

## APROXIMACIONES AL PERITEXTO DE *LA REALIDAD Y EL DESEO*: “À MON SEUL DÉsir”

La presencia del neologismo “peritexto” en mi título requiere tal vez una primera aclaración, formulable, sintéticamente, en estos términos: “peritexto = paratexto – epitexto”<sup>1</sup>, y otra que me lleva a hacer uso de algunas líneas conclusivas del libro que Gérard Genette ha dedicado al estudio del paratexto:

Nada sería más lamentable en mi opinión que sustituir a ciertos ídolos del texto cerrado —que reinó en nuestra conciencia literaria durante una o dos décadas, y que la consideración del paratexto contribuye ampliamente... a desestabilizar— con un nuevo fetiche, todavía más vano, que sería el del paratexto. El paratexto no es sino un auxiliar del texto<sup>2</sup>.

Al citar estas líneas, quiero expresar mi adhesión a la crítica del dogma textualista —tenaz a veces por ciertos rumbos— que en ellas aparece, pero también, y al mismo tiempo, mi evidente acuerdo con las restricciones formuladas en cuanto a la importancia del papel que ha de desempeñar el acompañamiento peritextual. Me parece una precaución necesaria en el momento de empezar el estudio de un elemento tan breve como relevante del peritexto de *La realidad y el deseo*, el epígrafe “À mon seul Désir”.

<sup>1</sup> Si GÉRARD GENETTE escribe: “paratexto = peritexto + epitexto” (*Seuils*, Seuil, Paris, 1987, p. 11), se supone que, “matemáticamente”, la nueva función propuesta es válida.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 376. En adelante, salvo indicación contraria, todas las traducciones son mías.

Por lo tanto, dedicar este artículo al peritexto cernudiano no es sugerir que lo que rodea al texto (lo que lo envuelve a veces y constituye, según palabras de Genette, una “zona de transición”, una “franja indecisa” entre el texto y lo que queda fuera) pueda llegar a superar en importancia al texto propiamente dicho. No es más que una llamada de atención sobre unas intervenciones que obviamente pertenecen al autor, sobre unos “mensajes” suyos, claros o crípticos según los casos, cargados de intención y que, por lo general, no figuran en la periferia de los libros como simples adornos, menos aún en el caso de un Luis Cernuda, tan parco en esta práctica. Equiparables a indicaciones de lectura, a letreros orientadores, pueden crear un conflicto entre las más o menos claras intenciones autoriales y la libertad inabdicable del lector, invitado, sin embargo, a descubrir títulos, epígrafes, dedicatorias, prefacios, a veces postfacios, con los que —los dos últimos sobre todo— podrá concordar o discrepar. Los primeros lo dejarán eventualmente perplejo ante su relación, para él no siempre obvia ni congruente, con los textos que anuncian. Genette alude entonces a ese posible conflicto entre intereses divergentes, antes de abogar por un necesario esclarecimiento:

La acción del paratexto es muy a menudo del orden de la influencia, incluso de la manipulación, sufrida de manera inconsciente. Este modo de actuar corresponde sin duda al interés del autor sin serlo siempre del lector. Para aceptarlo, pero también para rechazarlo, más vale percibirlo en plena luz<sup>3</sup>.

En la obra de Cernuda, llama la atención la clara diferencia entre los peritextos de *La realidad y el deseo* y de *Ocnos*, por un lado, y el de *Variaciones sobre tema mexicano*, por otro. Escueta, evasiva y en parte opaca en los dos primeros libros, la franja peritextual se vuelve particularmente abundante y relativamente transparente en el tercero<sup>4</sup>.

Evasivo, el título de la obra en verso de Cernuda lo es de manera suficiente como para dejar perplejos a muchos de los críticos más conspicuos. No a todos, sin embargo, ya que en su

<sup>3</sup> *Loe. cit.*

<sup>4</sup> Véase mi estudio, “Paratextos cernudianos: el caso de *Variaciones sobre tema mexicano*”, en *I mondi di Luis Cernuda*, ed. R. Londero, Forum, Udine, 2002, pp. 151-165.

mayoría parecen aceptar como interpretación del poeta unas líneas de “Palabras antes de una lectura” (1935) —“la esencia del problema poético, a mi entender, lo constituye el conflicto entre realidad y deseo”<sup>5</sup>— o tal vez otras, pertenecientes a “Historial de un libro” (1958), que sin embargo no se refieren directamente a *La realidad y el deseo*:

No conocía Inglaterra, aunque fuera país que desde mi niñez me interesó, sin duda por esa atracción de contrarios que tan necesaria es en la vida, ya que la tensión entre ellos resulta, al menos para mí, fructífera: mi sur nativo necesitaba del norte, para completarme (*PR I*, p. 645; las cursivas son mías).

Pero, confiriendo más importancia al “conflicto”, a la “tensión” que a la “atracción” entre los contrarios e, influenciados quizás por declaraciones anteriores —“La detesto [la realidad] como detesto todo lo que a ella pertenece: mis amigos, mi familia, mi país” (*PR II*, p. 64)— o por el poema que clausuraba la tercera edición de su libro en verso —“...Entonces dime el remedio, amigo, / Si están en desacuerdo realidad y deseo” (*PO*, p. 498)—, los críticos tienen tendencia a privilegiar, en progresión dramática, el “dualismo” (Juan Goytisolo<sup>6</sup>), la “tensión binaria” (Manuel Ulacia<sup>7</sup>), el “conflicto” (Emilio Barón<sup>8</sup>) y, uno de ellos (José María Capote<sup>9</sup>), la “expresión, indudablemente dramática y dialéctica, de los dos polos que acotan el mundo”, siguiendo, con estas formulaciones, el camino vigorosamente señalado por Pedro Salinas en 1936, cuando éste veía, en el libro de Cernuda, “realidad y deseo enfrentados, como el luchador y la fiera en el coso del mundo”<sup>10</sup>.

<sup>5</sup> *PR I*, p. 602. Todas las citas de CERNUDA se hacen a partir de los tres tomos de las obras completas publicadas por Derek Harris y Luis Maristany, t. 1: *Poesía completa*, t. 2: *Prosa I*, t. 3: *Prosa II*, Siruela, Madrid, 1993 el primero, 1994 los dos últimos. Abrevio los títulos de los tres volúmenes, respectivamente, como sigue: *PO*, *PR I*, *PR II*, abreviaturas que van seguidas por el número de página.

<sup>6</sup> “Homage à Luis Cernuda”, pref. a *La réalité et le désir*, de Luis Cernuda, sel. y trad. R. Marrast et A. Schulman, Gallimard, Paris, 1969, p. 15.

<sup>7</sup> Introducción a *Luis Cernuda: escritura, cuerpo, deseo*, Editorial Laia, Barcelona, 1984, p. 14.

<sup>8</sup> *Odi et amo. Luis Cernuda y la literatura francesa*, Alfar, Sevilla, 2000, p. 42.

<sup>9</sup> Introducción a su ed. de *Antología*, de Luis Cernuda, Cátedra, Madrid, 1985, p. 46.

<sup>10</sup> “Luis Cernuda, poeta” [1936], *Literatura española siglo xx*, Alianza Editorial, Madrid, 1970, p. 214.

Sin embargo, los dos términos cohabitan en el título, al mismo tiempo unidos y separados por la conjunción “y”, a veces más cópula que “espada del caballero”<sup>11</sup>. Por ello, en ciertos casos y con razón, la crítica se ha mostrado también sensible a las oscilaciones del poeta entre las dos palabras, a los movimientos recíprocos de aproximación entre ellas. Juan Goytisolo, que en ellas veía un reñido “dualismo”, añade, pocas líneas después: “Por momentos, vemos [al poeta] oscilar con regularidad de una posición a otra, sin detenerse definitivamente en ninguna de las dos”. Gran conocedor de la obra de Cernuda, Luis Maristany apunta al movimiento que, desde el deseo, lleva hacia la realidad e insiste en la ambigüedad de ambos términos:

[El deseo] aunque lógicamente centrado en la satisfacción del instinto erótico, engloba también otros impulsos por los que el hombre aguarda, en los estrictos límites de su estancia terrena, una total plenitud... El deseo remite así fatalmente a la realidad, término que, como el anterior, es ambiguo e irreductible a una formulación lógica: la realidad limita y perturba, pero a la vez tienta el deseo y configura lo inalcanzable<sup>12</sup>.

En opinión de Octavio Paz, tampoco los dos términos están totalmente reñidos, ya que existe entre ellos “un punto de intersección”<sup>13</sup>. Por su lado, Carlos-Peregrín Otero incluso piensa que pueden darse, entre los dos términos en apariencia antagónicos, momentos de armonía y otros que serán conflictivos: habla de una “relación armoniosa en el caso de la realidad natural, conflictiva y antagónica en el caso de la realidad histórica”<sup>14</sup>.

Las opiniones traídas a colación bastarán para subrayar la ambigüedad fundamental del título de Cernuda y, detrás de su aparente sencillez, no sólo la polisemia de cada uno de los dos sustantivos que incluye, sino también, otra, más general, que concierne la totalidad del enunciado. Buen título este, sin lu-

<sup>11</sup> ROSA CHACEL, “Luis Cernuda”, en *A una verdad. Luis Cernuda [1902-1963]*, eds. A. Trapiello y J. M. Bonet, Universidad Menéndez Pelayo, Sevilla, 1988, p. 33.

<sup>12</sup> “La poesía de Luis Cernuda”, en *Luis Cernuda*, ed. D. Harris, Taurus, Madrid, 1977, p. 77.

<sup>13</sup> “La palabra edificante”, en *Luis Cernuda ante la crítica mexicana*, ed. J. Valender, F.C.E., México, 1990, p. 67.

<sup>14</sup> Introducción a su ed. de *Invitación a la poesía*, de Luis Cernuda, Seix Barral, Barcelona, 1975, p. 18.

gar a dudas, si nos referimos a la frase de Lessing citada por Theodor Adorno: “Cuanto menos dice [un título] sobre el contenido, mejor es”<sup>15</sup>. Retomando palabras del filósofo<sup>16</sup>, podríamos decir que, como título, “la realidad y el deseo” es una respuesta muy parcial al enigma de la obra. Siendo así, felizmente nos sigue teniendo (pre)ocupados. Si bien designa al libro, a final de cuentas poco dice de su polifacético contenido que, entre los dos polos o mojones señalados, encuentra amplio espacio para explayarse. Cumpliendo con otra de sus funciones, la de atraer al lector, el título de Cernuda llama la atención por su valor casi oximorónico y, al mismo tiempo, por la sustitución de palabras que en él interviene: “deseo” en vez de “sueño”, “imaginación” o, incluso, “ficción”, que serían los verdaderos términos antitéticos de “realidad”, sustitución que, acertadamente, Rafael Martínez Nadal califica de “intencionado esguince”<sup>17</sup>. Por consiguiente, el título se ve afectado por una leve, pero llamativa cojera intencional.

Al interesarse también por el epígrafe que, a partir de la tercera edición, encabeza la poesía de Cernuda (F.C.E., México, 1958), Martínez Nadal es el crítico que más contribuye a esclarecer el peritexto que nos ocupa. Ante todo, conviene subrayar que este crítico fue, que yo sepa, el primero en identificar correctamente el lema “À mon seul Désir”, atribuyéndolo, como (casi) se debe, “a los famosos tapices de la colección *La dame à la licorne*, del último tercio del siglo xv, conservados en el Museo de Cluny”<sup>18</sup>. Atribución “casi” correcta como dejo dicho porque, al escribir esto, Martínez Nadal incurre en una imprecisión que se repite al final de su interesante nota a pie de página: “Pero siempre, en lo alto de la tienda o en los estandartes flamea orgullosa la críptica leyenda À MON SEUL DÉsir”<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> Cf. THEODOR ADORNO, “Titres”, *Notes sur la littérature* [1958], Flammarion, Paris, 1984, p. 293.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 240-241.

<sup>17</sup> *Espanoles en Gran Bretaña. Luis Cernuda. El hombre y sus temas*, Hiperión, Madrid, 1983, p. 205.

<sup>18</sup> *Ibid.*, nota, pp. 205-206. En la actualidad el museo, que sigue ocupando el Hôtel de Cluny, se llama oficialmente: “Musée national du Moyen Âge-Thermes de Cluny”. Lo seguiré llamando “Museo de Cluny” para no incurrir en mayores complicaciones.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 206. No deja de sorprender esta imprecisión de quien fue amigo de Cernuda en Gran Bretaña: si vio los tapices en Londres en 1947,

En el momento de buscar una significación al epígrafe cernudiano, tiene toda su importancia recordar que la inscripción “À mon seul Désir”<sup>20</sup> sólo figura en el sexto y último tapiz de la serie, en la parte superior de la tienda representada.

Curiosamente, a pesar de la aclaración hecha por Martínez Nadal hace ya más de veinte años, buena parte de la crítica, cuando se le ocurre referirse al epígrafe utilizado por Cernuda, todavía tiende a atribuirlo (sin indicar referencias) a Baudelaire. Lo cierto es que, si bien la palabra “désir” es recurrente en la obra del poeta francés (al igual que en la de Gide, de la cual Cernuda fue un lector asiduo<sup>21</sup>), figurando en múltiples contextos y con sentidos varios, nunca viene incluida (salvo error u omisión de mi parte) en la formulación característica del lema cernudiano. En 1990, Emilio Barón Palma incurre en el mismo error que Martínez Nadal al hablar “del mote que orla *los tapices* de la serie «La dame à la licorne»”, y en otro que consiste en pensar que dicho epígrafe figuraba ya en la primera edición del libro de Cernuda (1936)<sup>22</sup>. Cinco años después, en 1995, María Victoria Utrera Torremocha parece vacilar entre Baudelaire y *La dame à la licorne*. Como Barón Palma, habla de “los tapices” y escribe:

Sobre la huella de Baudelaire en la dedicatoria que aparece a la cabeza de *La Realidad y el Deseo*, vid. J. Talens, *op. cit.*, p. 42. También pudo Cernuda tomar la dedicatoria *À mon seul Désir* de la misma frase que se encuentra en los tapices de *La dame à la licorne*, del siglo xv, conservados en el museo de Cluny<sup>23</sup>.

En efecto, Jenaro Talens escribía, antes de que se conociera el libro de Martínez Nadal:

tal vez en compañía del poeta, y los pudo volver a ver en París después de esa fecha, ¿cómo explicar que conservara de ellos un recuerdo tan borroso?

<sup>20</sup> En el tapiz, esta inscripción aparece en letras capitales: resulta pues inseguro el uso de las mayúsculas. Para simplificar, la iré reproduciendo con la mayúscula que Cernuda atribuye a la palabra “Désir”.

<sup>21</sup> Son trece los títulos de Gide que figuran en el catálogo de la biblioteca que Cernuda dejó en España (Fondo Luis Cernuda de la Residencia de Estudiantes, Madrid).

<sup>22</sup> *Luis Cernuda: vida y obra*, Editoriales Andaluzas Unidas, Sevilla, 1990, p. 125.

<sup>23</sup> *Luis Cernuda: una poética entre la realidad y el deseo*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1995, p. 294, n. 70.

Por consejo [de Salinas, Cernuda] se inicia en la poesía francesa contemporánea, sobre todo Baudelaire, a quien permanecerá fiel toda su vida, hasta el punto de tomar de él el tema general que encabeza la edición de su corpus poético completo, *À mon seul Désir*<sup>24</sup>.

Es, pues, conveniente (y urgente) descartar definitivamente a Baudelaire como inspirador del lema francés y restituirle su verdadero origen.

¿Desde cuándo conocería Cernuda *La dame à la licorne*, sobre todo el sexto tapiz del que, en 1958 y encontrándose en México, recuerda con precisión el lema, tan críptico hasta para los medievalistas mejor informados? Durante un tiempo pensé que sería con ocasión de una de sus tres estancias en París, especialmente la última, en el verano de 1938, durante la cual el poeta, ya casi exiliado, estuvo desocupado y desamparado<sup>25</sup>. Aunque no es inverosímil suponerlo, no se dispone de ningún dato concreto que lo confirme. Lo que sí está ahora establecido formalmente es que donde vio, con toda seguridad, los seis tapices fue en una exposición que tuvo lugar en Londres, en "The Victoria and Albert Museum". El primer cernudista en brindar esta información ha sido Carlos-Peregrín Otero, en el simposio que se llevó a cabo en la Residencia de Estudiantes en mayo de 2002:

El último día del último año que Cernuda vivió completo (31 de diciembre de 1962), contestando a una pregunta mía en una de nuestras muchas conversaciones, me habló de este epígrafe con detenimiento y evidente interés, mencionando datos que parecen apuntar en una dirección hasta ahora no explorada. Lo que está totalmente fuera de duda, pues me lo dijo él explícita y claramente aquel día, y aparece claramente en mis notas, es que el epígrafe está tomado de un tapiz que guarda el Museo de Cluny de París, y que fue expuesto, con los otros tapices del conjunto, "a fines de la Segunda

<sup>24</sup> *El espacio y las máscaras. Introducción a la poesía de Cernuda*, Anagrama, Barcelona, 1975, p. 42.

<sup>25</sup> En pleno Barrio Latino, el museo se encuentra a unos pasos de la calle Monsieur le Prince y, por lo tanto, del hotel Médicis, donde se hospedó Cernuda entre julio y septiembre de 1938. Anteriormente, el poeta había tenido otras dos oportunidades de conocer París: desde Toulouse, en la primavera de 1929 (vacaciones de Semana Santa) y en el verano de 1936, cuando estuvo de secretario/agregado de prensa en la embajada de la República española.

Guerra Mundial” (de hecho unos dos años después de haber terminado la guerra) “en el Victoria and Albert” (el conocido museo de artes decorativas de Londres)<sup>26</sup>.

Completando esta importante información se podría añadir, gracias al catálogo entonces editado, que dicha exposición, titulada “French tapestry”, tuvo lugar precisamente entre el 29 de marzo y el 31 de mayo de 1947, en una época en que, como se sabe, Cernuda todavía vivía en Londres, unos meses antes de que saliera para Estados Unidos (10 de septiembre de 1947). El interés del poeta por este catálogo se hace manifiesto cuando, once años después, aparecida ya la tercera edición de su obra en verso, en una carta del 10 de noviembre de 1958 enviada desde México, recuerda a Concha de Albornoz mandarles unos papeles que seguían en Mount Holyoke, su anterior residencia: “No olvides los dos folletos sobre los tapices de la Dama del Unicornio y la pintura española”<sup>27</sup>. Y, un mes después, el 8 de diciembre, vuelve a insistir en ello, en forma más precisa:

En la misma caja creo que están los dos catálogos que te encargué aquí, y tú quedaste en que no era necesario darte el encargo por escrito. Uno es el de la exposición, en el Victoria & Albert Museum, de Londres, de los tapices de la Dama del unicornio. El otro es de otra exposición de cuadros españoles...<sup>28</sup>

Estos fragmentos de correspondencia, además de ser modestas pero verdaderas *pièces à conviction*, lo que muestran es el interés de Cernuda por conservar y tener a mano, después de haber utilizado el famoso lema, lo que probablemente constituía el único documento concreto que le quedaba de aquella exposición y del tapiz tan directamente vinculado a *La realidad y el deseo*.

Pero el conocimiento que Cernuda tenía de *La dame à la licorne* o de su lema también podría estar relacionado con la literatura. Tal vez sea de alguna utilidad recordar aquí la importan-

<sup>26</sup> “Cernuda y el romanticismo: el hombre y su demonio”, en prensa en las Actas del Simposio de la Residencia de Estudiantes. Agradezco a Carlos-Peregrín Otero el haberme enviado su texto y autorizado a citarlo antes de su publicación.

<sup>27</sup> Cf. LUIS CERNUDA, *Epistolario (1924-1963)*, ed. J. Valender, Residencia de Estudiantes, Madrid, 2003, p. 715.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 719.

te y abundante presencia de los tapices en la obra de Rilke<sup>29</sup>, poeta que Cernuda consideradaba, con Yeats y Cavafy, como una de las máximas figuras de la poesía contemporánea<sup>30</sup> y a propósito de quien escribió, también en la época en que salió la tercera edición de *La realidad y el deseo*, dos estudios que, si bien breves, demuestran un buen conocimiento de la obra rilkeana<sup>31</sup>. Rilke,

<sup>29</sup> Pero la obra de este poeta, dentro de las que frecuentaba Cernuda, no es la única relacionada con los tapices medievales. Como buen lector de *Gaspard de la nuit*, el poeta español también conocía otro elemento peritextual que algo tiene que ver con el suyo: la dedicatoria —“À M. Victor Hugo”— que aparece al final del libro de Aloysius Bertrand. Este libro, al que Cernuda alude por lo menos dos veces (*PR I*, pp. 703, 737), termina con estas líneas: “Y será para él [el bibliófilo] un descubrimiento no menos precioso que lo es el de alguna leyenda en letras góticas, blasoneado con un unicornio o dos cigüeñas”. A pesar de que no hay cigüeñas en *La dame à la licorne*, tanto “la légende en lettres gothiques” como el unicornio parecen remitir a los tapices anónimos. Siendo el libro de Bertrand de 1842, ello supondría, sin embargo, que su autor hubiese visto los tapices en la época en que se encontraban en el castillo de Boussac, como fue el caso, por ejemplo, de George Sand que alude a ellos en su novela *Jeanne* (1844) y en otras partes de su obra (véase, sobre este punto y la historia de los tapices, ALAIN ERLANDE-BRANDENBURG, *La dame à la licorne*, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1989, p. 64). Por otro lado, la fecha dada por Cernuda para su estudio sobre “Bécquer y el poema en prosa español”, en el cual aparece la primera alusión a la obra de Aloysius Bertrand, es 1959. Por consiguiente, aquí también hay cierta vecindad entre esta fecha y la de la aparición del epígrafe utilizado por Cernuda.

<sup>30</sup> “Entrevista con un poeta”, realizada por Juan Fernández Figueroa para *Índice Literario* (Madrid), abril-mayo de 1959, núms. 124/125, en *PR I*, p. 811. Sobre la importancia de Rilke y su obra en el recorrido poético de Cernuda puede dar una idea lo que escribe el poeta en una nota que aparece a pie de página en “Versos inéditos de Rilke”: “[La] breve estancia de Rilke en Sevilla, la coincidencia física mía con el poeta cuyo nombre y obra yo no conocería hasta años más tarde, respirando el mismo aire que él entonces, tal vez, ¿por qué no?, cruzándome con él desconocido por la calle, me causa siempre que la considero no poca emoción; porque la obra de Rilke habría de constituir para quien esto escribe una de esas filiaciones entrañables, uno de esos estímulos profundos, que nos son tanto más queridos y necesarios cuanto más extraño y hostil se nos vuelve el mundo en torno” (*PR I*, p. 583).

<sup>31</sup> “Versos inéditos de Rilke” y “Las cartas de Rainer Maria Rilke y la princesa Marie von Thurn und Taxis”, reunidos los dos bajo el título “Rilke (1958, 1959)”, en *PR I*, pp. 583-591. A este respecto, también cabría mencionar, con BERND DIETZ, la relación entre “Pantera”, poema en prosa de *Ocnos* escrito en 1944, y un poema de Rilke titulado “La pantera” (cf. “Cernuda y Rilke”, *Íns*, 1978, núms. 380/381, p. 6). En la misma línea, GEMMA SUÑE MINGUELLA ve en el poema de Cernuda el hipotexto del de Rilke (cf. “Rees-

que visitó el Museo de Cluny en 1902<sup>32</sup>, publicó primero, en *Neue Gedichte*, un poema titulado “El unicornio” y, luego, en *Sämtliche Werke* (1906), otro, “La dama del unicornio”, con un inequívoco subtítulo: “Teppiche im Hôtel de Cluny”<sup>33</sup>. Sin embargo, donde más presente está la referencia a *La dame à la licorne* es en *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* (1910) y en los *Sonetos a Orfeo* (1922). Los cuadernos 38 y 39, en posición central en la primera obra citada, están dedicados a los tapices y el primero de los dos “invita al lector a visitar el museo de Cluny donde están expuestos desde 1882 los tapices del siglo xv atribuidos a la familia Le Viste”<sup>34</sup>. Sobre la obra de 1922, a propósito del cuarto soneto cuyo primer verso reza: “Oh he aquí el animal que no existe”<sup>35</sup>, escribe Charles Dédéyan:

El recuerdo de la obra maestra [“La dame à la licorne”] es tan tenaz que cuando Rilke, más de quince años después [de 1906], en los *Sonetos a Orfeo*, nos da algo así como el condensado panorámico de su experiencia poética, vuelve con predilección hacia la obra amada y todavía padece su impronta...<sup>36</sup>

Cabe suponer que algo así habrá ocurrido a Cernuda en el momento de escoger un epígrafe que encabezara la totalidad de su obra en verso: un recuerdo “tenaz” y preciso parece haberlo llevado hacia el asaz misterioso lema, como para darnos “un condensado panorámico de su experiencia poética”. En ese momento podrían haberse mezclado recuerdos de sus propias visitas a los tapices (quizás en París, obviamente en Lon-

---

cribiendo a Rilke: la pantera de Luis Cernuda”, *CuH*, 2002, núms. 625/626, 41-52). Por otro lado, se sabe que, en 1942, Cernuda sacó de la biblioteca de la Universidad de Glasgow un libro de Eliza Marian Butler titulado *Rainer Maria Rilke*, Cambridge, 1941 (cf. JAMES VALENDER, “Relación de libros sacados por Cernuda de la biblioteca de la Universidad de Glasgow”, *La prosa narrativa de Luis Cernuda*, UAM-Iztapalapa, México, 1984, p. 79).

<sup>32</sup> Véase CHRISTIAN KLEIN, “Le carnet 38, ou la Licorne”, en *R. M. Rilke et ‘Les Cahiers de Malte Laurids Brigge’*. *Écriture romanesque et modernité*, dir. C. Klein, Masson-Armand Colin, Paris, 1998, p. 85.

<sup>33</sup> Véase CHARLES DÉDÉYAN, *Rilke et la France*, Sedes, Paris, 1963, pp. 330-331.

<sup>34</sup> C. KLEIN, art. cit., p. 85.

<sup>35</sup> “O dieses ist das Tier, das es nicht gibt” (RAINER MARIA RILKE, *Les élégies de Duino et les sonnets à Orphée*, trad. y comentarios J. F. Angelloz, Aubier-Montaigne, Paris, 1974, p. 200).

<sup>36</sup> *Op. cit.*, p. 332.

dres) y, muy probablemente, otros provenientes de sus lecturas de la obra del poeta austríaco<sup>37</sup>. Sin embargo, la aclaración de estos puntos factuales, aunque importante, nada dice del significado del lema de *La dame à la licorne* y menos todavía del que Cernuda le atribuía.

En este terreno, teniendo en cuenta el absoluto silencio del poeta —tanto en el peritexto (no indica la procedencia del lema) como en el epitexto (no lo comenta en ninguna parte)—, sólo se pueden formular algunas hipótesis. La primera consistiría en no descartar que Cernuda tuviera, en el momento en que lo escogió, algún conocimiento del sentido histórico del lema, tal como lo interpretan actualmente los medievalistas. Tal vez esta hipótesis no aclare de manera total —suponiendo que ello fuera necesario o posible— las razones por las que lo empleó el poeta, pero podría señalar varias “pistas” sugestivas, aunque algunas entrarían en conflicto con ciertas interpretaciones no siempre concordantes de los especialistas y, también, con un problema de cronología, difícil de sortear.

El tapiz donde aparece la fórmula “À mon seul Désir” es, como se sabe, el sexto y último de una serie cuyos cinco primeros son, cada uno, la alegorización de uno de los sentidos: la vista, el oído, el gusto, el olfato y el tacto. Desde los años veinte<sup>38</sup> esta interpretación es la que predomina entre los especialistas. Pero el último de la serie plantea mayores problemas que los otros cinco y no parece haber revelado todavía todos sus significados. En un artículo reciente, el historiador Jean-Patrice Bondet recuerda las tres principales interpretaciones y añade otra:

1) “À mon seul Désir” puede ser “una formulación del amor cortés, como las que llevaban algunos servidores laicos de la

<sup>37</sup> En el momento de entregar este trabajo me entero, por James Valender, de que en un artículo titulado “Cernuda: el joven marino, los tulipanes amarillos”, JOSÉ JOAQUÍN BLANCO, crítico mexicano, llega a parecidas conclusiones sobre la influencia de Rilke en cuanto al epígrafe de Cernuda. El crítico escribe: “Se trata, además, de una referencia a Rilke, a sus cuadernos de *Malte Laurids Brigge*: este verso [*sic*] aparece en un tapiz de tema mitológico [*sic*]: una isla azul sobre fondo rojo, una dama con animales heráldicos, una tienda de damasco azul y oro...” (*Ninfa y pastor. Ensayos de literatura moderna*, Cal y Arena, México, 1998, nota, p. 197).

<sup>38</sup> Cf. A. F. KENDRICK, “Quelques remarques sur la Dame à la licorne du Musée de Cluny (allégorie des cinq sens?)”, en *Actes du Congrès d'Histoire de l'Art (1921)*, Paris, 1924, t. 3, pp. 662-666.

monarquía de la época”<sup>39</sup>, interpretación que también comparten: Bertrand d’Astorg, en *Le mythe de la dame à la licorne* (Paris, 1963), al vincular el símbolo con el concepto medieval del amor cortés; Yves Berger, para quien los protagonistas del amor cortés “renuncian al amor por fidelidad al amor y para salvarlos de una debilitación ineluctable” y Pierre-Henri Simon cuando evoca “una sublimación milagrosa de la vida carnal y de una fuerza sobrenatural que emana de lo puro”<sup>40</sup>.

2) Para otros, el lema es ante todo una invitación al renunciamiento, ya que “la palabra ‘deseo’ significa al contrario ‘apaciguamiento’ o ‘pesar (*regret*)’, lo cual es posible desde el punto de vista lingüístico”<sup>41</sup>. Esta otra acepción de la palabra “deseo” entraría así en concordancia con la reciente interpretación que se le da al gesto de la Dama. Sobre este relevante punto ya parecen existir pocas discrepancias entre los especialistas desde que lo aclaró, por primera vez en 1977<sup>42</sup>, y lo viene repitiendo en las sucesivas ediciones de la guía de los tapices, Alain Erlande-Brandenburg. Basándose, en parte, en una comparación con otra serie parecida de tapices de la época, titulada *Los sentidos*, y que llevaba, en su sexto tapiz, el lema latino *Liberum arbitrium*, el que fue conservador general del museo de Cluny escribe:

*Liberum arbitrium* [tiene el] mismo significado que [el lema] desarrollado en la tienda de nuestro tapiz: *À mon seul Désir*. Se sabe lo que los filósofos entendían por “libre albedrío”: para Sócrates y Platón, era la aptitud a querer actuar bien, es decir la aptitud que

<sup>39</sup> JEAN-PATRICE BOUDET, “La Dame à la licorne et ses sources médiévales d’inspiration”, *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, Paris, 1999, p. 63.

<sup>40</sup> Para estos tres autores, véase el artículo “licorne” en JEAN CHEVALIER et ALAIN GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/Jupiter, Paris, 1982, p. 569.

<sup>41</sup> J.-P. BOUDET, art. cit., p. 63; cf. también, en la misma página, la n. 9: “Al final de la Edad Media y en el siglo XVI, el verbo ‘désirer’ puede ser sinónimo de ‘apaiser’ ou de ‘regretter’, especialmente en un contexto de contricción ligado a la desaparición del ser querido: véase, F. Godefroy, *Dictionnaire de l’ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1883, reimpresión 1969, t. II, p. 600...”

<sup>42</sup> También recojo esta importante información del estudio de J.-P. BOUDET (art. cit., n. 11, p. 63). Este historiador se refiere al artículo que A. ERLANDE-BRANDENBURG tituló: “La tenture de la *Dame à la Licorne*” y que se publicó en el *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1977, pp. 165-179. En su libro, *La dame à la licorne*, Erlande-Brandenburg sigue la misma línea interpretativa (cf. la ed. de 1978 y las sucesivas ediciones; he manejado la de 1989, pp. 67-68).

nos quitan nuestras pasiones por la sumisión a nuestros sentidos. Así se halla explicada una escena, mal interpretada hasta ahora. Se repite en efecto que la joven escoge un collar en el cofrecillo que le alcanza su sirvienta. Muy al contrario, lo que hace es depositarlo con cuidado, después de habérselo quitado —lleva uno en los otros cinco tapices— y haberlo envuelto en un paño. El gesto de las dos manos que hacen deslizar el objeto hacia el interior del cofrecillo no puede interpretarse de otra forma y la significación se encuentra aclarada por las palabras “À mon seul Désir”, es decir “según mi única voluntad”. El collar depositado es el símbolo del renunciamiento a las pasiones que desencadenan en nosotros los sentidos mal controlados<sup>43</sup>.

Con él concuerdan J. Chevalier y A. Gheerbrant:

En el sexto y último tapiz de la célebre serie del museo de Cluny, titulada *La dame à la licorne*, la joven, que se está despojando de sus joyas, está a punto de ser absorbida por la tienda, símbolo de la presencia divina y de la Vacuidad. La inscripción que remata la tienda, *À mon seul Désir*, significa que el deseo de la criatura se confunde con el de la voluntad que la dirige<sup>44</sup>.

Y, a propósito del comentario ya citado de Yves Berger, añaden: “Que muera el amor, para que viva el amor. Aquí se oponen la lírica del renunciamiento y la lírica de la posesión”<sup>45</sup>.

3) Siguiendo a otro especialista en el tema, Jean-Pierre Jourdan<sup>46</sup>, Jean-Patrice Boudet alude a una tercera y erudita posibilidad, basada en un comentario al *Banquete* de Platón hecho en latín hacia 1468 por el filósofo florentino Marsile Ficini y traducido al francés en 1503 en una obra de Symphorien Champier, el *Livre du vraye amour*. Según esta interpretación “el último tapiz... representaría esta especie de sexto sentido que es la inteligencia, y ‘À mon seul Désir’ significaría entonces, en esta hipótesis, ‘lo único que desea el amor es la belleza [del alma]’...”<sup>47</sup>.

4) Descartando esta última interpretación que, entre otros, plantea un problema de cronología (se suele tener por seguro

<sup>43</sup> A. ERLANDE-BRANDENBURG, *op. cit.*, pp. 69-70.

<sup>44</sup> *Dictionnaire des symboles*, p. 570.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 569.

<sup>46</sup> “Le sixième sens et la théologie de l’amour (essai sur l’iconographie des tapisseries à sujets amoureux à la fin du Moyen Âge)”, *Journal des Savants*, 1996, p. 137-153. (*apud* J.-P. BOUDET, art. cit., n. 12, p. 64).

<sup>47</sup> J.-P. BOUDET, art. cit., p. 64.

que los seis tapices son anteriores a 1500) y apoyándose en sermones de Jean Gerson, canciller de la Iglesia y de la Universidad de París al principio del siglo XIV —“el mayor intelectual francés del tiempo de Carlos VI”<sup>48</sup>—, J.-P. Bondet pasa de la “inteligencia” al “corazón” en su identificación del sexto sentido: “...sexto sentido, interno, espiritual, cuyo control, estratégico, es la clave de la salud del individuo”. Y propone una interpretación “global”:

...la pieza que cierra y concluye la serie de *La dame à la licorne* es una alegoría del corazón tal como se concibe en el *Doctrinal aux simples gens*<sup>49</sup> y mejor aún en Jean Gerson, para quien se trata de un verdadero sexto sentido. Este sexto sentido, sede de las pasiones y del deseo, pero también del alma, de la vida moral y del libre albedrío, es el que lleva a la joven dama del tapiz de Cluny a depositar su collar y a renunciar a las ilusiones generadas por los otros cinco sentidos<sup>50</sup>.

Conseguida tan fuerte y convincente síntesis, el historiador no deja de aludir al peso de la plurivalencia semántica del lema, todavía más evidente al citar una canción de Charles d'Orléans “que se inscribe en la más pura tradición cortesana” y en la que la fórmula “mon seul Désir” califica a la mujer amada<sup>51</sup>, o al evocar posibles lecturas anagramáticas del mismo y evidentes ambivalencias alegóricas en el unicornio, símbolo al mismo tiempo de castidad y de erotismo fálico<sup>52</sup>.

Interpretaciones tan diversas contribuyen a que el lema o mote cernudiano conserve parte de su misterio, tanto o más que su modelo medieval. Lo único realmente obvio es que, transgrediéndolo en cuanto lema del amor cortés, Cernuda, defensor y “caballero” de otro orden moral, lo hace suyo y lo coloca en el frontispicio de su libro para que ondee por encima de toda su producción en verso. Los críticos que han intentado explicar el

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>49</sup> “Manual de pastoral, anónimo, del que existen dos versiones, una compuesta hacia la mitad del siglo XIV y otra, más larga, redactada por un fraile de Cluny en 1388” (*ibid.*, p. 69).

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>51</sup> “De leal cuer, content de joye, / Ma maistresse, mon seul désir, / Plus qu'oncques vous vueil servir, / En quelque place que je soye” (*ibid.*, p. 72).

<sup>52</sup> *Ibid.*, pp. 75-76.

sentido literal del enunciado francés, lo han hecho a veces sin percibir otra ambigüedad, la del doble valor de la palabra “seul”, a la vez adjetivo y adverbio<sup>53</sup>, que lleva a la siguiente traducción del lema: “a mi solo deseo” y también “sólo tengo uno”, o sea: “sólo a mi único deseo”. Asimismo, no todos perciben que se trata del “deseo físico [evitando] toda noción de *agapé* cristiano inherente en la palabra *amor*”<sup>54</sup>, deseo erótico, distinto del amor propiamente dicho, a propósito del que Cernuda aclara:

“Amor” es para mí palabra menos concreta que la de “deseo”, que me figuro usar siempre en el sentido exacto que [*sic*] la palabra *desire*. “Amor”, claro, es natural que cambie de sentido, a través de mis versos, según cambia el punto de vista que el momento tenga sobre el amor y sobre la vida<sup>55</sup>.

Lo cual significa que si el amor es variable, no lo es el deseo. Su naturaleza no cambia contrariamente a su objeto. Sólo puede crecer o menguar, según las circunstancias, especialmente, la edad. Única posesión *real* (a pesar del título del poemario) y “lo único que uno tiene”<sup>56</sup>, el poeta lo proclama como emblema propio y militante en la medida en que expresa un compromiso personal. De manera oblicua, el lema no sólo dice lo que dice sino que algo revela de la identidad del que lo hace suyo.

Pero este lema es, asimismo, formal y semánticamente, una dedicatoria. Hace ya casi veinte años, Manuel Ulacia escribía al respecto:

El título mismo de la obra revela la tensión binaria que existe para [Cernuda] entre el mundo material y el cuerpo deseante. Pero, por otra parte, es importante observar que dedicó toda la

<sup>53</sup> Cf. GRÉVISSE, *Le bon usage*, 13<sup>ème</sup> ed., Duculot, Paris-Louvain-la-Neuve, 1993, p. 509 y *Le Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, 1971, t. 6, p. 238: ambos señalan, en este tipo de construcción, el valor “casi adverbial” del adjetivo.

<sup>54</sup> PHILIP W. SILVER, *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda*, Castalia, Madrid, 1995, p. 69.

<sup>55</sup> Carta del 30 de enero de 1961 a Philip W. Silver, en L. CERNUDA, *Epistolario (1924-1963)*, p. 900. Esta carta figuró primero en P. SILVER, *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda*, pp. 276-278.

<sup>56</sup> JUAN CARLOS RODRÍGUEZ, “Las nubes desoladas o la poética de la notredad (variaciones sobre temas cernudianos)” en *Cinco lecturas de Luis Cernuda en su centenario*, eds. P. W. Silver y J. Teruel, Instituto Internacional-Fundación Federico García Lorca, Madrid, 2002, p. 82.

obra a este motor o impulso. Efectivamente, la tercera edición de *La realidad y el deseo* tiene como dedicatoria: *À mon seul Désir*, lo cual demuestra que éste constituye, más que un simple tema de la obra, la lógica subyacente que propicia su escritura. Se podría decir en fin que el *Désir* es el metatema de la obra misma, el interlocutor inmóvil del poeta<sup>57</sup>.

Recientemente, Luis Antonio de Villena lo ha interpretado también de esta forma, alejándose sin embargo de lo que Cernuda escribe en su carta del 31 de enero de 1961 a Philip W. Silver (véase *supra*) y dando a la palabra “deseo” un sentido diferente del que le atribuye Manuel Ulacia, más amplio en cuanto tendría que ver con la verdad y la belleza y no (sólo) con el deseo erótico: “Cernuda dedica su poesía entera, tautológicamente, *À mon seul Désir*. ¿Y qué deseo es ese *solo Deseo* sino el mismo del título? ¿No es la unión de Verdad y Belleza, en la Realidad —otra realidad— anhelada?”<sup>58</sup>. Y, en cierta forma, esta “unión” algo comparte, como se verá, con lo que opina Martínez Nadal. Como dedicatoria que es el lema, habrá que subrayar otra peculiaridad que me parece muy cernudiana: contrariamente al uso más habitual, no va dirigida a *nadie* sino a lo que constituye, en opinión del poeta, su propiedad de más valor, algo como el centro profundo, (re)activo de su ser más íntimo y de la obra, la perla deseada y deseante revelada dentro de su concha, abierta, entreabierta, desde el principio del libro en forma isotópica con una imagen reiterada a lo largo de *La realidad y el deseo*. “*À mon seul Désir*” es, además, una dedicatoria que excluye a cualquier otro beneficiario<sup>59</sup> y que, yendo

<sup>57</sup> *Op. cit.*, p. 14.

<sup>58</sup> Luis Cernuda, Omega, Barcelona, 2002, p. 60. Siempre me pareció dudoso restringir el sentido de “deseo”, en el título de Cernuda, al de “deseo erótico”.

<sup>59</sup> A partir de 1958 aparecen nueve dedicatorias parciales (cada una encabeza un poema) y *personales*. Incluyen diez nombres que corresponden a personas con las que Cernuda mantuvo relaciones de amistad. Por orden de aparición en *La realidad y el deseo*: Rosa Chacel, Concha Méndez y Manuel Altolaguirre, Bernabé Fernández-Canivell, Vicente Aleixandre, Paquita G. de la Bárcena (cuñada de B. Fernández-Canivell; otra de las fieles amistades femeninas de Cernuda, tanto en Málaga como en México; información comunicada por James Valender), Concha de Albornoz, Ramón Gaya, Octavio Paz, Carlos Otero. En *Perfil del aire* (Imprenta Sur, Málaga, 4º Suplemento de *Litoral*, 1927) figuraban una dedicatoria general “A Pedro Salinas” y otra, encabezando el último texto: “A Jorge Guillén”, en cursiva y entre paréntesis.

dirigida al deseo, a la vez único y marcado por el posesivo de primera persona —“*mon seul*”—, Cernuda, al mismo tiempo emisor y receptor de la dedicatoria, en realidad se dirige a sí mismo, en forma un tanto “uroboresca”<sup>60</sup>.

La tercera función cumplida por la cita medieval en el libro de Cernuda es la de un epígrafe que, como tal, va dirigido al lector. Podría concurrir, como le corresponde<sup>61</sup>, al esclarecimiento o justificación del título y ser un *condensado* comentario del texto de la obra<sup>62</sup>. A partir de 1958, en forma algo tardía, más que esclarecer o justificar el título lo que parece hacer es modificar su significado, en el sentido de una fuerte matización o rectificación de su “tensión binaria”. Los dos términos del título, más o menos antitéticos según las interpretaciones, siguen figurando en la tapa del libro, pero el epígrafe tiende a “singularizar”, es decir a reducir a uno el dualismo inicial entre realidad y deseo. El lema, entonces, completaría, corrigiéndolo, el acertado enunciado titular que convenía conservar, pero que difícilmente podía seguir teniendo el mismo significado inicial (el de 1936) a lo largo de toda una vida de creación poética, conforme se iba nutriendo el libro único con nuevos poemarios<sup>63</sup>. Esta, en parte, es la interpretación de Martínez Nadal:

Si el título resulta evasivo, la dedicatoria, *À mon seul Désir*, es mote o empresa, emblema que declara, *singulariza y completa* la significación del poemario, sin perder por ello el misterio y polivalencia del modelo francés. “A mi único Deseo”, orgulloso blasón de la insignia que flamea por versos y prosas<sup>64</sup>.

sis. Las dos desaparecen en la primera edición de *La realidad y el deseo* (1936) y Cernuda no volverá a hacer uso de ninguna dedicatoria general.

<sup>60</sup> De “uróboro”, transcripción de “ouroboros”: “la serpiente que se muerde la cola y simboliza un ciclo de evolución cerrada sobre sí misma” (*Dictionnaire des symboles*, p. 716).

<sup>61</sup> Véase GENETTE, *op. cit.*, pp. 145-149.

<sup>62</sup> GABRIEL INSAUSTI escribe, pero sin aportar mayores precisiones: “Auténtica biografía lírica, *La realidad y el deseo* se muestra por entero como desarrollo y explicación del lema que la acompaña: «*À mon seul Désir*»” (en su ed. de *Antología poética*, de Luis Cernuda, Cooperación Editorial, Madrid, 2002, p. 34).

<sup>63</sup> Aparentemente, el caso de *Cántico*, de Jorge Guillén, parece contradecir mi comentario. Sin embargo, después de su última edición, en 1950, el poeta reunirá sus siguientes poemas en otros libros para los que recurrirá a nuevos títulos como *Clamor*, *Aire nuestro*, *Y otros poemas*, *Final*.

<sup>64</sup> *Op. cit.*, pp. 205-206; las cursivas son mías.

Escribo “en parte” porque también el lector podría considerar, como parece hacerlo el crítico, que el sentido del epígrafe ondea por *todos* los “versos y prosas” del libro y, claro, no sólo sobre los que aparecen a partir de 1958 y no figuraban en las ediciones anteriores. Pero seguimos con un título “evasivo” y un *lema-dedicatoria-epígrafe* que no lo es menos: polivalente en su triple estatuto y aún misterioso en su significación profunda, nunca explicitada por el poeta en sus ensayos literarios o en ese elemento esencial del epitexto que es “Historial de un libro” (1958). Tampoco existe la posibilidad de apoyarse en algún poema ekphrásico que tuviera relación con los tapices, a pesar de cierta afición cernudiana por ese tipo de poesía<sup>65</sup>. Nunca mejor se podría decir, con Genette, que el epígrafe es “un gesto mudo”<sup>66</sup> que “da qué pensar sin que se sepa muy bien en qué”<sup>67</sup>.

Gracias a Carlos-Peregrín Otero, que tantos contactos tuvo en California con Cernuda, se sabe ahora que el mutismo del poeta no ha sido total a propósito de su epígrafe. Pero, lo que el crítico revela de unos comentarios hechos de viva voz, si bien confirma la casi exacta traducción literal que Cernuda hacía del enunciado francés, dista todavía de aclararlo todo:

Mi impresión es que Cernuda parece haber examinado los tapices con no poca atención, en particular el tapiz en que aparece la frase que tomó como lema de su poemario, ya que recordaba muy bien importantes detalles de ese tapiz, de “fondo rosa clarito”. Me dijo también, como el que menciona algo importante, que conservaba el catálogo de la exposición en Mount Holyoke. Cuando le pregunté qué sentido tenía para él “A mí [*sic*] sólo deseo”, replicó muy contundentemente, incorporándose en su silla: “No, no es eso, sino «sólo a mi Deseo»”. Al darse cuenta de mi expresión de sorpresa insistió resueltamente que ése, y no otro, era su sentido. Sólo años después había yo de descubrir que esa glosa parece apuntar a la glosa “selon ma seule volonté” (sugerida por primera vez, que yo sepa, en 1978, como vamos a ver<sup>68</sup>). Luego pasó Cernuda a elaborar el sentido que le daba,

<sup>65</sup> Véase, por ejemplo, “*Nimfa y pastor*, por Ticiano” (*PO*, p. 498), escrito en esa misma época, el 13 de diciembre de 1959.

<sup>66</sup> *Op. cit.*, p. 145.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>68</sup> Carlos-Peregrín Otero se refiere aquí a la edición de 1978 de la guía de los tapices por Alain Erlande-Brandenburg. La interpretación nueva del

pero su explicación me resultó oscura, si no sibilina, de modo que no supe reducirla a unas frases que la resumieran. Después de haber visto los tapices (más de una vez), y sobre todo después de haber descubierto la interpretación de la frase tomada como epígrafe que tengo por certera, más de una vez se me ha ocurrido pensar que de haber sabido entonces lo que ahora sé sobre el tema, hubiera logrado entender lo que entonces trató de intimar. En todo caso, no parece que se tratase de nada obvio, por lo que no es inverosímil que tuviese algo esencial en común con esa interpretación, que paso a considerar (aunque, como vamos a ver, sólo una de las publicaciones a las que voy a referirme pudo haber caído en sus manos)<sup>69</sup>.

Las explicaciones del poeta, calificadas por Carlos-Peregrín Otero de “oscuras”, “sibilinas”, “nada obvias”, en la medida en que, objetivamente, no permiten tener por segura la relación semántica que el epígrafe cernudiano tuviera con el tapiz de donde está tomado, podrían ser motivo de cierto desaliento en el investigador, varado en este punto de su búsqueda hermenéutica. Sigue igual de borrosa la eventual relación con el gesto simbólico del sexto tapiz cuya confirmación permitiría leer con un nuevo enfoque los poemas añadidos a *La realidad y el deseo* a partir de 1958 y también los anteriores. No obstante, ninguna información de las reunidas permite fundamentar esta relación. Es más, en la nota 28 de su trabajo, refiriéndose al libro que, por su fecha de publicación (1960), Cernuda hubiera podido conocer, el crítico escribe: “El estudio más temprano de que tenga noticia (y el único que, por la fecha, podría haber visto Cernuda) es el de Pierre Verlet y Francis Salet, *La dame à la licorne*, París, Braun, 1960...” Pero, además de ser posterior a 1958, la interpretación del sexto tapiz que este libro recoge es la primera, la que regía desde los años veinte, según la cual la dama *saca* del cofrecillo una joya. Charles Dédéyan, en su estudio sobre Rilke y *La dame à la licorne*, cita este fragmento del trabajo de Pierre Verlet y Francis Salet:

Dans un coffret qu'apporte la servante, la Dame puise bijoux et parures...; sur le bandeau supérieur [de la tente], on lit: “À Mon

gesto de la dama, en el sexto tapiz, fue publicada por primera vez un año antes (1977) en “La tenture de la *Dame à la licorne*”.

<sup>69</sup> CARLOS-PEREGRÍN OTERO, “Cernuda y el romanticismo: el hombre y su demonio”.

Seul Désir”. Le sens d’une telle inscription ne prête guère au doute: on en rencontre de semblables sur des objets du moyen âge... et le plus souvent elles emportent avec elles l’idée de quelque présent fait par amitié ou par amour. C’est donc ainsi qu’il faut interpréter celle qui se développe sur la tente où la Dame, peut-on croire, va se retirer pour se parer, dans le secret de son bonheur, des bijoux que lui a fait tenir un fiancé attentif à lui plaire<sup>70</sup>.

Lógicamente, para Carlos-Peregrín Otero este es, que se sepa, el único estudio sobre el tema que Cernuda *podría* haber visto pero, aunque fuera el caso, Verlet y Salet no hacen sino repetir la interpretación que daba, ya en 1947, el catálogo que Cernuda conservaba con tanto empeño y que, en 1958, reclamaba con cierta impaciencia a Concha de Albornoz:

The lady, standing before a tent, the flaps of which are held up by the lion and the unicorn, chooses some jewels from a casket carried by her attendant; on her right, a poodle sits on a cushion; on the roof of the tent is the inscription A mon seul Désir<sup>71</sup>.

Por consiguiente, con base en los datos de que se dispone de momento, Cernuda no pudo conocer en 1958 (ni después) la simbología del sexto tapiz e incluirla tácitamente en su epígrafe. A no ser que lo propuesto por primera vez por Alain Erlande-Brandenburg, en su artículo de 1977, haya sido intuido por el poeta o anticipado en alguna publicación a la que hubiera tenido acceso, pero que no aparece recogida en las bibliografías consultadas. Ambas hipótesis son altamente improbables (totalmente inverificable la primera) y, por lo tanto, descartables.

No obstante, sin tener que recurrir a este tipo de suposiciones, quizás sea permitido al lector, dentro de unos límites conspicuos, ir más allá de lo claramente demostrable. Para Genette, aunque el autor peritextual no precise ni aclare la referencia —mayormente quizás en esta medida—, la interpretación del epígrafe “queda a cargo del lector”<sup>72</sup>, poniendo así “a prueba

<sup>70</sup> C. DÉDÉYAN, *op. cit.*, p. 320.

<sup>71</sup> *French tapestry. Exhibition catalogue*, The Arts Council of Great Britain, London, 1947, p. 11.

<sup>72</sup> GENETTE, *op. cit.*, p. 145.

[su] capacidad hermenéutica”<sup>73</sup>. Si advierte que esta búsqueda ha de hacerse dentro de ciertos límites para evitar que el paratexto llegue “a desbordar su función y a constituirse en pantalla”<sup>74</sup>, en su introducción el autor de *Seuils* abre un camino hacia la consideración, en la recepción de los textos, del peso (implícito) de aquello que llama paratexto *factual*: “Califico de *factual* al paratexto que consiste, no en un mensaje explícito (verbal u otro), sino en un hecho cuya sola existencia, si la conoce el público, aporta algún comentario al texto y pesa en su recepción”<sup>75</sup>.

Conocidos el origen cierto del lema y su relación directa con *La dame à la licorne* —de la que constituye una especie de “peritexto”—, difícilmente podrá “el público” prescindir de los tapices que conforman su contexto *no textual*, especialmente en lo que concierne el sexto de la serie. Este, como primer elemento contextual, empieza a actuar entonces a modo de “paratexto” no literario, factual, que de manera inevitable pesa, para quienes lo conocen, sobre la recepción de la obra cernudiana en verso. Aprovechando el espacio de libertad lícita así confirmado por Genette y basándome en la interpretación del gesto simbólico de la dama al renunciar a sus joyas, la más ampliamente aceptada desde 1977, me parece posible, sin que sea necesario recurrir a eventuales pero totalmente aleatorias intuiciones del poeta, formular algunos comentarios a propósito de dos coincidencias principales entre la obra de Cernuda y el significado del *lema-dedicatoria-epígrafe* desarrollado por las distintas exégesis de los especialistas.

La primera de estas coincidencias tendría que ver con las señales de un *renunciamiento a las pasiones*, de un distanciamiento en relación con el placer de los sentidos, con el deseo erótico especialmente, en los poemas de *La realidad y el deseo* escritos a partir de 1958 o aledaños. Pero antes, habría que averiguar si no aparecen argumentos en favor de este comentario ya en el contenido de *Poemas para un cuerpo*. Lo que se percibe sin dificultad, pero merecería un examen más a fondo, es que, terminados de escribir poco antes de 1958, en 1956, son en gran parte poemas de la separación (“Fuiste primero tú el que

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 376.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 12.



En la fase primera  
 Del amor te demoras  
 Sin allegarte al cuerpo  
 Cuyo existir adoras  
 (PO, p. 544).

Tampoco estaría de más recordar aquí lo enunciado por la segunda de las dos voces del poema “Música cautiva”, muy breve, y último de la edición de 1958: “Tus labios son los labios de un hombre que no cree / En el amor...” (PO, p. 498). Por fin, pero en otro orden de ideas, quizás no sea casualidad encontrar mención del “libre albedrío” en “Es lástima que fuera mi tierra”, segunda parte de “Díptico español”:

Aquellös que como yo respeten  
 El albedrío libre humano  
 Disponiendo la vida que hoy es nuestra,  
 Diciendo el pensamiento al que alimenta nuestra vida  
 (PO, p. 504).

La segunda coincidencia concierne la evolución, bien conocida, de ciertos aspectos formales de la escritura cernudiana, evolución que parte de los primeros poemarios, se intensifica en *Las nubes* y va creciendo hasta ser una de las características más notables de *Desolación de la quimera*: la de una poesía que renuncia al adorno, especialmente la metáfora, y demás alharcas, alhajas de la bisutería retórica que van a dar al cofrecillo de los objetos prescindibles. Muchos son los críticos que lo vienen observando desde hace tiempo. Carlos-Peregrín Otero ya lo señalaba en un texto de 1961: “...yo no sé de poeta español que versifique... con más desnudez y reticencia, más ajeno a toda bisutería metafórica”<sup>81</sup>. Y, en 1962, José Ángel Valente escribía:

Es evidente que en el modo poético de Cernuda ha habido desde el comienzo una disposición temperamentalmente hostil a la idea de la poesía como “furor de palabras o sonido estupendo”, para decirlo con la formulación condenatoria que contra la alta retórica de su tiempo lanzó don Juan de Jáuregui, otro sevillano ilustre<sup>82</sup>.

<sup>81</sup> *Letras I*, Seix Barral, Barcelona, 1972, p. 263.

<sup>82</sup> “Luis Cernuda y la poesía de la meditación”, *Homenaje a Luis Cernuda, La Caña Gris* (Valencia), 1962, núms. 6, 7 y 8, p. 30.

Varios lo han repetido después, algunos con importantes precisiones o matizaciones. Por ejemplo, Marie-Claire Zimmermann, en un artículo significativamente titulado “Une écriture finale de la dépossession”, habla de la “étape extrême du *dépouillement*”, del “*dénudement langagier*”, de “esthétique de la dépossession”<sup>83</sup>, empleando términos en concordancia con el gesto simbólico de la dama del sexto tapiz. Más recientemente y con razón, Antonio Carreira ha vuelto a insistir sobre esta peculiaridad de la escritura cernudiana. Después de percibir, ya en *Perfil del aire*, una “poesía... ante todo moderna; sin alharacas ni exhibicionismos neorrománticos”, la ve evolucionar en *Las nubes*, a veces hacia “un verso que casi no es verso”, para llegar a *Desolación de la quimera*, libro a propósito del cual escribe: “Cernuda, en esta etapa, desnuda su verso de todo lo que pudiera embellecerlo; se diría que busca una poesía pura al revés, la menos poética posible sin dejar de ser poesía, al menos en varios de sus poemas de más aliento”<sup>84</sup>.

Guste o no guste —el crítico habla de “los excesos de su último libro”<sup>85</sup>—, esta estética, tan característica de *Desolación de la quimera*, tiene que ver con una experiencia fronteriza, la de una poesía que se sitúa en los límites de la poesía y de la prosa o, quizás mejor, en los límites más imprecisos entre verso y prosa, “sin dejar de ser poesía”.

Se sabe de dónde viene esta tentativa y lo que debe, entre otros, a Campoamor y a algunos poetas ingleses como Eliot. Pero también cabría ver en esa sequedad la atracción ejercida sobre Cernuda por cierto ascetismo ético-estético en el cual se aúnan vida y creación poética, en correlación con la interpretación de la serie de los tapices de *La dame à la licorne* e, incluso, con un breve texto cernudiano del “Cuadernillo de fechas”, poco citado, que reproduzco con su peculiar presentación:

<sup>83</sup> “Une écriture finale de la dépossession”, en Luis Cernuda. *Rencontres à l'Orangerie. Désolation de la chimère*, PULIM, Limoges, 1994; respectivamente, pp. 125 y 128.

<sup>84</sup> A. CARREIRA, Introducción a su ed. de Luis Cernuda, *Poesía del exilio*, F.C.E., Madrid, 2003, respectivamente, para las tres últimas citas, pp. 8, 21 y 31.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 29. Véase también la reseña que Tomás Segovia hizo de la tercera edición de *La realidad y el deseo* (“La realidad y el deseo”, *Revista de Literatura Mexicana* [México], enero-marzo de 1959, núm. 1, recogido en Luis Cernuda, ed. D. Harris, Taurus, Madrid, 1977, pp. 53-58).

Vida  
Esteticismo ascético  
Ascetismo estético

23 noviembre 1947  
(*PR II*, p. 768).

Difícilmente se podrá dejar de observar, además del quiasmo que, obviándola, postula la equivalencia entre lo estético y lo ascético, la poco habitual visibilidad de la fecha, también próxima a la visita del poeta a la exposición londinense de los tapices. Al aunar vida y creación artística en el mismo movimiento ascético, de acuerdo con el talante meditativo de su poesía, Cernuda se acerca a una forma de misticismo (nada religioso) del que la crítica ha mostrado ya varios aspectos. Este misticismo *sui generis* se manifiesta también en la evocación del *homo viator*—el peregrino terrestre de la tradición mística, tan presente en la obra del maestro Eckhart— con el que, más que nunca, coincide el exiliado de 1947 o 1958, “transeúnte inmune” (véase *supra*) cuyo ser errante se reduce, gracias a una figura de la desposesión, la sinécdoque radical de los pies y los ojos, a la imagen del caminante impelido hacia adelante por un movimiento que abre el espacio, de manera simultánea con una mirada exclusivamente conducida en la misma dirección<sup>86</sup>. Un ser errante *despojados* de otros atributos, todos superfluos, peregrino ascético, que sólo es movimiento en el tiempo aún más que en el espacio. Esta peculiar forma de concebir el exilio, tan cernudiana en la medida en que imposibilita cualquier veleidad de retorno, contrariamente a la mayoría de los poetas desterrados a partir de 1939, se da en Cernuda desde la salida definitiva hacia el exilio (14 de febrero de 1938) en la visión retrospectiva ofrecida al final de “Guerra y paz”, poema incluido en *Ocnos* y escrito en 1958 —“Y sin volver los ojos ni presentir el futuro, saliste al mundo extraño desde tu tierra en secreto ya extraña” (*PO*, p. 592)— y se repite en “Peregrino” (*Desolación de la quimera*) escrito en 1961:

Sigue, sigue adelante y no regreses,  
Fiel hasta el fin del camino y tu vida,  
No echés de menos un destino más fácil,

<sup>86</sup> Véase SERGE CHAMPEAU, *Ontologie et poésie. Trois études sur les limites du langage*, Vrin, Paris, 1995, p. 123.

Tus pies sobre la tierra antes no hollada,  
 Tus ojos frente a lo antes nunca visto  
 (PO, p. 531).

Estos son los breves “comentarios”, como diría Genette, que se me ocurren a la luz de lo que sé (como cualquier lector de *La realidad y el deseo* y conocedor de los tapices medievales) del contexto del lema que figura a la vez en el sexto tapiz de *La dame à la licorne* en el libro de Cernuda. En ningún caso quieren estos comentarios dejar suponer que el epígrafe cernudiano los pueda corroborar formalmente o demostrar *intención* alguna del autor, ni mucho menos que se puedan justificar por una más que improbable *intuición* del poeta. Sólo son posibles, cualquiera que haya sido la interpretación personal del poeta, dentro del peculiar espacio ético-estético establecido (para siempre desde 1958) por el *lema-dedicatoria-epígrafe*, entre dos obras maestras: una, de la poesía española del siglo xx, otra, del siglo xv, los tapices del museo de Cluny.

Resumiendo, observo a partir de 1947 un haz de coincidencias en las fechas de una serie de textos en los que veo (o proyecto) cierta correlación con la simbología de *La dame à la licorne*, pero lo único formal y positivamente establecido son tres hechos: el lema cernudiano es el del sexto tapiz y nada (o poco) tiene que ver con Baudelaire; Cernuda vio (con atención y peculiar interés) los tapices cuando visitó la exposición de Londres en 1947, aunque nada impide suponer que los haya conocido, anteriormente, en París, o que su presencia en la obra de Rilke le haya llamado la atención; a la luz de lo que se sabe (hasta ahora por lo menos) de la bibliografía sobre *La dame à la licorne* y de la cronología de las publicaciones, no podía estar enterado de las interpretaciones, tan sugestivas sin embargo, que sólo se conocen a partir de 1977.

Tampoco permiten mayores deducciones, según creo y por muy interesantes que sean, las confidencias del poeta a Carlos-Peregrín Otero. De modo que las intenciones de Cernuda siguen (y seguirán) rodeadas de cierto misterio. Un misterio sin duda mayor, pero de la misma índole que el que envuelve el significado conferido por el poeta a la inscripción *Et in Arcadia ego*, al final del poema “Luna llena en Semana Santa” (PO, p. 537): “misterioso y polivalente epitafio latino utilizado por pintores y poetas de siglos pasados”, según Martínez Nadal<sup>87</sup>. Por ser misterioso y polivalen-

<sup>87</sup> *Op. cit.*, p. 286. Véase también la interesante nota a pie.

te, los lectores (y los especialistas en Cernuda) lo pueden interpretar con un amplio margen de libertad, incluyendo la posibilidad de interpretaciones encontradas, como ocurre con dos de los mayores estudiosos de la obra cernudiana. Sobre la presencia de la frase latina en la pintura europea no parece haber discrepancias (figura en un cuadro de Giovanni Francesco Barbieri –Galleria Nazionale, Roma– y también en las dos versiones que hizo Pousin de *Les Bergers d'Arcadie* –Castillo de Chatsworth en Devonshire y Museo del Louvre), pero, en cuanto a su interpretación, los latinistas no parecen haber llegado a conclusiones que pudieran satisfacer a todos y orientar con seguridad a los hispanistas. Philip W. Silver, después de haberla utilizado como título de su tesis doctoral<sup>88</sup> en la que le atribuye, antes de conocer el poema de Cernuda donde aparece, un valor claramente virgiliano (“Yo también viví en Arcadia”, con un “yo” que correspondería al del poeta), confirmó su primera interpretación no hace muchos años, sin vacilar en asumir una posición (casi) autorial: “Naturalmente, este significado... es el del verso de Cernuda”<sup>89</sup>. Mientras tanto, entre estas dos tomas de posición del crítico norteamericano, Derek Harris se pronunciaba, no sin argumentos convincentes, a favor de una interpretación más barroca, opuesta a la de Silver (algo como: “Yo, la Muerte, existo también en Arcadia”)<sup>90</sup>. Nos encontramos pues ante dos interpretaciones valiosas pero opuestas, sin que

<sup>88</sup> “*Et in Arcadia ego*”: a study of the poetry of Luis Cernuda, Tamesis, London, 1965.

<sup>89</sup> “En un principio el lema significaba que la Muerte también vive en Arcadia. Luego, los pintores prefirieron ver en la frase *Et in Arcadia ego* el testimonio de la joven cuyo sepulcro siempre figura en estos cuadros, como diciendo que antes de morir había vivido feliz en el regazo de la madre naturaleza. Naturalmente, este significado –el predilecto– es el del verso de Cernuda” (P. W. SILVER, *De la mano de Cernuda*, Fundación Juan March-Cátedra, Madrid, 1989, p. 72).

<sup>90</sup> “Para Philip Silver, este poema expresa la recuperación casi mística del ser juvenil, que este crítico afirma que es la preocupación central del poeta, hasta llegar a tomar este verso como título de su monografía y utilizar las últimas estrofas como epígrafe a la misma. Sin embargo, la frase «et in Arcadia ego» no es virgiliana, como tácitamente asume Silver, sino que tiene su origen en la época barroca con asociaciones que no concuerdan con la interpretación que de ella hace el crítico norteamericano... El significado general del cuadro es que la muerte también existe en Arcadia, o que la Arcadia es la muerte...; el empleo de la frase «et in Arcadia ego» lleva una intención sarcástica, un reconocimiento de la pérdida irrecuperable del paraíso” (D. HARRIS, *op. cit.*, pp. 235-236; trad. esp. de Luis Cernuda. *A study of the poetry*, Tamesis, London, 1973, pp. 169-170).

nadie pueda *decidir* cuál de las dos se ha de privilegiar. O cuál de las tres<sup>91</sup>, ya que se podría proponer otra, en cierta forma conciliadora. Para ello, bastaría aproximar dos puntos: la posibilidad de que quien enuncia la frase latina, en el segundo cuadro de Poussin, sea el muerto desde su tumba<sup>92</sup> y el valor que, desde la Antigüedad, cobra el exilio al ser considerado el castigo que más parecido tiene con la muerte. Desde su tumba exílica en suelo no tan amigo —pero donde se llegan a percibir ecos generosos—, después de haber recordado, “a la doble distancia” (México, 1961), una noche de Viernes Santo, la Sevilla de su infancia (tacto, olfato, oído, vista), lo que profiere la voz poética (el poeta) al hacer uso de la frase latina sería algo como: “yo también viví en Arcadia y ahora estoy muerto, es decir, exiliado”. No es todavía el mensaje de ultratumba de un difunto, pero sí lo más parecido que pueda haber.

Sin que nada permita a ciencia cierta decidir cuál pudo ser la intención de Cernuda, la responsabilidad de estas interpre-

<sup>91</sup> No pienso agotar aquí, con estas tres interpretaciones, los posibles significados del poema y de su verso final, en latín. Intentarlo supondría dedicarles un largo estudio. Sólo me interesa, al final de este trabajo sobre “À mon seul Désir”, subrayar la imposibilidad de *decidir*, en estos casos —en forma un tanto opuesta a lo que hacen Silver y Harris— la intención del poeta. Tanto es así que James Valender (al que doy las gracias por su atenta relectura de mi artículo) me señala uno de MAYA SCHÄERER, que desconocía. Matizando otras interpretaciones y aportando la suya, la crítica opina que el final latino del poema de Cernuda podría leerse como “el descubrimiento simultáneo y contradictorio de la plenitud [la Arcadia] y de aquello que la pone en entredicho [la muerte]” (cf. “Luis Cernuda: «Luna llena en Semana Santa»”, en *Cien años de poesía. 72 poemas españoles del siglo XX: estructuras poéticas y pautas críticas*, eds. P. Fröhlicher, G. Güntert, R. Catrina Imboden, e I. López Guil, P. Lang, Bern, 2001 p. 271).

<sup>92</sup> Esta es globalmente la interpretación de ERWIN PANOVSKY, conocida por Harris y Silver (véase, *L'Œuvre d'art et ses significations*, Gallimard, Paris, 1969, p. 278; trad. al fr. de *Meaning in the visual arts*, New York, 1955). Otras interpretaciones más recientes muestran la dificultad de cerrar el expediente abierto por semejantes problemas. En su último libro, CLAUDE LÉVI-STRAUSS llega a la casi conclusión de que la mujer que aparece en el segundo cuadro de Poussin, al lado de los pastores, es la Muerte y que, como tal, ella es quien enuncia implícitamente lo grabado en la tumba: “Ce serait donc elle, avec sa noblesse dominatrice qui énoncerait implicitement les mots gravés dans la pierre du tombeau et qu'elle invite les bergers à lire. «Aussi en Arcadie», leur signifie-t-elle par sa seule présence, «je suis là à vos côtés»” (*Regarder, écouter, lire*, Plon, Paris, 1993, p. 20).

taciones seguirá recayendo exclusivamente en sus respectivos autores. La exégesis que se ha intentado de la otra inscripción, “À mon seul Désir” (también de clara índole meditativa), lema-dedicatoria de *La dame à la licorne* transformado en epígrafe cernudiano, tampoco ha aclarado totalmente lo que de enigmático encierra: sólo ha ofrecido pistas.

BERNARD SICOT  
Université Paris X-Nanterre

