguilera habla de la idea de frontera: “El protagonista-emisor se constituye, finalmente, en esos desplazamientos entre un espacio (tiempo) correspondiente a la ‘realidad’ en la acepción cernudiana [...] y otro espacio (tiempo) epifánico” (1996: 125). Es interesante observar cómo, aun cuando Sánchez Aguilera habla de una división espacial en relación con los países aludidos por Cernuda, esta no es el resultado de una vivencia determinada, es parte medular de su poesía, pues se encuentra desde el primer libro. En *Variaciones*, Cernuda señala un espacio: México, y un objeto de deseo: la patria. En *Primeras poesías*, el espacio es el cuerpo dentro de una habitación, y el deseo es una indefinición fuera del encierro: “Si el emisor / poeta se ubica a sí mismo fuera del espacio [...] ‘allá’ señala una meta [...] ‘allá’ designa entonces un espacio en el que no se es (o no se siente ser) a plenitud” (1996: 125). La misma idea puede aplicarse a *Primeras poesías*.

¹⁹ James Valender en relación con Ocnos hace una afirmación válida para toda la obra de Cernuda: el poeta “buscó consuelo no tanto en el pasado como en la realidad trascendental que su imaginación percibía como formando parte de esa experiencia: realidad que rescataba la vida entera [...] Para ver ‘esa correlación entre las dos realidades, visible e invisible, del mundo’, la contemplación es imprescindible” (1984: 28). En este sentido, Cernuda, en su poética del fracaso por el deseo incumplido, trabaja dos realidades: una sensorial –percepción del mundo– y, otra, trascendental –contemplación del mundo–. En cuanto a la realidad metafísica propuesta por J. Valender, esta se debe entender como el resultado de una exacerbación de los sentidos del yo lírico en donde es posible la convivencia de una realidad inmediata, en la cual no se cumple el deseo y, otra, suprarrealidad, en donde actúa el deseo del poeta. Lo anterior se contrapone a lo señalado por César Real Ramos acerca de la subjetividad de Cernuda: “a Cernuda no le interesan tanto los conceptos como las sensaciones y sentimientos [...] no se preocupa de abstraer la realidad para construir una metafísica de lo cotidiano, sino que en tanto que poeta de los sentidos, voluptuoso, busca el color, la forma material, concreta, de la realidad” (1983: 13). Esta

Los extremos donde el cuerpo habita son reducidos; sin embargo, parecen eternos bajo la mirada insaciable del deseo.²⁰

De la entrada del poeta al mundo de la noche, ilustrado en el primer poema, al encierro del cuerpo, en el último (en donde a pesar de estar en un jardín da cuenta de los muros), Cernuda dibuja el lugar y tiempo de su desazón: la noche que lo invita a abandonar su cuerpo para contemplarlo como algo extraño. De esta forma se coloca ante el momento de la división, donde el umbral representado por la ventana es el límite del propio cuerpo que no se puede mostrar o, mejor aún, es inseguro para hacerlo. Así son los primeros textos del joven poeta en el vórtice del mostrarse ocultándose.

Bibliografía

01. Aguirre, José María (1977), "Primeras poesías" de Luis Cernuda". En Derek Harris (ed.), *Luis Cernuda*, Madrid, Taurus, 338 pp.
02. Aguirre, José María (1988), "El cuarto y las alas en la poesía de Luis Cernuda", *Actas del Primer Congreso Internacional sobre Luis Cernuda*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 121-134.
03. Carnero, Guillermo (1988), "Luis Cernuda y el purismo poético: *Perfil del Aire*", *Vuelta*, vol. 12, núm. 144, pp. 63-65.
04. Cernuda, Luis (2002), "Primeras poesías", en *La realidad y el deseo*, Madrid, Renacimiento.
05. García Ponce, Juan (1990), "El camino del poeta: Luis Cernuda". En James Valender (comp.), *Luis Cernuda ante la crítica mexicana: una antología*, México, FCE, 228 pp.
06. Harris, Derek (1973), *Luis Cernuda. A Study of the Poetry*, Londres, Tamesis Books Limited, 188 pp.
07. Martínez, José Luis (1990), "La poesía de Luis Cernuda", en James Valender (comp.), *Luis Cernuda ante la crítica mexicana: una antología*, México, FCE.
08. Pato, Hilda (1988), *Los finales poemáticos en la obra de Luis Cernuda*, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 118 pp.
09. Paz, Octavio (1988), "La pregunta de Cernuda", *Vuelta*, vol. 12, núm. 144, pp. 61-62.
10. Real Ramos, César (1983), *Luis Cernuda y la generación del 27*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

posición no queda muy clara cuando Real Ramos incluye en su capítulo vi un apartado titulado "La doble realidad", en el cual aparentemente se le da más importancia a esa realidad metafísica; de hecho, para él, esta no tiene mayor alcance; su tesis consiste en afirmar que en *Primeras poesías* predomina el objetivismo en la percepción del mundo.

²⁰ Además de esta división temática, son interesantes los planos que Octavio Paz ve en la poesía de Cernuda: "Entre [...] dos extremos se despliega la poesía de Luis Cernuda. Uno, la afirmación de una voz que viene de las afueras de la sociedad y que es a un tiempo anónima y profundamente íntima, pues es la voz del instinto y de las pasiones asumidas por una conciencia solitaria. Otro, la afirmación de una tradición en la que las verdades de los poetas ya idos, no sin rupturas y desgarramientos, gracias a la mediación de generaciones de lectores, se enlazan y forman un río no de agua sino de palabras que son obras: tiempo vivo" (1988: 62).

11. Sánchez Aguilera, Osmar (1996), "Fronteras, otredades: variaciones sobre tema cernudiano", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo 44, núm. 1, pp. 121-148.
12. Sánchez Rosillo, Eloy (1992), *La fuerza del destino. Vida y poesía de Luis Cernuda*, Murcia, Universidad de Murcia, 196 pp.
13. Valender, James (1984), *Cernuda y el poema en prosa*, Madrid, Tamesis Books Limited.

BERENICE ROMANO-HURTADO. Maestra en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana y Doctora en Literatura Hispánica por el Colegio de México. Es profesora-investigadora de tiempo completo en la Uaemex desde 2008, donde imparte cursos de teoría literaria. Desde 1995 es miembro del Taller de teoría y crítica literaria "Diana Morán". Es autora de diversos artículos, así como de los libros *Deconstrucción y autobiografía* y *Antología de miradas*. Sus investigaciones se dirigen particularmente a los estudios de género y las escrituras del yo. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores del CONACYT.

JORGE ASBUN-BOJALIL. Doctor en Humanidades: Estudios literarios. Profesor-investigador de tiempo completo en el Centro de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades de la Uaemex, y miembro del Sistema Nacional de Investigadores del CONACYT. Ha impartido clases de poesía mexicana e hispanoamericana, creación literaria y lírica. Entre sus publicaciones destacan *Algunas visiones sobre lo mismo -Entrevistas a poetas mexicanos nacidos en la primera mitad del siglo XX-* (2007), *Alas de centella* (2008), *A mitad de un suspiro* (2008); de igual manera coordinó y realizó las entrevistas para el documental *Palabras en reposo, acerca del poeta Alí Chumacero* (2010); otros proyectos de su autoría son *Vibración desde el silencio. Antología de poemas de Raúl Renán leídos por el autor* (2015) y *La poesía amorosa de Alí Chumacero* (2018); realizó la compilación de textos literarios en *Heredad de sombra, Antología de textos recuperados de Dolores Castro* (2017) y *La otra Hermana y cuentos de Beatriz Espejo en la revista El Rebilette*. (2019).