



Nueva revista de filología hispánica

ISSN: 0185-0121

ISSN: 2448-6558

El Colegio de México A.C., Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

Muñoz Covarrubias, Pablo

En busca del poeta incógnito: Luis Cernuda en sus *Poemas para un cuerpo*

Nueva revista de filología hispánica, vol. LXXII, núm. 1, 2024, Enero-Junio, pp. 173-204

El Colegio de México A.C., Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

DOI: <https://doi.org/10.24201/nrfh.v72i1.3930>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=60277190006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

EN BUSCA DEL POETA INCÓGNITO: LUIS CERNUDA EN SUS *POEMAS PARA UN CUERPO*

IN SEARCH OF THE UNKNOWN POET:
LUIS CERNUDA IN *POEMAS PARA UN CUERPO*

PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa
juanpablomunozcovarrubias@gmail.com
orcid: 0000-0002-3950-1123

RESUMEN: Durante el siglo pasado, y en pleno siglo XXI, la teoría literaria ha demostrado la importancia que tiene el texto poético, de tal manera que las consideraciones en torno al autor han quedado casi desechadas. Este principio ayudó a descubrir relevantes características de los poemas. Sin embargo, el concepto de *autor* no termina por desaparecer del todo. Para ejemplificar la presencia y la relevancia de la persona que escribe los versos, el siguiente artículo intenta explicar la importancia de la biografía del poeta para la escritura de un conjunto muy especial de textos: los *Poemas para un cuerpo* de Luis Cernuda.

Palabras clave: teoría literaria; Cernuda; *Poemas para un cuerpo*; Generación del 27; concepto de *autor*.

ABSTRACT: During the past and present centuries, literary theory has underlined the central importance of the text when studying poetry, while issues concerning the author who wrote the poetry tend to get dismissed. As a result of this emphasis, many textual aspects have come to light that were previously ignored. Nonetheless, the author is a concept that refuses to vanish completely from critical discussion. To exemplify the relevance of examining the person behind the poetry, this essay highlights the importance of the poet's biography for an appreciation of a very special set of poems: Luis Cernuda's *Poemas para un cuerpo*.

Keywords: literary theory; Cernuda; *Poemas para un cuerpo*; Generación del 27; concept of *author*.

Recepción: 15 de febrero de 2022; aceptación: 28 de septiembre de 2022.

INTRODUCCIÓN

Como ningún otro autor de su generación, Luis Cernuda escribió un libro en el que es posible encontrar no solamente la poesía, sino también al hombre. *La realidad y el deseo* (1924-1962) es una obra que acompaña cada una de las edades de su personaje. Nosotros somos los testigos de sus cambios, sus crisis, sus preferencias, sus lecturas, sus odios, sus amores, sus ritos y sus gestos. Como es bien sabido, se trata de la reunión de poemarios escritos entre 1924 y los primeros años de la década de 1960, más de treinta años de apasionado trabajo poético por tierras europeas y tierras americanas. Y es también, al mismo tiempo, la obra magna que convierte cada uno de esos libros sueltos en uno definitivo; así se revela como la más completa y auténtica biografía de este creador: la historia personal se va construyendo verso tras verso y poema tras poema. Es mi deseo indagar cómo se materializa ese vínculo entre vida y poesía en los *Poemas para un cuerpo*, los cuales aparecieron en 1957 y después se incorporaron a la sección de *La realidad y el deseo*, que lleva por significativo título el de *Con las horas contadas*. He decidido someterlos a estudio, entre otras razones, porque hoy contamos con casi toda la información pertinente para leerlos con la biografía de Cernuda como trasfondo, y porque además allí están algunas de las composiciones más logradas, según pienso, de su obra literaria. Curiosamente, no ha sido grande la atención crítica puesta en ellos. Su lectura y su estudio nos pueden guiar para entender el camino que por lo general siguió el poeta sevillano: de la vida a la experiencia, y de la experiencia al poema. Es seguro que Cernuda hubiera visto con buenos ojos la idea de Goethe según la cual la poesía se constituye como los fragmentos de una gran confesión. Hacia el final de este artículo me detendré en algunos pocos versos de los *Poemas para un cuerpo*; aquellos en que el poeta anota explícitamente su nombre con el propósito de indagar acerca de esta práctica poco frecuente en la poesía moderna y contemporánea. Adelanto los versos a que hago referencia; éstos pertenecen a la tercera sección de *Poemas para un cuerpo* (Cernuda 1993, p. 471):

PARA TI, PARA NADIE

Pues no basta el recuerdo,
Cuando aún queda tiempo,

Alguno que se aleja
Vuelve atrás la cabeza,

O aquel que ya se ha ido,
Es algo posesivo,

Una carta, un retrato,
Los materiales rasgos

Busca, la fiel presencia
Con realidad terrena,

Y yo, este Luis Cernuda
Incógnito, que dura

Tan sólo un breve espacio
De amor esperanzado,

Antes que el plazo acabe
De vivir, a tu imagen

Tan querida me vuelvo
Aquí, en el pensamiento,

Y aunque tú no has de verlas
Para hablar con tu ausencia

Estas líneas escribo,
Únicamente por estar contigo.

Con la intención de revisar los límites de una lectura biográfica del texto poético, así como también las repercusiones del nombre insertado en los versos, esa referencialidad de sí mismo (“a este Luis Cernuda / incógnito”), propongo en primer lugar resumir lo que la crítica literaria ha dicho en torno a *La realidad y el deseo* como la biografía auténtica e irremplazable del poeta. En segundo lugar, revisaré brevemente algunas de las formas con que Cernuda guía la manera en que el lector tendría que leer sus poemas; por supuesto, es indispensable recurrir, aun-

que sea con brevedad, al comentario de su “Historial de un libro”, sobre todo a la sección de mayor interés para este trabajo. Por último, y tras ubicar los *Poemas para un cuerpo* en un momento determinado de su existencia, intentaré explicar el significado de que por única ocasión el poeta inserte su nombre en una singular composición suya. Sin duda, será interesante observar cuáles han sido las reacciones de la crítica frente a estos poemas, ante todo en el sentido que se indica.

Como lo expresó Michel Foucault, tenemos que aceptar que “el nombre de autor no es, pues, exactamente un nombre propio como los otros” (2003, p. 232). Faltaría todavía anticipar que de este modo (al referirse a sí mismo), Cernuda se inserta en una tradición añeja según la cual el poeta puede no sólo firmar su texto, si así lo decide, sino también convertirse en protagonista inobjetable por medio del nombre inscrito, tradición antigua que ya se puede reconocer, por ejemplo, en la poesía latina (*Miser Catulle, desinas ineptire*, Catulo 1992, p. 5), y que llega, en algunas ocasiones, a la poesía moderna (“alejandra alejandra / debajo estoy yo / alejandra”, Pizarnik 2001, p. 65). Es sin embargo en la poesía medieval y trovadoresca donde se halla uno de los usos más curiosos de este recurso nominal. Si bien muchos poetas cortesanos ocultaron sus identidades, no es extraño encontrar el nombre del autor en algunas de las composiciones: “El pacto está hecho, que el corazón vea todas las noches / a aquella a quien cortejo, yo Arnaut, sin enemigo, / pues a otro deseo no me lleva mi intención” (Arnaut, *apud* Alvar 1982, p. 163). En ciertas tradiciones poéticas, como es sabido, los nombres reales fueron intercambiados por otros prestados o inventados; es el caso de Salicio y Nemoroso en la poesía renacentista de Garcilaso; o el de Albanio en las páginas de *Ocnos* (1942), el primer libro de poemas en prosa de Cernuda y que es, por cierto, una obra que tiende hacia la autobiografía.

LA REALIDAD Y EL DESEO COMO BIOGRAFÍA POÉTICA SEGÚN LOS CRÍTICOS

Haré pues un rastreo rápido de lo que ha dicho la crítica acerca del carácter de *La realidad y el deseo* como biografía poética, puesto que las ideas vertidas en las investigaciones y en los ensayos nos servirán para llegar mejor preparados a la lectura y al comentario muy acotado de los *Poemas para un cuerpo*, y para

inquirir si es posible aceptar o descartar por completo el enfoque *biografista* al realizar la exégesis del texto literario.

En su muy influyente ensayo de 1964, “La palabra edificante”, publicado originalmente por la *Revista de la Universidad de México*, Octavio Paz opina que *La realidad y el deseo* es una obra en que se manifiesta la “exploración de sí mismo” (1980, p. 168); ante cada *tentativa de expresión* surge la *meditación* frente a lo que allí se dice. Sin embargo, Paz nos advierte, quizás guiado por sus marcadas preferencias estéticas, que hay riesgos que Cernuda no siempre logra evitar: “Los peligros de una biografía poética son dobles: la confesión no pedida y el consejo no solicitado. Cernuda no siempre evita estos extremos y no es raro que incurra en la confidencia y en la moraleja” (p. 171). Luis Maristany (1982) entendió, por su parte, que la obra cernudiana ocupa un sitio muy especial en el ámbito de la producción literaria española, entre otros motivos, por el logro que consistió en transmutar lo vital en lo artístico: “En la historia de la poesía española moderna *La realidad y el deseo* ocupa un puesto capital: persistente transmutación de una vida en poesía, canto lírico y airado balance de las aspiraciones de un poeta” (p. 9). Opinión parecida es la que manifiesta Vicente Quirarte (1985) en la que fue originalmente su tesis de licenciatura: “hay, finalmente, casos como el de Luis Cernuda, el más difícil y menos frecuente, donde la línea es una sola indivisible, es decir, donde vida y creación coinciden” (p. 40). El investigador Derek Harris (1992) también meditó acerca de la cuestión; destacó asimismo los firmes nexos que hay entre lo que se vive y lo que se escribe:

La índole autobiográfica de la poesía de Cernuda hace de su obra una extensión de sí mismo, sobre todo en tanto que no se contenta con la mera relación de la experiencia sino que emprende un análisis riguroso de ella con la intención de llegar a una comprensión más profunda de sí mismo. Sin embargo, el poema es capaz de adquirir una existencia separada de la de su creador, y sigue existiendo después de la muerte del poeta (p. 160).

A este respecto, también he de recordar aquí las palabras de Carlos Monsiváis, quien en 1990 observó tajantemente que en Cernuda “todo es autobiografía y, al mismo tiempo, todo es literatura” (2002, p. 87). Entre las opiniones e interpretaciones que sobre el particular suscitó *La realidad y el deseo*, vale la

pena detenernos, ante todo, en la explicación que elaboró uno de los mejores lectores del libro, el poeta Jaime Gil de Biedma (2002, p. 114):

Su frialdad es la apasionada frialdad del hombre que, a cada momento, está intentando entenderse y entender. El poema, sus poemas, no se encaminan a otra cosa. Parten de la realidad de la experiencia personal, no de una visión poética de la experiencia personal. Son, por así decirlo, poéticos *a posteriori*. Lo que en ellos se dice tiene una validez que no es sólo poética: la validez de una experiencia real y contingente que, el lector se da cuenta de ello, podía lo mismo haberse expresado en forma de fragmento autobiográfico, de narración o de ensayo, o podía no haberse expresado en absoluto, sin dejar por eso de haber existido.

Las palabras anteriores provienen del ensayo que Gil de Biedma entregó para su publicación en el homenaje cernudiano de *La Caña Gris* de 1962, y me parece importante distinguirlas porque permiten entender la forma en que se resuelve la tensión entre el trabajo artístico y la vida del creador. Al igual que en el ensayo de Paz, al que se adelanta un par de años, Gil de Biedma observa el constante esfuerzo que lleva a cabo el poeta para entender el mundo y para entenderse a sí mismo. Sus poemas son el producto de ese admirable esfuerzo; no resulta conveniente, por ello, desligarlos de la realidad que los permite, los erige y los justifica. De tal modo, es la poesía el instrumento inmejorable con que Cernuda inventa esos testimonios de su paso por el mundo, de sus meditaciones, de sus amores, de sus viajes y de cada una de las experiencias que se transformaron, así, en poesía; la hipótesis de Gil de Biedma, según la cual esas mismas experiencias pudieron ser acogidas por otros géneros literarios, parece a primera vista muy atrevida; sin embargo, se confirma al leer los relatos de Cernuda y muchas de las páginas de sus ensayos y apuntes.

Por último, y para redondear este breve repaso por algunos de los textos críticos en que se ha comentado este asunto, es conveniente transcribir aquí lo que señaló Luis Antonio de Villena (2002, p. 74): “El biografismo evidente de Cernuda será casi siempre más moral o ético que estrictamente experiencial, pero no deja de ser biografía”. En todo caso, es necesario repensar lo que entendemos por lo propiamente biográfico: no los hechos en su llana esencia histórica, sino la forma en que afectan y crean una personalidad específica. Como puede observarse,

se reitera de forma inevitable el tópico en muchos de los trabajos críticos en torno al poeta de Sevilla (la esclarecida noción de que la obra de Cernuda es su autobiografía); e inmediatamente se vuelve sobre la necesidad de indicar que esto no demerita la expresión poética. Quizás durante una parte importante del siglo pasado mucho se abogó por la impersonalidad y por la objetividad en el discurso poético, tendencia que en la actualidad ya se ha revertido. Por cierto: Cernuda es el escritor de la Generación del 27 cuya vida, después de la de Federico García Lorca, más interés ha despertado entre los investigadores y el público; reflejo de ello son, entre otros, los excelentes trabajos de James Valender (2002) y Antonio Rivero Taravillo (2009 y 2011), los cuales permiten conocer los episodios de la vida del poeta sevillano y la conexión entre la existencia del hombre y las etapas de escritura de *La realidad y el deseo*. Si bien una amplia parte de la crítica literaria se ha apoyado en los datos biográficos para explicar los poemas, me parece que el enfoque debería permitir una lectura todavía más significativa de los textos poéticos; por ejemplo, empezar a determinar cómo Cernuda condicionó la forma en que debía ser leído e interpretado. Quizás los *Poemas para un cuerpo* sean un caso incluso excepcional de esta tendencia gracias a la incorporación de su nombre en una de las secciones. De ello me ocupo en estas páginas¹.

VIDA Y POESÍA

Cada uno de los libros que configuran *La realidad y el deseo* acompaña un momento específico de la vida del poeta. Si bien en este espacio resultaría imposible hacer un comentario pormenori-

¹ JENARO TALENS (1975) también ha considerado la cuestión tratada en este apartado: “Si bien es cierto que no siempre el poeta coincide con el hombre que le sustenta, pocas veces, como en el caso de Luis Cernuda, la trayectoria poética va tan íntimamente ligada a la aventura de su autor” (p. 53). Es por ello por lo que en su libro *El espacio y las máscaras* ofrece, antes del análisis de los poemas y de los ensayos, un repaso por las etapas vitales del escritor. En el mismo estudio, señala categóricamente: “No obstante, pese a todo, es imposible separar la personalidad humana de la personalidad crítica en Cernuda si se quiere alcanzar un conocimiento profundo de su obra” (*loc. cit.*). Por su parte, ANDRÉS TRAPIELLO (1994) ha observado paradójicamente que “no se encontrará en toda la generación una poesía menos circunstancial que la de Cernuda, y al mismo tiempo ninguna más viva, más nacida de la circunstancia” (p. 162).

zado de cada uno de ellos, se apuntan aquí algunas de las formas en que Cernuda parece ir sugiriendo los modos en que su poesía debería ser leída e incluso interpretada. Para ello, es necesario además ir estableciendo los vínculos entre los poemas y algunos de sus textos en prosa. Fue Cernuda un autor que lúcidamente practicó la crítica literaria y cuya conciencia acerca de su propio trabajo fue una constante. En muchas de las páginas dejó algunas pistas que es necesario recoger con el propósito de intuir el modo en que podríamos ejercer nosotros la lectura de los *Poemas para un cuerpo* y, sobre todo, de explicar la inscripción de su nombre en los versos antes citados. Si bien en el prólogo de *Variaciones sobre tema mexicano* el poeta aseguró que detestaba “la intromisión de la persona en lo que escribe el poeta” (1952, p. 80), hemos de atestiguar que en muchas ocasiones él influyó para que esto ocurriera en la lectura y en el comentario de sus textos poéticos (allí están las *confidencias* y las *moralejas* que censuró Paz). De hecho, al explicar en su “Historial de un libro” el origen de los *Poemas para un cuerpo*, insistió acerca de este mismo punto por la marcada preferencia que despertaron en él:

En México terminé *Con las horas contadas*, así como la breve serie de los *Poemas para un cuerpo*, incluidos en la colección citada, que son, entre todos los versos que he escrito, unos de aquellos a los que tengo algún afecto. Al decir eso comprendo que yo mismo doy ocasión para una de las objeciones más serias que pueden hacerse a mi trabajo: la de que no siempre he sabido, o podido, mantener la distancia entre el hombre que sufre y el poeta que crea (1994, p. 660).

Es muy probable que esa búsqueda de la objetividad en el ejercicio poético sea herencia de las influyentes ideas que T.S. Eliot enunció durante la primera mitad del siglo pasado.

Perfil del aire (1925) es el poemario inicial que se corresponde con la época sevillana y que ilustra las imposibilidades para cifrar un deseo que, sin embargo, se anticipa. Se trata de un poemario en el que la aparente perfección de las composiciones contrasta con un mundo que todavía no termina de aparecer ni de reflejarse en los versos. Como parte de su biografía literaria, el poeta convierte además este libro en un episodio de aparente incompreensión de aquellos que lo leyeron o supuestamente lo ignoraron. Es un volumen que, según se lee en su texto de 1948, “El crítico, el Amigo y el Poeta”, fue mal entendido o visto con indiferencia por los lectores; se convirtió, sobre todo, en el sím-

bolo de una herida, y así quiso el poeta que nosotros forzosamente lo recordáramos (ello explica la escritura del polémico y más bien lastimoso diálogo). Con la perfección formal de *Égloga, elegía, oda* (1927-1928), aparece el primer cuerpo bien identificado que Cernuda celebra en una de sus composiciones; es el cuerpo del actor George O'Brien². Es éste un importante capítulo en la obra cernudiana, porque en la "Oda" ya se encuentra la figura masculina dibujada según el ideal erótico del poeta.

A partir de este momento, y en muchísimos de los poemas del autor, los cuerpos inundan las composiciones poéticas; pienso, por ejemplo, en los anónimos cuerpos de *Un río, un amor* y de *Los placeres prohibidos*. Son cuerpos que, por un lado, viven bajo la amenaza de una sociedad que promete torturarlos y, por el otro, ya despiertan el claro deseo, pero también las preguntas sin respuesta. Por aquellos años de fervor surrealista, al comentar la obra de Paul Éluard, Cernuda observa que la poesía es, por encima de cualquier otra cosa, actividad humana, y que siempre depende de esa esencia del hombre, aunque la supere: "sólo podemos conocer la poesía a través del hombre, únicamente él, parece, es buen conductor de poesía, que acaba donde el hombre acaba, aunque, a diferencia del hombre, no muere" (2002, p. 15). Es de mi interés, por supuesto, la noción según la cual el conocimiento de lo poético tan sólo puede realizarse "a través del hombre", y el hombre es quien *vive*. Años más tarde, al examinar los trabajos de su admirado Gustavo Adolfo Bécquer, Cernuda sentenciosamente afirmó que "el testimonio más auténtico respecto a un hombre es sin duda su obra" (p. 74). No es casualidad que afirmara tal cosa al disertar acerca de un creador romántico como lo fue el autor de las *Rimas* y las *Leyendas*; algo parecido, por cierto, puede afirmarse también acerca de *La realidad y el deseo* y de su persona.

De entre todos los libros de Cernuda, es *Donde habite el olvido* (1936) aquel que representa una cercanía precisamente mayor entre el poeta y el hombre; este tipo de intensidad probablemente sólo se repitió en la escritura de los *Poemas para un cuerpo*. Como lo apuntó el sevillano en las palabras iniciales del libro becqueriano: "Las siguientes páginas son el recuerdo de un olvido" (p. 9). Ese *recuerdo* y ese *olvido* tienen un nombre: el de Serafín Fernández Ferro, amor juvenil cuyo símbolo es a la

² Véase JACOBO CORTINES (2002): "Con motivo de la «Oda a George O'Brien» (Luis Cernuda y Fernando Villalón)".

vez el del arcángel y el de la serpiente —recuérdese que los serafines son, claro está, presencias angélicas; eso explica en parte una de las denominaciones con que alude a él. En la portada de la primera edición de *La realidad y el deseo* (1936), y en la página primera de la sección correspondiente, encontramos una viñeta que reproduce la figura de una serpiente, pero también la letra S del nombre de Serafín, lo cual supone un guiño para el lector y una pista para la lectura. Muchos años después, el poeta reconoció el rubor que le provocó aquella historia, según su palabra, *sórdida*. Por si fuera poco, y para dejar enfática constancia del episodio, en su “Historial de un libro” indica que en uno de los textos de *Ocnos* incluyó un poema en prosa en el que repasa la anécdota que desencadenó la escritura de aquel poemario: “Aprendiendo olvido”. Nótese la repetición de la palabra *olvido* como la mejor señal que emparenta o asocia la experiencia pasada con su reelaboración poética. En el poema en prosa no se recrean los momentos del amor, sino las tribulaciones de la soledad y la incertidumbre³. En *Las nubes* también parece invocar el recuerdo de Serafín Fernández Ferro, precisamente en “Tristeza del recuerdo”.

Indico todo lo anterior porque nos sirve para demostrar la clara y contundente voluntad de Cernuda para orientar la lectura de algunos de sus poemas bajo la concepción de que éstos se hallaban fuertemente ligados a su existencia real e histórica; asimismo es de destacarse la frecuencia con que volvió a ciertos momentos de su vida —de inmediato apunto otros casos similares. Además de los amores, también las lecturas marcan el devenir de su existencia; sin su ejemplo y compañía su obra literaria habría avanzado por otros derroteros. Esto queda claro por el estilo renovado que va adquiriendo, pero también por sus declaraciones explícitas al respecto en el “Historial de un libro”; piénsese en lo que señaló a propósito de sus *Invocaciones a*

³ Leemos en el poema señalado de *Ocnos*: “Y sonreías, conversabas, ¿de qué?, ¿con quién?, como otro cualquiera, aunque dentro de poco tuvieras que encerrarte en una habitación, tendido contigo a solas en un lecho, revolviendo por la memoria los episodios de aquel amor sórdido y lamentable, sin calma para reposar la noche, sin fuerza para afrontar el día. Ello existía y te aguardaba, ni siquiera fuera sino dentro de ti, adonde tú no querías mirar, como incurable mal físico que la tregua adormece sin que por eso salga de nosotros” (2014, p. 193). No sobra decir que los dos libros de poemas en prosa de Cernuda (*Ocnos* y *Variaciones sobre tema mexicano*) tienen un marcado tono autobiográfico en muchas de las composiciones.

las gracias del mundo (1934-1935). La vida de un poeta como lo fue Cernuda no se guía únicamente por los amores, sino también por las lecturas que se convierten en parte substancial de su biografía. En *Invocaciones*, lo que modifica su visión no sólo del trabajo poético, sino también de la existencia, es la lectura y las traducciones que realizó de la poesía de Hölderlin. En este libro, el que cierra la primera edición de *La realidad y el deseo*, hay un poema que se convierte en el testimonio de un amor fugaz: “Por unos tulipanes amarillos”. Según el investigador Emilio Barón (2002), el borrador del texto llevó originalmente una dedicatoria a Stanley Richardson, amigo y amante inglés de Cernuda. Años más tarde, dedicó otro poema a su memoria que lleva por indicativo título el de “Otros tulipanes amarillos”. Como en el caso de la palabra *olvido*, aquí los *tulipanes* se configuran como una señal que nos permite identificar la relación aludida y el vínculo biográfico entre los dos textos⁴. Por si fuera poco, años más tarde, Cernuda escribió una “Apología pro vita sua” en que repasa su historia sentimental hasta aquella instancia; al leerla, difícilmente dejamos de recordar nuestras lecturas de los libros previos, la historia sentimental que ha sido trazada o sugerida.

Existe en Cernuda, pues, una pulsión que consiste en dejar constancia de sus días y de sus hechos; para ello, se vuelve imprescindible la complicidad del lector y el repaso de su biografía. Y también hemos de reconocer la necesidad que lo lleva a recurrir a los recuerdos y al ejercicio de la memoria; así puede él reinterpretar episodios de un pasado sólo en apariencia distante o cancelado. De hecho, en *Desolación de la Quimera* (1956-1962), el último libro de poesía escrito por Cernuda, también ocurre lo antes descrito. El poema que lleva “Epílogo” por título es el cierre postergado de los *Poemas para un cuerpo*. Incluso, y para guiar al lector, el sevillano agrega entre paréntesis el título de los poemas que dedicó previamente al cuerpo de su amado mexicano. Según Rivero Taravillo (2011), “Lo que al amor le basta” debería leerse también como consecuencia de aquel mismo enamoramiento, aunque algunos de sus biógrafos hablen de un amor nuevo; en dichos versos el poeta se sorprende por

⁴ Acerca del vínculo literario, intelectual y personal entre Cernuda y Stanley Richardson, véase VALENDER 2014. Según el estudioso, en su primer encuentro amistoso, Richardson regaló al poeta español las flores mencionadas en los títulos de sendos poemas.

la llegada de ese amor tardío e insiste en la importancia de la mirada y de lo corporal para que la pasión se encienda. Resulta muy sugerente que en una nota del año 1948, en un apunte de su diario, Cernuda haya sentido ya entonces cómo poco a poco los viejos amores se iban convirtiendo en presencias fantasmales, las cuales reaparecían en algunas de sus composiciones: “En tus versos ya no aparecen seres humanos, excepto como fantasmas de algunos amigos idos, o como sombras fugitivas de aquellas caras jóvenes que encontraste al paso y cuya gracia suele quedar fija en tu imaginación por días, meses y aun años” (2002, p. 775). Sin duda, esto mismo pasaría con el protagonista de los *Poemas para un cuerpo*, pero para 1948 Cernuda difícilmente previó un enamoramiento tan intenso y trascendental, una pasión que incluso, según escribió, parecería justificar la soledad vivida: “Tantos años que pasaron / Con mis soledades solo / Y hoy tú duermes a mi lado” (1993, p. 474).

Si bien durante los años del exilio la poesía de Cernuda se enriquece con otros temas, va a permanecer fiel a muchos de los rasgos que configuraron desde el principio *La realidad y el deseo*: entre otros, la intención de convertir su obra poética en testimonio de las experiencias que, en definitiva, lo marcan como persona y como creador. Por ello, no es extraño hallar en *Las nubes* (1937-1940) composiciones que reflejan ideas acerca de su país y su sociedad en el marco de la Guerra Civil. En muchas ocasiones, el poeta acude al recuerdo de su vida pasada, lo cual dota sus composiciones de cierto aire elegíaco (léase su “Elegía anticipada”, texto donde recrea un juvenil encuentro amoroso o sexual); también en muchos de los poemas hallamos signos de los lugares en que el poeta se encuentra en aquel momento, es decir, son textos que escribe con circunstancias y lugares precisos, y que se corresponden asimismo con su biografía. La presencia de los estímulos provenientes de la cultura se vuelven, sí, mucho más frecuentes, y como antes quedó sugerido: esas preferencias también son parte de la biografía intelectual del poeta (cuando escuche un concierto, cuando vea un cuadro, cuando lea un libro...). Con cierta recurrencia, Cernuda escribe composiciones en que convoca la reflexión teórica acerca de la experiencia amorosa; esto ocurre porque puede establecerse una distancia entre la pasión y el pensamiento. He allí por ejemplo la categórica afirmación que incluyó en su “Vereda del cuco”: “Que el amor es lo eterno y no lo amado” (1993, p. 377); o en algunos de los versos de “Cuatro poemas para una sombra” de *Vivir sin*

estar viviendo (1944-1949), composiciones que, según parece, se escribieron al calor de un romance, y que se caracterizan por contener una meditación general sobre el amor y el deseo (“El amor nace en los ojos”, p. 384), y que anticipan en algo la escritura de los todavía más logrados y hermosos *Poemas para un cuerpo*. En su “Cronología”, Valender (2002) no pudo identificar a la persona que protagonizó este pasaje en la vida del poeta —me refiero al muchacho que inspiró los “Cuatro poemas para una sombra”. Lo que es cierto es que en ellos se revela la sorpresa por el reencuentro del amor cuando pensaba el poeta que no volvería a experimentarlo a causa de su edad —lo cual deviene en tópico en su obra de madurez—; y también se detecta allí la certidumbre de la pérdida: “Negado a tu deseo, hallas entonces / Que si tocas tu mano es con su mano, / Que si miran tus ojos es con sus ojos / Y tu amor en ti mismo / Tiene cuanto le dio y en él perdiera” (p. 387).

De entre todos los textos críticos pergeñados por Cernuda ninguno ha influido con mayor fuerza la forma en que lo leemos que el famoso “Historial de un libro” (1958), que además se convirtió en epílogo infaltable en las ediciones que circulan de *La realidad y el deseo*. Se trata de un texto indispensable para el estudio de la obra cernudiana, citado invariablemente por los investigadores (para bien o para mal) con el propósito de contextualizar las etapas creativas del poeta. Es necesario recalcar que es un ensayo absolutamente singular en el ámbito de los poetas del 27 y de la literatura en lengua española. Acaso el único autor que realizó algo parecido, pero con resultados en realidad muy diferentes y más bien limitados, es Jorge Guillén con *El argumento de la obra* (1961)⁵, una exégesis más o menos afortunada de sus versos. En cambio, “Historial de un libro” es una especie de suma intelectual en que aparecen y reaparecen muchas de las principales ideas de Cernuda acerca del arte poético y de las particulares circunstancias en que se entregó a la escritura de los poemas. Es de destacarse la manera en que allí se entremezcla la existencia del poeta con la escritura de sus composiciones: hay transparentes nexos que el poeta va estableciendo y aclarando para cada uno de sus períodos vitales y artísticos. Ésta no es la ocasión para estudiar todos los componentes de dicho “Historial”, sólo aquellos que son de nuestro interés inmediato. Conviene recalcar nuevamente que se trata del texto

⁵ Véase la edición de 1999, a cargo de FRANCISCO J. DÍAZ DE CASTRO.

cernudiano que más condiciona las lecturas críticas que realizamos de su obra poética, y que despierta y genera la complicidad de la cual he venido hablando. En algunas ocasiones, las propuestas cernudianas han guiado con demasiada fuerza el análisis de sus composiciones; sin embargo, es un texto francamente fascinante. Por lo anterior, y considerando que este trabajo versa sobre un singular recurso presente en los *Poemas para un cuerpo*, es forzosa la consulta y la reproducción de las líneas en que el poeta expone el origen de dichos versos, pues hay allí una explicación y algunas indicaciones acerca de cómo leerlos e interpretarlos:

Seguí volviendo a México los veranos sucesivos, y durante las vacaciones de 1951, que había alargado pidiendo medio año de permiso a las autoridades de Mont Holyoke, conocí a X, ocasión de los “Poemas para un cuerpo”, que entonces comencé a escribir. Dados los años que ya tenía yo, no dejo de comprender que mi situación de viejo enamorado conllevaba algún ridículo. Pero también sabía, si necesitara excusas para conmigo, cómo hay elementos en la vida que requieren de nosotros la entrega al destino, total y sin reservas, el salto al vacío, confiando en lo imposible para no rompernos la cabeza. Creo que en ninguna otra vez estuve si no tan enamorado, tan bien enamorado, como acaso pueda entreverse en los versos antes citados, que dieron expresión a dicha experiencia tardía. Mas al llamarla tardía debo añadir que jamás en mi juventud me sentí tan joven como en aquellos días en México; cuántos años habían debido pasar, y venir al otro extremo del mundo, para vivir esos momentos felices (1994, p. 655).

LAS CIRCUNSTANCIAS DE UN POETA Y DE SU POEMA

En el fragmento antes citado del “Historial”, se encuentra la información mínima para empezar a conocer el contexto biográfico y también de escritura de los *Poemas para un cuerpo*. Es claro que para Cernuda la llegada a México representó la posibilidad, si no de un regreso a la patria perdida, sí por lo menos el encuentro con un territorio que se caracterizaba por tener algunos de los rasgos fundamentales para su regocijo; entre ellos, por supuesto, los “cuerpos oscuros” que, según lo expresó en un par de cartas al músico Salvador Moreno, anhelaba tanto abra-

zar⁶; debe sumarse el clima cálido, la posibilidad de visitar a muchos de sus amigos españoles y exiliados, el ambiente de un país en que la lengua era el español, el mar de Acapulco. Desde Estados Unidos, desde Mount Holyoke, el poeta viajó reiteradamente al país en que descubrió hábitos y formas de vida que le resultaron atractivos; por ello decidió “saltar al vacío” o “quemar las naves” y asentarse en aquel país con todas las incertidumbres que esta decisión le acarreó. Podemos aventurar que la razón definitiva que le hizo abandonar la conseguida seguridad económica fue el encuentro con X. Según James Valender, en 1951

la estancia en México fue en cierto modo una feliz repetición de sus viajes anteriores, pero con una diferencia importante. En esta ocasión el poeta se enamoró profundamente de un joven fisiculturista mexicano llamado Salvador Alighieri. Como habría de reconocer en su “Historial de un libro”, esta experiencia tuvo una enorme importancia, en su obra no menos que en su vida, dando pie a uno de los poemarios más intensos suyos, sus *Poemas para un cuerpo* (2002, p. 166)⁷.

Como si fuera una simple variable matemática o un nombre cifrado a la manera kafkiana, Cernuda optó por ocultar la identidad del muchacho —del fisiculturista— que sirvió de inspiración para escribir sus poemas; bien puede pensarse que esta discreción (llamarlo X) respondía al hecho de que se tratara

⁶ En carta dirigida a Salvador Moreno desde Mount Holyoke, y con fecha del 26 de septiembre de 1949, CERNUDA escribió: “No quiero callarle que, cuando temprano en la mañana, miré el cielo sucio y el verde amarillento del norte, todo lo que perdía con la ausencia de México se me representó: el cielo limpio, el aire claro, las flores que no pasan, los cuerpos oscuros; y se me arrasaron con lágrimas los ojos” (2003, p. 470). El 8 de junio de 1950 le reiteró la misma idea: “Mi único deseo es estar ahí, abrazar un cuerpo oscuro y olvidar esta completa «extrañeza» en que vengo viviendo” (p. 492).

⁷ Acerca de la amistad que Salvador Alighieri tuvo con el poeta Luis Cernuda, se puede consultar el artículo de ANTONIO BERTRÁN (2007). En la entrevista, se establece el sitio en que se conocieron (en un gimnasio) y la curiosa relación amistosa que los unió: fue Cernuda padrino de confirmación de uno de sus hijos, invitó en un par de ocasiones a su amigo a la playa y también a su hotel y a su hogar; fue, además, su consejero sentimental (para aquella época Alighieri ya estaba casado y era, según lo confiesa, un mujeriego). Es de apuntarse la diferencia de edad entre ambos hombres al momento del encuentro: 49 años el poeta, y 20 años el fisiculturista. Según la versión del entrevistado, aquella relación nunca se transformó en sexo. Por su parte, RIVERO TARAVILLO (2011), en su biografía del poeta sevillano, retoma, puntualiza y complementa la información del episodio biográfico.

de un hombre. De cualquier forma, Cernuda determinó que los textos se inspiraron en *alguien*, de tal modo que se reafirma el concreto asidero biográfico y se cancela su inexistencia o su fantasmagoría. Nuevamente, volvemos al asunto central de los nombres: así como el poeta puso el suyo en la tercera sección de los *Poemas para un cuerpo*, decide conscientemente ocultar la identidad del individuo al que celebraba en las páginas del “Historial”; al comentar allí mismo el origen de los textos de *Donde habite el olvido*, señala que éstos recrean el fracaso de un amor, y calla igualmente el nombre de Serafín Fernández Ferro. Es de señalarse, sin embargo, que en los *Poemas para un cuerpo* sí coloca de manera oblicua el nombre del joven que los inspira, y que es la primera palabra con que nos topamos en la lectura después de leer el título (en el caso de Serafín ya antes vimos cómo procedió con la viñeta que recreaba su inicial y las alusiones angelicales). La primera sección lleva por título el de “Salvador”. Y no sólo eso: los versos de apertura (1993, p. 469) de los *Poemas para un cuerpo* convierten la paronomasia en su elemento básico o dominante desde un punto de vista retórico, un uso que sirve para repetir indirectamente el nombre de Salvador Alighieri y para así aumentar el fervor y el tono desesperado del amante:

SALVADOR

Sálvale o condénale,
Porque ya su destino
Está en tus manos, abolido.

Si eres salvador, sálvale
De ti y de él; la violencia
De no ser uno en ti, aquíétala.

O si no lo eres, condénale,
Para que a su deseo
Suceda otro tormento.

Sálvale o condénale,
Pero así no le dejes
Seguir vivo, y perderte.

La forma en que comienzan los *Poemas para un cuerpo* no puede ser más impresionante: el poeta se concede a sí mismo la posibilidad de salvar o de condenar al amado por medio de

indicaciones concretas; pero sabiendo que la decisión tomada —la salvación o la condena— también lo alcanzará a él. Como podremos observar enseguida, la fuerza de estos versos es el resultado de un proceso lento de escritura y revisión; ya antes, en la cita del “Historial”, Cernuda incluyó el año en que dio comienzo a su elaboración: 1951. De hecho, según los datos proporcionados por Harris y Maristany⁸, el poeta escribió la sección aquí copiada poco antes de tener que regresar a Estados Unidos, viaje que desató su desagrado, pues representó la vuelta a un mundo que para entonces ya detestaba: el de las universidades norteamericanas, con sus *solteronas*, su frío invernal y sus monótonos y ridículos hábitos académicos. Insisto en ello: las fechas de redacción son de suma importancia, puesto que nos permiten entrever la paciencia con que trabajó el poeta y la importancia que para él tuvo tal trabajo poético. En la escritura de los *Poemas para un cuerpo* se mezcla la intensidad de la pasión con la fuerza lenta y morosa de quien medita y es testigo de su propia fortuna.

Gracias a la edición del *Epistolario*, realizada por el profesor Valender, es posible recrear los pasos que permitieron que los *Poemas para un cuerpo* aparecieran por fin como opúsculo en 1957, seis años después del comienzo de escritura, época en que la relación de amistad entre el poeta y Salvador había terminado de forma definitiva e irreparable⁹. Además, gracias a la correspondencia, podemos extraer algunos datos interesantes acerca de aquel amor de Cernuda y unas pocas ideas propias en torno a lo que escribió. La primera noticia en el *Epistolario* sobre los *Poemas para un cuerpo* se halla en la carta de Cernuda a José Luis Cano, fechada el 20 de agosto de 1953. Valender ha intuido —y es mi impresión que se trata de una intuición correcta—

⁸ Véanse las notas que HARRIS y MARISTANY incorporaron en su edición de la *Poesía completa* (1993) de Cernuda. Allí los editores registran las fechas de composición de las diversas secciones (pp. 815-817), y observan que “la ordenación... sigue la secuencia de la escritura de los poemas” (p. 815).

⁹ Según Valender, un comentario epistolar de CERNUDA en una carta fechada desde México el 20 de noviembre de 1956, y dirigida a José Luis Cano, nos da la clave a este respecto; al hablar acerca de algunos contratiempos, el poeta apuntó: “Yo también ando de mudanza, pero espiritual; quiero decir que me siento trastornado y sin ánimo, ya que he tenido contratiempos serios en poco espacio: uno, que mi proyecto para irme a Nueva York, para trabajar en la ONU, fracasó; y otro, lo de que Manolo [Altolaguirre] editase el libro, fracasado también; y un tercero, el más serio de los tres para mí, del cual prefiero no hablar” (2003, p. 606).

que allí el poeta alude a los textos referidos. Como restándole importancia al asunto, escribió lo siguiente:

Quisiera publicar la tercera edición de *La realidad*, añadiendo la colección publicada en Buenos Aires [*Como quien espera el alba*] más dos obras inéditas que tengo. Me he dedicado, a mis años, a escribir versos de amor. Te enviaría algunos por gusto de que los vieras (p. 545).

Antes de cerrar la carta, el poeta añade algunas tristes ideas a propósito de las grandes dificultades que conlleva publicar los textos propios, acaso entreviendo de esta manera que los *Poemas para un cuerpo* podrían nunca aparecer: “Pero chico, escribir, con la dificultad que tenemos para publicar lo escrito, casi no vale la pena. Y luego se muere uno y lo que quedó inédito irá a parar a la basura. Y lo publicado también, pero eso al menos pasó a ser parte de un libro” (p. 546).

En otra carta fechada el 24 de abril de 1956, y dirigida a María Victoria Atencia y a Rafael León, se destaca la realización de un tiraje suelto de “El amante divaga”, versos pertenecientes a los *Poemas para un cuerpo*; en esa misma carta, Cernuda les sugiere imprimir la colección completa de ese “pequeño conjunto aparte dentro de la sección X de *La realidad y el deseo*” (p. 590). Sin embargo, hacia el mes de diciembre del mismo año, y otra vez en una misiva dirigida a José Luis Cano, leemos que para entonces el poeta pide enviar las composiciones a Bernabé Fernández Canivell para su copia, quien finalmente hizo la edición¹⁰. Aparecieron por fin en el año de 1957, gracias a los trabajos de la imprenta Dardo en Málaga. Pero el proceso de edición no dejó de tener sus tropiezos y dificultades: el editor quiso agregar algunas ilustraciones que solicitó a un dibujante (y que fueron del total desagrado de Cernuda); además, ¡se atrevió a corregir la puntuación de algunos de los versos! Lo anterior provocó que el poeta pensara en retirarlos airadamente de la manos de la editorial. De la información que podemos extraer del *Epistolario* en torno al asunto que aquí interesa, sin duda los datos más interesantes están en una carta del 16 de mayo de 1960, dirigida a Sebastian Kerr. El tema es la impuntualidad y la esquivez de Octavio Paz, lo cual lleva al poeta a re-

¹⁰ Acerca del intercambio epistolar entre Cernuda y su editor, y acerca del proceso de edición de los *Poemas para un cuerpo*, véase JIMÉNEZ TOMÉ 2004.

latar las típicas fugas de los jóvenes mexicanos —Acapulco y la frontera norteamericana eran los destinos favoritos de los muchachos—, y a recordar la “amistad muy distinta” que mantuvo con el fisiculturista:

Salvador Alighieri se fugaba más a menudo, y en otros rumbos de esos dos clásicos que acabo de indicarle; en realidad se fugaba en todas direcciones, y sin duda pensaba, como Rimbaud, aquello de je m'évade, je m'explique. Pues bien, jamás pude conseguir de él, a pesar de nuestra amistad, que me dijese su marcha antes de emprender una. El procedimiento era: citarnos en algún sitio, y su no comparecencia. Ya comprenderá que mi mal humor llovía sobre él cuando aparecía luego; pues, nada; sólo pude obtener que, en vez de citarnos en cualquier café, calle o cine, me citara en esta casa donde vivo, sin que acudiera. ¿Comprende usted algo de criaturas así? Yo, nada, ni trato ya de comprender; supongo que, como punto de fe religiosa (la Trinidad, la Transubstanciación, etc.) hay que dejar la cuestión fuera de interpretación racional y admitirla porque sí (p. 858).

Debido al talante huidizo de Salvador Alighieri, acaso Cernuda decidió terminar la escritura y publicar por fin los *Poemas para un cuerpo*, composiciones que así lo fijan en dichos textos y lo incorporan a *La realidad y el deseo* como personaje central, definitivo e inolvidable. Era el único método, según creo, para captar la imagen y asegurar la compañía de su último gran amor, y para concederle un sitio más que relevante en su singular autobiografía poética. En los versos finales del ciclo, el poeta da fe de que el amor sólo es posible con la compañía del otro: “Mas mi amor nada puede / Sin que tu cuerpo acceda: / Él solo informa un mito / En tu hermosa materia” (1993, p. 485). Si bien se enaltece en ellos la parte corporal y no la espiritual, es indispensable subrayar el reconocimiento del otro, de su presencia, de su cuerpo, para que el amor tenga su alta razón de ser.

COMPRESIONES E INCOMPRESIONES CRÍTICAS

Antes he mencionado que asombra la poca atención que los *Poemas para un cuerpo* han recibido de la crítica; la sorpresa es mayor si se considera que en estos textos Cernuda alcanza una altura poética insospechada. Además de unos cuantos trabajos

dedicados particularmente a su estudio¹¹, podremos encontrar comentarios vertidos en artículos, ensayos e investigaciones en los que se exploran diversos aspectos de *La realidad y el deseo*. No es mi intención hacer aquí un examen general de lo que se ha escrito acerca de este conjunto de poemas, pues excedería el alcance de mis propósitos; me interesa recoger las ideas que centralmente tienen que ver con el asunto aquí tratado: los nombres y el entroncamiento entre la poesía y la vida del poeta, tal y como ya lo esboqué en las páginas introductorias.

Es cierto que la recepción inicial de estos poemas en México fue más bien inexistente, sobre todo porque la edición se hizo y se distribuyó casi exclusivamente en España (sólo se tiraron 125 ejemplares)¹². Me parece ineludible recoger las ideas de uno de los pocos estudios dedicados por entonces a dicha publicación en la Península, en el que, de manera muy sugerente, se plasman algunas de las confusiones que provoca separar al hombre del poeta. Me refiero a la breve nota que apareció en *Ínsula* en 1958 y que llevó la firma del canario Ventura Doreste. Después de celebrar el cuidado de las publicaciones preparadas por Fernández Canivell, y la “alta belleza” de los textos cernudianos, Doreste plantea cuál sería, según él, el tema del ciclo poético: “una amada abstracta y distante”. Pero el crítico no se detiene allí; después de afirmar lo anterior, y luego de especular que los poemas sí se habrían dedicado a un “cuerpo tangible”, destaca que el autor nada “nos dice... de la esbeltez de un talle ni de la estremecedora curva de los senos” (p. 7). Después, Doreste supone asimismo que la *amada* del poeta en realidad no ha existido y que se trata, por tanto, de una invención literaria. Como bien sabemos, nada más distante de la verdad y de los propósitos genuinos del creador: el personaje tuvo nombre y tuvo apellido,

¹¹ Vale la pena destacar los trabajos de VALENDER (1982) y ZUBIAUR (2004). El primero de ellos ofrece una lectura analítica de los versos de Cernuda y se apoya en los datos biográficos entonces existentes; el segundo se ciñe al texto y propone un análisis hermenéutico, y califica los estudios biográficos de la poesía cernudiana como una “enfermedad endémica” (p. 75).

¹² “La primera edición del libro, publicada en Málaga en 1957, no encontró eco alguno en México, lo cual no es nada sorprendente en vista de que se trataba de una edición limitada, fuera de comercio. Lo que sí es curioso, en cambio, es que, después de quedar incorporado a *La realidad y el deseo*, el libro tampoco ha recibido de parte de la crítica mexicana la atención que seguramente merece como uno de los ciclos líricos de Cernuda en que el pensamiento poético mejor se combina con la musicalidad del verso” (VALENDER 2002a, p. 24).

aunque a veces fuera elevado a la categoría de pensamiento y, por tanto, acaso idealizado. Cernuda reaccionó ante la incompreensión del crítico con estos términos en una carta dirigida a su amiga Concha de Albornoz, y no sin regodearse ante la que supuso como una muestra más de la estupidez ajena:

No me envíes *Ínsula*, número de septiembre, porque ya lo tengo, con nota sobre los *Poemas para un cuerpo*. Por cierto que su autor, a vuelta de elogios, dice que no hablo de “senos”, ni de “cintura”. Si lo dijera con malicia, tendría gracia, pero lo dice a fuerza de ser un necio. Hasta presume que todo sea pura invención de mi parte. Y eso lo leí cuando estaba aquí unos días el “cuerpo” a que se refieren los versos. Cada vez me convenzo más de que la inteligencia no abunda entre españoles (2003, p. 724).

Por lo menos, Doreste sí atina en su artículo cuando escribe que los poemas reflejan la posibilidad de perder en cualquier momento aquel cuerpo.

Entre las interpretaciones no acerca de la personalidad detrás del cuerpo, sino de su simbología, me parece indispensable recordar las palabras que apenas en 1972 anotó Philip Silver, cuando muy lejos se estaba de determinar el referente verdadero:

“Salvador” es una “sombra” del amor del poeta en tanto y cuanto es un reflejo de aquel amor, y también una sombra del mismo en el sentido de que no es enteramente ese dios luminoso al que el poeta aspira; “Salvador” es más bien una mezcla de tiniebla y luz —un semidiós en la Gran Cadena del Ser— como se explica en la segunda estrofa; unas veces arroja al poeta en la tiniebla de la desesperación y otras lo levanta hacia la luz de un amor celestial en la medida más alta en que es posible a un ser humano. Por eso, lo que “Salvador” presagia es la recompensa más allá de la muerte cuya descripción hemos visto ya en “A un poeta muerto” y “El éxtasis”. Así, pues, “Salvador” presagia la totalidad última, mas con idéntica importancia, es también el amado que anulará el tiempo para el poeta, para quien el tiempo es la muerte (p. 160).

Las ideas de Silver son muy interesantes, sobre todo porque se corresponden con una lectura que atiende a establecer el peso simbólico no sólo del cuerpo y de la parte física del muchacho, sino también del personaje al que se concede el nombre de Salvador —no es casualidad que Silver se vea forzado a entrecomillar el nombre en este texto crítico; las comillas le sirven para ponderar si hay o no una relación segura entre la

persona y la manera en que el poeta lo denomina. ¿Pero es en realidad este personaje una sombra? Es Salvador un ser al que ya no se diviniza; en todo caso, es enteramente humano, a diferencia, por ejemplo, de George O'Brien. Es, eso sí, un ser de luz y de tinieblas que trasciende esta vida gracias al amor depositado en él. En el tratamiento de la figura del amado en los *Poemas para un cuerpo*, hay elementos que nos pueden hacer pensar en un amor trascendental como el que se encuentra, por ejemplo, en los versos de Garcilaso de la Vega (o en la elegía citada por Silver en que Cernuda también se inspira en los versos garcilasianos para recordar a Federico García Lorca); me refiero a un amor con temporalidad más allá de la de este mundo; el reencuentro tendrá que ser en “otros montes y otros ríos”, tal y como lo dicta la famosa égloga del poeta de Toledo (véase en la ed. de Rivers, de 1969):

Mi amor así visible me pareces,
Por mí dotado de esa gracia misma
Que me hace sufrir, llorar, desesperarme
De todo a veces, mientras otras
Me levanta hasta el cielo en nuestra vida,
Sintiendo las dulzuras que se guardan
Sólo a los elegidos tras el mundo (Cernuda 1993, p. 472).

En un breve pero substancial artículo publicado en la *Revista de la Universidad* en 1982, Valender señala lo que para entonces era indisputable: se desconocía cómo despejar la incógnita que planteaba X, e intuye que detrás de esa enigmática letra hay una persona en concreto. Además, Valender indica algo que es cierto; más allá del nombre “Salvador”, poco o nada puede derivarse del personaje por los rasgos expuestos:

En los poemas no hay ninguna descripción de él, ni de su apariencia física, ni de sus atributos morales; en la mayoría de los poemas tampoco hay una dramatización de las peripecias por las cuales los dos amantes pudieran haber pasado durante el curso de su relación (la única excepción es el poema II, “Despedida”, que evoca muy brevemente el momento en que los dos se despidieron por última vez) (p. 30).

Maristany, también en 1982, subrayó la capacidad de Cernuda para aliar lo vivido con lo meditado, de tal modo que rescata la experiencia como fuente original de estos textos: “el tono

meditativo parece surgir de una situación vivida muy concreta, que nunca pierde su pie en la realidad” (p. 86). Diez años más tarde, en 1992, Derek Harris destacó como rasgo sobresaliente en la poesía amorosa del momento lo que denominó como una “cualidad distanciada y meditativa”. Esa “actitud analítica” no está ausente en la escritura de los *Poemas para un cuerpo* y, según indicó el investigador, abrió un camino nuevo para el poeta que le permitió encarar el deseo desde la madurez o la vejez. Más importante todavía: Harris consideró esta instancia como “la culminación de su autobiografía poética” (p. 199). Para rematar sus comentarios, incluso valora el peso psicológico que tuvieron estos poemas en el autor; en el uso que plantea de las personas gramaticales,

Cernuda se recuperó de la enajenación opresiva y, por lo tanto, recobró el derecho de dirigirse como “yo” y no como “tú”. El amor ha reintegrado la personalidad dividida entre el sueño de los días juveniles y la realidad de la vejez. Así, recobró mucho más que la inocencia perdida, porque encontró la vida que le había sido negada por los fracasos amorosos juveniles y por los años de destierro. En “Poemas para un cuerpo”, Cernuda se encontró a sí mismo (p. 203).

En 2001, Armando López Castro supuso que el nombre del amado, el de Salvador, “sirve para completar artísticamente la unidad escindida de los cuerpos” (p. 213). En un texto publicado en 2002, Tomás Segovia explicó con estas palabras los límites del deseo y del amor en la poesía de Cernuda:

En efecto, pocas veces desde la Antigüedad, se habrá expresado mejor todo lo que supone el amor de los muchachos. Allí aparece con toda su intensidad el deseo de un yo bien reconocible por el cuerpo de ‘X’ y tal vez por la persona ‘X’, si es que puede desearse una “persona X”, que puede que sea algo pero nunca será alguien: no aparece en cambio, ni de lejos, el deseo que pueda sentir “X”, y ni siquiera el que pueda sentir su cuerpo (p. 71).

Ahora bien, en la bibliografía consultada no he hallado hasta ahora ideas ni precisiones que versen sobre el punto que centralmente aquí me ocupa: las intenciones y los efectos de que Cernuda haya dispuesto su nombre verdadero y, por tanto, referido su presencia en los *Poemas para un cuerpo*. En el último apartado de este trabajo, voy a ahondar en este punto.

UN POETA INCÓGNITO: LUIS CERNUDA

He intentado relacionar en las páginas previas los *Poemas para un cuerpo*, en la medida de las posibilidades de esta investigación, con otras composiciones del poeta andaluz, aquellas en que dejó algunas marcas sobre sus amores y sus relaciones más apasionadas; estos textos exigen cierto tipo de lectura con el conocimiento de la existencia histórica del autor. Además, he planteado tales interpretaciones sin olvidar las sugerencias esparcidas por aquí y por allá en los textos en prosa cernudianos. Es decir, hay una clara tendencia en la obra de Cernuda a este respecto: dejar repartidos datos biográficos que condicionan una parte del análisis. Los *Poemas para un cuerpo* son un conjunto que destaca por su tono singular ante el amor que se posee y se pierde, un amor celebrado mientras se observa cómo va resquebrajándose, y que parecerían exigir también algunas consideraciones casi inevitables a partir de la biografía de Cernuda. Establecen estos textos un discurso lírico que no se desentiende de la tradición literaria occidental, de un consabido vocabulario con que cifrar la pasión y con que despedirse para siempre del ser amado de forma anticipada. Para hablar acerca de su situación, el escritor acude a las palabras y a las imágenes de la tradición poética. Son poemas en que el poeta, con el total dominio de su capacidad expresiva, acaso logra uno de los más altos propósitos de su estilo: cambiar la vida en poesía, sin sacrificar por ello el lenguaje, el equilibrio, la musicalidad, la construcción rigurosa de los versos y de las estrofas. Ese dominio armónico caracteriza al artista tal y como lo concibió el poeta en muchos de sus ensayos. Para Cernuda fue importante no dejarse arrastrar por lo anecdótico, por lo meramente personal, pero ello no supuso olvidar las experiencias de su biografía reciente: su amor mexicano en este caso particular. Fue su alta encomienda transformar su vida en arte, y hallar el difícil equilibrio entre una cosa y la otra. Las exigencias con que lee y comenta la obra de otros son las mismas que el autor se impone para su propio trabajo: la construcción de un discurso poético que sobreviva las modas del momento y que sea capaz de superar lo que podría, por ejemplo, tan sólo interesar en primera instancia al autor, a sus amigos, a sus admiradores.

Si leemos los *Poemas para un cuerpo* buscando establecer una cronología exacta entre los hechos reales, es decir, las fases de su muy intensa amistad con Salvador Alighieri, sus viajes entre Mé-

xico y Estados Unidos, el apogeo de la relación, las señales del inevitable final del vínculo, no avanzaremos mucho en la lectura de los textos ni tampoco en su valoración desde un punto de vista estético o humano. No podemos olvidar que si *La realidad y el deseo* es la biografía del autor como lo ha concedido la crítica, se trata de una biografía siempre literaria. No existe, según lo creo, un relato rigurosamente lineal que retrate o reproduzca la historia de ese tiempo compartido entre el poeta y su amado (tan sólo hay algunos mínimos rastros concretos de la historia). Es algo parecido a lo que ocurre en los poemas, por ejemplo, de *La voz a ti debida* (1933) de Pedro Salinas o en las *Canciones a Guiomar* (1929) de Antonio Machado, ciclos de poemas en que intuimos unos personajes, una historia, pero no su organización estricta en un despliegue rigurosamente lineal o, incluso, si se quiere, novelesco; en todo caso, atestiguamos la intensidad y las imágenes con que se recrean las epifanías o fogonazos de lucidez romántica y erótica, teñidos de nostalgia, que en el caso de los poemas de Cernuda se adelantan, se viven desde el tiempo presente, desde el contradictorio recuerdo de la pérdida futura. Como nos lo demuestra la revisión de los datos proporcionados por Harris y Maristany en su edición de la poesía cernudiana, se constata por las fechas de redacción de las diversas partes un trabajo continuo y a la vez lento de casi un lustro. Esto nos hace pensar en la dedicación del poeta y en la constancia con que se inspiró en aquel amor, y en las fases que debió de haber experimentado, y también en la selección de *momentos* muy bien escogidos entre todos aquellos que construyen una relación así de compleja. En fin, estos textos también pueden concebirse como una suerte de mínimo y muy libre diario sentimental en el que se conservan algunos instantes, si no obligadamente vividos, sí pensados, sentidos e intuitos por el creador literariamente. Si el poeta no nos concede el orden estricto de la fábula según aconteció, sí nos remite a lo que ésta significa desde un punto de vista emocional y artístico.

Como lo advertí al comienzo de este trabajo, he querido destacar sobre todo una de las secciones de los *Poemas para un cuerpo* por su relevancia y por ser primordial al revisar la pertinencia de una lectura con consideraciones biográficas. Me refiero a aquella que lleva el título de “Para ti, para nadie”, escrita el 22 de julio de 1953. Apareció en el suplemento de *Novedades* en 1954 y también en el suplemento literario *Ketama* del periódico *Tamuda* en 1956. Durante el año de 1953, Salvador Alighieri

estuvo presente en la vida del poeta y, sin embargo, como ocurre en otras de las secciones de los *Poemas para un cuerpo*, se prevé allí el final de la amistad quizás por intuir la imposibilidad de la relación, o bien porque el poeta conocía la personalidad del inquieto muchacho que unas veces se hacía presente y otras desaparecía sin previo aviso, tal y como se deriva al leer la correspondencia. En estos versos se intuyen, insisto otra vez en ello, los mecanismos de la pérdida frente a una temporalidad que se va irremediabilmente achicando día tras día. Nótese la contraposición entre los recuerdos y el paso de lo temporal, la disposición para volver sobre las pruebas físicas que denotan el vínculo, la imagen real y terrena del hombre amado:

Pues no basta el recuerdo,
Cuando aún queda tiempo,

Alguno que se aleja
Vuelve atrás la cabeza,

O aquel que ya se ha ido,
Es algo posesivo,

Una carta, un retrato,
Los materiales rasgos

Busca, la fiel presencia
Con realidad terrena.

Y para continuar y cerrar esta tercera sección, el poeta da fe de la calidad de su amor, un amor que se distingue por su fuerza, pero también por su fugacidad; el tiempo es el encargado de aniquilar lo que no puede ser permanente. Antes de que eso pase, “antes que el tiempo muera entre nuestros brazos”¹³, al de-

¹³ Son varios los poemas en que CERNUDA cita la *Epístola moral a Fabio*, particularmente el famoso verso del cierre (“antes que el tiempo muera en nuestros brazos”). Por ejemplo, en el último verso de “Otros tulipanes amarillos”: “Y aprende ese silencio antes que el tiempo llegue” (1993, p. 365). En “Los espinos”, también hacia el final, parece referir la misma idea: “Antes que la sombra caiga, / Aprende cómo es la dicha / Ante los espinos blancos / Y rojos en flor. Ve. Mira” (p. 355). En “Río vespertino”, Cernuda recrea otro pasaje de la *Epístola* con estas palabras: “Alguno en tiempos idos se acogía / Al muro propio, al libro y al amigo, / Mas ahora vería roto el muro, / Vacío el libro y el amigo inútil” (p. 372). Falta señalar que “El viento en la colina” (1938), texto narrativo del poeta, acaba con estas palabras: “¿Diré

cir del autor de la *Epístola moral a Fabio*, el escritor se concede a sí mismo la posibilidad de imaginar al amado, de escribir unos versos que tal vez él nunca llegue a leer:

Y yo, este Luis Cernuda
Incógnito, que dura

Tan sólo un breve espacio
De amor esperanzado,

Antes que el plazo acabe
De vivir, a tu imagen

Tan querida me vuelvo
Aquí, en el pensamiento,

Y aunque tú no has de verlas
Para hablar con tu ausencia

Estas líneas escribo,
Únicamente por estar contigo.

¿Cuál es entonces la razón o el motivo por el cual el poeta inscribe su nombre en la tercera sección de los *Poemas para un cuerpo*? Este punto no ha sido esclarecido hasta ahora, según creo, por la ingente crítica literaria cernudiana. Es imposible responder la pregunta con seguridad, sobre todo si recordamos que conforme a una parte de la teoría literaria la pregunta ni siquiera resulta, en realidad, procedente (véanse, sólo a manera de ejemplo, Kryszewski 1993, y el clásico libro de Warren y Wellek 1966); es más: podría practicarse la lectura de las composiciones sin recordar siquiera el vínculo estrecho entre Cernuda y Salvador Alighieri, sobre todo si insistimos en la caracterización del yo poético como una entidad desligada del hombre y sus circunstancias. En los versos antes citados, la voz del texto parece reclamar una identidad específica (la de un “Luis Cernuda incógnito”), enuncia su propia fugacidad y aprovecha la ocasión, *antes que el tiempo muera*, para pensar en su amigo y para dejar testimonio de su amor. Si bien hemos podido revisar

entonces que la escribí por razones morales? Tal vez sea mejor. Así unos la encontraron bien sin saber por qué y otros mal por la misma causa; y discutiendo sobre esto un breve espacio se ayudarán a pasar el tiempo «antes que el tiempo muera en nuestros brazos» (2002, p. 269).

algunos de los documentos y de los textos que rodean la escritura de las composiciones gracias al valioso trabajo de los estudiosos e investigadores (por ejemplo, las cartas de la época), no hay datos suficientes o lo suficientemente explícitos que nos permitan confirmar las razones indisputables del escritor para esta decisión nominal: estamos pues solos frente al texto. En todo caso, las investigaciones biográficas y la documentación en torno a su existencia sí nos han servido para ubicar los poemas en un período específico de su vida, y con el propósito de vislumbrar que los *Poemas para un cuerpo* tienen motivación real o, si se quiere, biográfica, todo lo cual queda confirmado por la lectura del infaltable “Historial de un libro”. Un caso parecido es, como antes dejé apuntado, el de *La voz a ti debida*, cuyos versos se sospechó que carecían de asidero real —recuérdese la polémica entre Leo Spitzer (1941) y Jorge Guillén (1967) a este respecto¹⁴—, sólo para confirmar tiempo después que la inspiración de ellos fue una mujer norteamericana con quien Pedro Salinas mantuvo una relación secreta (así lo confirma el epistolario editado en 2002 por los investigadores Enric Bou y Andrés Soria Olmedo).

Para indagar aún más en la cuestión que aquí interesa, podríamos plantearnos otra pregunta: ¿para quién escribe pues Cernuda los *Poemas para un cuerpo*? Por supuesto, puede responderse que para sus lectores que somos todos nosotros; pero en los términos más inmediatos del discurso, y considerando las entidades apostrofadas en los versos, podríamos decir que escribe para sí mismo, y para que Salvador Alighieri conozca los contenidos hondos de su amor, efecto que si bien no se alcanzó de

¹⁴ Al final de su conferencia sobre “Pedro Salinas”, impartida en la Johns Hopkins University, y publicada al año siguiente en *Modern Language Notes*, GUILLÉN se sorprendía de las conclusiones a que había llegado Spitzer en cuanto a la obra de Salinas: “Resulta, pues, increíble que Spitzer, el genial filólogo, colega y amigo de Salinas en esta universidad de Johns Hopkins, afirmase: «Cosa curiosa, hasta la mujer amada es negada por nuestro poeta; no conozco poesía de amor donde la pareja amorosa se reduzca hasta tal punto al yo del poeta, donde la mujer amada sólo viva en función del espíritu del hombre y no sea más que un ‘fenómeno de conciencia’ de éste...» ¡Conclusión monstruosa! Esta vez —excepcional— el gran Spitzer se equivocó. Por algo Salinas —y así me lo confesó aquí en Baltimore— no pudo leer aquel ensayo, importante a pesar de todo. ¿Estas composiciones amorosas no serían más que «la especulación metafísica del poeta mismo»? ¿«La amada es un concepto puro»? A tales extremos puede conducir un esquema intelectual: el concepto de «conceptismo» con su adjetivo «español»” (p. 147).

inmediato, sí se logra cuando este último —el dueño del *cuerpo*— se entere de la existencia de las composiciones que había inspirado en su juventud: “Estas líneas escribo, / Únicamente por estar contigo” (1993, p. 472). Allí queda permanentemente la voz viva de Cernuda —la del hombre real convertido en yo poético—, la que fluye en las composiciones, que dialoga y a veces monologa. Es la voz del poeta el instrumento que tendremos que considerar para irnos acercando a la respuesta que aquí buscamos. De gran importancia van a resultarnos para ello las consideraciones vertidas por Bernard O’Donoghue en su útil libro *Poetry. A very short introduction*: “There may in fact be a kind of sliding scale, from poems where it is essential that we recognize the poet as the speaker, to ones where it is crucial that we see the speaker is not the poet: in a Browning monologue, say” (2019, p. 117). Si bien hay textos en que identificar la personalidad definida detrás de las palabras no es fundamental para su comprensión y disfrute, hay otros en que señalar a quién corresponde la voz resulta esencial. El planteamiento de O’Donoghue es muy claro: ¿cómo podríamos, por ejemplo, leer “Lázaro” de Cernuda sin valorar que en dicho monólogo dramático el poeta hace hablar al personaje bíblico por medio de su poesía? Y lo mismo puede decirse también de “Quetzalcóatl”, “El César”, “Silla del rey”, etc. Por supuesto, los *Poemas para un cuerpo* no comparten la poética del monólogo dramático, pero sí importa muchísimo la identificación de la voz —y por tanto del personaje— que en ellos se manifiesta. Me parece que para el poeta fue necesario recalcar enfáticamente que era él quien hablaba en las composiciones; no resultaba por tanto suficiente que su nombre, como autor de los poemas, apareciera en la portada del librito de 1957 editado por Fernández Canivell, o bien, en la de *La realidad y el deseo*.

Valdrá la pena tomar en cuenta otra observación más de O’Donoghue para insistir en el mismo punto: “In practice we have to make our mind up: to make a judgment about the voice we are listening to as we read. If we didn’t, we wouldn’t be able to conclude anything from the poem at all. We wouldn’t, in any full sense, understand it” (p. 119). Si bien el lector puede preguntarse por la propiedad de la voz que escucha, si bien es de esperarse que reaccione participativamente ante lo que lee y descifre las personalidades construidas, aquí Cernuda nos ayuda en dicha tarea; o, más bien, nos fuerza a identificar que es él —y nadie más— quien así se expresa al incorporar allí su nombre.

Sin embargo, ¿quién es a final de cuentas ese “Luis Cernuda incógnito” que escuchamos en los *Poemas para un cuerpo*? ¿Es el hombre de carne y hueso que vivió y resistió los años del exilio con la esperanza puesta en revivir alguna vez las experiencias del amor? ¿Es en cambio una entidad que existe tan sólo como ente-lequia y que no es validada por una figura verdadera? El adjetivo para nada sobra: incógnito, desconocido¹⁵. Sin importar la respuesta que otorguemos a todas estas preguntas, permanece como un ser oculto. Quizás pueda creerse, en fin, junto con Fernando Pessoa, que todo poeta es un fingidor; sin embargo en los *Poemas para un cuerpo*, en la tercera sección, hay un rasgo que combate al parecer tal premisa. Por último, sólo queda agregar otro camino más para acaso resolver el problema aquí planteado: ¿qué vive y siente el lector al encontrar inscrito el nombre del poeta en el texto? Y ese lector puede ser Salvador Alighieri, o bien: cada uno de nosotros.

REFERENCIAS

- ALVAR, MANUEL 1982. *Poesía de trovadores, trouvères, minnesinger (de principios del siglo XII a fines del siglo XIII)*, 2ª ed. Ed. y trad. Carlos Alvar, Alianza, Madrid.
- BARÓN, EMILIO 2002. *Luis Cernuda, poeta*, Alfar, Sevilla.
- BERTRÁN, ANTONIO 2007. “Vive amor de Cernuda”, *Reforma*, 28 de mayo, p. 8.
- CATULO 1992. *Cármenes*, 2ª ed. Trad. Rubén Bonifaz Nuño, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- CERNUDA, LUIS 1952. *Variaciones sobre tema mexicano*, Porrúa y Obregón, México.
- CERNUDA, LUIS 1993. *Obra completa*. T. 1: *Poesía completa*. Eds. Derek Harris y Luis Maristany, Siruela, Barcelona.
- CERNUDA, LUIS 1994. *Obra completa*. T. 2: *Prosa I*. Eds. D. Harris y L. Maristany, Siruela, Madrid.
- CERNUDA, LUIS 2002. *Obra completa*. T. 3: *Prosa II*, 2ª ed. Eds. D. Harris y L. Maristany, Siruela, Madrid.
- CERNUDA, LUIS 2003. *Epistolario 1924-1963*. Ed. James Valender, Residencia de Estudiantes, Madrid.
- CERNUDA, LUIS 2014. “Ocnos”, seguido de “Variaciones sobre tema mexicano”. Prol. Juan Lamillar, Renacimiento, Madrid.
- CORTINES, JACOBO 2002. “Con motivo de la «Oda a George O’Brien» (Luis Cernuda y Fernando Villalón)”, en *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda*

¹⁵ Acerca de las diversas perspectivas sobre la personalidad e identidad del poeta, JAIME GIL DE BIEDMA escribió atinadamente: “Tan extraño llega a serle ese Luis Cernuda Bidón, sombra suya, fantasma de la realidad, que acaba por confundirle con el de su particular leyenda negra, con el Cernuda visto, e interpretado, por los demás” (2010, p. 808).

- 1902-1963. Ed. James Valender, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Residencia de Estudiantes, Madrid, pp. 383-403.
- DORESTE, VENTURA 1958. "Poemas para un cuerpo, de Luis Cernuda", *Ínsula*, 142, p. 7.
- FOUCAULT, MICHEL 2003. "¿Qué es un autor?", *Textos de teorías y crítica literarias. (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*. Eds. Nara Araújo y Teresa Delgado, Anthropos-Universidad Autónoma Metropolitana-Universidad de La Habana, México.
- GIL DE BIEDMA, JAIME 2002. "El ejemplo de Luis Cernuda", en *Homenaje a Luis Cernuda. La Caña Gris*. Ed. Jacobo Muñoz, Renacimiento, Sevilla, pp. 112-116.
- GIL DE BIEDMA, JAIME 2010. "Como en sí mismo al fin", en *Obras. Poesía y prosa*. Ed. Nicanor Vélez, introd. de James Valender, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, pp. 804-820.
- GUILLÉN, JORGE 1967. "Pedro Salinas", *Modern Language Notes*, 82, 2, pp. 135-148; doi: 10.2307/2908517. [Recogido en J. Guillén 1999, pp. 548-558.]
- GUILLÉN, JORGE 1999. *El argumento de la obra*, en *Obra en prosa*. Ed. Francisco J. Díaz de Castro, Tusquets, Madrid, pp. 747-773.
- HARRIS, DEREK 1992. *La poesía de Luis Cernuda*, Universidad de Granada, Granada.
- JIMÉNEZ TOMÉ, MARÍA JOSÉ 2002. "Luis Cernuda y Bernabé Fernández Canivell. Historia de una amistad. (Correspondencia inédita)", en *100 años de Luis Cernuda*. Eds. Nuria Martínez de Castilla y James Valender, Residencia de Estudiantes, Madrid, pp. 275-329.
- KRYSINSKI, WLADIMIR 1993. "«Subjectum comparationis». Las incidencias del sujeto en el discurso", en *Teoría literaria*. Eds. Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema y Eva Kushner. Trad. Isabel Vericat Núñez, Siglo XXI, México, pp. 270-286.
- LÓPEZ CASTRO, ARMANDO 2001. "El cuerpo del amor de Luis Cernuda", *Revista de Filología de la Universidad de la Laguna*, 19, pp. 199-218.
- MARISTANY, LUIS 1982. *La realidad y el deseo. Luis Cernuda*, Laia, Madrid.
- MONSIVÁIS, CARLOS 2002. "Luis Cernuda: presentación", en *Luis Cernuda en México*, 2ª ed. Ed. James Valender, Fondo de Cultura Económica, México, pp. 87-95.
- O'DONOGHUE, BERNARD 2019. *Poetry. A very short introduction*, Oxford University Press, Oxford.
- PAZ, OCTAVIO 1980. "La palabra edificante", en *Cuadrivio*, 3ª ed., Joaquín Mortiz, México.
- PIZARNIK, ALEJANDRA 2001. *Poesía completa*, Lumen, Barcelona.
- QUIRARTE, VICENTE 1985. *La poética del hombre dividido en la obra de Luis Cernuda*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- RIVERO TARAVILLO 2009. *Luis Cernuda. Años españoles (1902-1938)*, Tusquets, Madrid.
- RIVERO TARAVILLO 2011. *Luis Cernuda. Años de exilio (1938-1963)*, Tusquets, Madrid.
- SALINAS, PEDRO 2002. *Cartas a Katherine Whitmore*. Eds. Eric Bou y Andrés Soria Olmedo, Tusquets, Barcelona.
- SEGOVIA, TOMÁS 2002. "Divino tesoro. Cernuda y sus muchachos", en *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda 1902-1963*. Ed. J. Valender, Sociedad

- Estatad de Conmemoraciones Culturales-Residencia de Estudiantes, Madrid, pp. 61-83.
- SILVER, PHILIP 1972. *Luis Cernuda. El poeta en su leyenda*. Trad. Salustiano Masó, Alfaguara, Barcelona-Madrid.
- SPITZER, LEO 1941. "El conceptismo interior de Pedro Salinas", *Revista Hispánica Moderna*, 7, 1, pp. 33-69.
- TALENS, JENARO 1975. *El espacio y las máscaras (introducción a la lectura de Luis Cernuda)*, Anagrama, Barcelona.
- TRAPIELLO, ANDRÉS 1994. *Las armas y las letras. Literatura y Guerra Civil (1936-1939)*, Planeta, Barcelona.
- VALENDER, JAMES 1982. "Cernuda y sus «Poemas para un cuerpo»", *Revista de la Universidad de México*, 15, pp. 30-37.
- VALENDER, JAMES 2002. "Cronología", en *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda 1902-1963*. Ed. J. Valender, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Residencia de Estudiantes, Madrid, pp. 107-181.
- VALENDER, JAMES 2002a. "Luis Cernuda en México", en *Luis Cernuda en México*, 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, pp. 13-35.
- VALENDER, JAMES 2014. "Luis Cernuda, Stanley Richardson y la poesía inglesa", en *Luis Cernuda. Perspectivas europeas y del exilio*. Eds. Mario Martín Gijón y José Antonio Llera, Xorqui, Madrid, pp. 235-254.
- VEGA, GARCILASO DE LA 1969. *Poesías castellanas completas*. Ed. Elias L. Rivers, Castalia, Madrid.
- VILLENA, LUIS ANTONIO DE 2002. *Rebeldía, clasicismo y crisis. (Luis Cernuda. Asedios plurales a un poeta príncipe)*, Pre-Textos, Valencia.
- WARREN, AUSTIN y RENÉ WELLEK 1966. *Teoría literaria*, 4ª ed. Trad. José María Gimeno. Prol. Dámaso Alonso, Gredos, Madrid.
- ZUBIAUR, IBON 2004. "Hacia una teoría hermenéutica del amor: los «Poemas para un cuerpo» de Luis Cernuda", *Roczniki Humanistyczne*, 52, pp. 75-86.