

“Ninfa y pastor, por Ticiano”: arte, erotismo y renovación poética en el último Luis Cernuda

“Ninfa y pastor, por Ticiano”: Art, Eroticism and Poetic Renovation in the Last Poetry of Luis Cernuda

RENATO GUIZADO YAMPI

Universidad de Piura / Universidad de Salamanca

C/. Mártir José Olaya, 162, Miraflores, 15704, Lima, Perú.

renato.guizado@udep.edu.pe

Recibido: 30/06/2019. Aceptado: 31/07/2019.

Cómo citar: Guizado Yampi, Renato, “Ninfa y pastor, por Ticiano: arte, erotismo y renovación poética en el último Luis Cernuda”, *Notas Hispánicas* 5 (2019): 1-28.

Este artículo está sujeto a una licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” (CC-BY-NC).

DOI: <https://doi.org/10.24197/nh.5.2019.1-28/xxx>

Resumen: El presente estudio analiza e interpreta el poema “Ninfa y pastor, por Ticiano” de *Desolación de la Quimera* (1962), último libro de Luis Cernuda. Tanto la ékfrasis de la pintura de Tiziano, en cuya descripción el deseo erótico del yo lírico subordina la objetividad de la imagen, como la intertextualidad y otros elementos del estilo y la estructura del poema proponen una reflexión sobre la humanidad y su relación con el arte y el amor, que explica la renovación del lenguaje y de los temas cernudianos que presenta el libro. El poema ilustra ampliamente la nueva propuesta estética de *Desolación de la Quimera*.

Palabras clave: *Desolación de la Quimera*; renovación poética; ékfrasis; estilo; arte.

Abstract: This study analyzes and interprets the poem “Ninfa y pastor, por Ticiano” of *Desolación de la Quimera* (1962), Luis Cernuda’s last book. Both the ekphrasis of Titian’s painting, in whose description the erotic desire of the lyric self subordinates the objectivity of the image, as well as intertextuality, among other elements of the style and structure of the poem, propose a reflection on humanity and its relationship with art and love, which explains the renovation of Cernudian language and themes that the book presents. The poem broadly illustrates the new aesthetic proposal of *Desolación de la Quimera*.

Keywords: *Desolación de la Quimera*; poetic renovation; ekphrasis; style; art.

INTRODUCCIÓN

Sobre *Desolación de la Quimera* (1962), última colección de poemas de Luis Cernuda que conforma *La Realidad y el Deseo*, se han vertido distintas apreciaciones, de las cuales dos son las más extendidas. Atendiendo a una lectura bastante general, una línea crítica sostiene que el libro es la expresión de la amargura y decepción acumuladas de Cernuda frente a una vida que presiente próxima a su final (Teruel, 2013: 208 y Villena, 2009: 42). Es el tono de numerosos poemas como “Despedida” o “El amor todavía”, donde la vejez informa una visión bastante desencantada del amor; los ataques a personalidades literarias; y aquellos que abordan el tema del exilio. En esa obsesión por la muerte próxima que hipotéticamente sustenta el libro, Cernuda habría dado su canto desesperanzado de cisne, un cierre para toda su escritura (Villena, 2009: 43). Como prueba de una intención de síntesis conclusiva, se ha puesto énfasis en el carácter misceláneo del conjunto, en el que el andaluz revisita temática y estilísticamente todo lo que fuera su producción anterior (Sánchez, 1992: 170). Así, los poemas de *Desolación de la Quimera* abordan muchos de los temas constantes de la poética cernudiana (la ausencia del ser amado, el destino del poeta, España); y vuelven a emplear diferentes formas de sus colecciones pasadas, tanto del poema lírico breve y eufónico de su primera etapa, como aquellas propias del distanciamiento cernudiano posterior, entre otras.

Si existe una motivación en el libro, no es necesariamente un apremio surgido del presentimiento de muerte. Ya antes del cierre de *Con las horas contadas*, penúltimo conjunto de *La Realidad y el Deseo*, el poeta tenía en mente este otro: en 1956 redacta los ocho primeros poemas de *Desolación de la Quimera*, algunos antes que los últimos del libro anterior.¹ Por otro lado, si bien es cierto que un número importante de poemas presentan una voz desencantada, amarga o resignada al abordar temas como el desamor o el paso del tiempo, aducir que se trata de un tono general o dominante es desconocer la invitación de otros poemas. Por ejemplo, “*Clearwater*” trata de la posibilidad de llevar una vida feliz, pintada como paisaje de ensueño (2006: 526); y en “Tres misterios gozosos” el poeta halla en su creación

¹ La última composición de “Poemas para un cuerpo”, “Un hombre con su amor”, se escribe entre abril y mayo de 1956. Los poemas “Mozart” y “Dostoievski y la hermosura física”, de *Desolación de la Quimera*, se escriben en enero de 1956 (Cernuda 2006: 817-818).

motivo de alegría (2006: 351). En este libro, pues, también la esperanza es un elemento axial, y frente a ella los tonos negativos se plantean como matices o realces por contraste.

En ciertos poemas del libro, la desesperanza obtiene su resolución positiva en el arte. En “A propósito de flores”, pese a la amargura del poeta, este no puede ser absolutamente amargo y su genio le devuelve un bien. Como afirma José Teruel, “la reconciliación entre la realidad y el deseo sólo podrá vislumbrarse por el camino de la obra de arte” (2013: 202). Es así que este conjunto de poemas propone una reflexión constante sobre el arte: veintidós de los treinta y ocho tienen como tema central o subordinado al arte en sus distintas disciplinas (música, pintura, poesía, narración). *Desolación de la Quimera* presenta una “inquebrantable fe en la salvación que ofrece al hombre el mundo armónico del arte” (Sánchez 1992: 172), que se propone contra la muerte y las circunstancias dolorosas y agobiantes de la vida.

En este sentido, concebir la colección como una miscelánea sin más no es posible. Siete de los primeros ocho poemas escritos, publicados como colección separada en la tercera edición de *La Realidad y el Deseo* (1958), tratan de temas artísticos. Existe una organización del libro en torno del tema del arte: la primera composición aborda la música de Mozart y su dignidad; la última, “A sus paisanos”, es una defensa personal de la poesía propia. El poema inicial se presenta como un discurso introductorio y programático, puesto que desarrolla el tema de Mozart en función de cuatro puntos que habrán de ser recurrentes en poemas posteriores: la tensión entre artista y sociedad; la trascendencia lograda por el artista (perennidad);² el acto creador de arte; y la trascendencia que otorga el arte en su experiencia. “A sus paisanos”, poema final, es un epílogo en que los mismos puntos se repiten, pero desde el plano personal.

Atendiendo a estos factores, no es ya factible la idea de *Desolación de la Quimera* como una despedida consciente y amarga. Muy por el contrario, como sustenta Derek Harris al analizar algunos rasgos de su estilo, este libro es “no el resumen que aparenta ser, un final, un adiós, sino un nuevo comienzo hacia una lengua poética a la vez más sutil y más robusta” (1995: 192). Ya el poema que da nombre al libro, “Desolación de

² En esta línea temática se cuentan algunos poemas cuya voz llega a una intensa misantropía tras examinar cómo la sociedad puede manipular perjudicialmente la figura y la obra de los poetas muertos (Teruel, 2013: 202). Tal sucede en “*Birds in the night*”, con Rimbaud y Verlaine; y en “Supervivencias tribales en el medio literario”, con Manuel Altolaguirre.

la Quimera” (2006: 528-529), es una invitación que expresa descontento por los poetas que no buscan más el misterio de la poesía, por evitar el desasosiego y preferir la certeza. Y es que, en muchos aspectos, este poemario último de Luis Cernuda comporta en algunas de sus composiciones una importante renovación de su poética.

Bajo tales lineamientos se inscribe coherentemente el poema “*Ninfa y pastor*, por Tiziano”. Como delata el título, en sus versos se introduce la écfrasis de un cuadro de Tiziano, con la cual estructura una reflexión sobre la humanidad, el arte y el amor, que se replica en otros estratos de la estructura poética, como son la intertextualidad, la *dispositio*, el estilo. Esta reflexión permite comprender la novedosa propuesta temática y formal que dentro de la obra de Luis Cernuda comporta *Desolación de la Quimera*. Con el fin de examinar los distintos niveles de dicha renovación, el presente estudio analizará e interpretará, por medio de observaciones de estilo y estructura, “*Ninfa y pastor*, por Tiziano”, indicando los parangones más relevantes con otros poemas del conjunto.

1. ÉCFRASIS Y MEDITACIÓN

El poema reproduce dos de los motivos de “Mozart”: la descripción del acto creativo y la trascendencia lograda por el artista:

Lo que mueve al santo, La renuncia del santo (Niega tus deseos Y hallarás entonces Lo que tu corazón desea),	5
Son sobrehumanos. Ahí te inclinas y pasas, Porque algunos nacieron para santos Y otros para ser hombres.	
Acaso cerca de dejar la vida, De nada arrepentido y siempre enamorado, Y con pasión que no desmienta a la primera, Quisieras, como aquel pintor viejo, Una vez más representar la forma humana, Hablando silencioso con ciencia ya admirable.	10
El cuadro aquel aún miras,	15

Ya no en su realidad, en la memoria;
La ninfa desnuda y reclinada
Y a su lado el pastor, absorto todo
De carnal hermosura.
El fondo neutro, insinuado 20
Por el pincel apenas.

La luz entera mana
Del cuerpo de la ninfa, que es el centro
Del lienzo, su razón y su gozo;
La huella creadora fresca en él todavía, 25
La huella de los dedos enamorados
Que, bajo su caricia, lo animaran
Con candor animal y con gracia terrestre.

Desnuda y reclinada contemplemos
Esa curva adorable, base de la espalda, 30
Donde el pintor se demoró, usando con ternura
Diestra, no el pincel, mas los dedos,
Con ahínco de amor y de trabajo
Que son un acto solo, la cifra de una vida
Perfecta al acabar, igual que el sol a veces 35
Demora su esplendor cercano del ocaso.

Y cuánto había amado, había vivido,
Había pintado cuando pintó ese cuerpo:
Cerca de los cien años prodigiosos;
Mas su fervor humano, agradecido al mundo, 40
Inocente aún era en él, como en el mozo
Destinado a ser hombre sólo y para siempre. (2006: 498-499)

Se presenta una meditación en la que, a partir del reconocimiento de su vejez, el yo lírico reflexiona sobre el valor de su existencia y, en ello, afirma su “elección vital, la de ser hombre con todas sus consecuencias” (Pineda, 2010: 436). Para ello, la humana condición se define inicialmente en términos de sensualidad y erotismo, entendido este principalmente como impulso carnal, aunque con matices de dedicación y ternura, que motivan su actuar. En este punto ingresa el tema artístico, figurado en Tiziano, el yo lírico expresa su ambivalente deseo de “representar” un cuerpo (v. 13): en la *écfrasis* se ilustra ese actuar consecuente con las inclinaciones humanas, que lleva a la eternización de una vida hecha en

función del amor. Bajo esa concepción, estos versos definen la humanidad como un “hacer” antes que como un “ser”.

Este poema encarna una de las técnicas de composición que Cernuda perfecciona en su etapa final, que es la capacidad de tratar cómodamente diversos temas y motivos dentro del mismo asunto poético. Se trata de una práctica compositiva en que el poeta explora e hila las distintas ramificaciones de un tema (Cernuda, 1971: 208). Cernuda la ejerce ya en poemas de colecciones anteriores, como “A Larra con unas violetas” (2006: 265) de *Las Nubes*, pero en *Desolación de la Quimera* la diversidad temática por pieza alcanza otra medida con poemas como “Díptico español” o “Luis de Baviera escucha *Lohengrin*”.

Concretamente en “*Ninfa y pastor...*”, la reflexión sobre el valor de lo humano se abre presentando, a partir del reconocimiento del deseo de los santos, la santidad y la humanidad como dos posibilidades distintas de deseo. La disyuntiva conduce en la segunda estrofa al análisis de lo humano, que parte del motivo del deseo como su rasgo inherente. En el análisis se inscriben los subtemas del erotismo, de la vejez y del arte, abierto este último por el recuerdo de la vejez de Tiziano. Las tres estrofas siguientes contienen la éfrasis propiamente dicha, inserta en la meditación, y desarrollan la relación entre arte y erotismo. La estrofa final reúne cada uno de los contenidos anteriores, y presenta una conclusión sobre lo meditado en el ejemplo del pintor.

Salvador Fajardo observa con acierto un esquema de razonamiento lógico en ese flujo temático, al que llamará “a gradual growth of knowledge” (1997: 38). Por su parte, Victoria Pineda profundizará en la organización retórica del texto. Sin embargo, su análisis ciñe demasiado el texto al arquetipo de discurso argumentativo, e interpreta la estructura en función de los elementos de un discurso deliberativo (2010: 436-437). Es cierto que el motivo de la pintura es un *exemplum* del modelo de humanidad que exponen los versos, pero en el poema no se evidencia ninguna marca lingüística de persuasión. Además, debe notarse que “*Ninfa y pastor*, por Tiziano” carece de nexos entre algunos segmentos, en vez de evidenciar la jerarquía de ideas que reconoce Pineda, lo cual es propio de la claridad expositiva necesaria para la persuasión; por lo que el texto es más una sucesión de pensamientos cuyas relaciones en ciertos puntos deben inferirse.³ En todo caso, el poema está pensado según otra

³ Pese a que son reconocibles elementos característicos del discurso argumentativo, el texto no se esquematiza según las partes y el ordenamiento de un diseño retórico. Y

modalidad y estructura su reflexión acercándose a la forma y al ritmo del flujo de los pensamientos por medio de algunos recursos del monólogo interno.

Originaria de la narrativa, la técnica fue empleada en el siglo veinte por poetas como T. S. Eliot. Pese a que en “*Ninfa y pastor*, por Ticiano” el enunciante se dirige a una segunda persona singular, se trata de un desdoblamiento con fines introspectivos, que produce solo una mención a la persona, sin conferirle capacidad de respuesta. En ello se distingue de otros poemas suyos donde la segunda persona crea un personaje independiente (Utrera, 1995: 45). Un caso cercano sería el de “Nocturno yanqui”, donde el enunciante habla consigo mismo (2006: 445-449). Sin embargo, ahí la introspección genera un discurso en que el pasado traspone el presente inmediato, y el pensamiento surge constantemente mediado por verbos. En “*Ninfa y pastor*, por Ticiano”, en cambio, los pensamientos son directos, lo que es propio del monólogo interno. Ya la débil cohesión en ciertos niveles del texto es otro rasgo de la técnica. Los vv. 3-5 introducen por aposición una frase que interrumpe el discurso. Hay cambios de foco temático en el paso de la primera estrofa a la segunda, y de la segunda a la tercera. Asimismo, las primeras imágenes del cuadro se presentan en dos frases sin verbo,⁴ produciendo el efecto de una reconstrucción gradual de recuerdos lejanos. Todos estos detalles alejan este poema del monólogo dramático que Cernuda practica en otras composiciones.

2. ÉCFRISIS Y LIRISMO: SUBJETIVACIÓN DE LA IMAGEN OBJETIVA

Como se adelantó, en la descripción de la pintura de Tiziano se entrelazan los temas que preocupan al yo lírico: la edad, el erotismo, la vida. Las tres estrofas que contienen la écfrasis marcan tres etapas: una

muestra de eso es que la *narratio* no es una proposición puntual, sino que “se cifraría en un enunciado parecido a ‘quiero ser hombre’” (Pineda, 2010: 436). Sirvan de contraejemplo dos casos en los que texto poético y esquema retórico tienen mayor coincidencia. El diseño argumentativo se halla en algunos sonetos de Francisco de Quevedo, en los que intenta convencer a un interlocutor imaginario de la proximidad de la muerte, por medio de enunciados que claramente se reconocen como razones de un argumento (Pozuelo, 1999a). Por su parte, algunos poemas de Vicente Aleixandre muestran un discurso expositivo cuyo avance está determinado por marcadores textuales (Pozuelo, 1999b: 191-193).

⁴ Esta carencia de verbos también la anota Pineda como detalle lingüístico propio de la écfrasis (2010: 444).

mirada general al cuadro, la ninfa como elemento central del cuadro y la relación de Tiziano con este. Y el sugerido deseo erótico de la segunda estrofa se hace presente en las tres etapas, resaltando y aumentando el erotismo natural de la imagen, y tornando absolutamente humana a la ninfa. Como apunta Pineda, Cernuda ofrece una interpretación de la imagen como modelo de su elección de vida, para lo cual selecciona de este los detalles que cree necesarios (2010: 445-446), y agrega otros nuevos. Así, la imagen de *Ninfa y pastor* es reducida a detalles puramente corporales, con especial atención a las zonas erógenas: la desnudez de la ninfa, la “curva”, la “base de la espalda”. El fondo se opaca ante su cuerpo (v. 20); e incluso, un elemento pictórico principal como la “luz” se subordina arbitrariamente al “cuerpo de la ninfa” y brota de él (vv. 22-23), cuando el foco de luz es el sol. En segunda instancia, el léxico realza, y en algunos casos introduce, el paradigma erótico, especialmente con la adjetivación valorativa: “ninfa desnuda”, “carnal hermosura”, “curva adorable”, “candor animal”.

Para comprender mejor el trabajo creativo del poema, debe subrayarse que la persona de Tiziano y su modo de pintar no son, en sentido estricto, componentes de la imagen de la ninfa y el pastor. Esta dimensión es agregada y adquiere progresivamente protagonismo, de manera que la estrofa 5 trata ya casi solo del acto de pintar. La intención tras ello es la de crear una cadena de analogías, que exprese la propuesta estética y erótica en toda su complejidad. En el modo de pintar también se vierte el contenido erótico: “la huella de los dedos enamorados”, “usando con ternura / Diestra”, “con ahínco de amor y de trabajo” (vv. 26, 31-33). La compenetración de la elaboración y la obra es de tal grado, que su “huella” aún está “fresca” como rasgo componente de la imagen. Con esa descripción, que subraya el uso de los dedos en la espalda baja, Cernuda crea una metáfora del pintar como acto amoroso: figurativamente, el pintor retoza con la ninfa.⁵ De ahí que amor y trabajo artístico “son un acto solo” (v. 34).

Hay un símil en el que se inserta la metáfora anterior, el del poeta figurado en Tiziano. El personaje del pintor está pensado según la persona del poeta: comparten la senectud y, de nuevo arbitrariamente, al pintor se le caracteriza como enamorado de la ninfa. Por su parte, el sintagma “Hablando silencioso” remite al dicho de Simónides según el cual la

⁵ Es una relación que nota también Peter Standish en su breve comentario al poema (1999: 50).

pintura es poesía silenciosa (Pineda, 2010: 442). La ambigüedad de dicho sintagma también propicia la confusión entre pintor y poeta, ya que por su posición puede leerse como complemento modal de “representar la forma humana” (vv. 12-14).⁶ También se observa la relación en la metáfora apositiva “la cifra de una vida” (v. 34) con que el trabajo del pintor se define como escritura.

No obstante, el juego de reflejos incluye otro nivel. Esta vez la relación tiene a la ninfa en su centro.⁷ Su cuerpo es recordado por el yo lírico, acariciado por Tiziano, observado por el pastor y contemplado por los tres, sujetos ávidos de sensualidad. Aunque explicada e interpretada de manera distinta, Salvador Fajardo observa la misma dinámica de proyección entre esas tres “entidades” del poema (1997: 36-40).⁸ La coincidencia de planos alcanza puntos de unión en la estrofa 5. La metáfora del “sol” que resplandece aún antes del “ocaso” (vv. 35-36) ha sido tomada del brillo solar del fondo derecho del cuadro, que sugiere un atardecer intenso. Y esa imagen refiere a Tiziano y a la vez es una autorreferencia del yo lírico, quien se declara “cerca de dejar la vida” (v. 9).⁹ Por su parte, el “contemplemos” del v. 29 resume las miradas de los tres personajes (Fajardo, 1997: 38) y es una exhortación al goce del cuerpo de la ninfa. Estas tres dimensiones ilustran distintos grados de aprehensión de una forma, que van de lo sensorial a la profundización conceptual: mirada, tacto y pensamiento.

3. OBJETIVACIÓN, SUBJETIVACIÓN Y RENOVACIÓN EN LA POÉTICA CERNUDIANA

⁶ La ambigüedad es intencional. Cernuda ha operado un hipérbato que separa el complemento “Hablando silencioso” de su verbo principal y su sujeto, “[Tú, el yo lírico desdoblado] Quisieras”.

⁷ Esa condición ya la sugiere el encabalgamiento “... que es el centro / Del lienzo...” (vv. 23-24).

⁸ Derek Harris nota una estructura similar en “Luis de Baviera escucha *Lohengrin*”, en que el rey “es también Lohengrin y a la vez una proyección de Luis Cernuda” (2006: 95).

⁹ Debe añadirse que este punto de confluencia de planos tiene un realce en el estrato fónico. Se trata de los vv. 34-36, el segmento más regular en cantidad e intensidad: los tres versos son alejandrinos compuestos de dos hemistiquios heptasílabos, con cesura marcada por pausa sintáctica y repetición absoluta de acentos en segunda y sexta sílaba. En los poemas de mayor irregularidad métrica de *Desolación de la Quimera* es usual enfatizar un segmento semánticamente relevante por medio del ritmo.

Valerse de conceptos como “subjetividad”, “emociones” o “lirismo” para describir un poema de Cernuda es, cuando menos, problemático. Fundado en afirmaciones de su “Historial de un libro” (1958), existe un consenso de la crítica en definir la segunda poética cernudiana, aquella que inicia con *Las Nubes* (1937-1940), como una escritura del distanciamiento, en la que la experiencia y los sentimientos personales son objetivados por una actitud meditativa, con el fin de analizarlos racionalmente, sin apasionamiento. Para Cernuda, el tema del “subjetivismo” sigue dos cauces correlativos: la presencia del autor en la obra y la enunciación de sentimientos. Acerca del primer punto, inspirado en los poetas metafísicos y meditativos ingleses (Valente, 2002: 14), el autor adoptará diferentes técnicas para despersonalizarse y eliminar su yo del texto: monólogo dramático, poema narrativo, poema histórico, diálogo dramático, todas las cuales crean máscaras en las que el autor ahonda en sí y regula su interioridad (Delgado, 1975: 198-206). En consecuencia, sobre el segundo punto, el autor es explícito en su intención de expresar esa objetivación de su experiencia evitando la declaración exagerada de sentimentalismo y la intromisión de impresiones subjetivas personales, o *pathetic fallacy* (Cernuda, 1971: 200).

Estas afirmaciones parecieran desmentir lo interpretado en los apartados previos, por lo que se hacen necesarios algunos matices y aclaraciones. En principio, la “subjetividad” que Cernuda evade, y a la que la crítica refiere, no se identifica con el punto de vista y la actitud del enunciante lírico del texto frente a los objetos que nombra, aspectos analizados en el apartado anterior y presentes en su poesía. De ahí que en “Lázaro”, de *Las Nubes*, texto modélico de la objetivación, el personaje emplee la primera persona y presente la realidad desde su impresión (2006: 289-293). Por otro lado, “*Ninfa y pastor*, por Ticiano” no contiene punto alguno de declamación sentimental o de “la bonitura y superfino de la expresión” (1971: 201), que rechaza el poeta. En cambio, el poema es un claro ejemplo de la senda expresiva contraria anhelada por el autor: la posibilidad de un “pensamiento poético”, un lenguaje que transmita a la vez concepto y emoción, en que el autor ejercite tanto análisis mental como volición afectiva (Valente, 2002: 9). En sintonía con esta finalidad, “*Ninfa y pastor*, por Ticiano” expresa una idea compleja en que las emociones son sentidas y pensadas. Deseo y amor forman parte de la reflexión analítica en torno a la condición humana; y su énfasis se da más por ejemplificaciones que por figuras retóricas. Asimismo, el punto de mayor

intensidad se marca progresivamente por el avance de los temas hacia la proposición sintetizadora de la estrofa final.

En el otro aspecto, los críticos observan que no siempre la máscara supone una objetivación de la interioridad del autor (Delgado, 1975: 200). Ya en su análisis de las formas de distanciamiento cernudiano, María Victoria Utrera reconoce que el poema “Desolación de la Quimera” presenta una máscara con bastante subjetivismo. Se trata de una tendencia inevitable de las técnicas despersonalizadoras (Delgado, 1975: 205-206), que termina por imponerse en *Desolación de la Quimera*, libro en que el hombre Luis Cernuda y su yo resurgen en el texto con una fuerza inédita (Utrera, 1995: 40). Una de las novedades más importantes del libro es precisamente esa: la experimentación con un nuevo lenguaje en el que el poeta habla él mismo, distinto del distanciamiento de los libros anteriores (Harris, 1995: 186).

Y su relevancia radica en que marca un punto culmen en el camino que el andaluz traza para su creación poética. Como afirma Octavio Paz, la poesía de Cernuda es una exploración de sí mismo en búsqueda de la verdad sobre sí (1964: 7), la cual integra toda su obra y justifica las diversas técnicas de autoanálisis que adoptan sus composiciones (Harris, 2006: 90). El poeta ve en su escritura tanto el registro de la búsqueda como el campo y la herramienta con que habrá de realizarse esa búsqueda. En varios momentos de *Desolación de la Quimera*, Cernuda declarará directamente su verdad.

Tiziano, entonces, no es una máscara, si bien la vitalidad de sus movimientos le confiere una personalización definida. No se trata de un monólogo dramático, puesto que no es la voz ficticia de Tiziano la que enuncia. Hay una voz bien diferenciada que habla de sí y se reconoce en Tiziano. Es, además, una voz que remite al Luis Cernuda histórico, con referencias biográficas como la edad (v. 9) y el oficio de poeta (v. 14); y alusiones a su obra como el enamoramiento y el arrepentimiento de libros anteriores (v. 10). Es bastante interesante cómo ingresa en los versos incluso la circunstancia del agostamiento creativo (“Quisieras... / Una vez más representar la forma humana”) que sufriera el poeta entre la escritura de los ocho primeros poemas del libro en 1956 y octubre de 1959 (Cernuda, 2006: 819), cuando retoma la escritura poética precisamente con “Ninfa y pastor, por Tiziano”. Se trata una voz que evoca la figura de Tiziano en su propio discurso mental, estructurado, junto con algunos giros de prosaísmo discursivo, con ciertos elementos coloquiales que confieren por segmentos una impresión de intimidad y cercanía a la voz. En otros

poemas del libro como “Otra vez, con sentimiento” o “Amigos: Enrique Asúnsolo”, absolutamente deshecho de su distanciamiento (Harris, 1992: 231), el tono es mucho más confesional y el tema, autobiográfico e incluso anecdótico.¹⁰ Sin embargo, como ocurre con todo gran poeta, su expresión es equilibrada: “*Ninfa y pastor*, por Ticiano” no deviene personalismo egoísta, antes bien, el yo lírico define desde su particularidad una condición universal.¹¹

4. EVOLUCIÓN DE LA ÉCFRISIS Y EXPERIMENTACIÓN

La relación entre pintura y poesía, y el trabajo sobre las capacidades plásticas del lenguaje son centrales ya para los poetas españoles del Barroco (Orozco, 1989: 39). No obstante, como relata Bou, con la literatura de la transición de los siglos XIX y XX, la práctica de la écfrosis pictórica vuelve a surgir con amplio interés en España. Ello se funda en las ideas de sincretismo de las artes que habían mostrado los poetas parnasianos de Francia, de donde llega a la poesía hispánica a través de Rubén Darío (2001: 32-33). Sin embargo, frente a esa descripción puramente objetiva, y muy preocupada por la mimesis exacta, que persigue la poética del Parnasianismo, el Simbolismo francés, con un proceder bastante más moderno, propone una subjetivación del objeto poético que habrá de expresar el interior del yo lírico. En España, un primer escalón en el viraje de lo objetivo parnasiano son Manuel Machado y Antonio de Zayas, primeros en mezclar dicha tendencia con la subjetividad simbolista, lo que los distingue de los poetas premodernistas (Niemeyer, 1992: 40). Zayas, por ejemplo, combinará en sus écfrosis velazqueñas de 1902 la exactitud descriptiva con penetración en la psicología del personaje pintado (Nebot, 2015: 173). Si bien toda representación de una obra de arte plástico supone una interpretación de parte del autor y, por tanto, un componente no objetivo; a partir de esos asomos iniciales de subjetivación,

¹⁰ Sin embargo, como advierte Antonio de Villena, los poemas de tema anecdótico deben ser vistos por encima de la trivialidad, especialmente aquellos en los que Cernuda ejerce la defensa de su idea de moral humana (2009: 50).

¹¹ En esto también acierta Paz al preguntarse por el valor poético de los temas autobiográficos: “¿Puede ser poética una biografía? Sólo a condición de que las anécdotas se transmuten en poemas, es decir, sólo si los hechos y las fechas dejan de ser historia y se vuelven ejemplares” (1964: 8). Para Cernuda, su poesía tendría el valor de testimonio personal y de comunicación universal, a la vez.

la evolución histórica de la écfrasis puede delinearse según el grado en que el interior del yo lírico se manifiesta en el trasvase verbal de la imagen.

En “*Ninfa y pastor*, por Ticiano” la subjetivación se lleva a otro límite. A saber, si *Ninfa y pastor* se diseña en función de la pasión erótica, es porque el cuadro no tiene materia fuera del corazón ni de la mente del sujeto lírico. En el desarrollo del asunto, la pintura es un recuerdo despertado del deseo erótico que se enmarca en una reflexión de la conciencia. Además, su evocación no es directa, ya que la conciencia recuerda primero, por asociación con el tema de la vejez, a Tiziano; y luego surge el acto de pintar como un evento imaginado por el yo lírico. En consecuencia, la obra pictórica no existe como tal en el poema, presenta una realidad distinta (v. 16): de ella solo quedan detalles alterados por el deseo, que llegan a la memoria como reacciones al mismo. De esa manera, la écfrasis de Cernuda no presenta la dinámica usual del sujeto que describe las impresiones que una pintura le suscita, y en la cual se sugiere una contemplación en presencia del cuadro. Muy por el contrario, el cuadro brota del sujeto y queda dentro de él, y no hay contemplación hipotética del objeto.

Todo eso supone una experimentación novedosa en el género. Sirva como contraste el caso de *A la pintura* (1945-1978) de Rafael Alberti, libro relativamente coetáneo a *Desolación de la Quimera*, de contenido también autobiográfico y que incluye descripciones de cuadros entre sus homenajes. Pese al contenido, sus écfrasis no presentan ese grado de posesión del yo sobre el cuadro, y en cambio “la subjetividad cede a la exigencia de reflejar objetivamente la realidad” y “la forma poética cede –y con ella el ritmo y el léxico– se adaptan a lo que el cuadro es y significa” (Gullón, 1975: 252). Por ejemplo, “Noche estrellada” transfiere con intención de exactitud los puntos más reconocibles del cuadro y mimetiza la pincelada de Van Gogh con el encabalgamiento. Peter Standish nota esa extrapolación de la técnica pictórica a la estructura textual, y concluye que “por más libre que parezca ser la forma del poema, es una libertad maniatada” (2001: 301). El yo lírico de las écfrasis en *A la pintura* todavía mira los cuadros como objetos externos, y su descripción es objetiva, mezclada con algunas impresiones.

A diferencia de Alberti, Cernuda no fue asiduo del género. Solo dos poemas más pueden considerarse descripciones de obras de arte en sentido estricto: “Escultura inacabada” (de *Vivir sin estar viviendo*), que describe el *David-Apolo* de Miguel Ángel; y “Retrato de poeta” (de *Con las horas contadas*), sobre el *Paravicino* del Greco. Pero debe apreciarse que, por

las razones expuestas, frente a estos el poema marca una diferencia importante. Pese a que ambos funcionan también como ejemplos en los que Cernuda medita sobre su existencia (Pineda, 2010: 448-449); son todavía entes externos en los que el yo reconoce correlatos objetivos, y no se observa en ellos esa intimidad con que hace suyos los movimientos de Tiziano¹² y la imagen de la ninfa. Por otro lado, no puede pensarse, aunque la historia tiene sus casos, que un solo poema marque hito en cuanto al género en España. Sin embargo, es acaso uno de los mejores ejemplos de esa nueva manera de introducir referencias culturales en poesía que propone *Desolación de la Quimera*, libro en el que dicha práctica se exacerba en cantidad, variedad de formas y calidad (Valender, 2006: 144),¹³ y que será influyente en el culturalismo de las generaciones posteriores (Teruel, 2013: 220). Se trata de una manera compleja y orgánica de culturalismo, que también se practica en “*Ninfa y pastor*, por Ticiano” con la intertextualidad.

5. SANTIDAD Y HUMANIDAD: COMPENETRACIÓN INTERTEXTUAL

Para comprender a cabalidad el poema, debe observarse que no hay en este una contradicción u oposición absoluta entre humanidad y santidad, como interpreta, por ejemplo, Salvador Fajardo, para quien Cernuda escribe en estos versos contra estructuras de poder que, como la religión, limitan las posibilidades del deseo humano (1997: 31). En realidad, el poema plantea una comparación con intención analógica, con la cual complementa su definición de humanidad y su propuesta erótica y estética. A estos efectos, los vv. 3-5 parafrasean el dicho 15 de san Juan de la Cruz. Las palabras del carmelita conceptualizan la santidad según la idea mística de hallar el verdadero deseo de infinito que subyace al alma (véase Ros, 2005); y marcan una oposición inicial entre su anhelo superior de unión divina, “sobrehumano” y libre de contingencias físicas, y la inclinación humana al disfrute sensual en que se place el yo lírico.¹⁴ Sin embargo, y

¹² Al respecto, podría agregarse que hay un tono de confianza y afecto en la descripción del acto de pintar de Tiziano.

¹³ Incluso el título procede de un verso de la sección “Burnt Norton” de los *Four Quartets* de Eliot.

¹⁴ En un poema de *Ocnos*, “Helena” (2006: 608-610), escrito solo un mes después de terminado “*Ninfa y pastor...*”, Cernuda enfatiza esta oposición entre hermosura humana e intenciones de la fe: el poeta, incluso siendo cristiano, debe buscar la hermosura humana, para la cual nada interesa la fe.

sin ser una declaración de fe, la relación intertextual suscitada señala algunos puntos de contacto entre ambas formas de vida.

No es fortuito que Cernuda escogiera precisamente las palabras de san Juan de la Cruz: se trata de un santo y a la vez de un artista, cuya obra es famosa por el lenguaje sensual y erótico en que trasunta su espiritualidad, y que el poeta ha sabido reelaborar (véase Ali Abdel Azim, 2017). Pero, en especial, porque expresa sus altos fines con la palabra “deseo”, tan llena y constante en la obra cernudiana,¹⁵ y tan actual en el poema. Son esas las razones por las que Cernuda prefiere la figura de san Juan de la Cruz, ya que se amolda a la imagen de santidad que busca el texto: una opción de vida movida por un deseo particular, pero deseo al fin. Por otro lado, más revelador, el sujeto lírico concibe las dos inclinaciones como connaturales (vv. 6-8). Se trata, nuevamente, de una perspectiva bastante particular, pues anula el juicio que *a priori* concede diferente valoración moral a ambas formas de deseo y acción. Sucede que, al cumplir con aquello a lo que por nacimiento han sido llamados, tanto el santo como el hombre hecho artista realizan obras buenas y naturales. Y es así que en algunos puntos se concibe el cumplimiento de los deseos humanos como acto de “fervor”, inocencia y perfección (“vida / Perfecta”)¹⁶ (vv. 35 y 40-41), virtudes asociadas a la santidad cristiana.

Cernuda citará la misma frase en un ensayo sobre san Juan escrito hacia 1941, en el que propone una lectura de la obra del carmelita. Como lo entiende el poeta, en san Juan el acto de escritura está indisolublemente fundido con su experiencia vital y espiritual, que es profundamente de amor (1971: 43-44). Lo que domina la escritura, el estilo y la técnica, es el éxtasis amoroso del poeta en unión con la esencia divina: de ahí que la lira sea solo un apoyo del sentir sustancial (1971: 41). Entonces, su arte no puede entenderse atendiendo únicamente a las figuras retóricas, “como si la obra poética no fuera resultado de una experiencia espiritual [...]”, pues “[l]o maravilloso [...] no es sólo la perfección de su obra, sino que toda esa obra [...] fue escrita por fuerza del amor” (1971: 45). El poema de Cernuda describe bajo lineamientos análogos el acto creador de Tiziano: motivado por el amor hacia la hermosura humana, pinta con caricias y

¹⁵ “Deseo” y “realidad” son las palabras capitales del poema inmediatamente anterior, “Música cautiva” (2006: 498).

¹⁶ Hay un realce intencional del adjetivo “perfecta” en el encabalgamiento sirremático del v. 34 en el 35.

emula el acto amatorio.¹⁷ Entonces, es muy significativa la acción de abandonar el pincel por el contacto físico directo, puesto que figura una idea del arte en que la ejecución no se constriñe a la técnica preestablecida, como sucede en la poesía de san Juan, según la entiende Cernuda.

Entonces, el obrar del santo, del hombre, del pintor y del poeta, realizado según sus deseos, está destinado a perdurar. Santidad y humanidad son caminos de vida, ambos válidos y buenos, que se diferencian en cuanto a la esencia de lo amado, sin llegar a ser contrarios. Así, el artista es como un santo (y en la figura del carmelita son uno solo), porque ambos responden activamente y con entrega al amor que les da sentido. Con la cita de san Juan, la santidad es planteada, más que como condición, como proceso en que el deseo se purifica y perfecciona con la meditación y la conducta; y de manera análoga la humanidad de Tiziano se realiza en un proceso de creación artística. Por ello, tiene también el artista una espiritualidad y en ella un mérito. Dentro de la obra de Cernuda, que en ciertas etapas muestra una postura antirreligiosa, la analogía es bastante inusitada.

Esta intertextualidad de “*Ninfa y pastor*, por Tiziano” se reconoce como otra muestra del culturalismo cernudiano. En *Desolación de la Quimera*, el poeta acentúa su tendencia a la composición alejandrina, aprendida de T. S. Eliot, la cual consiste en insertar en el texto palabras de otros autores sin anunciarlos (Sánchez, 1992: 171). Y, al igual que el giro culturalista de Tiziano, la cita de san Juan es un elemento activo en la creación del sentido; pero, además, se trata de una forma notablemente compleja de intertextualidad. Ya no se trata de homenajear o de mostrar determinada postura sobre la tradición, como en algún momento hiciera al adoptar elementos reconocibles de poetas españoles áureos.¹⁸ Su técnica no se agota en acoplar las palabras citadas al discurso con naturalidad, también propicia la inserción de nuevos significados provenientes del texto

¹⁷ La técnica de la dactilopintura fue practicada por Tiziano durante sus últimos años (Pineda, 2010: 442).

¹⁸ La colección *Égloga, Elegía, Oda*, segunda de *La Realidad y el Deseo*, es el caso paradigmático al respecto. Como reacción contraria a los comentarios que acusaban de guilleniano y anticuado su primer poemario, *Perfil del aire*, Cernuda escribe este conjunto, consciente de sus influencias áureas, como homenaje y sujeción a los poetas españoles clásicos (Garcilaso, fray Luis de León) y otros de su preferencia, como Mallarmé, por medio de marcas intertextuales bastante reconocibles (véase Cabanilles, 2005).

citado para tender relaciones con otros elementos del poema.¹⁹ Esa posibilidad intertextual la adopta de Eliot, para quien una de las dos funciones de citar en un poema es la de tender nexos de significado conceptual entre el poema y el texto evocado (Eliot, 1965: 128).²⁰ Con este procedimiento, Cernuda inserta la figura de san Juan y su obra en la dinámica, ya culturalista, poeta-pintor del poema.

6. UN ARTE POÉTICA

El poema concede en distintos estratos de su estructura un lugar principal a la experiencia del arte. De esta manera, “*Ninfa y pastor*, por Ticiano” se instituye en un arte poética, una declaración que define y además ejemplifica (función que no siempre desarrolla este tipo de poemas) su idea sobre la esencia del hecho artístico, es decir, su objeto y sus medios. He ahí la utilidad de mezclar la descripción propiamente dicha con la figura y la práctica del pintor, ya que se forman dos niveles en que se perfilan esas dos instancias de la creación.

Como indica el v. 13, el objeto del arte es la forma humana. No obstante, aunque hay valor en su representación sensorial, no se trata aquí de la forma física tan solo, esta conlleva otras dimensiones en que la esencia humana, sensual, se intensifica y perfecciona. Por ejemplo, las curvas de la ninfa son indisolubles de la pasión con que el pastor, enamorado, las contempla. Y ese mismo amor es el que figura el poema en los movimientos de Ticiano, que son caricias. Para esta poética, lo humano no existe en sus formas estáticas, sino en la puesta en acción de sus potencias.

Dicha concepción no es aislada: *Desolación de la Quimera* contiene otros poemas a la sazón, y es “Dostoievski y la hermosura física” su composición más declarativa al respecto:

[...]

¹⁹ Para James Valender es claro que en *Desolación de la Quimera* la intertextualidad, a veces muy sutil, descubre nuevos significados y sugerencias que enriquecen el poema, y que la actitud de Cernuda puede llegar a ser crítica con los textos a que remite (2006: 144).

²⁰ Así funcionan las citas de versos de Shakespeare y Virgilio incluidos en la écfrasis de la segunda sección de *The Waste Land*. Aunque no explicita su origen, Eliot asume el conocimiento del lector para establecer metáforas entre Cleopatra y Dido y la mujer que presenta (Guizado, 2018: 329).

Alguien menos materialista (paradoja),
La hermosura moral representando,
Nos dejó de la física una imagen

Dialéctica: Falalei, el niño siervo
De hermosura inocente e insolente,
Que se anima si baila o masca azúcar.

Cómo vive su gracia, animalillo
Voluptuoso, bailando hasta rendirse
Con sus dientes tan blancos, ojos iluminados.

Dostoievski no puede ya decirnos
Si inventó a Falalei o lo encontró en la vida,
Si inventó la hermosura o supo verla.

Pero el mérito igual en ambos casos. (2006: 493)

Tampoco aquí la hermosura humana, figurada en el personaje Falalei de la novela de Fiódor Dostoievski *Stepanchikovo y sus habitantes* (1859), se restringe a los rasgos físicos. Su hermosura es dialéctica: tiene también una dimensión moral. La referencia intertextual remite a los capítulos quinto y sexto de la novela, que esbozan una etopeya de Falalei a partir de su afirmación de haber bailado el kamarinskaya. El personaje es descrito como un adolescente de gran belleza física, alegre, tierno y demasiado inocente, poniendo especial énfasis en su honestidad de palabra (es incapaz de mentir) y en lo sencillo y auténtico de sus gustos y su actuar, ilustrado en sus sueños rurales y en la afición por el mencionado baile popular (no propio de su clase social). Tanto en la novela como en estos versos, la síntesis de su bondad moral y su belleza física, su humanidad toda, se muestra en los movimientos apasionados de su baile.

Coherentemente, la écfrasis de “*Ninfa y pastor...*” no plantea la imagen como un objeto estático sino como un instante, un evento con movimientos; es planteada como proceso en que el objeto va haciéndose. Asimismo, la humanidad de la figura de Tiziano se representa plena en el cumplimiento de su función de pintor. Y a su vez, ese instante se concibe como parte de otro hacerse continuo, que es la vida toda del pintor: un amar constante (vv. 37-42). En suma, lo que el arte debe representar del hombre es el instante en que actúa según su humanidad, pues en eso está su trascendencia. Y, asimismo, el artista alcanza la plenitud de lo humano

potenciando y perfeccionando la sensualidad natural en el acto creativo; y de este modo Tiziano hace del pintar un ejercicio amoroso.

En un ensayo de 1954 sobre la obra de Benito Pérez Galdós, Cernuda ofrece una apreciación sobre el efecto de la técnica de representación de la realidad del novelista, aspecto en que lo compara con Dostoievski:

[En su obra] desde el nivel más familiar de la realidad, sin perder pie, llegamos así a lo más hondo de las posibilidades del ser humano, juntándose en uno solo los dos planos en que vivía Don Quijote: el de lo imaginario y el de lo real.

Acaso por haber utilizado tanto la historia en los Episodios como esquema sobre el cual su imaginación trabajaría [...], sus novelas parecen también incluirse dentro de nuestra historia (1971: 67).

Esa junción de planos significa que la técnica confiere realidad a lo imaginado. La cualidad se replica en el poema dedicado al autor ruso. En los movimientos y voluptuosidad que el manejo verbal le otorga al personaje, no es posible determinar si Falalei fue visto o imaginado. He ahí el mérito de Dostoievski; como en “*Ninfa y pastor...*” el mérito de Tiziano es haber ejecutado las formas de su ninfa imaginada con tal sensualidad que suscita los deseos carnales de su autor y del poeta. El arte de la literatura, pues está en conferir vida a la obra.²¹

La idea de que la creación artística tiene como materias primas la realidad y la experiencia es una constante de su prosa crítica. También lo es en textos como “Historial de un libro” y “Palabras antes de una lectura” (1935), en los que medita sobre su poesía, e indica que esta brotó de la observación de la realidad y de su conflicto con los deseos (1971: 152). Pero Cernuda no propone una poética realista, o que el arte calque fiel y objetivamente el mundo. Más bien, el ejercicio del artista es observar, sentir y reflexionar sobre la experiencia, para captar la esencia y el ritmo de la vida y, a partir de ahí, reproducir una vida nueva y aun más perfecta. Esa es la valoración que hace el andaluz de la obra de Galdós en la segunda parte de “Díptico español”, “Bien está que fuera tu tierra” (2006: 504-507): frente a la España real que niega el pensamiento, la libertad y, por tanto, la

²¹ Cernuda aplica el mismo criterio de valoración en otros ensayos críticos. De la poesía de Garcilaso dirá: “Gracias al estilo, las palabras del poeta son al mismo tiempo idea y emoción; es decir, no meros sonidos elocuentes y melódicos, sino expresión que contiene en sí una realidad, ofreciéndola clara y pura como la luz tras el cristal” (1971: 33).

vida; las calles y los personajes de la España de las novelas tienen verdadera vida humana, pese a ser ficticios. Por su parte, en “*Ninfa y pastor...*”, al ser figurada desde la subjetividad, la imagen objetiva y real obtiene nuevas dimensiones, emocional, ética, técnica, que la dotan de otra sustancia humana. El cuadro no ostenta la misma vida que tiene este poema, a pesar de que los elementos añadidos nacen de la subjetividad y son diseñados desde la imaginación. El objeto tomado por la percepción del poeta es devuelto por el lenguaje con más riqueza, intensidad, profundidad y trascendencia.²²

En varias composiciones de *Desolación de la Quimera*, esta poética se concreta adoptando algunas novedades técnicas, figurativas, temáticas y lingüísticas, con las que Cernuda despeja la mediación de códigos tradicionalmente poéticos, para reproducir en el texto una imagen más directa de la vivencia o realidad que lo inspiran. Junto con el tema artístico y demás recurrencias temáticas, es este aspecto estilístico uno de los elementos en los que yace la unidad del libro, pese a su carácter misceláneo. Se cuentan entre las formas referidas la supresión del distanciamiento entre la experiencia personal y su expresión, la inclusión de referencias autobiográficas patentes, la apertura a temas anecdóticos e imágenes de la vida cotidiana. Puede apreciarse también una disminución exponencial de metáforas e imágenes líricas (Villena 2009: 52), especialmente en el número, pero también en su función comunicativa. Hay poemas que no presentan ninguna, como “Respuesta”, “Despedida”, “Supervivencias tribales en el medio literario”, etc. La idea central del poema ya no estará exclusiva o principalmente contenida en la metáfora, como ocurría en libros anteriores, cuando la sugerencia de una imagen era crucial para la comprensión total del texto. En *Desolación de la Quimera*, por lo general, los poemas declaran directamente (pero sin patetismos ni amplificaciones) la emoción y el pensamiento, y la metáfora solo los ilustra, como el “ocaso” de “*Ninfa y pastor...*”, la flor de “El poeta y la bestia” (vv. 21-30) (2006: 519) y la “planta” de “Luna llena en Semana Santa”:

²² Lo declara en un ensayo de 1961 sobre Dashiell Hammett. La obra literaria debe ser capaz de transmitir una experiencia excepcional, que es la verdad artística en que la realidad adquiere una dimensión afectiva e irónica: “En la vida ordinaria no vemos sino lo visible de ella y de los seres humanos; para verlos enteramente, para calar hasta esa zona invisible que ni ellos alcanzan a penetrar en sí mismos [...], es necesario que el novelista, aliado con el poeta, nos dé vislumbre de esa otra dimensión humana [...]” (1971: 349-350).

Aprendiendo la vida
Dichosamente como
la planta nueva aprende
en suelo amigo... (2006: 538).

De ahí que se cuenten más símiles y metáforas *in praesentia* que puras, las cuales solo se encuentran en unos pocos poemas. Sobre la misma disposición, las relaciones entre los términos real e imaginario ya no serán tan inusitadas, sino que se usará imágenes de fácil comprensión, o bien catacrexis.

La disminución de estas figuras responde a una intención general de evadir las figuras poéticas y el halago verbal, e ingresar un lenguaje que experimenta con registros no poéticos. Si bien es muy evidente el acopio de giros del habla cotidiana,²³ el término “poesía coloquial” no es preciso para definir el nuevo estilo cernudiano; porque también es notoria la presencia de figuras procedentes del discurso retórico. Como observa Harris, la poesía de este último Cernuda muestra su destreza creativa en la yuxtaposición, alternancia y combinación de ambos registros. Estas producen notables matices, dinamismo en la voz y nuevos y sutiles tonos de ironía.²⁴ Obtiene, sin duda, resultados distintos de la ampulosidad y garrulería que el poeta denuncia en otros estilos en que el retoricismo domina sin más justificación poética que su sola presencia (Cernuda, 1971: 194). “El poeta y la bestia”, por ejemplo, es un tríptico estilístico en que las dos primeras secciones presentan los dos registros por separado para luego sintetizarlos en la sección final (Harris, 1995: 192). De manera semejante ocurre en “Ninfa y pastor...”. La primera estrofa vira abruptamente del retórico paralelismo de los vv. 2 y la sentenciosa paráfrasis de san Juan al coloquial “Ahí te inclinas y pasas. / Porque unos

²³ Sobre la intencionalidad de coloquialismo en este libro es elocuente la corrección que hace Cernuda del v. 55 de “*Birds in the night*” de la tercera edición de *La Realidad y el Deseo* (1958), para la publicación de *Desolación de la Quimera* (1962). El verso cambia la frase “Que una sola cabeza la humanidad tuviese”, cuyo hipérbato propicia dos hemistiquios heptasílabos, por el orden lineal de “Que la humanidad tuviese una sola cabeza” (Cernuda, 2006: 819).

²⁴ El poema “Luna llena en Semana Santa” expresa un sutilísimo matiz entre nostalgia por el pasado y alegría por el paso del tiempo (2006: 537-538), lo mismo que “Tiempo de vivir, tiempo de dormir” (2006: 532).

nacieron para santos / Y otros para ser hombres” (vv. 6-7).²⁵ Ese cambio, que se da en el paso del tema de la santidad al de la humanidad, establece una correlación inicial entre santidad y retoricismo, y humanidad y estilo coloquial. Sin embargo, las estrofas posteriores plantean el tema de lo humano desde un estilo que mezcla elementos retóricos (en las reiteraciones, paralelos y diseño del período²⁶) y de lírica emotiva. Este nuevo cambio de estilo en el desarrollo del mismo tema comunica el alto valor de lo humano que el poema propone. En gran medida, el arte de *Desolación de la Quimera* se halla en este ejercicio mediante el cual “[I]o prosaico se eleva por su proximidad con la retórica, y ésta se humaniza por la proximidad a la voz hablada” (1995: 187-188); porque, coherentemente con su poética, toma un elemento de la realidad y, ya vuelto material artístico, lo dota de mayor capacidad emotiva y conceptual.

Luis Cernuda es consciente de que una renovación del lenguaje poético implica un acercamiento a la lengua coloquial (1972: 17-19). Como señala Emilia de Zuleta, para el andaluz la tradición literaria es un “proceso vivo y permanentemente renovado, que se desarrolla en estrecha relación con el recíproco intercambio entre el lenguaje hablado y el lenguaje escrito” (1981: 442). El concepto está informado por las ideas que de la tradición sostiene T. S. Eliot, especialmente en su ensayo “La música de la poesía”, en el que afirma que un idioma cambia constantemente, y que “el poeta debe aceptar sus desarrollos en vocabulario, sintaxis, pronunciación y entonación [...] y usarlos lo mejor posible” (1992: 33-37). Para Cernuda, la poesía requiere un instinto del idioma que se manifiesta en el lenguaje del día a día y que reconoce, en equilibrio con la lengua escrita, en poetas que aprecia como Jorge Manrique, Gustavo Adolfo Bécquer, Gerard Manley Hopkins, etc. (Zuleta, 1981: 441-442). Por ello, su interés en adoptar aspectos de la lengua hablada es gradual. Como relata en “Historial de un libro”, ya en sus primeras poesías halla una inclinación hacia el lenguaje coloquial, así como en el tono de la voz lírica, en su evasión de la rima, en la preferencia por vocablos de uso

²⁵ En estos versos hay dos giros especialmente notorios. Primero, el verbo “pasar” usado en el sentido coloquial de “dejar el asunto”. Segundo, la supresión del verbo “ser” en “nacieron para santos” es también de la lengua oral cotidiana.

²⁶ Debe destacarse el diseño de los periodos distribuidos en las estrofas dos y cinco. En el primero, la progresión temática *in crescendo* con que se ordenan las frases en uno intensifica la enunciación del deseo (vv. 9-14); en el segundo, el agregado de incisos produce un efecto de detenimiento que comunica el cuidado con que Tiziano demora en sus caricias (vv. 29-36).

cotidiano y en los encabalgamientos, que usaría con más recurrencia desde su lectura de Hölderlin, en 1945. Sin embargo, es en *Desolación de la Quimera* que esos rasgos del habla coloquial se incrementan notoriamente, y además aparecen giros y expresiones completas. Junto con otros componentes estudiados en los apartados anteriores, esta evolución estilística bien describe una nueva etapa de madurez de la poesía en verso de Luis Cernuda.

CONCLUSIONES: UNA NUEVA VISIÓN DE LO HUMANO

Como se analizó detenidamente, “*Ninfa y pastor*, por Ticiano” presenta numerosos componentes nuevos e inusitados dentro de la obra de Luis Cernuda. Sin embargo, en ellos se refleja una renovación más profunda y nuclear: la imagen de lo humano como constante hacerse, cuya plenitud es vivir según su naturaleza. No es que la humanidad como objeto del arte no fuera una premisa compositiva en otras colecciones de *La Realidad y el Deseo*; pero en *Desolación de la Quimera* se hace tema recurrente y adquiere dicho enfoque, que comprende una nueva perspectiva sobre el arte, la existencia del hombre y su presente, y desemboca tanto en temas nuevos como en reconsideraciones de los temas ya clásicos de la poesía cernudiana. Es uno de los cambios fundamentales que diferencian este título de los libros anteriores.

Cabe recordar que el arte y el amor son constantes temáticas bastante reconocibles en la poesía del andaluz, especialmente cuando se les trata como posibilidades de salvación póstuma (Harris, 2006: 79-90), lo mismo que en el poema estudiado, amor y arte conducen a la eternidad de la memoria humana. Pero un primer mérito distintivo de su écfasis es la fusión de ambas preocupaciones, erótica y artística, al punto de la equivalencia, por medio de la tematización de la elaboración de la obra. La importancia que adquiere ese ir haciéndose explica el cambio que *Desolación de la Quimera* comporta al tema del arte: no solo su presencia aumenta cuantitativamente, sino que hay un notorio interés por abordarlo y encomiarlo desde los motivos de la elaboración y de la ejecución artísticas. De ahí que el núcleo de “Luis de Baviera escucha *Lohengrin*” sea la vida del rey en correlato con la puesta en escena de la ópera de Wagner (2006: 516-517). Y es por este crecido interés que el Cernuda real e histórico, así como su realidad circundante, adquiere presencia directa en sus poemas, apelando usualmente a su trabajo poético, como

magistralmente sucede en “A sus paisanos” (“Mas el trabajo humano / Con amor hecho...”; 2006: 548).

Bajo el mismo lineamiento, la valoración del tiempo presente y de la condición humana será distinta de la que dominaba los libros anteriores. El presente en “*Ninfa y pastor*, por Ticiano” no es más la realidad que urge ser evadida por medio del recuerdo, el deseo o la esperanza en un futuro ideal o en una muerte salvadora (Utrera, 1995: 115-132). Todo lo contrario, sobre el sustento erótico, sus versos comunican una esperanza muy firme en la vida y su actualidad,²⁷ por muy cerca que se halle de su fin. Es ese el sentido en que debe interpretarse la metáfora del resplandor en el “ocaso”: la vejez, tiempo presente del poeta y del pintor, no es un umbral a la muerte, es un tiempo de plenitud en que el hombre se realiza con más conocimiento de su oficio (v. 14), y se proyecta a la eternidad. El tópico del arte como medio de redención obtiene de este modo un matiz: se comprende como un hecho tangible en el presente, y ya no solo como un efecto ulterior que llega con la gloria del artista muerto. Esta perspectiva se aplica en “*Clearwater*” y “Tres misterios gozosos”, donde la felicidad es presente y descansa en la realización del proceso creativo.

La nueva valoración del hombre de esta última poesía cernudiana es aún más amplia, y resalta la bondad y la potencia de las obras humanas en general. Se lee en esa clave “1936”, poema en que el gesto de una sola persona es suficiente para restaurar la confianza en la especie (2006: 544-546). Lo mismo que los gestos cotidianos de amistad hacen de una persona objeto de encomio y de arte, como en “Amigos: Enrique Asúnsolo” y “Amigos: Víctor Cortezo”. La salvación del hombre en sus propios actos es el gran tema que subyace al del arte. Y aunque no es precisa una generalización totalizadora como la hacen quienes califican de amargo, desolador y conclusivo a este libro de Cernuda, es menester señalar una convivencia de esperanza y amargura, alegría, ternura, violencia y nostalgia, en el mismo libro,²⁸ que se explica también en esa necesidad de apreciar y representar lo humano en todas sus facetas; porque, como indican algunos de sus versos: “Hablan en el poeta voces varias” y “el poeta no es puro o amargo únicamente” (2006: 501 y 524). No puede negarse, por tanto, que esta concepción y aceptación de lo humano, tan

²⁷ Una perspectiva muy diferente de la que, en “Quetzalcóatl” de *Como quien espera el alba* (1941-1944), piensa al hombre como un “fango” con alma (2006, 350).

²⁸ No son pocos los poemas que mezclan estos sentimientos: “Díptico español”, “Dos de noviembre”, “A propósito de flores”, “Otra vez, con sentimiento”, etc.

renovadora temática y estilísticamente, constituye un aliento enérgico con claros visos de nuevo inicio. Es esta la respuesta del poeta al reclamo de la Quimera desolada que da nombre al libro: no rendirse a la certeza y la comodidad de lo conocido, y vivir en la búsqueda constante del secreto de la poesía.

BIBLIOGRAFÍA

- Ali Abdel Azim, Rasha (2017), "Luis Cernuda: realidad, deseo, sanjuanismo", *Dicenda*, 35, pp. 9-26.
- Bou, Enric (2001), *Pintura en el aire. Arte y literatura en la modernidad*, Valencia, Pre-Textos.
- Cabanilles, Antonia (2005), "Luis Cernuda: lectura y reescritura de los clásicos", *Quaderns de Filologia*, 10, pp. 203-213.
- Cernuda, Luis (1971), *Poesía y literatura I y II*, Barcelona, Seix Barral, 1971.
- Cernuda, Luis (1972), *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama.
- Cernuda, Luis (2006), *Obras completas, I*, eds. Derek Harris y Luis Maristany, Barcelona, RBA / Instituto Cervantes.
- Delgado, Agustín (1975), *La poética de Luis Cernuda*, Madrid, Editora Nacional.
- Eliot, Thomas Stearns (1965), *To Criticize the Critic*, New York, Farrar, Straus, Giroux.
- Eliot, Thomas Stearns (1992), "La música de la poesía", *Sobre poesía y poetas*, Barcelona, Icaria, pp. 23-37.

- Fajardo, Salvador (1997), “Ekphrasis and Ideology in Cernuda's ‘Ninfa y pastor por Ticiano’”, *Anales de la literatura española contemporánea*, 1-2, pp. 29-51.
- Guizado, Renato (2018), “A *Game of Chess*: écfrasis, caracterización y estructura en *The Waste Land*, de T. S. Eliot”, en Eliana Gonzales y Renato Guizado (eds.), *Lingüística y Poética*, Lima, Universidad de Piura / Academia Peruana de la Lengua, pp. 320-334.
- Gullón, Ricardo (1975), “Alegrías y sombras de Rafael Alberti (segundo momento)”, en Manuel Durán (ed.), *Rafael Alberti*, Madrid, Taurus, pp. 241-264.
- Harris, Derek (1992), *La poesía de Luis Cernuda*, Granada, Servicios de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- Harris, Derek (1995), “Luis Cernuda y su *Desolación de la Quimera*: última voluntad y nueva partida”, en Rose Corral, Arturo Souto y James Valender (eds.), *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*, México D. F., El Colegio de México, pp. 185-193.
- Harris, Derek (2006), “La poesía de Luis Cernuda”, en Luis Cernuda, *Obras completas, I*, eds. Derek Harris y Luis Maristany, Barcelona, RBA / Instituto Cervantes, pp. 45-96.
- Nebot Nebot, Vicente José (2015), “Variedad de écfrasis modernista en *Retratos antiguos* de Antonio de Zayas”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 38, pp. 163-185.
- Niemeyer, Katharina (1992), *La poesía del premodernismo español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Orozco Díaz, Emilio (1989), *Temas del Barroco de poesía y pintura*, Granada, Universidad de Granada.
- Paz, Octavio, “La palabra edificante” (1964), *Revista de la Universidad de México*, 11, pp. 7-15.

- Pineda, María Victoria (2010), "La ékfrasis como *exemplum*: clave y diseño de 'Ninfa y pastor, por Ticiano' de Luis Cernuda", *Bulletin of Hispanic Studies*, 4, pp. 431-455.
- Pozuelo Yvancos, José María (1999a), "La construcción retórica del soneto quevediano", *La Perinola*, 3, pp. 249-267.
- Pozuelo Yvancos, José María (1999b), "Pragmática, poesía y metapoesía en el 'Poeta' de Vicente Aleixandre", en Fernando Cabo Aseguinolaza (ed.), *Teorías sobre la lírica*, Madrid, Arco Libros, pp. 177-201.
- Ros García, Salvador (2005), "La experiencia del 'deseo abisal' en San Juan de la Cruz: 'Que bien sé yo la fonte que mana y corre'", *San Juan de la Cruz*, 35, pp. 5-32.
- Sánchez Rosillo, Eloy (1992), *La fuerza del destino. Vida y poesía de Luis Cernuda*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Standish, Peter (1999), *Línea y color. Desde la pintura a la poesía*, Madrid / Frankfurt Am Main, Iberoamericana / Vervuert.
- Standish, Peter (2001), "Rafael Alberti: poeta pintor", en Rafael del Moral, Rafael López y Antonio Escobedo (eds.), *Almería hacia el 2005: lengua, historia, arte, economía y turismo*, Almería, AEPE, pp. 293-304.
- Teruel, José (2013), *Los años norteamericanos de Luis Cernuda*, Madrid, Pre-Textos / Fundación Gerardo Diego.
- Utrera Torremocha, María Victoria (1995), *Luis Cernuda: una poética entre la realidad y el deseo*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla.
- Valender, James (2006), "'El poeta y la bestia': Aspectos intertextuales de un poema de Luis Cernuda", en *Blätter im Wind. Homenaje a Maya Schärer-Nussberger*, Kassel, Reichenberger, pp. 132-145.
- Valente, José Ángel (2002), "Luis Cernuda y la poesía de la meditación", *La Colmena. Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, 35-36, pp. 8-17.

Villena, Luis Antonio de (2009), “Introducción” a Luis Cernuda, *Las Nubes. Desolación de la Quimera*, ed. Luis Antonio de Villena, Madrid, Cátedra, pp. 9-57.

Zuleta, Emilia de (1981), *Cinco poetas españoles (Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, Cernuda)*, Madrid, Gredos.