

## LUGAR Y CONTEMPLACIÓN EN VARIACIONES SOBRE TEMA MEXICANO

Constituir un lugar por medio de la poesía: ésta es una necesidad acuciante en la obra de Luis Cernuda, para quien el alejamiento del origen es la causa radical del desarraigo que afecta al hombre. Sin duda, tal condición se agudiza cuando sobreviene el destierro efectivo, pero puede experimentarse y de hecho se experimenta también en otras circunstancias. Hay que recordar que Cernuda habla del exilio antes de salir de España. En este sentido son elocuentes los versos del poeta persa Hafiz que elige como epígrafe para una primera versión de *Los placeres prohibidos*, colección de poemas escritos en Madrid durante 1931: “Extranjero en mi patria, temblando de amor, pobre y desesperado, arrastro mis días en la tristeza de la soledad./ ¿A dónde iré? ¿A quién contaré la historia de mi corazón? ¿Quién me hará justicia?/ ¿De dónde viene a mí tanta pena? ¿No he nacido más que para ser un desterrado del reino del amor?/ Por tanta miseria y porque en mí están grabados todos los signos de la pasión es por lo que a mis sollozos responden los lamentos del ruseñor”<sup>1</sup>.

Desde esta perspectiva, puede señalarse, entre otras cosas, el lugar que ocupa *Variaciones sobre tema mexicano* dentro de la poesía de Cernuda. En este libro (publicado en México en 1952) importan menos las referencias locales, es decir la interpretación que Cernuda propone hacer de México, que la configuración poética del “lugar” ahí efectuada. México sería entonces el punto de partida para construir un orden en que la palabra puede desplegarse, a la manera de un espacio ceremonial; pero una vez que éste se ha establecido, el lugar trasciende los límites de un punto geográfico determinado. Al hablar de “lugar” me refiero a un espacio circunscrito, dispuesto de manera que los elementos que lo configuran se relacionen entre sí armónicamente. Mejor dicho, el lugar es indiscernible de las señales que entrete-

<sup>1</sup> En la primera edición de *La realidad y el deseo* (1936) se elimina este epígrafe; sin embargo, forma parte del proyecto inicial de *Los placeres prohibidos* en tanto que libro independiente, como se explica en las notas de: LUIS CERNUDA, *Obra completa. Poesía completa*, eds. Derek Harris y Luis Maristany, Siruela, Madrid, 1994, pp. 780-782.

jiéndose lo constituyen. En la medida en que convergen en una dirección, los distintos puntos refuerzan la unidad del espacio así delimitado; el recogimiento del lugar depende de estas correspondencias mediante las cuales el conjunto se repliega sobre sí mismo.

Hay sitios que activan la imagen del origen guardada en la memoria y, por ello, impulsan a recrear un orden donde se restaura la unidad perdida. Como se expresa en “La posesión”, cuando Cernuda llega a México se siente colocado de repente ante un horizonte de este rango; de ahí su disponibilidad para dejarse invadir por ese espacio: “Aquella tierra estaba frente a ti, y tú inerme frente a ella. Su atracción era precisamente del orden necesario a tu naturaleza: todo en ella se conformaba a tu deseo. Un instinto de fusión con ella, de absorción en ella, urgían tu ser, tanto más cuanto que la precaria vislumbre sólo te era concedida por un momento”<sup>2</sup>. En el caso de Cernuda, el exilio efectivo materializa una trayectoria que había comenzado mucho antes, en la que se busca acceder a un estado de ánimo en que coincidan el espacio interior y el exterior. Se genera así el “acorde”: unidad basada en la simpatía, vínculo inexplicable y poderoso. En este proceso, paralelo a la contemplación, las referencias se subordinan a la proyección ideal de un lugar inseparable de la experiencia del poeta, para quien el diseño de tal lugar es un modo de invocar y ceder el paso a las palabras que se transforman en la única morada posible.

Es cierto que la visión de México que aparece en *Variaciones* resulta a veces incómoda. Cernuda da pie a malentendidos cuando en el breve ensayo introductorio, titulado “El tema”, señala que le interesa destacar lo que de España hay en México, como si eso fuera lo más valioso del país retratado en su libro. Sin embargo, pronto se desvía de este propósito, el aspecto documental-histórico pasa a segundo plano, y la mirada poética se enfoca en una dirección que Cernuda había ensayado en su obra anterior: la constitución de un orden de referencias intemporal, en la medida que esto es posible, inseparable del surgimiento de la conciencia poética. Esta inquietud se refleja en el interés de Cernuda por Hölderlin, poeta empeñado en recuperar el mundo griego.

En su ensayo autobiográfico, *Historial de un libro*, escrito en 1958, Luis Cernuda considera su lectura de la poesía de Hölderlin: “ha sido una de mis mayores experiencias en cuanto poeta”<sup>3</sup>. Comienza a leerlo en 1934 y, poco después, junto con Hans Gebser emprende la traducción de algunos de sus poemas; al año siguiente la revista ma-

<sup>2</sup> *Obra completa. Poesía completa*, p. 630. Cito por esta edición (PC) seguida del número de página.

<sup>3</sup> *Obra completa. Prosa I*, eds. D. Harris y L. Maristany, Siruela, Madrid, 1994, p. 640. En lo que sigue cito por esta edición (P-I) seguida del número de página.

drileña Cruz y Raya publica los 18 poemas traducidos por ellos<sup>4</sup>. Así, Cernuda es de los primeros que estudian y difunden la obra de Hölderlin en España. ¿A qué se debe esta fascinación?

Es sabido que Grecia es punto constante de referencia para Hölderlin: en el universo griego encuentra un modelo que le sirve para entender la posición del hombre en el mundo, en un orden de relaciones fuera del cual se siente y vive desorientado. Para el poeta alemán la lección griega es doble. De un lado, Hölderlin traza la línea que une tierra y cielo, se restaura de este modo el intercambio entre hombres y dioses; de otro, busca restablecer la armonía con la naturaleza y los otros. El hombre se sitúa en la intersección de ambos ejes, el horizontal y el vertical, y se desenvuelve con igual naturalidad en ambas direcciones. Al recuperar su espacio en el mundo, el individuo recupera al mismo tiempo la armonía. En uno de los poemas traducidos por Cernuda, "Los titanes", Hölderlin resume esta situación:

Entre los mortales también debe  
Lo elevado sentirse.  
Por eso construyen ellos casas,  
Y el taller marcha,  
Y por los ríos va el navío,  
Y permutando se ofrecen los hombres  
Las manos unos a otros; tiene sentido hallarse  
En la tierra y no en vano están  
Unidos los ojos con el suelo (*PC*, p. 738).

Hölderlin encuentra en Grecia un modelo en que realidades diversas —dioses, hombres, naturaleza— se reconcilian sin necesidad de salir del ámbito al que pertenecen. Para el griego el mundo es universo porque reúne dimensiones distintas sin neutralizar la fuerza de cada una. Por eso, más que una región del planeta o una nacionalidad, Grecia constituye un orden ideal que poéticamente puede rehabilitarse. No es otra la aspiración de Luis Cernuda, según señala en 1946, en un ensayo sobre "Tres poetas metafísicos", donde afirma que la poesía consiste en descubrir la "correlación entre las dos realidades, visible e invisible del mundo" (*P-I*, p. 502)<sup>5</sup>, es decir rescatar la vertiente ideal —eterna—, del curso fluctuante del tiempo. El primero de estos extremos es correlato del "deseo", el segundo lo es de la "realidad", tal y como lo explica en sus conocidas "Palabras antes de una lectura":

<sup>4</sup> Cruz y Raya, 32 (1935), 119-134. Años después estas traducciones se publicaron como libro: HÖLDERLIN, *Poemas*, Séneca, México, 1942.

<sup>5</sup> Con todo, no se trata de aspiraciones idénticas; mientras que Hölderlin identifica el orden ideal con Grecia, para los autores sobre los que versa el ensayo de Cernuda, inscritos en el sistema de referencias del cristianismo, el plano invisible remite a un horizonte sobrenatural.

Así pues, la esencia del problema poético, a mi entender, la constituye el conflicto entre realidad y deseo, entre apariencia y verdad, permitiéndonos alcanzar alguna vislumbre de la imagen completa del mundo que ignoramos, de la 'idea divina del mundo que yace al fondo de la apariencia', según la frase de Fichte (*P-I*, p. 602).

En la poesía de Cernuda, y muy particularmente en *Variaciones sobre tema mexicano*, la instauración del "lugar" en sus distintas modalidades —patio, jardín, mirador—, tiene que ver con la pretensión de capturar en un mismo horizonte direcciones refractarias, así como en Hölderlin cielo y tierra, dioses y mortales, aparecen como elementos complementarios. En última instancia, la experiencia del lugar como centro, es decir como punto en que confluyen "verdad" y "apariciencia", por decirlo en los términos de Cernuda, es más significativa que las referencias geográficas concretas. Esto tiene relevancia especial para la obra que Cernuda escribió en el exilio. Porque en dicha obra la evocación de la tierra natal, o de la patria recobrada en México, resulta secundaria si se compara con el descubrimiento de un "lugar" en que el hombre puede "estar", con el que puede identificarse, aunque sea de modo provisional.

Esta experiencia del lugar, independientemente de su localización geográfica, se relaciona con la idea de pertenencia a la que Cernuda se refiere en "Centro del hombre", uno de los poemas finales de *Variaciones sobre tema mexicano*. En un autor más bien reflexivo y que abomina de los excesos retóricos y sentimentales, llama la atención el tono entusiasta de estas frases:

Por unos días hallaste en aquella tierra tu centro, que las almas tienen también, a su manera, centro en la tierra. El sentimiento de ser un extraño, que durante tiempo atrás te perseguía por los lugares donde viviste, allí callaba, al fin dormido. Estabas en tu sitio, o en un sitio que podía ser tuyo; con todo o con casi todo concordabas, y las cosas, aire, luz, paisaje, criaturas, te eran amigas. Igual que si una losa te hubieran quitado de encima, vivías como un resucitado (*PC*, p. 652).

Interesa insistir en que la reconciliación con el entorno se plantea en términos topográficos. No se trata sólo de afinidad cultural, sino de efectiva localización dentro de coordenadas que resultan familiares, sin que pueda decirse con precisión por qué. Como dice el poeta al inicio del poema, la reconciliación coincide con la satisfacción de una necesidad fundamental: la de estar en un ambiente que sea favorable tanto para el alma como para el cuerpo, y que por eso mismo posibilita que estos dos principios se congracien: "el espíritu, lo mismo que el cuerpo, no puede vivir en un medio que le sea desfavorable, o mejor dicho, que le sea ajeno" (*P-I*, p. 651). Hölderlin apunta en igual dirección cuando, mediante la evocación de Gre-

cia, restaura la encrucijada que el hombre puede habitar, punto en que coinciden el plano horizontal y el vertical —lo invisible eterno y lo visible temporal. Al reunir estas dos aspiraciones básicas, elevación y arraigo, se instaura el centro en que cuerpo y alma se acomodan como en un reducto totalmente hospitalario. En el caso de Cernuda, se trata del “rincón andaluz”, paradigma del espacio ideal del que ha sido expulsado, hacia el que peregrina a lo largo de la vida, y que en *Variaciones* reaparece.

Como ha señalado Philip W. Silver, esta dimensión de la obra de Cernuda corresponde al “argumento romántico” que la articula: Paraíso, Caída y Restauración<sup>6</sup>; este es el mito en torno al cual se desenvuelve. A esto hay que añadir un ligero matiz: al instaurar un lugar en que se recobra la unidad perdida, se traza también el ámbito del ejercicio poético; de manera que no sólo se regresa al Edén, también se ingresa en un espacio construido *ex profeso* para que la palabra se despliegue. Quizá se abre así cierta perspectiva de futuro —compatible con la tensión hacia el pasado implícita en este movimiento—, así como la posibilidad de reunir mediante el cumplimiento del quehacer artístico los tres esquemas temporales<sup>7</sup>. De esta manera, como en el universo de Hölderlin, el cielo y la tierra coexisten en esta vida y se afirma el valor de este mundo —a pesar de la irremediable distancia que media entre realidad y deseo. Lo anterior equivale a descubrir en la hermosura el vestigio de la dimensión ideal a la que se aspira porque, según Cernuda señala en su “Historial de un libro”, “la poesía fija la belleza efímera. Gracias a ella lo sobrenatural y lo humano se unen en bodas espirituales, engendrando celestes criaturas, como en los mitos griegos del amor de un dios hacia un mortal nacieron seres semi-divinos” (*PC*, p. 604). ¿Será que, como afirma Cernuda en “Las iglesias” citando a Heráclito, “El camino que sube y el camino que baja es uno y el mismo” (*P-I*, p. 638)?<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Luis Cernuda: *el poeta en su leyenda*, ed. revisada, Castalia, Madrid, 1995, *passim*.

<sup>7</sup> Al establecimiento del espacio adecuado para el ejercicio poético corresponde la entrada en un tiempo ritual.

<sup>8</sup> En “El amante divaga”, incluido en *Poemas para un cuerpo*, también aparece esta sentencia: “El camino que sube/ Y el camino que baja/ Uno y el mismo son; y mi deseo/ Es que al fin de uno y de otro/ Con odio o con amor, con olvido o memoria,/ Tu existir esté allí, mi infierno y paraíso” (*PC*, p. 480). Las referencias de CERNUDA a Heráclito tienen su origen en el hallazgo de los presocráticos, lo único que lee con gusto antes de establecerse definitivamente en México, como señala en “Historial de un libro”: “No sería justo que no mencionase ahora, después de indicar mi cansancio entonces de la lectura, cómo en Mount Holyoke hice una en extremo reveladora: la de Diels, «Die Fragmente der Vorsokratiker», ayudado por una traducción inglesa de los mismos textos; más tarde, ya viviendo en México, leería también la obra de Burnet, «Early Greek Philosophy»” (*P-I*, pp. 657-658). Llama la atención que también en esto Cernuda coincida con Hölderlin, a quien también deslumbró la sabiduría de los primeros pensadores griegos.

Una vez que se han restablecido las coordenadas fundamentales, el hombre puede vivir el mundo como el reino al que está destinado, no como una zona de destierro, y disfrutarlo plenamente. Cernuda lo afirma de modo tajante en “Centro del hombre”: “No: nada de ángel, ni de demonio desterrado. De lo que aquí hablas es del hombre, y nada más; de la tierra, y nada más. Ambos el hombre y la tierra, hallada la armonía posible entre el uno y la otra, son bastante” (*PC*, pp. 651-652). Como en el mundo configurado por Hölderlin, deja de ser necesario buscar la verdad detrás de la apariencia, pues, cuando el hombre se inserta en la trama de relaciones a que pertenece, se le revela la vertiente ideal hacia la que conduce el deseo. El orden que Hölderlin encuentra en Grecia consiste precisamente en la disolución de las fronteras que dividen el plano de la naturaleza y el plano divino: la coincidencia de ambos se realiza en la belleza<sup>9</sup>.

Se ha discutido el papel que desempeñan Andalucía y España en el mundo recreado en las dos colecciones de poemas en prosa de Cernuda, *Ocnos* y *Variaciones sobre tema mexicano*; lo dicho antes acerca de Grecia puede servir para esclarecer este punto. Como desarrollo más adelante, la tierra natal y la patria aparecen en sendos libros de manera paradigmática; sin excluir las referencias geográficas, apuntan hacia un horizonte ideal en que el lugar funciona como tal, es decir como orden que alberga al hombre y posibilita que se relacione con el entorno. De esta manera, Andalucía y España se subordinan a la configuración poética del “lugar”, entendido como encrucijada del plano vertical y el horizontal; ahí el hombre encuentra su sitio porque la armonía del exterior se traduce en reconciliación interior. Desde esta perspectiva, cuando me refiero a la configuración poética del “lugar”, en cierto modo remito a la discusión en torno a la función del jardín —imagen del paraíso—, en la obra de Cernuda. Sin embargo, la búsqueda del lugar quizá sea anterior a la del jardín, pues éste es una realización particular del “lugar”, entendido como punto donde se concentran todas las aspiraciones<sup>10</sup>. Durante los años del exilio, el deseo es sobre todo deseo de un lugar, de un centro en que alma y cuerpo puedan insertarse sin restricciones.

El deslinde entre espacio configurado poéticamente y las regiones geográficas, impide pensar *Ocnos* o *Variaciones sobre tema mexicano* como remembranza nostálgica o cuadro costumbrista respectivamente. Como afirma James Valender con relación a *Ocnos*: “La preo-

<sup>9</sup> La armonía a que me refiero corresponde a la transfiguración poética de Grecia que lleva a cabo Hölderlin; todo ello, al margen de las múltiples interpretaciones que pueden elaborarse en torno al fenómeno griego.

<sup>10</sup> Sobre los poemas a propósito del jardín, véase CARLOS-PEREGRÍN OTERO, “Variaciones sobre un tema cernudiano”, *Letras-I*, 2ª ed., Seix Barral, Barcelona, pp. 121-139. El autor señala que el punto de partida de “Un jardín”, poema recogido en *Variaciones*, pudo haber sido el jardín Borda en Cuernavaca.

cupación de Cernuda con el pasado, su intento de «conmemorarlo» a través de la poesía, refleja un propósito metafísico más que sentimental: el deseo de identificar y fijar aquello que es constante a lo largo de su experiencia, de concentrarse en lo que se considera así el reflejo de alguna realidad superior inalterable”<sup>11</sup>. Es natural que Cernuda recurra al paisaje de su tierra natal en su viaje a la infancia, pero la recreación de dicho paisaje se subordina al establecimiento de un universo en que pueda insertarse poéticamente. Me parece que en ese sentido es muy acertado hablar de “un propósito metafísico”. Lo mismo podría decirse de la experiencia del lugar que puede vislumbrarse en *Variaciones sobre tema mexicano*<sup>12</sup>: importa que suceda en México porque este país fue el detonante de la actividad mediante la cual Cernuda elabora lugares que le permiten superar la distinción entre el plano ideal y el plano cotidiano. Así, ciertos lugares permiten vislumbrar el espacio deseado que de ordinario se desdibuja en la confusión de cosas desligadas; al recrearse, esos lugares suscitan un orden, es decir se erigen como encrucijadas donde se concentran las direcciones que permiten al hombre desenvolverse.

Entonces Andalucía y la España redescubierta en México son hasta cierto punto un pretexto a partir del cual se establece el horizonte proporcionado al anhelo. Lo mismo ocurre con el amante de *Poemas para un cuerpo* —serie próxima en el tiempo a *Variaciones*. El ser amado es indispensable como impulso, pero se confunde con la proyección ideal que el deseo elabora, como se afirma explícitamente en “Sombra de mí”. En las dos primeras estrofas del poema el sujeto admite que la imagen que lo desvela y exalta alternativamente, poco tiene que ver con el amante y responde más bien a la forma que el amor le imprime; en este sentido, habla más de quien la proyecta que de quien supuestamente la inspira. Pero sin el pretexto que desencadena el proceso imaginativo, el amor no sería posible:

Y aunque conozco eso, luego pienso  
Que sin ti, sin el raro  
Pretexto que me diste,  
Mi amor, que afuera está con su ternura,  
Allá dentro de mí hoy seguiría  
Dormido todavía y a la espera  
De alguien que, a su llamada,  
Le hiciera al fin latir gozosamente (*PC*, pp. 472-473).

Hay atisbos de arbitrariedad, si no es que de capricho, en la operación mediante la que se reduce al amante a la imagen que el deseo

<sup>11</sup> *Cernuda y el poema en prosa*, Tamesis, London, 1984, pp. 27-28.

<sup>12</sup> “Es evidente, sin embargo, que no fue el propósito de Cernuda escribir un libro costumbrista, y tampoco quedó como tal cuando finalmente lo dio por terminado” (*ibid.*, p. 95).

forja de su objeto. Pero este es sólo un aspecto del problema. Desde otra perspectiva, puede decirse que la falta de conexión entre el individuo real y la imagen que el deseo proyecta —semejante a la distancia entre el México real y el proyectado en *Variaciones*— apunta al misterio que está en la base de la simpatía, punto de partida de las construcciones del deseo. Esto es importante en lo que respecta a la “legitimidad” de la imagen que Cernuda ofrece de México. Al primero que le preocupa el tema es al poeta, quien se inmiscuye en los cuadros que pinta y cuestiona a veces si su punto de vista es acertado: “Entre el pueblo y tú, no te engañes, percibes un espacio difícil de salvar. Difícil, excepto para la simpatía” (*PC*, p. 634).

A pesar de las trampas, reparos y autobjecciones con que Cernuda intenta poner a prueba lo que experimenta, acaba imponiéndose la sinrazón de la simpatía. Quizá el error está en tratar de justificar lo que no precisa ser justificado. Aparte de lo que más adelante ocurra, cuando un lugar desencadena el impulso poético, la visión o imagen que de esto resulta es cierta, indiscutible, porque corresponde más a la realización ideal efectuada por el deseo que a un análisis objetivo. Desde esta perspectiva, se revela el carácter gratuito del amor. Al transformar poéticamente un país, de un lado se distorsiona, pero de otro se rinde homenaje a aquello que permite ir más allá del horizonte habitual. Esto se debe a que la transfiguración poética del lugar deriva de la contemplación, es decir de la metamorfosis que opera la mirada amante. Cernuda lo constata en el poema final del libro, “El regreso”: “Qué extraño es el amor, y cómo brota inesperado, arrastrando tras de sí la voluntad y todo el ser, con razones sólo de él percibidas, en un impulso hondo y único” (*PC*, p. 654). La misma sorpresa ante lo irrefutable aparece al inicio de “Un jardín”: “Al cruzar el cancel, aun antes de cruzarlo, desde la entrada al patio, ya sientes ese brinco, ese trémolo de la sangre, que te advierte de una simpatía que nace. Otra vez un rincón. ¿En cuántos lugares, por extraños que algunos fueran para ti, no has hallado ese rincón donde te sentías vivo en lo que es tuyo?” (*PC*, p. 644).

Para poder modificar un lugar es preciso haber acogido previamente su influjo, de ahí que la gratitud sea la última palabra ante la simpatía —argumento en torno al cual se va tejiendo, con sus ascensos y caídas, el ciclo de *Variaciones*<sup>13</sup>. “Piensas que es bueno estar vivo,

<sup>13</sup> Según PHILIP W. SILVER, en México el poeta recupera el edén de la infancia (*Luis Cernuda: el poeta en su leyenda*, Castalia, Madrid, 1995, pp. 203-209). Esta opinión ha sido cuestionada por VALENDER, para quien en el contexto de la poesía de Cernuda suprimir la distancia entre realidad y deseo es un contrasentido, pues el drama del poeta consiste precisamente en la insuficiencia de la realidad ante las expectativas del deseo (*op. cit.*, p. 125). BERNARD SICOT coincide con Valender en este punto (*Quête de Luis Cernuda. “Perfil del aire”. “Ocnos” et “Variaciones sobre tema mexicano”*, tesis de doctorado, Université de Paris-Sorbonne, 1993, pp. 331-332). A mi modo de ver, el retorno a la infancia es parcial y provisional; de otro modo, no se



que es bueno haber vivido. Toda tu alegría, todo tu fervor recrean en tu alma el sentimiento de lo divino. Y das gracias a Dios, que ha preservado tu vida hasta este único instante deseado" (*PC*, p. 654). La última frase tiene el énfasis retórico que corresponde al cierre del poema. Las dos anteriores intrigan más; parece que "el sentimiento de lo divino" se relaciona en la obra de Cernuda con la síntesis del plano visible-temporal con el invisible-eterno, lo que remite a una divinidad inmanente al mundo, esto es, cuya hermosura se celebra en el marco de una especie de panteísmo poético. El primer impulso del deseo sería entonces ese dios que se extiende en la superficie del mundo. La contemplación permite que "la idea divina del mundo", según las palabras que Cernuda toma de Fichte, se refleje en la mirada del sujeto quien, al modo del aire, se transforma en medio adecuado para la expansión de la luz. En "Tres poetas metafísicos", Cernuda reconoce en la poesía de Aldana esta disposición: "La inmortalidad a que aspira no es la exaltación personal del ser terreno, tal en Manrique, sino el enajenamiento del mismo en su Hacedor, sin conservar de sí otro atributo que el impulso amoroso individual, el cual es, respecto de Dios, como el aire respecto de la luz por él extendida" (*PI*, p. 511).

Entonces, erigir un lugar implica restablecer los ejes en que el hombre puede insertarse; entre este gesto y la actividad contemplativa hay estrechas relaciones. De ahí la importancia que la mirada adquiere en *Variaciones sobre tema mexicano*: el diseño del lugar es inseparable de la mirada que lo dibuja y que, a la vez, se pasea por el ámbito recreado con verdadera fruición. En diversas ocasiones —"Miravalle", "El regreso"—, se alude al deleite de la vista que se embebe en el lugar que se abre frente a sí. En "El ocio", además, se hace explícita la relación entre tal actividad y la poesía; el pasaje es clave en lo que respecta al tema del lugar en el libro, pues revela que el soporte de estas diáfanas arquitecturas es la contemplación y, en sentido inverso, que sin el lugar erigido ésta difícilmente encuentra un ámbito por el cual desplazarse.

Mirar. Mirar. ¿Es esto ocio? ¿Quién mira el mundo? ¿Quién lo mira con mirada desinteresada? Acaso el poeta, y nadie más. En otra ocasión has dicho que la poesía es la palabra. ¿Y la mirada? ¿No es la mirada poesía? Que la naturaleza gusta de ocultarse, y hay que sorprenderla, mirándola largamente, apasionadamente. La mirada es un ala, la palabra es otra ala del ave imposible. Al menos mirada y palabra hacen al poeta. Ahí

explican las oscilaciones que se encuentran a lo largo del libro: Cernuda da la pauta para pensar que no está del todo convencido de la reconciliación que en ciertos momentos afirma. Con todo, este libro constituye una celebración del lugar, de lo que podría deducirse que, al margen de la reconciliación con la tierra natal o la nación, en *Variaciones* se da la experiencia del mundo como cruce de ejes, intemporal-temporal, en que el hombre puede encontrar un centro.

tienes el trabajo que es tu ocio: quehacer de mirar y luego quehacer de esperar el advenimiento de la palabra (PC, p. 639).

Mirar. Mirada. Mirándola. Se insiste en la actividad visual. A la vez que se mira, se invita a entregarse por completo a esa actividad, a desplazarse con voluptuosa parsimonia a través del espectáculo del mundo; la invitación a demorarse se refuerza mediante los adverbios cada vez más extensos e intensos: “largamente”, “apasionadamente”; se trata de una invitación a acariciar con los ojos. El poeta se olvida de sí y en ese trance se cifra la llegada de la palabra. El desinterés como requisito del libre despliegue de la mirada recuerda a Gide, quien se da cuenta de que para disponerse de modo adecuado para el placer y el arte es necesario eliminar los imperativos de la supervivencia. Por otra parte, se vuelve a oír la voz de Heráclito: “la naturaleza ama ocultarse”<sup>14</sup>, en donde la naturaleza parece ser un eco de lo invisible que de modo súbito se deja ver en lo visible. La mirada aguarda ese momento; al desplazarse por el lugar que recrea, simultáneamente traza la imagen que opera como “reminiscencia” del horizonte ideal en que tiempo y eternidad confluyen.

En este momento se puede formular la pregunta que subyace en *Variaciones*. ¿Hay “lugar” para el hombre? ¿Puede hallar un centro en que la atención recaiga, congregando la multiplicidad de impulsos en que de ordinario se dispersa? Este no existe de antemano (o sólo existe como deseo); hace falta elaborarlo poéticamente, como en efecto ocurre en este libro. Se trata de circunscribir el espacio de manera que se transforme en “lugar”, esto es, en ámbito preciso que encuentra su equivalencia en la tensión del poeta que, a su vez, delimita la experiencia en márgenes sin los cuales sería incomunicable. En este sentido, llama la atención la presencia en “La ventana”, poema recogido en *Vivir sin estar viviendo*, de una noción del “lugar” semejante a la de *Variaciones* y también relacionada con la contemplación. En este poema la ventana tiene la función que aquí he atribuido al “lugar”: circunscribe el espacio, constituyendo así el ámbito en que discurre la contemplación. Como en “Centro del hombre”, el sujeto se refiere en “La ventana” al “centro cordial del mundo”, y señala la posibilidad de enajenarse en el espectáculo que desde ahí se abre a la mirada:

Recuerda la ventana  
Sobre el jardín nocturno,  
Casi conventual; aquel sonido humano,  
Oscuro de las hojas, cuando el tiempo,

<sup>14</sup> G. S. KIRK, J. E. RAVEN, y M. SCHOFIELD, *Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos*, 2ª ed. ampliada, vers. esp. de Jesús García Fernández, Gredos, Madrid, 1987, p. 280. En donde el fragmento se traduce así: “La auténtica naturaleza de las cosas suele estar oculta”.

Lleno de la presencia y la figura amada,  
 Sobre la eternidad un ala inmóvil,  
 Hace ya de tu vida  
 Centro cordial del mundo,  
 De ti puesto en olvido,  
 Enajenado entre las cosas (*PC*, p. 383).

Más adelante, el amor se muestra como fundamento de la mirada contemplativa:

La mirada es quien crea,  
 Por el amor, el mundo,  
 Y el amor quien percibe,  
 Dentro del hombre oscuro, el ser divino,  
 Criatura de luz entonces viva  
 En los ojos que ven y que comprenden (*PC*, p. 385).

Si el lugar reúne y atrae hacia un centro elementos dispares, su correlato será la actividad contemplativa, que permite al sujeto “centrarse”, demorarse en el objeto que lo embarga, sin restricciones de tiempo ni condicionado por intereses. En este estado de ánimo el mundo se abre y se entrega; pues, además de la exactitud, es atributo de la mirada contemplativa la paciencia que aguarda activamente, disponiéndose para el encuentro, hasta que la manifestación se cumple. Este movimiento es claro en “Miravalle”, donde el sujeto se desplaza por el lugar que previamente ha erigido: “Siendo todo esto tan nuevo para ti, nada sin embargo te resulta extraño. El mundo tendrá lugares aún más bellos, pero ninguno que así se entre en el alma de quien lo mira. Míralo, míralo bien; acoge entera dentro de ti tanta hermosura, que su contemplación es un regalo del destino, cuando de él ya ninguno esperabas” (*PC*, p. 626).

Así como el lugar supone un orden mediante el que diversos elementos confluyen en un punto, la actitud contemplativa supone una particular situación anímica; se trata de liberar la atención, separándola de afanes e intereses diarios, para que pueda centrarse en una sola dirección<sup>15</sup>. Cuando el sujeto recupera la armonía, lo que tiene

<sup>15</sup> La capacidad contemplativa se relaciona con lo que se ha dado en llamar “sustrato ético” de la poesía de Cernuda. En repetidas ocasiones, en contextos diversos, Cernuda señala que la poesía debe estar informada por el amor, pues los efectos de éste en el sujeto se reflejan en la intensidad de mirada y pureza de estilo. El amor depura al sujeto y por consiguiente depura también su expresión. No es sólo un problema de sinceridad, aunque la suponga; sobre todo importa que en una obra pueda reconocerse la presencia del amor, actividad espiritual que incide en el individuo y lo transforma, independientemente de los efectos que pueda tener en lo amado. Quizá cuando se habla de la relación que Cernuda establece entre ética y poesía, se alude a que la obra debe transparentar una trayectoria espiritual si es que se quiere ir más allá del alarde retórico. A esto se refiere en “Tres poetas clásicos” cuando ape-

que ver con el desasimiento de beneficios añadidos y con la agilidad de los sentidos, participa de la unidad que el lugar restituye. Entonces se establece la equivalencia entre el lugar elegido como marco de la meditación y el estado mediante el que es posible acceder al secreto que este recinto contiene. Los lugares recreados por Cernuda simulan la situación anímica que se requiere para ingresar en esos dominios: es preciso descender al interior, impulsar la atención hacia un punto y dejarse embeber por el juego de relaciones que se abren en la contemplación. De esta manera, la contemplación opera de modo paradójico; es un proceso enajenante, porque la mirada se vierte en el espectáculo que se le ofrece, pero esta enajenación en realidad es desenajenante —valga la redundancia— porque desliga al sujeto de necesidades e intereses inmediatos y eso significa liberarse para el goce. Hay, pues, un deseo de transformarse en lo visto. En “El mirador”, Cernuda se refiere a este proceso como un “dejarse invadir”: “Acodado luego en el muro, miras el paisaje, te dejas invadir por él, de tus ojos a tu imaginación y su memoria, adonde algo anterior, no sabes qué, imagen venida cómo o por dónde, parecía haberte preparado para esta simpatía profunda, este conocimiento entrañable que a su vista en ti despierta” (*PC*, p. 632). En “El regreso”, la referencia a la enajenación es más clara, habla aquí de “anonadarse”: “Sí, ahí lo tienes, frente a tus ojos, al objeto de tu amor: míralo, que pocas veces halagó a tu mirada la vista de lo que has amado. Esta llanura, este cielo, este aire te envuelven y te absorben, anonadándote en ellos. El amor ya no está sólo dentro, ahogándote con su vastedad, sino fuera de ti, visible y tangible; y tú eres al fin parte de él, respirándolo libremente” (*PC*, p. 654). En “El patio”, se habla de “embeberse”: “Sentado en un poyo, miras y miras embebido, con el gozo de quien largo tiempo privado de un bien, lo encuentra al fin, e incrédulo aún, lo posee” (*PC*, p. 648).

De modo que el diseño del “lugar” puede entenderse también como práctica orientada a restablecer la unidad en el sujeto, pues se requiere del ánimo contemplativo, libre del desasosiego que producen los requerimientos cotidianos, para reconocer en el exterior el plano del mundo interior; Cernuda denomina estos ámbitos correspondientes “dentro” y “fuera”. En “El patio” aparece explícitamente la asimilación paulatina del lugar; el ejercicio se ejecuta en tres movi-

la a san Juan de la Cruz como modelo de transparencia poética, precisamente porque su obra es trasunto de un intenso ejercicio espiritual, lo que en este contexto equivale a una experiencia excepcional del amor: “Porque en San Juan de la Cruz la belleza y la pureza literaria son resultados de la belleza y pureza de su espíritu; es decir, resultado de una actitud ética y de una disciplina moral” (*PI*, p. 500). En este ensayo, se compara el “divino balbuceo” del santo extasiado ante la hermosura del mundo con la expresión entrecortada de Hölderlin, también rebosante de alegría cuando pasea la mirada por el espectáculo de la naturaleza; en ambos casos el elogio del paisaje se sustenta en el impulso amoroso que hace posible la contemplación.

mientos. Primero se presenta el patio como lugar en que se lleva a cabo el reconocimiento. Al igual que el jardín, es un espacio vuelto sobre sí mismo, con la fuente al centro y flanqueado por los arcos del claustro. De este modo se constituye un ámbito bien definido y que integra los elementos ahí dispuestos: surtidor, naranjos, serie de arcos, sol. "Medio cortesano y medio rústico, está lleno de sol y de calma; de calma filtrada por los siglos, de vida apaciguada" (PC, p. 648). La armonía exterior obliga al sujeto a volver sobre sí mismo, se va de afuera hacia adentro, entonces se descubre la afinidad del patio con el "rinconcillo andaluz", arquetipo del lugar para Cernuda. El recuerdo de la tierra perdida reconforta y distiende al sujeto y se prepara así el tercer momento, cuando finalmente se establece la correspondencia entre lugar y ánimo. El patio funciona como reminiscencia del lugar originario cuya imagen está impresa desde siempre en el alma:

Viendo este rincón, respirando este aire, hallas que lo que afuera ves y respiras, también está dentro de ti; que allá en el fondo de tu alma, en su círculo oscuro, como luna reflejada en el agua profunda, está la imagen misma de lo que entorno tienes y que desde tu infancia se alza, intacta y límpida, esa imagen fundamental, sosteniendo, ella tan leve, el peso de tu vida y de su afán secreto (PC, p. 648).

La luna reflejada en el agua oscura, círculo dentro del círculo, sugiere el movimiento hacia el centro al que impulsa la contemplación del patio; a su vez, el patio se duplica, pues coincide con la imagen que constituye, a pesar de su levedad, el soporte del sujeto. La atmósfera del patio permite asomarse al fondo del alma donde se esconde el niño, destino final de este viaje hacia el origen.

El lugar funciona como mediación para acceder al ser íntimo del sujeto. En este recorrido se distinguen varios momentos: diseño del patio como foco de atención, descenso al fondo del alma a partir del centro descubierto en el exterior, recuerdo de la imagen primordial donde se abraza al niño. Ya que la trayectoria del sujeto desemboca en la infancia, puede deducirse que los lugares en que Cernuda se reconoce poseen las características de esta edad: ensimismamiento feliz, comunicación de elementos diversos —se respaldan unos a otros en vista de la unidad del conjunto—, ignorancia del paso del tiempo; con todo, también se puede decir que el estado al que el niño remite se caracteriza como espacio que alberga, cobija, envuelve, y sobre todo, como ámbito del secreto, reducto íntimo en donde se está a salvo<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> BERNARD SICOT interpreta el intento de recuperar la infancia como búsqueda del origen; de modo que el primer móvil del deseo sería la madre, pues ésta representa el espacio con que es posible fundirse, el lugar en que se ahoga la soledad; el

A partir del lugar entendido como sitio cerrado y seguro es posible aproximarse a la idea de infancia desde una perspectiva algo distinta a la de situación previa a la caída; si la infancia es una edad, es también un estado de intimidad. Implica saberse parte, tener un lugar: respirar sin dificultad, habitar un territorio del que por ningún motivo se puede ser expulsado. La nostalgia de la niñez es también nostalgia del lugar, por eso para evocarla Cernuda configura arquitecturas imaginarias que reproducen el “rincón”, arquetipo del lugar que se actualiza en los sitios donde descubre, donde crea, esta atmósfera ideal.

La distinción entre realidad y deseo, punto de partida de la poética de Cernuda, explica la reiterada búsqueda del lugar a lo largo de su obra, y también las rutas que transita para construirlo. Si la realidad es insuficiente —Cernuda insiste en la desproporción que hay entre lo que ésta ofrece y las aspiraciones del deseo—, el lugar no puede darse por supuesto, esto es, ningún punto geográfico reúne las condiciones del espacio ideal; entonces hace falta elaborarlo imaginativamente<sup>17</sup>. Sin embargo, en ciertos lugares se presiente el orden al que aspira el deseo, por ello, se transforman en impulso y trazado de un recorrido en el cual se articula el recinto donde la palabra puede discurrir.

Pero la imaginación requiere del estímulo del deseo para activarse, por eso la simpatía señala el inicio de la mirada contemplativa mediante la que se dispone del lugar que previamente ha invadido al

retorno a la unidad sólo se cumple con la muerte. “Comme on le presentait, le creux, le concave sortent victorieux de ce combat qui se livre au sein de l'être cernudien. La «caverne tellurique» et «l'uterus caverneux» avalent le fils. La mère, objet fondamental et refoulé du désir cernudien, reprend sa créature. Et la mort sera le lieu de cette réunification tant recherchée au long de la quête de toute une vie” (*op. cit.*, p. 358).

<sup>17</sup> Así como el lugar no puede darse por supuesto, tampoco puede darse por supuesto el lenguaje. De ahí que Cernuda reformule la tradición literaria española. Parte de esta maniobra, tal como él la entiende, consiste en descubrir los antecedentes románticos de una tradición en que se resiente la ausencia de grandes figuras vinculadas al Romanticismo. Se entiende entonces su interés por la mística, pues en esta corriente encuentra más puntos de contacto con dicho movimiento que en la literatura del romanticismo español —así se explica, por ejemplo, que compare a san Juan de la Cruz con Hölderlin. Por su actitud ante la tradición, según el testimonio de JOSÉ ÁNGEL VALENTE, Cernuda se vuelve referencia obligada para la poesía española contemporánea: “En un sostenido, indispensable arrastre, la obra de Luis Cernuda incorpora a la tradición lírica española muchos elementos esenciales que nuestro precario romanticismo había ignorado. No fue su generación —respecto de la cual marcó en definitiva una neta disidencia— particularmente propicia al pensamiento, como lo habían sido antes Machado o Unamuno. El, sí. De ahí que pudiera su poesía incorporar a los grandes visionarios de la modernidad europea: a Coleridge, a Hölderlin, a Leopardi” (“Poesía y exilio”, *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*, eds. Rose Corral, Arturo Souto Alabarce y James Valender, El Colegio de México, México, 1995, p. 25).

sujeto. Esta simpatía, más que consideraciones intelectuales, inspira las páginas de *Variaciones sobre tema mexicano*, muchas veces cargadas de nítida emoción. Es necesario recordar que cuando Cernuda llega a México la lengua constituye su primer sobresalto, se trata del aviso que anticipa la simpatía. Después de muchos años sin escuchar su idioma, se ve de pronto en medio del mundo que el español evoca. De golpe se traslada al origen adormecido en la memoria. Desde este momento comienza la recuperación del lugar que marca su encuentro con México. Como indica Cernuda en "La lengua", refiriéndose al español, sólo la palabra puede albergar al poeta, es el único "lugar" donde desaparece, aunque sea momentáneamente, la hostilidad del destierro:

La lengua que hablaron nuestras gentes antes de nacer nosotros de ellos, esa de que nos servimos para conocer el mundo y tomar posesión de las cosas por medio de sus nombres, importante como es en la vida de todo ser humano, aún lo es más en la del poeta. Porque la lengua del poeta no sólo es materia de su trabajo sino condición misma de su existencia.

Y si la primera palabra que pronunciaron tus labios era española, y española será la última que de ellos salga, determinadas precisa y fatalmente por esas dos palabras, primera y postrera, están todas las de tu poesía, que la poesía, en definitiva es la palabra (*PC*, p. 625).

TATIANA AGUILAR-ÁLVAREZ BAY  
El Colegio de México