

### 3.- AUTOBIOGRAFÍA DE LUIS CERNUDA: ASPECTOS LITERARIOS

JOSÉ ROMERA CASTILLO

¿Constituye la literatura íntima un género literario? He aquí una interesante clave que ocupa hoy en día a los teóricos de la literatura en una doble vertiente: primero, en la definición del concepto de género; y segundo, en la delimitación del género intimista cuando la escritura se utiliza como signo referencial del escritor<sup>1</sup>.

Por lo que respecta al género literario ha sido norma tradicional definirlo según criterios normativos, basados esencialmente en la autoridad de sus postuladores. En efecto, desde que Platón, en el libro tercero de la *República* (392c y d), hiciese la clasificación de los géneros (*diégesis*: presentación directa al hablar el poeta; *mimesis*: representación personificada; y *tipo mixto*: el poeta y los personajes se alternan como hablantes), han sido muchos los que siguieron sus pautas definitorias (desde Aristóteles a Quintiliano, pasando por los renacentistas y neoclásicos).

Fue Boris Tomachevski, perteneciente al formalismo ruso, el que propuso una descripción diferente del género literario. Teniendo en cuenta la distinción -propuesta por su compañero de escuela J. Tinianov- entre *forma* (la estructura inmanente de un texto) y *función* (la asignada específicamente a la estructura), estableció que, según los procedimientos de construcción, los textos de la literatura se agrupan en “clases particulares de obras (géneros), caracterizadas por un agrupamiento de procedimientos a los que llamamos rasgos del género. Estos rasgos pueden ser muy diferentes y referirse a cualquier aspecto de la obra literaria”. El procedimiento recurrente lo llama la *dominante*, que es el elemento sobre el que se genera la formación del género. Debido a su polivalencia, a su cambio constante (evolución o revolución) -su distinción siempre es histórica, es decir, sólo se justifica en una época dada-, Tomachevski<sup>2</sup> propone

---

<sup>1</sup> He tratado sobre el tema en mi trabajo “La literatura, signo autobiográfico. El escritor, signo referencial de su escritura”, en José Romera Castillo (ed.), *La literatura como signo* (Madrid: Playor, 1981, págs. 13-56).

<sup>2</sup> B. Tomachevski, “Poética”, en Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (Buenos Aires: Signos, 1970, págs. 199-232; correspondiendo las citas a las págs. 228 y 232, respectivamente).

“adoptar una actitud descriptiva en el estudio de los géneros; reemplazar la clasificación lógica por una pragmática y utilitaria que tenga en cuenta sólo la distribución del material dentro de los marcos definidos. La clasificación de los géneros es compleja: las obras se distribuyen en vastas clases que, a su vez, se diferencian en tipos y especies”.

El género, en la literatura, sería en conjunto de diferentes obras literarias que se organizan en unas *clases* que presentan en su seno una serie convergente de procedimientos, o afinidad de funciones, que un escritor, en una época determinada, tiene en cuenta, con mayor o menor conciencia, a la hora de producir su escritura. Dicho de otro modo, el género equivale, en literatura, a los *actos ilocutorios* que, según la teoría de los *actos de habla* (*speech acts*), son una energía latente en toda enunciación del lenguaje usual (interrogar, ordenar, asertar con sus dos variantes: afirmar y negar), unas presuposiciones que el escritor utiliza al cifrar el mensaje para ser reproducido en sus propios términos con un propósito de comunicación, según he tenido la oportunidad de tratar en otros trabajos<sup>3</sup>.

Por su parte, uno de los teóricos más importantes sobre el género, el húngaro Paul Hernadi<sup>4</sup>, tras pasar revista a las distinciones expresivas, estructurales, miméticas y pragmáticas del mismo, concluye: “Sin duda, construcciones teóricas tales como el *modo de discurso* temático, dramático, narrativo o lírico; la perspectiva autoral, interpersonal, dual, o privada; el *alcance* concéntrico, cinético o ecuménico; y el *ánimo* trágico, cómico, o tragicómico son sólo indicadores distantes de la realidad viva de las obras literarias. Sin embargo, pueden proporcionar un marco de referencia conceptual flexible para el estudio histórico de las tradiciones genéricas más concretamente definibles”.

Lo cierto es que la literatura íntima constituye *per se* una clase de código implícito, a través del cual las obras pueden ser creadas, recibidas y clasificadas tanto por los creadores como por los receptores. La literatura autobiográfica constituye, por lo tanto, una *clase* -es decir, un género literario<sup>5</sup>, practicado, sobre todo, a partir del siglo

---

<sup>3</sup> Cf. José Romera Castillo, "Presuposiciones en los *Milagros de Nuestra Señora*", en *Actas de las III Jornadas de Estudios Berceanos* (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1981, págs. 149-159).

<sup>4</sup> Cf. Paul Hernadi, *Teoría de los géneros literarios* (Barcelona: A. Bosch, 1978). Han tratado del tema, entre otros, Fernando Lázaro Carreter, “Sobre el género literario”, en su obra, *Estudios de poética* (Madrid: Taurus, 1976, págs. 113-120; R. Wellek y A. Warren, *Teoría literaria* (Madrid: Gredos, 1974, págs. 159-243), etc.

<sup>5</sup> Según defiende, por ejemplo, Elisabeth Bruss, *Autobiographical Acts: The Changing Situation of Literature* (Baltimore: The J. Hopkins University Press).

XVIII en Occidente (lo cual no quiere decir que anteriormente no hubiese obras autobiográficas: piénsese, por ejemplo, en las *Confesiones*, de san Agustín, o en el *Libro de la vida*, de santa Teresa)-, ramificada en una serie de *tipos* (autobiografías, memorias, diarios, epistolarios y autorretratos), con unas *especies* diferenciadas dentro de cada uno de los *tipos*, fijadas por distinciones históricas concretas en las que las obras particulares se insertan.

La autobiografía es, por lo tanto, un *tipo* dentro de la escritura autobiográfica con gran contenido referencial, en la que el escritor deja huellas indelebles de sus vivencias. Mientras que en los que denomino relatos (o textos) autobiográficos de ficción<sup>6</sup> (*San Manuel Bueno, mártir* de Unamuno, *Consagración de la primavera* de Alejo Carpentier, en novela; parte del *Libro de buen amor*, del Arcipreste de Hita, en poesía; *Así que pasen cinco años*, de Federico García Lorca, en teatro) el autor mezcla fragmentos de su vida con lo imaginario; en las memorias (*Los pasos contados* de Corpus Barga, *La arboleda perdida* de Rafael Alberti o *Confieso que he vivido* de Pablo Neruda) el foco narrativo se centra en la inserción del yo en sus diversos contextos y acontecimientos en los que el escritor ha participado de una manera activa o pasiva; en los diarios, en los que las vivencias adquieren una mayor proximidad y fragmentariedad, la del día a día, con una mayor brevedad y condensación; en los epistolarios, en los que se plasma una comunicación directa con un destinatario concreto, en la autobiografía -modalidad a veces difícil de discernir en ciertos aspectos con las memorias-, en principio, el foco narrativo se centra preferentemente sobre el yo del creador, produciéndose una identificación muy profunda entre el autor, el narrador y el personaje.

Luis Cernuda, uno de los componentes más significativos del grupo poético del 27 y del exilio<sup>7</sup>, sin haber dejado unas memorias extensas, proporciona una escritura autobiográfica de gran sutileza. En primer lugar hay que destacar una serie de páginas diarísticas, escritas a lo largo de su vida (desde 1925 a 1948)<sup>8</sup>; el interesante y amplio epistolario<sup>9</sup>; además de otras obras suyas como *Ocnos*<sup>10</sup>, teñida de autobiografismo.

---

<sup>6</sup> Lo que hoy se denomina como *autoficción*.

<sup>7</sup> Cf. al respecto la tesis de doctorado de mi alumno Eusebio Cedena Gallardo, *El diario y sus aplicaciones en los escritores del exilio español de posguerra* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2004; con prólogo de José Romera Castillo).

<sup>8</sup> Recogidas por Derek Harris y Luis Maristany (eds.), en la edición de la obra de Cernuda, *Prosa II* (Madrid: Siruela, 1994), en los epígrafes "Prosa narrativa" y "Prosa miscelánea". Cf. el estudio de Eusebio Cedena, reseñado anteriormente.

*La realidad y el deseo*<sup>11</sup>, de Luis Cernuda, constituye uno de los hitos más importantes de la poesía española del siglo XX. Además de ser una poesía lírica, en la que el yo del poeta está más o menos latente, constituye uno de los ejemplos paradigmáticos de la poesía autobiográfica<sup>12</sup>. El propio Cernuda nos ha dejado un libro autobiográfico, en el que explica la génesis y plasmación de su poesía, *Historial de un libro*<sup>13</sup>, al que remito. Me fijaré en algunas marcas autobiográficas de *La realidad y el deseo*, que, a su vez, tienen una clara orientación literaria. Varios son los procedimientos que utiliza el poeta para conseguir el objetivo. Examinemos algunos.

### 1.- Marcas gramaticales de subjetividad en primera persona

El poemario, escrito sobre el enfrentamiento de la realidad y el deseo, destila por doquier claves líricas de las vivencias de Luis Cernuda, según podemos ver, primeramente, por el uso de elementos déicticos *-shifters*, según Roman Jakobson-, empleando el pronombre de primera persona del singular. Federico García Lorca, al comparar a nuestro poeta con sus coetáneos, llamaba la atención sobre la esencia personal y sincera de su agónica poesía. Decía el granadino en *El Sol* (21 de abril de 1936)<sup>14</sup>: “No habrá escritor en España, de la clase que sea, si es realmente escritor, manejador de palabras, que no quede admirado del encanto y refinamiento con que Luis Cernuda une los vocablos para crear su mundo poético propio; nadie que no se sorprenda de su efusiva lírica y de su capacidad de mito [...] con la misma fuerza que en

---

<sup>9</sup> Recogido en diversos volúmenes: *Epistolario inédito de Luis Cernuda* (Sevilla: Universidad, 1981; con edición de Fernando Ortiz), *Epistolario del 27: cartas inéditas de Jorge Guillén, Luis Cernuda y Emilio Prados* (Madrid: Versal / Cátedra, 1992; compilación de José Luis Cano), *Páginas sobre una poesía: correspondencia Alfonso Reyes y Luis Cernuda (1932-1959)* (Sevilla: Renacimiento, 2003; compilación de Alberto Rodríguez Perea) y *Epistolario, 1924-1963* (Madrid: Residencia de Estudiantes, 2003; con edición de James Valender).

<sup>10</sup> Madrid: Ínsula, 1949, 2.ª ed.º

<sup>11</sup> Luis Cernuda, *La realidad y el deseo* (México: FCE, 1970). Citaré por esta edición.

<sup>12</sup> Cf. ahora José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)* (Madrid: Visor Libros, 2000).

<sup>13</sup> Incluido en la tercera edición de *La realidad y el deseo* (México: FCE, 1958) y en su *Prosa completa* (Barcelona: Barral, 1975).

<sup>14</sup> Federico García Lorca, “En homenaje a Luis Cernuda”, en Derek Harris (ed.), *Luis Cernuda* (Madrid: Taurus, 1977, págs. 25-35).

nuestros mejores poetas clásicos. Entre todas las voces de la actual poesía, llama y muerte en Aleixandre, ala inmensa en Alberti, lirio tierno en Moreno Villa, torrente andino en Pablo Neruda, voz doméstica entrañable en Salinas, agua oscura de gruta en Guillén, ternura y llanto en Altolaguirre, por citar poetas distintos, la voz de Luis Cernuda erguida suena original, sin alambradas ni fosos para defender su turbadora sinceridad y belleza”. Sinceridad, preñada de belleza, que se torna voz en eco de unas vivencias turbadoras que se comunican, no *sotto voce*, sino con la arrogancia y valor de quien utiliza su escritura como proclama y sosiego de los deseos (a veces no conseguidos), desde un *ego* plenamente fundamentado y asumido.

Testimonios gramaticales de la presencia del yo en el poemario se podrían espigar en gran cantidad. Veamos algunos. Por ejemplo, al hacer confesión de su amor por lo que le rodea delimita el espejismo en el que está sumido:

*Creo en la vida,  
creo en ti que no conozco aún,  
creo en mí mismo;  
porque algún día yo seré todas las cosas que amo:  
el aire, el agua, las plantas, el adolescente.*

*(El mirlo, la gaviota, pág. 79).*

El subjetivismo es recurrente y se basa en la tríada de elementos que articulan su intimismo: el yo (realidad explícita una vez e implícita cuatro veces) -pronombre personal de primera persona singular- es el eje central del mundo cernudiano, consciente de lleno de su *trágica* y fuerte personalidad, como bien pone de manifiesto con esa redundante creencia en *mí mismo*; la naturaleza, inocente y pura; y, sobre todo, el amor que se convierte en anhelo y deseo, desasosiego y esperanza, en la fuerza primaria y máxima que mueve el ardoroso yo del poeta. De ahí, que llegue a decir en un arrebatado de sinceridad y pasión:

*¿Mi tierra?  
mi tierra eres tú.*

*¿Mi gente?  
mi gente eres tú.*

*El destierro y la muerte  
para mí están adonde  
no estés tú.*

*¿Y mi vida?  
dime, mi vida,  
¿qué es, si no eres tú?*

*(Contigo, págs. 310-311).*

El *yo*, identificado en el *tú* del amor, perennemente ansiado, no queda anulado como a primera vista pudiera parecer. El posesivo *mi* (colocado, en general, en primer lugar: realidad evidente) se complementa con el pronombre *tú* (puesto en último lugar: deseo vivido y buscado), convirtiéndose todo ello en *mi vida*, originada en el otro, pero siempre suya.

Una existencia, la de Cernuda, anhelante del amor de los adolescentes, manifestado a través de un genérico *tú* (o de los posesivos) que a la postre se encamina hacia la soledad:

*Así esta historia nuestra, mía y tuya  
(mejor será decir nada más mía,  
aunque a tu parte queden la ocasión y el motivo,  
que no es poco), otra vez viviremos  
tú y yo (o viviré yo solo),  
de su fin al comienzo.*

*(El amante divaga, pág. 311).*

Al *yo* le quedará el recuerdo, al repasar la historia de amor desde su fin al principio, o también el olvido, gracias al cual pueden engendrarse nuevos engarces en otros *tú*, que son los que, en un futuro -más o menos cercano-, darán la vida, la felicidad y el dolor al existir cernudiano:

*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 mi paraíso (pág. 312).*

Pero por mucha fuerza que tenga el aniquilamiento amoroso del fluyente río -el pensamiento de Heráclito plasmado en el título de uno de sus libros: *Un río, un amor*- no podrá afectar a su verdadera y profunda esencia:

*Sin querer has deshecho  
cuanto mi vida era,  
menos el centro inmóvil*

*del existir: la hondura  
fatal e insobornable.*

(*Fin de la apariencia*, pág. 313).

La voz personal del *yo* cernudiano, en solo autobiográfico claro, se convierte en coro perfectamente conjuntado, al utilizar la primera persona del plural, cuando lo particular queda convertido en generalización:

*No es el amor quien muere,  
Somos nosotros mismos.*

(Poema XII de *Donde habite el olvido*, pág. 95).

En el poema *No intentemos el amor nunca*, del libro *Un río, un amor* (pág. 52), en un momento de desaliento, invita Cernuda, por medio del *no intentemos*, a no confiar en las veleidades caprichosas del amor, con un sentido ejemplificador tanto para él como para sus receptores. Pero en vez de hablar del ser humano, el poeta se centra en el simbólico mar, con el cual se compara y nos compara:

*Mas el mar se cansaba de esperar las ciudades,  
allí su amor tan sólo era un pretexto vago  
con sonrisas de antaño,  
ignorado de todos.*

*Y con sueño de nuevo se volvió lentamente  
adonde nadie  
sabe nada de nadie.  
Adonde acaba el mundo.*

El uso del nosotros lo explica muy bien Cernuda de la manera siguiente: “Permítaseme que refiera ahora la poesía a mi experiencia personal, lo cual supone no poca presunción, aunque el poeta, si es que se me puede llamar así, tiene fatalmente que referir a su propia persona las experiencias poéticas que con sus medios limitados percibe; y al fin y al cabo, acaso las experiencias del poeta, por singulares que parezcan, no lo sean tanto que no puedan encontrar eco, en sus límites generales, a través de diferentes existencias”<sup>15</sup>. Confesión explícita de autobiografismo que, en definitiva, no es más que la variación sobre un tema recurrente que la colectividad humana produce. De ahí, el hecho de convertir en experiencia propia (el río particular) en colectivización

---

<sup>15</sup> “Palabras antes de una lectura”, en *Prosa completa* (Barcelona: Barral, 1975, págs. 871-872), editada por Derek Harris y Luis Maristany.

humana (el mar, en el que convergen los diferentes ríos, según la imagen manriqueña). Porque ¿qué es el hombre, sino cuerda de un mismo arpa?<sup>16</sup>.

## 2.- Utilización del pronombre de segunda persona

En el poema *Díptico español*, del libro *Desolación de la quimera* (pág. 329), podemos leer:

*Hablan en el poeta voces varias:  
escuchemos su coro concertado,  
adonde la creída dominante  
es tan sólo una voz entre las otras.*

El *tú*, tan utilizado en la poesía de Cernuda, representa una voz más de su agónico existir. El poeta se desdobra -al estilo de M. Butor- en una dualidad expresa: cara y cruz de una misma moneda. La segunda persona del singular le sirve para dos fines: uno, proyectar en ella pensamientos y vivencias de su propia experiencia; y otro, al dirigirse directamente al lector, el *tú* le sirve como anzuelo vigoroso para involucrar con mayor intensidad al partícipe de la comunicación (comunidad) poética. El *yo*, el *nosotros* y el *tú* son voces varias en coro concertado -según el poeta-, que, aunque en registros diferentes, cantan la misma melodía autobiográfica.

Con el uso de la segunda persona se establece una diferencia entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado, al tratar a este último como destinatario de lo contado. El procedimiento fue ya utilizado por el propio Rousseau en el Libro IV de sus *Confesiones*<sup>17</sup>. Cernuda lo emplea con intensidad manifiesta, como, por ejemplo, cuando al pensar en la inexorable vejez afirma:

*Cuando el invierno venga, ¿dónde  
tu mano ha de encontrar las hojas,  
tus ojos una luz sin sombras,  
tu amor su forma en cuerpo joven?*

(*Ofrenda*, pág. 190).

---

<sup>16</sup> Cf. al respecto de Claude Roy, *Nous. Essai d'autobiographie* (París: Gallimard, 1972).

<sup>17</sup> Dice, por ejemplo, Rousseau: "Pauvre Jean-Jacques, dans ce cruel moment tu n'espérais guère qu'un jour..." (*Confessions*, en *Oeuvres Complètes* (París: Gallimard, 1959, t. I, págs. 1-656; con edición de B. Gagnebin y M. Raymond).

El procedimiento también es utilizado en retrospectiva analítica sobre la funcionalidad de la familia:

*¿Recuerdas tú, recuerdas aún la escena  
a que día tras día asististe paciente  
en la niñez, remota como sueño al alba? [...]*

*Aquel concilio familiar, que tantos ya cantaron,  
bien que tú, de entraña dura, aún no lo has hecho*

*(La familia, pág. 195).*

Al igual que cuando proclama su verdad sin importarle la opinión ajena:

*La consideración mundana tú nunca la buscaste,  
aún menos cuando fuera su precio una mentira,  
como bufón sombrío traicionando tu alma  
a cambio de un cumplido con oficial benevolencia.*

*Por ello en vida y muerte pagarás largamente  
la ocasión de ser fiel contigo y unos pocos,  
aunque jamás sepan los otros que desvió  
siempre es razón mejor ante la grey.*

*Pero a veces aún dudas si la verdad del alma  
no debiera guardarla el alma a solas,  
contemplarla en silencio, y así nutrir la vida  
con un tesoro intacto que no profana el mundo.*

*Mas tus labios hablaron, y su verdad fue al aire.  
Sigue con la frente tranquila entre los hombres,  
y si un sarcasmo escuchas, súbito como piedra,  
formas amargas del elogio ahí descifre tu orgullo*

*(Aplauso humano, pág. 217).*

Consideraciones autobiográficas que encajan perfectamente con las palabras finales de *Historial de un libro*, luz iluminadora de los entresijos poéticos y existenciales de *La realidad y el deseo*: “Así -sostiene Cernuda-, frente a la turbamulta que se precipita a recoger los dones del mundo, ventajas, fortuna, posición, me quedé siempre a un lado, no para esperar, como decía mi hermana, a que acabaran, porque sé que nunca acaban o, si acaban, que nada dejan, sino por respeto a la dignidad del hombre y por necesidad de mantenerla; y no es que crea no haber cometido nunca actos indignos, sino que éstos no los cometí por lucro ni por medro. Verdad que la actitud puede parecer a algunos tontería, y no ha dejado de parecérmelo también a mí bastantes

veces. Pero ya lo dijo hace muchos siglos alguien infinitamente sabio: *carácter es destino*<sup>18</sup>.

Así como también, entre otros muchos ejemplos que podríamos traer a colación<sup>19</sup>, en el libro *Con las horas contadas* -angustiosa reflexión sobre el tiempo-, con palabra sencilla y tono coloquial, al retirarse, en la noche, a su habitación, tras hacer una serie de interrogantes de valor universal, en la línea de la filosofía historicista de Ortega (el hombre es lo que ha sido, su pasado es su vida), Cernuda declara:

*Quien eres, tu vida era;  
uno sin otro no sois,  
tú lo sabes.  
Y es fuerza seguir, entonces,  
aun el miraje perdido,  
hasta el día  
que la historia se termine,  
para ti al menos*

(Nocturno yanqui, págs. 287-288).

### 3.- Plasmación del nombre propio

Con la utilización, o mejor, con la inclusión del propio nombre del poeta en sus poemas entramos de lleno en la *tipología* de lo autobiográfico, sobre la que se han centrado los estudios de Philippe Lejeune, Georges May y tantos otros. Lejeune<sup>20</sup> define la autobiografía del modo siguiente: “Récit retrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité”. La definición es acertada, aunque discrepo en que una autobiografía pueda estar escrita solamente en prosa. En el verso también pueden tener cabida sus marcas de género (hecho que rectificaría después en la nueva versión de su pacto autobiográfico). Veamos algunas de estas características en un poema de Cernuda:

---

<sup>18</sup> *Historial de un libro*, en *Prosa completa* (Barcelona: Barral, 1975, págs. 938-939).

<sup>19</sup> Se podrían citar, entre otros, los siguientes poemas: “Tienes la mano abierta” (prosa poética, pág. 79), “Pasatiempo” (págs. 296-297), “Limbo” (págs. 297-298), “Soledades” (pág. 300), “Viendo volver” (págs. 273-274), “Vereda del Cuco” (págs. 229-232), “El viento y el alma” (pág. 247), “Cara joven” (págs. 260-261), “La sombra” (pág. 261), “Malentendu” (pág. 348), “Peregrino” (pág. 353), “Tiempo de vivir, tiempo de dormir” (pág. 354), “Lo que al amor le basta” (págs. 363-364), “1936” (págs. 364-365), etc.

<sup>20</sup> Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique* (París: Seuil, 1975, pág. 14). Cf. otras obras del crítico francés como *Je est un autre* (París: Seuil, 1980).

*Pues no basta el recuerdo,  
 cuando aún queda tiempo,  
  
 alguno que se aleja  
 vuelve atrás la cabeza,  
  
 o aquel que ya se ha ido,  
 en algo posesivo,  
  
 una carta, un retrato,  
 los materiales rasgos  
  
 busca, la fiel presencia  
 con realidad terrena,  
  
 y yo, este Luis Cernuda  
 incógnito, que dura  
  
 tan sólo un breve espacio  
 de amor esperanzado,  
  
 antes que el plazo acabe  
 de vivir, a tu imagen  
  
 tan querida me vuelvo  
 aquí, en el pensamiento,  
  
 y aunque tú no has de verlas,  
 para hablar con tu ausencia  
  
 estas líneas escribo,  
 únicamente por estar contigo*

*(Para ti, para nadie, págs. 305-306).*

El poema es una clara muestra de autobiografía porque el tema versa sobre la vida del poeta, existe una identificación (una identidad) entre el autor (la persona real, Luis Cernuda), el narrador y el personaje, eje del texto (*yo, este Luis Cernuda*), realizada desde una perspectiva retrospectiva, en forma de relato que utiliza la poesía como modo de discurso. Como se puede constatar, el poema cumple todos los requisitos de la definición, menos uno: no está en prosa (como sostenía inicialmente Ph. Lejeune, luego rectificado). Georges May sostiene que la forma de discurso (prosa, poesía o diálogo-teatro) no es algo discriminatorio y fundamental en esta tipología de literatura

intimista<sup>21</sup>. Igual pensamos nosotros. La esencia autobiográfica es la misma, lo único que se cambia, en superficie, es la forma de manifestar el discurso<sup>22</sup>.

Cernuda, partiendo de su preocupación presente -obsesión, por otra parte, permanente-, el atormentado amor a la belleza (la belleza del joven adolescente que anhela sin cesar), busca sosegado reposo, recordando la imagen querida, en la escritura que le hace “salir de mí mismo, anegándome en aquel vasto cuerpo de la creación”, según él mismo certifica. Para continuar luego: “comencé a distinguir una corriente simultánea y opuesta dentro de mí: hacia la realidad y contra la realidad, de atracción y de hostilidad hacia lo real. El deseo me llevaba hacia la realidad que se ofrecía ante mis ojos como si sólo con su posesión pudiera alcanzar certeza de mi propia vida. Mas de ahí la corriente contraria, de hostilidad ante el irónico atractivo de la realidad. Puesto que, según me parece, ésa o parecida ha sido también la experiencia de algunos filósofos y poetas que admiro, con ellos concluyo que la realidad exterior es un espejismo y lo único cierto mi propio deseo de poseerla”<sup>23</sup>. La realidad se enfrenta al deseo en la biografía cernudiana; pero por la poesía, convertida plenamente en autobiografía, queda fijada la belleza efímera -“No siempre he sabido, o podido, mantener la distancia entre el hombre que sufre y el poeta que crea”, afirma en *Historial de un libro*-, porque, como decía Goethe, no es el poeta el que hace los poemas, sino son éstos los que lo hacen a él.

El poema *Para ti, para nadie*, perteneciente al libro *Con las horas contadas*, escrito entre 1950-1956, parte en Estados Unidos y parte en México, en plena aventura amorosa, destila el anhelo esperanzado de volver a encontrar el sentido de su existencia -“este Luis Cernuda incógnito, que dura tan sólo un breve espacio de amor esperanzado”- en el momento que escribe, plasmando sus vivencias del recuerdo en esas líneas, escritas con la finalidad exclusiva de estar, aunque sea en el pensamiento, en unión amorosa con el ser querido, en ausencia física, pero en presencia siempre viva.

#### **4.- Final**

---

<sup>21</sup> Georges May, *L'autobiographie* (París: PUF, 1979).

<sup>22</sup> Sobre la función lingüística del nombre propio en la enunciación, cf. Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (París: Seuil, 1972, págs. 321-322).

<sup>23</sup> En “Palabras ante una lectura”, cit. ant., pág. 872.

Como sostiene Francis R. Hart<sup>24</sup>, en la anatomía que hace sobre la autobiografía moderna, cada obra autobiográfica, pese a las categorías comunes que posee con el resto de los textos de la tipología (diarios, epistolarios, autorretratos, etc.), tiene su propia tonalidad, es decir, está fundada sobre una combinación original de soluciones y matices. *La realidad y el deseo* es una autobiografía poética por ser una *comunicación* personal y afectiva de Cernuda con su lector, por proporcionar detalles característicos de su intimismo, por poseer unos puntos de vista coherentes sobre su situación personal *agónica*, por ofrecer estados de ánimo obsesivos y, a la vez, cambiantes, por ser una obra con múltiples referencias personales dentro de su historia, y, en fin, por poseer esa indolencia del *spleen* que ya Baudelaire había plasmado en el título de una de sus composiciones, *Spleen et idéal*, que podría haber influido en el rótulo de la obra poética de Cernuda<sup>25</sup>.

Nuestro objetivo ha sido constatar algunos (pocos) procedimientos, eminentemente lingüísticos con finalidad estilística, que demuestran que *La realidad y el deseo* es un poemario de gran calidad, que tiene el valor añadido de la autobiografía. Se podrían haber analizado otros recursos y haber proporcionado otros muchos ejemplos. Con lo expuesto, en modo alguno de manera exhaustiva, se pone una piedra más en la bibliografía cernudiana, que, pese a ser abundante, exige profundizar en su vena autobiográfica, teniendo en cuenta las teorías de esta modalidad de escritura<sup>26</sup>.

Si como señala Manuel Alvar<sup>27</sup> estudiar la obra de un creador es, ni más ni menos, explicar su propia lengua, nuestro intento se ha centrado en ver tres recursos, a través de los cuales -sin recurrir de lleno a los testimonios proporcionados por el propio Cernuda en *Historial de un libro* nada más que de pasada- se pueden constatar las marcas que *La realidad y el deseo* ofrece por sí misma de plena autobiografía. Por medio de la utilización de la primera persona -el *yo* reiterativo- Cernuda marca una identidad entre el sujeto de la enunciación y el del enunciado; con el uso de la segunda persona, aunque exista en el nivel de la enunciación una diferencia entre el sujeto de la

---

<sup>24</sup> En “Notes for an Anatomy of Modern Autobiography”, *New Literary History* 1 (1970, págs. 485-511).

<sup>25</sup> Condiciones o *virtudes cardinales* que debe reunir toda autobiografía, según R. G. Lillarol, *American Life in Autobiography. A Descriptive Guide* (Stanford: Stanford University Press, 1965, págs. 6-13).

<sup>26</sup> Para una amplia bibliografía sobre Cernuda remitimos a las ediciones de Derek Harris y Luis Maristany, *Poesía completa* (Barcelona: Barral Editores, 1977, 2.ª ed.º) y *Prosa completa* (cit. ant.).

<sup>27</sup> Manuel Alvar, “Cántico”. *Teoría literaria y realidad poética* (Madrid: RAE, 1975; discurso de ingreso).

enunciación y del enunciado, ello es solamente formal, aparente, ya que se trata de un diálogo consigo mismo, con su *doble* ficticio (con el fin, a la vez, de involucrar más al receptor); y con la inclusión de su propio nombre lo autobiográfico adquiere su más pleno sentido.

La autobiografía es la forma literaria que establece una mayor unión entre el autor, incitado a escribir para reflexionar sobre sí mismo y contar a los demás sus vivencias, y el receptor, que acude frecuentemente a los textos autobiográficos para conocer mejor al autor y conocerse mejor a sí mismo (con pleno pacto de lectura, como estableció Lejeune, tan necesario e imprescindible en esta modalidad de escritura). El lector de Cernuda, al re-crear la obra del poeta del 27, tiene que estar en posesión de una serie de claves de la vida cernudiana, con el fin de desvelar con mayor amplitud y hondura *La realidad y el deseo*.

Para Luis Cernuda el poeta tiene dos misiones que, en modo alguno, se excluyen, sino que, antes al contrario, se complementan en interacción mutua: una, ser portavoz de las *bocas mudas de los suyos*, como sostiene en *Díptico español*:

*La poesía habla en nosotros  
la misma lengua con que hablaron antes,  
y mucho antes de nacer nosotros,  
las gentes en que se hallara raíz nuestra existencia;  
no es el poeta sólo quien ahí habla,  
sino las bocas mudas de los suyos  
a quienes él da voz y les libera.*

Y otra, la más importante para el poeta sevillano, ser voz de sí mismo, en proyección autobiográfica:

*Mas la fidelidad más alta  
es para su conciencia; y yo a ésa sirvo  
pues, sirviéndola, así a la poesía  
al mismo tiempo sirvo<sup>28</sup>.*

---

<sup>28</sup> Trabajo publicado como "Autobiografía de Luis Cernuda: aspectos literarios", en *L'Autobiographie en Espagne* (Actes du II<sup>e</sup> Colloque International) (Aix-En-Provence: Université de Provence, 1982, págs. 279-294).