

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 58 (2011)

Heft: 3: Fascículo español. Federico García Lorca, 75 años después

Artikel: Un cielo con y sin fenómenos aéreos : a propósito de un poema de Luis Cernuda

Autor: Schneider, Gina Maria

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-271921>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 22.01.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Un cielo con y sin fenómenos aéreos: a propósito de un poema de Luis Cernuda

1. Entre 1927 y 1928 se publican algunos de los libros más significativos de la Generación del 27: *Vuelta* de Emilio Prados, *Ejemplo* de Manuel Altolaguirre, *Cántico* de Jorge Guillén, el *Romancero gitano* de Federico García Lorca, *Cal y Canto* de Rafael Alberti, *Ámbito* de Vicente Aleixandre y también *Perfil del aire* de Luis Cernuda¹. Con esta obra Cernuda –quien, dicho sea de paso, solía hablar de generación «del 25»²–, debuta como poeta; un debut difícil, puesto que *Perfil del aire* tuvo, como es sabido, una crítica mayoritariamente adversa. En 1936, casi un decenio después de salir a la luz y tras haber sido sometido a una extensa refundición, *Perfil del aire*, ahora con el título de *Primeras poesías*, se convierte en la primera sección de *La realidad y el deseo*, dando así comienzo a lo que ha sido denominado «una de las experiencias líricas más hondas, depuradas y coherentes de la poesía española contemporánea»³.

En *Primeras poesías*, el poemario que hoy nos ocupa, se presienten ya los que más tarde serán los grandes temas de *La Realidad y el deseo*. De la misma manera se manifiestan en este primer libro de la colección ya varias tensiones que emanan del antagonismo entre la realidad, por una parte, y el deseo, por otra, los dos conceptos que se encuentran en oposición desde el título de la obra, un título donde la conjunción copulativa «y» representa «un gozne, el límite trágico» entre dos términos contrarios⁴. Me estoy refiriendo, en particular, a la tensión entre día y noche, que se traduce en la lucha de la huidiza luz contra la oscuridad invasora, a la tensión entre la pasividad del sujeto poético, reducido a contemplador, y la naturaleza animada o personificada que anhela, así como a la tensión

¹ Véase A. Blanch, *La poesía pura española: conexiones con la cultura francesa*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 60-61 y F.J. Díez de Revenga, *Las vanguardias y la Generación del 27*, Madrid, Síntesis, 2004, pp. 53-54.

² Véase L. Cernuda, «Generación del 25: Sus comienzos» de *Estudios sobre poesía española contemporánea*, en *Obra completa*, edición a cargo de D. Harris y L. Maristany, Madrid, Siruela, II, 1993, pp. 183-194.

³ L. Maristany, «La poesía de Luis Cernuda», en D. Harris (ed.), *Luis Cernuda. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1977, p. 185.

⁴ I. Zubiaur, *La construcción de la experiencia en la poesía de Luis Cernuda*, Kassel, Reichenberger, 2002, p. 117.

constante entre el espacio interior del sujeto y el espacio exterior de la naturaleza, entre el espacio terrestre, propio del locutor poético, y el espacio supraterráneo, lugar que describe y hacia el cual con frecuencia alza la mirada en los primeros poemas cernudianos.

Un estudio del espacio, como el que seguirá para el poema V de *Primeras poesías*, es de sumo interés por dos razones, a saber, porque en el ámbito de la teoría literaria el espacio ha sido reconocido y revaluado como «signo del personaje»⁵, así como por el hecho de que el propio Cernuda confiesa su obsesión temprana con el espacio: «el espacio comenzó pronto a obsesionarme; el tiempo, mi otra obsesión, sería, naturalmente, más tardía»⁶. Como particularmente rentable se revela, desde el punto de vista de los valores, un análisis de los espacios de la verticalidad –tierra, aire y cielo– y de las figuras o actores que se ubican en estos mismos espacios. «On ne peut se passer de l'axe vertical pour exprimer des valeurs morales», constata Bachelard, al respecto⁷. De ahí que los espacios que se inscriben en la oposición /alto/ vs. /bajo/ deben de ser considerados, en las palabras de Bertrand, como todo un «soporte de una axiología»⁸; sirven no tanto para demarcar un espacio físico y exterior, sino que desempeñan, ante todo, una función simbólica, sea con respecto al personaje poético, sea con respecto al texto en sí.

2. Ahora bien, teniendo en cuenta lo dicho, ¿cómo leer la imagen del cielo desprovisto de fenómenos que abre el poema V de *Primeras poesías*, un poema donde el sujeto lírico no sólo describe el cielo azul en tanto que objeto contemplado, como lo hace también en el poema inicial del poemario⁹, sino donde, en la versión definitiva del poema, lo convierte, además, en su destinatario? Reproducimos, a continuación, el poema en cuestión:

⁵ A. Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1996, p. 216.

⁶ L. Cernuda, «Historial de un libro», en *Obra completa, op. cit.*, II, p. 633.

⁷ G. Bachelard, *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Corti, 2007, p. 18.

⁸ D. Bertrand, *L'espace et le sens: «Germinal» d'Emile Zola*, Paris, Hadès, 1985, p. 60 (la traducción al español es mía).

⁹ Dicen las dos primeras estrofas del poema I: «Va la brisa reciente/ Por el espacio esbelta,/ Y en las hojas cantando/ Abre una primavera./ Sobre el límpido abismo/ Del cielo se divisan,/ Como dichas primeras,/ Primeras golondrinas.», L. Cernuda, *La realidad y el deseo*, Madrid/ México, Fondo de Cultura Económica, 5ª edición y 4ª reimpresión, 2005, p. 11.

Ninguna nube inútil,
Ni la fuga de un pájaro,
Estremece tu ardiente
Resplandor azulado.

Así sobre la tierra (5)
Cantas y ríes, cielo,
Como un impetuoso
Y sagrado aleteo.

Desbordando en el aire (10)
Tantas luces altivas,
Aclaras felizmente
Nuestra nada divina.

Y el acorde total (15)
Da al universo calma:
Árboles a la orilla
Soñolienta del agua.

Sobre la tierra estoy;
Déjame estar. Sonrío
A todo el orbe; extraño
No le soy porque vivo¹⁰. (20)

A pesar de haber coincidido los estudiosos en señalar la vaciedad del espacio celeste, manifiesta en los dos versos iniciales del poema —una unidad de sentido que recuerda los versos «el cielo seco/ huérfano de nube o pájaro» del poema 30 de *Presagios* de Salinas, el maestro de Cernuda en aquel entonces¹¹—, la crítica no ha llegado a una valoración unánime de este «cielo» caracterizado por la ausencia de dos fenómenos aéreos y transitorios, la «nube» (v. 1) y el «pájaro» (v. 2). Real Ramos y Valdés, por un lado, sostienen que la imagen del «cielo» vacío debe ser leída como una especie de «paisaje puro» o «ideal»¹² que destaca por su «absoluta limpidez»¹³. Y también Harris, aludiendo a «l'azur» de Mallarmé,

¹⁰ *Ibid.*, pp. 12-14. En lo sucesivo, las citas del poema V en su versión definitiva (es decir, en la versión que figura en *Primeras poesías*) irán referidas siempre a esta edición.

¹¹ Véase D. Harris en L. Cernuda, «*Perfil del aire*»: con otras obras olvidadas e inéditas, documentos y epistolario, edición crítica y estudio de D. Harris, London, Tamesis Books, 1971, p. 69.

¹² Las dos citas proceden de C. Real Ramos, *Luis Cernuda y la «Generación del 27»*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1983, p. 15.

¹³ J. Valdés, «*Perfil del aire*: Dos etapas de la evolución poética de Luis Cernuda», *The American Hispanist*, 4: 32-33, 1979, enero-febrero, p. 12.

afirma que en nuestro poema «the common symbolist image of a clear sky represents a state of perfect harmony»¹⁴. Capote Benot¹⁵ y Newman¹⁶, por otro lado, relacionan la vaciedad del «cielo» con la «soledad» del sujeto lírico. En una línea parecida, Soufas considera el «cielo» desierto como «the mirror image of his own [the adolescent's] existential nullity, 'nuestra nada divina'»¹⁷. Zubiaur¹⁸, distanciándose de unos y de otros, se limita a considerar «la imagen del cielo azul desierto, que abre el poema», como «problemática». Como me propongo demostrar en lo que sigue, para aprehender en su totalidad el significado de la imagen del «cielo» vacío es imprescindible (a) tener en cuenta, en un primer momento, las contradicciones que se producen al enfrentarse la estrofa inicial con las dos que le siguen, (b) relacionar, después, estas tres cuartetos con la cuarta, y (c) confrontar, al final, la imagen de la primera estrofa con la que se nos ofrece en la última, o sea, comparar el comienzo y el final de este todo provisto de sentido, que es el texto.

(a) Si bien es cierto que las tres primeras estrofas del poema están dedicadas al «cielo» en su doble función de destinatario y objeto de contemplación, se impone una distinción entre la cuarteta inicial y las cuartetos dos y tres. Mientras que el personaje poético en la primera estrofa nos presenta el «cielo» (v. 6) como *espacio* donde no hay «[n]inguna nube inútil, / [n]i la fuga de un pájaro» (vv. 1-2), en las dos sucesivas nos muestra el «cielo» como *actor* natural personificado que «canta» y «ríe» (v. 6), dos tipos de emisión sonora propios del ser humano, y que «aclara» (v. 11), o sea, que ejecuta un acto de transformación visual. A esto se suma el hecho de que, en los primeros cuatro versos del poema, el sujeto lírico describe el «cielo» *ex negativo* –‘lo que no hay en él’ parece interesarle al sujeto, curiosamente, más que ‘lo que sí hay en él’–, y que en los versos siguientes, en cambio, hace una descripción *ex positivo* del mismo, dicién-

¹⁴ D. Harris, *Luis Cernuda. A study of the poetry*, London, Tamesis Books, 1973, p. 23.

¹⁵ J. M. Capote Benot, *El período sevillano de Luis Cernuda*, Madrid, Gredos, 1971, p. 48.

¹⁶ R. K. Newman, «Primeras poesías, 1924-1927», en AA.VV., *La Caña Gris. Otoño 1962: homenaje a Luis Cernuda*, Valencia, Sociedad de autores, 1962, p. 88.

¹⁷ C. Ch. Soufas, «Absence and experience in the poetry of Luis Cernuda and Rafael Alberti», *The subject in question: early contemporary Spanish literature and modernism*, Washington, Catholic University of America Press, 2007, p. 171.

¹⁸ I. Zubiaur, «'En el principio era el límite': Primeras Poesías de Luis Cernuda», *Roczniki Humanistyczne: Annales de Lettres et Sciences Humaines / Annals of Arts*, 52: 5, 2004, p. 58.

donos 'lo que hace'. El contraste entre la estrofa inicial y las dos siguientes se hace patente, por último, en las redes semánticas que se construyen en las tres cuartetos, al verse unidos, por un lado, el término de la «nube» (estrofa 1, verso 1) al sustantivo «luces» y a la forma verbal «aclaras» (estrofa 3) –las tres palabras pertenecen al campo semántico de la luz y de la oscuridad–, y, por otro lado, la expresión «fuga de un pájaro» (estrofa 1, verso 2) al sustantivo «aleteo» y a la forma verbal «cantas» (estrofa 2) –todas estas voces remiten a la isotopía del pájaro y, así, también a la temática del viento¹⁹–.

Quedan entrelazados, de esta manera, el verso inicial del poema con la tercera cuarteta y el segundo verso con la segunda cuarteta. Por lo que se refiere al primer campo semántico, esto conduce a que la falta de un objeto que pudiera oscurecer el «cielo»-espacio («Ninguna nube inútil») en la primera estrofa se oponga al desbordamiento de luz («Desbordando en el aire/ Tantas luces altivas») y al acto de aclaración («Aclaras felizmente») causados por el «cielo»-actor en la tercera estrofa. El sujeto poético describe, pues, un mismo hecho –es decir, el «[r]esplandor azulado» (v. 4) del «cielo»– primero desde la negación como ausencia completa de oscuridad y después desde la afirmación como presencia total de luz²⁰. Este hecho en sí no es incoherente. Lo que sí sorprende al lector es que el «cielo» desempeñe la función de «aclarar», un verbo que suele ser usado también para designar el «desaparecer de las nubes después de una intemperie»²¹. Abiertamente paradójicas son las relaciones que pone al descubierto la red semántica respecto a la segunda isotopía mencionada. La ausencia de pájaro y de viento, que es propia del «cielo»-espacio en la primera estrofa («Ni la fuga de un pájaro»), contrasta en la segunda estrofa con la presencia de un «cielo»-actor que se destaca por las dos características básicas del pájaro, el canto («[c]antas», v. 6) y, de manera indirecta, por ser comparado este canto a un «aleteo», la capacidad de volar. Dado que la segunda estrofa de nuestro poema fue modificada en su

¹⁹ Cuando huye un pájaro («la fuga de un pájaro», v. 2), lo que produce éste es una corriente de aire. De ahí que están estrechamente relacionadas las temáticas del viento y del pájaro.

²⁰ Repárese en el hecho de que, si bien en el poema V aparece uno de los pocos cielos diurnos de *Primeras poesías* («tu ardiente/ Resplandor azulado», vv. 3-4), falta en la descripción afirmativa el elemento tradicional del sol («luces altivas», v. 10).

²¹ Para el doble significado de la palabra «aclarar», véase la Real Academia Española (RAE), *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Gredos, 22ª edición, 2001.

integridad²², parece adecuado considerar las evidentes incoherencias como intencionadas.

Las primeras tres cuartetas del poema V sitúan, así, al lector ante un «cielo» que es, en su doble función de espacio y actor, a la vez ausencia y presencia, revelándonos un fondo oximorónico que, por cierto, era inherente al «cielo» ya en la versión de *Perfil del aire*²³: si el «cielo»-espacio se caracteriza en la primera cuarteta por la ausencia de «nube» (v. 1) y «pájaro» (v. 2), el «cielo»-actor realiza en las dos cuartetas siguientes las tareas propias de los dos fenómenos aéreos ausentes, «aclarar» (v. 11) y «cantar», (v. 6) dos formas verbales que se encuentran ambas a principio de verso. Esta paradoja entre la primera estrofa y las dos estrofas que le suceden se intensifica aún más por el hecho de que el sujeto poético califique la ausencia como escasez (véase las expresiones de negación «ninguna» y «ni» (vv. 1-2)) y la presencia como exceso (véase el adjetivo «impetuoso» (v. 7) y el verbo «desbordar» (v. 9)). El «cielo» del poema V viene a ser, de esta manera, un lugar donde los contrarios se unen o, como diría Zubiaur, «vacía plenitud»²⁴. Lo que *parece ser* el «cielo» a los ojos del sujeto lírico, o sea, su apariencia (estrofa 1), no se corresponde con lo que *es*, con su esencia (estrofas 2 y 3). Como se ha de ver, las incoherencias propias de las tres cuartetas iniciales del poema se traducen en las relaciones que establece el personaje poético –un sujeto contemplador cuya presencia textual queda reducida al verso final de la tercera cuarteta («Nuestra nada divina»), donde aparece meramente de manera implícita y como parte de una colectividad– con el «cielo» en su función de espacio, por un lado, y con el «cielo» en su función de actor, por otro.

En lo tocante a la actitud que tiene el sujeto lírico ante el «cielo»-actor, aquel contrapone su propia «nada divina», un estado de absoluta inexistencia, a la totalidad de éste. Parecido a un dios creador, el «cielo»-actor saca a la «nada divina» de sus tinieblas («Aclaras felizmente», v. 11). Las expresiones de la «nada divina» (v. 12) para hacer referencia a la tierra²⁵

²² Véase L. Cernuda, «*Perfil del aire...*», *op. cit.*, pp. 115-116. En lo sucesivo, las citas del poema en su versión inicial irán referidas siempre a esta edición.

²³ En *Perfil del aire*, el «cielo» del poema V se caracterizaba a la vez por ser «total» y por estar «desierto»: «¡Firmamento total,/ todo espacio desierto,/ sinfin de la medida/ en la palabra: cielo!» (vv. 5-8).

²⁴ I. Zubiaur, *art. cit.*, p. 59.

²⁵ I. Zubiaur advierte (en *art. cit.*, p. 58), con respecto a la expresión de la «nada divina», que «Cernuda recurre a un oxímoron muy místico».

y el uso de locuciones como «sagrado aleteo» o «luces altivas» (v. 8) con referencia al «cielo» refuerzan una tal asociación del «cielo»-actor con Dios. La consiguiente relación de dependencia en la que se halla el personaje poético con respecto al «cielo»-actor se evidencia en el nivel sintáctico, donde la locución «nuestra nada divina», en su función de complemento directo, depende del sujeto de la frase, el «cielo». Y también en el contraste explícito entre el espacio celeste y el espacio terrestre («Así sobre la tierra / Cantas y ríes, cielo», vv. 5-6), una contraposición que se ve reforzada por encontrarse las palabras «tierra» y «cielo» en posición final de dos versos seguidos, se manifiesta esta relación asimétrica existente entre el «cielo»-actor y el sujeto poético. La preposición «sobre» señala, significativamente, tanto la superioridad espacial del «cielo» como su superioridad en términos de poder²⁶. En las estrofas dos y tres el sujeto poético no sólo destaca, sin embargo, los contrastes presentes entre él mismo y su interlocutor, es decir, la discrepancia espacial entre «tierra» y «cielo», entre pasividad y actividad, entre inexistencia y totalidad, de manera respectiva. Por medio de los adjetivos y adverbios empleados para valorar el «cielo»-actor —«impetuoso» (v. 7), «sagrado» (v. 8), «altivas» en el sentido de ‘elevadas’ (v. 10) y «felizmente» (v. 11)— muestra asimismo la admiración que tiene por él, una actitud que se revela, además, en el uso de la apóstrofe («cielo», v. 6) y de la personificación («Cantas y ríes», v. 6), dos recursos literarios que sirven para manifestar su afecto ante este objeto inanimado de la naturaleza²⁷. El «cielo»-actor representa así para el sujeto lírico, que no es más que una parte de la «nada divina» (v. 12), un lugar donde están ubicados los valores.

Mientras que el sujeto lírico y el «cielo»-actor destacan por su desigualdad, entre aquel y el «cielo»-espacio de la primera cuarteta se hace sospechar una relación de semejanza. De hecho, el texto establece un enlace entre la «nada divina» (v. 12) y la vaciedad del cielo, en particular, porque reaparece en *Nuestra Nada diviNa* la aliteración en -n que se encontraba ya en los dos versos iniciales (*NiNgunNa Nube iNútil, / Ní*) y porque el

²⁶ M. Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 2000. La expresión «sobre la tierra» está presente en el verso 5 sólo desde la refundición de *Perfil del aire* en *Primeras poesías*.

²⁷ Tanto la figura de la personificación como la de la apóstrofe son consideradas, de acuerdo con H. Lausberg (*Handbuch der literarischen Rhetorik: eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Wiesbaden, Steiner, 1990, pp. 377 y 411), como figuras altamente patéticas.

pronombre «nada» (v. 12), que indica negación absoluta, remite a las expresiones negativas «ninguna» y «ni» (vv. 1-2). Como todas estas tres expresiones negativas patentizan un estado de carencia, no parece desacertado afirmar que la «nada divina» (v. 12) y, de manera indirecta, el «cielo» vacío, apuntan al estado de carencia del personaje poético que se mostrará más explícitamente en la cuarta estrofa de nuestro poema. Este procedimiento no es exclusivo de Cernuda; en la literatura, el cielo aparece con frecuencia como espacio donde un sujeto proyecta su estado anímico²⁸. Una tal lectura del cielo carente de fenómenos aéreos como reflejo del estado de carencia del sujeto poético permite explicar, además, el extraordinario énfasis que se pone en los dos primeros versos del poema en la ausencia de fenómenos. En nuestro caso, la *amplificatio* –cuyo propósito suele ser el de ampliar artificialmente una afirmación, aumentando así su efecto²⁹– sirve para intensificar el efecto de ausencia. A este mismo efecto contribuye también el hecho de que, en el paso de la versión inicial de *Perfil del aire* («¡Solo está! Ni las nubes,/ ni las fugas de pájaros») a la versión definitiva de *Primeras poesías* («Ninguna nube inútil,/ Ni la fuga de un pájaro»), se observe un considerable incremento de la negatividad, que se debe no sólo a la introducción de un paralelismo sintáctico entre las dos expresiones negativas y a la introducción del adjetivo «inútil», dotado del prefijo negativo *-in*, sino, además, a la aliteración de la consonante *-n* (*Ninguna Nube inútil/ Ni la fuga*) y a que prácticamente todos los acentos recaen sobre la vocal *-u* (*ningUna nUbe inútil,/ ni la fuga de un pájaro*). Como ha demostrado G. Güntert, se trata de una evolución general observable también en otros poemas del primer poemario cernudiano³⁰.

Diferimos así, a consecuencia de lo dicho, de quien ve la «nube» y el «pájaro» de los versos iniciales como elementos perturbadores del «[r]esplendor» (v. 4) celeste³¹. Esto vale sobre todo para el actor del «pájaro»: desde la lectura del poema I de *Primeras poesías*, donde las «golon-

²⁸ Véase G. Butzer & J. Jacob, *Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart, Metzler, 2008, p. 156.

²⁹ Véase H. Lausberg, *Elementos de retórica literaria: introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*, versión española de M. Marín Casero, Madrid, Gredos, 1993, pp. 51-57.

³⁰ G. Güntert, «Aventura semiótica de un poeta: Cernuda. Del término neutro al término complejo», en AA.VV., *Homenaje a Félix Monge. Estudios de Lingüística Hispánica*, Madrid, Gredos, 1995, pp. 183-185.

³¹ N. Ch. McKinlay (*The poetry of Luis Cernuda: order in a world of chaos*, Woodbridge, Boydell, 1999, p. 78) habla, por ejemplo, de «negative feature[s], to interrupt the beauty of the sky».

drinas» son comparadas a «dichas»³², resulta difícil ver el «pájaro» como factor perturbador. Si bien es cierto que el verbo «[e]stremece» (v. 3) rompe con lo expuesto en los dos primeros versos, sea semántica sea fonéticamente (por contrastar la repetición cacofónica de la vibrante *-r* en *estRemece tu aRdiente/ ResplandoR* con la nasal *-n* de los versos iniciales), esta ruptura hipotética no tiene forzosamente un matiz negativo. Al considerar el «cielo» desprovisto de fenómenos como imagen del estado de carencia del sujeto lírico, nos acercamos más bien a lo sostenido por Capote Benot, Newman y Soufas³³, si bien, a diferencia de los primeros dos, preferimos eludir el término de «soledad», un término que ni en *Perfil del aire* (donde el adjetivo «[s]olo» únicamente se usa para caracterizar el «cielo»: «¡Solo está [el cielo]!») ni en *Primeras poesías* aparece con referencia al personaje poético.

(b) Ahora bien, son precisamente las (supuestas) incoherencias que se revelan entre la primera cuarteta y las dos siguientes –(1) la representación paradójica del «cielo» como un espacio con el cual el sujeto poético se identifica y como un actor admirado por él, pero que representa su contrario; y (2) el hecho de que el «cielo» se caracterice a la vez por la ausencia y la presencia de los fenómenos aéreos de la «nube» y del «pájaro»– las que confirman las cuartetas uno a tres como unidad discursiva (A.1), delimitándolas de la cuarta estrofa del poema (A.2). En esta última asistimos –al menos momentáneamente– tanto a un cambio narrativo, puesto que el personaje poético deja de referirse a sí mismo y también de dirigirse a su destinatario, como a un cambio temático-espacial por bajar el sujeto contemplador su mirada desde el «cielo» hacia la «tierra». En tanto que espacio terrenal, la «orilla», un espacio límite que une agua («agua soñolienta», v. 16) y tierra («árboles», v. 15), contrasta con el paisaje celeste que se nos ha presentado a lo largo de las primeras tres cuartetas.

El paisaje terrenal –con sus componentes, los «árboles» (v. 15) y el «agua» (v. 16)–, que ha sido identificado en A.1 con el locutor, hace referencia, sin embargo, no sólo a un espacio exterior, sino también al

³² L. Cernuda, *La realidad y el deseo*, op. cit., p. 11.

³³ Véase J. M. Capote Benot, op. cit., p. 48, R. K. Newman, art. cit., p. 88, y C. Ch. Soufas, art. cit., p. 171.

estado interior de nuestro sujeto lírico, hecho que se hace patente en el adjetivo «soñolienta» (v. 16): gramaticalmente este último se refiere al «agua» (por medio de un hiperbatón), pero lógicamente sólo puede aludir al sujeto, al describir un estado de inactividad tanto física como mental. La figura de los «árboles» destaca doblemente del «agua soñolienta», cuyo murmullo monótono está subrayado por la repetición de la consonante *-l* (*La oriLLa/ [s]oñoLienta deL agua*), y del estado de dejadez que simboliza: en el plano de la expresión, por tratarse de una palabra marcada prosódicamente en la primera sílaba; y en el del contenido, por representar un movimiento vertical frente a la horizontalidad del agua. En cuanto figura de la verticalidad (ascendente) por excelencia —repárese en que los «árboles» del poema se caracterizan por ningún otro rasgo—, los «árboles» se oponen al acto de iluminación celeste, que se efectúa desde arriba hacia abajo. En este sentido, y teniendo en cuenta que el «árbol» suele representar el «eje de la voluntad» del hombre³⁴, no parece descabellado suponer en la figura de los «árboles» una alusión al deseo del sujeto lírico de abandonar su espacio propio para subir al «cielo», el cual admira a lo largo de A.1 en su estado de carencia³⁵. Lo dicho se hace tanto más patente cuanto que en el poema que abre *Primeras poesías* el «árbol» es asociado directamente al «fervor» del que lo contempla³⁶. Al igual que la horizontalidad del «agua» reduce la verticalidad de los «árboles», la somnolencia («soñolienta») neutraliza, empero, el deseo del personaje poético y le impide realizar lo deseado, o sea, dejar el espacio que le es propio³⁷. El resultante estatismo del sujeto lírico se muestra, a la vez, en su asociación a los elementos del agua y de la tierra, así como en la ausencia de verbo, la categoría gramatical que suele expresar las acciones («Árboles a la orilla/ Soñolienta del agua»). De ahí que, si en A.1 se ponía énfasis en el ser activo del «cielo»-actor por medio de la frecuencia de verbos («Cantas y ríes» (v. 6), «Desbordando [...] Aclaras» (vv. 9 y 11)) y a través de

³⁴ G. Bachelard, *op. cit.*, p. 192 (la traducción al español es mía).

³⁵ En *Perfil del aire*, el sujeto lírico alude incluso de manera explícita al espacio del «cielo» como destino anhelado y, precisamente, por medio de la expresión «Esa sede final» (v. 13).

³⁶ «Tan sólo un árbol turba/ La distancia que duerme,/ Así el fervor alerta/ La indolencia presente», dice la tercera estrofa del poema I (Luis Cernuda, *La realidad y el deseo*, *op. cit.*, p. 11).

³⁷ Un proceso de neutralización semejante ha sido señalado por Georges Güntert (*art. cit.*, p. 183) respecto a la cuarteta tres del poema I de *Primeras poesías*.

la presencia de los elementos de la luz y del viento, en A.2 se describe con más detalle la pasividad del personaje poético, insinuada ya en el subsegmento anterior.

En todo caso, también el «cielo»-actor reaparece en A.2 y, precisamente, bajo la forma de «el acorde total» que «[d]a al universo calma» (vv. 17-18). Y es que el concepto crucial del «acorde», que proviene del ámbito de la música, remite directamente al canto celeste («Cantas [...], cielo», v. 5)³⁸. Esta conexión está recalcada en el poema por un paralelismo, puesto que tanto el «cielo»-actor como el «acorde», caracterizados ambos por su plenitud –sea de manera implícita en el caso del «cielo», sea de manera explícita en el del «acorde *total*»³⁹–, llevan a cabo un acto de transformación valorado positivamente por el sujeto lírico: mientras que el primero «[a]clara» su «nada divina» (vv. 11-12), el segundo «[d]a al universo calma» (vv. 13-14). El hecho de que los dos actos de transformación se den en dos unidades de versos contiguos, pone de relieve este paralelismo. Al comparar entre sí las entidades transformadoras –el tú-«cielo» (A.1) y «el acorde» (A.2)– y las entidades transformadas –«nuestra nada divina» (A.1) y «el universo» (A.2)–, se observa, no obstante, una progresiva universalización de los conceptos, tanto en la desaparición de los pronombres personales («tu», «nuestra») como en el nivel semántico. También en los versos 15 y 16 («Árboles a la orilla/ Soñolienta del agua»), los cuales deben ser leídos como especificación del «universo» (v. 14)⁴⁰, se hace visible este proceso de abstracción que se da en el paso de A.1 a A.2: el personaje poético hace referencia a sí mismo sólo a través del paisaje. La cuarta estrofa del poema aparece, de ahí, como una especie de continuación de las cuartetos anteriores. La expresión copulativa «Y», que une A.2 a A.1, subraya esta relación de continuidad.

³⁸ Pese a que el propio Cernuda explique la relación íntima que existe entre música y «acorde» en su poema homónimo que cierra *Ocnos* –«Para ocurrir [la experiencia del «acorde»] requiere [...] oír música; mas aunque sin música nunca se produce, la música no siempre y rara vez lo supone» (L. Cernuda, «El acorde» de *Ocnos*, en *Obra completa, op. cit.*, I, p. 613)–, no he podido hallar estudio alguno donde se advierta el enlace existente entre el «cielo» cantor y el «acorde».

³⁹ La cursiva es mía.

⁴⁰ Es altamente revelador a este propósito el hecho de que Cernuda haya introducido, en la versión final del poema, el signo ortográfico de los dos puntos, cuyo uso más frecuente es el de «precede[r] a una enumeración de carácter explicativo» (véase la Real Academia Española (RAE), *Diccionario panhispánico de dudas*, Madrid, Santillana, 1ª edición, 2005).

(c) En mi opinión —y debido a que los versos «Árboles a la orilla/ Soñolienta del agua» (vv. 15-16) no están físicamente integrados en los dos anteriores, cerrando así la cuarta estrofa con una alusión al estado de disyunción del sujeto lírico—, el hecho de que *se mencione*, en la penúltima cuarteta, la presencia de un «acorde total» que «[d]a al universo calma» (v. 14) no implica, sin embargo, que *se haya cumplido* ya tal «acorde» con respecto al personaje poético⁴¹. Este último logra pasar de un estado disfórico a un estado eufórico sólo en la estrofa final, lo cual se deja sentir en el plano inmediato de la expresión, donde un ritmo entrecortado por la presencia de dos encabalgamientos abruptos (reforzados, a su vez, por los dos puntos finales), sustituye el ritmo equilibrado de las estrofas precedentes. El cambio formal que se efectúa en la transición de las primeras cuatro estrofas (A) a la estrofa final (B) guarda una estrecha relación con los cambios que se dan en el plano del contenido. Si en A el sujeto poético o se escondía detrás de una forma colectiva o proyectaba sus sentimientos en el espacio (celestes o terrestres) en vez de asumirlos él mismo, en B llama la atención su presencia en primera persona. Las cuatro formas verbales —«estoy» (v. 17), «sonríó» (v. 18), «soy» y «vivo» (v. 20)—, aparte de recalcar este hecho, muestran, además, el paso del personaje poético de la inacción a la acción. Siendo el Yo lírico así, en B, al mismo tiempo actor y objeto de la descripción, acaba por desempeñar las funciones discursivas que le eran propias al «cielo»-actor en A. Pero aún más: en la estrofa final, el Yo ya no se encuentra en el espacio que le pertenecía a lo largo de las cuartetas precedentes —la «tierra»—, sino en el mismo espacio que el «cielo»-actor («[s]obre la tierra», vv. 5 y 17), donde imita la risa de éste («ríes, cielo», v. 6) con una sonrisa («[s]onríó», v. 18), su variante menos pasional⁴².

⁴¹ Son dos las cuestiones que han sido discutidas por la crítica con respecto al «acorde», a saber, (1) la pregunta de si en el poema se da un estado de armonía absoluta que es el «acorde», y (2) la pregunta de si tal «acorde», en caso de que realmente exista, tiene lugar en la penúltima o en la última cuarteta del poema. Véase, al respecto, los estudios de J. M. Aguirre («La poesía primera de Luis Cernuda», *Hispanic Review*, 34: 2, 1966, p. 126), B. Ibáñez Avendaño («El símbolo en *La realidad y el deseo*» de Luis Cernuda: *el aire, el agua, el muro y el acorde como génesis literaria*, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 36, 52-53 y 85-86), D. Harris (*Luis Cernuda...*, *op. cit.*, p. 23), N. Ch. McKinlay (*op. cit.*, pp. 78-79), R. K. Newman (*art. cit.*, p. 92), C. Real Ramos (*op. cit.*, p. 17), M. Ulacia (*Luis Cernuda: escritura, cuerpo y deseo*, Barcelona, Laia, 1986, p. 118), J. Valdés (*art. cit.*, p. 12) e I. Zubiaur (*art. cit.*, pp. 57-60).

⁴² Sin falta, —y a diferencia del verso 5, donde «sobre la tierra» designa unívocamente el espacio celeste— el verso 17 podría ser leído no como «encima de la tierra», sino como «en la tierra». Sin embargo, a causa del paralelismo exacto y por desempeñar el Yo en B las mismas funciones y acciones que el «cielo»-actor en A, el texto nos invita a leer «sobre» como «encima de».

En la secuencia B se da, así, una fusión metafórica entre el actor del «cielo» y el Yo lírico en el espacio celeste; el sujeto poético ha dejado su espacio propio para ascender momentáneamente *al* «cielo» y unirse, allí, *con el* «cielo», objeto de contemplación y de admiración suya a lo largo de la parte A. Desaparece, por tanto, en la estrofa final, la distinción entre «cielo»-espacio y «cielo»-actor. Esta conjunción entre Yo-locutor y tú-destinatario se refleja en la forma verbal «déjame», donde se une la 1ª con la 2ª persona del singular⁴³. La transitoriedad del momento de la unión se manifiesta en la petición del Yo al «cielo» de hacer prolongar el momento en común, recurriendo, de modo significativo, al verbo que suele expresar una existencia circunstancial («Déjame *estar*», v. 18)⁴⁴. En todos los niveles del enunciado –actorial, espacial y temporal– se deja observar en la última cuarteta del poema, pues, una unión entre Yo y tú, su objeto deseado. De ahí que el Yo logra superar, en B, al cumplir su programa narrativo de ascensión (expuesto en A.2), su estado de disyunción (expuesto en A.1). Las tensiones que caracterizaban la relación entre el sujeto lírico y el «cielo»-actor en A –«cielo» vs. «tierra» y actividad vs. pasividad– desaparecen, al abandonar el sujeto en B su propia identidad (humana, terrestre e inactiva) y asumir en un proceso de unificación las cualidades del «cielo», actor natural, al pie de la letra *supraterrenal* y activo. No extraña, de acuerdo con lo dicho, el alto grado de semejanza existente entre la última estrofa del poema V de *Primeras poesías* y el poema final de *Ocnos*, que lleva el título de «El acorde» y que describe precisamente el momento de unión entre la «circunstancia personal» y el «fenómeno cósmico» o «el mundo», una entidad representada en nuestro poema por el propio «cielo»:

El instante queda sustraído al tiempo, y en ese instante intemporal se divisa la sombra de un gozo intemporal [...]. Plenitud que, repetida a lo largo de la vida, es siempre la misma: testimonio de lo que pudiera ser el estar vivo en nuestro mundo. Lo más parecido a ella es ese adentrarse por otro cuerpo en el momento del éxtasis, de la unión con la vida a través del cuerpo deseado. [...] Pero no es posible buscarlo [el acorde] ni provocarlo a voluntad; se da cuando y como él

⁴³ No será casual que la 2ª persona del plural de *Perfil del aire* («¡Dejadme estar!») haya sido reemplazada por la 2ª persona del singular («Déjame estar») en *Primeras poesías*.

⁴⁴ La cursiva es mía. Repárese, al respecto, también en la presencia de una rima interna en las formas verbales «estoy» y «soy», los verbos que se usan para expresar la transitoriedad y la permanencia, respectivamente.

quiere. Borrando lo que llaman otredad, eres, gracias a él, uno con el mundo, eres el mundo⁴⁵.

Volvamos ahora, partiendo de esta última estrofa y de la imagen que suscita, de nuevo al principio del poema –y, concretamente, a la primera cuarteta y a la imagen del «cielo» desprovisto de fenómenos aéreos–, y comparemos estas dos representaciones del «cielo». Sin duda, no parece gratuito, por un lado, que el poema empiece con la descripción de un «cielo» vacío y termine con la permanencia extática del Yo lírico en el «cielo» y, por otro, que esta misma transformación discursiva de un cielo «desierto» o «sin fenómenos»⁴⁶ en un cielo «rellenado» o «con fenómenos» refleje el paso del sujeto lírico de un estado de carencia a un estado de plenitud. Un estado de carencia –representado en nuestro caso por el «cielo» vacío– indica, tradicionalmente, el comienzo de una acción⁴⁷. Esto es cierto también respecto a la propia creación poética, tanto más cuanto que sabemos que, para Cernuda, el punto de partida de la labor del poeta lo constituye a menudo una «necesidad expresiva» provocada por una experiencia sensual⁴⁸, una necesidad que se expresa en el poema a través de la descripción *ex negativo* del espacio celeste. A mi modo de ver, en el paso de la macrosecuencia A a la macrosecuencia B, el poema V de *Primeras poesías* evoca así, al recrear ante los ojos del lector el acto de llenar un recipiente vacío, en el plano de la enunciación, la creación del propio texto. Al respecto, es doblemente reveladora la imagen final que nos traza el poema.

En primer lugar, la experiencia del «acorde» alude, según nos sugiere el propio Cernuda, a esta plenitud de vida que «sólo el poeta puede y sabe» experimentar en el acto de transfigurarse en arte⁴⁹. La fusión cósmica que

⁴⁵ L. Cernuda, «El acorde», *Ocnos, Obra completa, op. cit.*, I, pp. 613-614. A pesar de que el sujeto poético del poema en prosa relate una unión «con el mundo», prefiero hablar, por lo que se refiere al poema V de *Primeras poesías*, de un «acorde» entre el Yo lírico y el «cielo», y no de un «acorde» entre el Yo y el mundo. Difiero, a este respecto, de I. Zubiaur (*art. cit.*, pp. 57-58) y M. Ulacia (*op. cit.*, pp. 117-118).

⁴⁶ G. Bachelard (*op. cit.*, p. 219) propone, al respecto, la expresión de la «phénoménalité sans phénomènes».

⁴⁷ Véase P. Fröhlicher, *Theorie und Praxis der Analyse französischer Texte: eine Einführung*, Tübingen, Narr, 2004, p. 138.

⁴⁸ Véase L. Cernuda, «Historial de un libro», *Obra completa, op. cit.*, II, p. 602.

⁴⁹ «[A]quel don precioso de sentirse en acorde con la vida y que por eso mismo ésta le desbordara, transportán-dole y transmutándole. Estaba borracho de vida, y no lo sabía; estaba vivo como pocos, como sólo el poeta puede y sabe estarlo» (L. Cernuda, «Mañanas de verano», *Ocnos, Obra completa, op. cit.*, I, p. 564).

se produce, en B, entre nuestro Yo poético y el «cielo»-actor, puede ser leída, por consiguiente, como punto final del anhelo de trascendencia del personaje-poeta. Ni la asociación del sujeto lírico con la figura del poeta, ni la del «cielo»-actor con el discurso poético parece, de hecho, fuera de lugar: el primero se caracteriza, en nuestro poema, fundamentalmente por ser contemplador, una de las cualidades básicas del poeta cernudiano⁵⁰; y, en lo que concierne a la segunda afirmación, recuérdese que el «cielo»-actor destaca, en el poema V, no sólo por su color azul («resplandor azulado», v. 4), que es el color de la poesía⁵¹, sino, además, por ser música («cantas» y «acorde», vv. 6 y 13) –la relación entre música y poesía, aparte de constituir un tópico literario, es frecuente en Cernuda⁵²–, así como por ser comparada su emisión sonora a un «impetuoso/ [y] sagrado aleteo» (vv. 7-8), una expresión cuasi-sinónima de otra que el sevillano usa para explicar la esencia de la poesía⁵³.

Pues bien, el hecho de que la transformación del poeta en texto, una transformación a la que se alude en esta cuarteta final de nuestro poema, en Cernuda siempre conlleve un proceso de «despersonalización»⁵⁴, se refleja en el poema V en la pérdida de su identidad terrenal y humana por parte del sujeto. Este Yo poético, que se rige ahora por las leyes del «cielo», viene a ser así una de estas «celestes criaturas» que nacen cuando, gracias a la poesía, «lo sobrenatural y lo humano se unen en bodas espirituales»⁵⁵. En este sentido, la unión del sujeto poético con el «cielo»-actor ya no apunta sólo a la conjunción del personaje-poeta con la poesía; la imagen final de nuestro poema se relaciona directamente con la imagen del «cielo»-espacio desprovisto de fenómenos aéreos. Y es que este Yo lírico, que se mantiene «[s]obre la tierra» y «sonrí[e]», al imitar al «cielo»-«aleteo» de la segunda estrofa, parece haber asumido –en alusión al vuelo poético–

⁵⁰ Véase L. Cernuda, «Ocio», *Obra completa, op. cit.*, I, p. 639.

⁵¹ Véase G. Butzer & J. Jacob, *op. cit.*, p. 48.

⁵² Véase, por ejemplo, L. Cernuda, «La poesía», *Ocnos, Obra completa, op. cit.*, I, p. 553.

⁵³ En el poema en prosa titulado «La poesía», ésta es descrita como «una realidad diferente de la percibida a diario», a la cual «algo alado y divino [la cursiva es mía] debía acompañarla y aureolarla» (*Ibid.*).

⁵⁴ La poesía exige «cierta despersonalización, fundiendo al poeta con su medio de expresión, para que la voz, en vez de ser algo individual que suena bajo los harapos del fantoche que todos representamos, sea algo incorpóreo y desasido del accidente» (L. Cernuda, «Juan Ramón Jiménez», *Obra completa, op. cit.*, III, p. 169).

⁵⁵ L. Cernuda, «Palabras antes de una lectura», *Obra completa, op. cit.*, II, p. 604.

la identidad de un pájaro volando, restituyendo con su presencia transitoria en el espacio celeste los dos fenómenos aéreos ausentes al principio del poema. Como una especie de pájaro figurado, el Yo lírico es susceptible de convertirse así, desde el punto de vista de la enunciación, en una manifestación de la propia palabra poética que rellena el «cielo»-recipiente, o sea, en una especie de *mise en abyme* del texto creado.

3. La descripción *ex negativo* de un «cielo» desprovisto de fenómenos, que se nos ofrece al principio del poema V, es, por consiguiente y como espero haber demostrado en las páginas precedentes, más que una mera descripción paisajística en la que el personaje poético realza el hecho de que no haya nada que pudiera perturbar el «resplandor» celeste. El «cielo» guarda, en la primera poesía cernudiana, una íntima relación con lo poético en general y con la poesía en sí, sea en el enunciado, sea en la enunciación. A través de su elevación al «cielo», el personaje-poeta presente en el enunciado logra no sólo la trascendencia poética; al immortalizarse como fenómeno aéreo en el espacio celeste, éste consigue llenar asimismo el recipiente de la palabra poética, ese receptáculo que es el «cielo» y que es capaz de remitir, en el nivel de la enunciación, al papel donde está escrito el poema V de *Primeras poesías*. Haciendo *pendant* con la imagen que cierra el texto, la imagen del «cielo» vacío, además de apuntar al estado de disyunción de ese personaje-poeta que se manifiesta en el plano del enunciado, alude así al comienzo del propio proceso creador en el plano de la enunciación, a ese proceso creador del que es resultado el poema que estamos leyendo.

GINA MARIA SCHNEIDER
Universidad de Zúrich
gina.schneider@access.uzh.ch