

Boletín Hispánico Helvético

Historia, teoría(s), prácticas culturales

Número 20 (otoño 2012), pp. 41-62

Abstract:

Gina María Schneider (Universität Zürich):

**De pájaros, astros y ángeles: una reflexión sobre los valores poeto-
lógicos del espacio supraterrrenal en *Primeras poesías* de Luis
Cernuda.**

A base de una selección de poemas, este artículo se propone esclarecer cómo en la sección inicial de *La realidad y el deseo* pájaros, astros y ángeles no se limitan a ser meros componentes del paisaje observado o intuido, sino que trascienden su significado literal para adquirir otro figurado. En consonancia con este hecho, también la oposición entre cielo y tierra —en la que se inscriben estas figuras y actores— resultará ser más que una de las múltiples tensiones presentes a lo largo de la obra poética cernudiana.

Palabras clave: Luis Cernuda, *Primeras poesías*, oposiciones espaciales, tierra, cielo.

**About Birds, Stars and Angels: A Reflection on the Poetic Values of
Supra-terrestrial sSpace in *Primeras poesías* of Luis Cernuda.**

On the basis of a selection of poems, this article attempts to elucidate how birds, stars and angels in the initial section of *La realidad y el deseo* are not merely components of observed or imagined scenery, but transcend literal meaning to acquire a figurative one. In relation to this fact, the opposition between sky and earth —in which these figures and actors are inscribed— will also reveal itself as more than one of the multiple tensions that are present throughout Cernuda's poetry work.

Keywords: Luis Cernuda, *Primeras poesías*, spatial opposites, earth, sky.

Gina María Schneider cursó estudios de lengua y literatura españolas, así como de lenguas románicas comparadas en la Universidad Complutense de Madrid y en la de Lausana. En 2011, se licenció con el Pre-

mio Extraordinario de Licenciatura en la Universidad de Zúrich, donde trabaja actualmente como Adjunta a la Cátedra de Literatura Española del Seminario de Románicas. En su tesis doctoral, bajo la dirección de la Prof. Dr. Itziar López Guil, se propone estudiar los valores del espacio supraterrrenal y de sus figuras o actores —especialmente pájaros, nubes, astros y ángeles— en la obra poética de Luis Cernuda.

De pájaros, astros y ángeles:

una reflexión sobre los valores poetológicos del espacio
supraterrenal en *Primeras poesías* de Luis Cernuda

Gina María Schneider

Universität Zürich

PERFIL DEL AIRE, PRIMERAS POESÍAS Y EL ESPACIO SUPRATERRENAL

“[E]l espacio comenzó pronto a obsesionarme; el tiempo, mi otra obsesión, sería, naturalmente, más tardía”¹, confiesa Luis Cernuda en «Historial de un libro» (1958). Y, de hecho, esta temprana preocupación dejó honda huella en varios de sus poemarios, en los que ya desde el propio título se alude al espacio, especialmente al supraterrenal y a sus elementos. Tal es el caso de *Cielo sin dueño* (el título originario de *Un río, un amor*) o de *Las nubes*; pero, sobre todo, de *Perfil del aire*, el libro que inauguraría su trayectoria poética y que Cernuda refundió en *Primeras poesías*, la sección inicial de *La realidad y el deseo*. Son numerosas y verdaderamente cruciales las transformaciones que se producen en esta reelaboración, ya que ponen de manifiesto la importancia concedida al dominio de lo supraterrenal: en la redacción de 1936, por ejemplo, el cielo del poema V² ya no es un mero objeto observado, sino el destinatario de la palabra poética. Cambios tan reveladores, unidos a la lamentable ausencia de estudios que analicen, de manera sistemática, la función

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 20 (otoño 2012): 41-62.

¹ Cernuda, Luis: «Historial de un libro» (1958), en: *Obra completa*, ed. de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid: Siruela, 1993, 3 vols., II, p. 633.

² En lo sucesivo las citas de los poemas irán referidas siempre a la reimpresión de esta edición aumentada: Cernuda, Luis: *La realidad y el deseo*. Madrid/ México: Fondo de Cultura Económica, 2005, 5ª ed. y 5ª reimpr.

y el sentido del espacio supraterráneo (y de las figuras y actores ubicados en él) en la obra cernudiana, me determinaron a tratar de colmar esta laguna con mi Memoria de Licenciatura, al menos en lo tocante a *Primeras poesías*.

Mi estudio —titulado *Entre cielo, aire y tierra: figuras y actores celestes y aéreos en "Primeras poesías" (1924-1927) de Luis Cernuda*— se inscribe en una tendencia que en los últimos años se ha ido abriendo camino en el ámbito de la teoría literaria: la de la revaluación del espacio³, que, con frecuencia, suele trascender su significado literal para adquirir otro figurado, sea en lo que concierne al personaje que lo contempla, sea en lo referente al sentido del propio texto. Desde el punto de vista de los valores, se revela rentable un análisis de los espacios de la verticalidad. Y así Bachelard, por ejemplo, basándose en la concepción bíblica del cielo y del infierno, sostiene que "[t]oute verticalisation est valorisation"⁴. Esta relación entre valorización y verticalización, no necesariamente estable en la literatura occidental (recuérdese el caso de Baudelaire)⁵, sí lo es en *Primeras poesías*, donde, como veremos, prevalece todavía una concepción tradicional de los espacios.

De acuerdo con esto, en lo que sigue trataré de demostrar que, en la sección inicial de la obra poética cernudiana, las figuras y actores supraterráneos —especialmente pájaros, astros y ángeles— no se limitan a ser meros componentes del paisaje observado o intuitivo. Asimismo, intentaré probar cómo la oposición espacial de cielo y tierra refleja en buena medida la poética de los opuestos, tan propia de Cernuda. Para ello me serviré de algunos de los análisis y reflexiones de mi Tesina, si bien expuestos de forma muy sucinta y forzosamente parcial, dadas las dimensiones de este artículo.

ENTRE CIELO Y TIERRA

Primeras poesías es un libro melancólico donde el personaje poético nos cuenta, desde diferentes ángulos y de manera iterativa, su situación diaria: casi todos los poemas se sitúan en el momento transitorio del crepúsculo, durante el cual el sujeto

³ Garrido Domínguez, Antonio: *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 1996, p. 216.

⁴ Bachelard, Gaston: *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*. Paris: Corti, 2007, p. 18.

⁵ Para la inversión del sistema de valores —tanto social como poético— en Baudelaire, véase Fröhlicher, Peter: «Gesellschaftliche und dichterische Werte — Baudelaire, *Les Fleurs du mal*», *Theorie und Praxis der Analyse französischer Texte: eine Einführung*. Tübingen: Narr, 2004, pp. 49-65.

—solitario, indolente, soñador y lleno de afanes— está recogido en la atmósfera íntima de su habitación. A través de la ventana de este cuarto, su punto de observación privilegiado, el Yo —mero espectador estático de la naturaleza en movimiento— contempla el espectáculo fugitivo del mundo, que se desvanece inexorablemente a medida que pasa del día a la noche⁶. El espacio celeste aparece a menudo en estos poemas como lugar hacia el cual alza la mirada el locutor poético, un acto que suele tener lugar con sorprendente insistencia al comienzo de los textos. Así, por ejemplo, en las cuartetas I y V, donde contempla respectivamente un cielo provisto y desprovisto de pájaros (“golondrinas” en el primer caso y “un pájaro” genérico en el segundo):

Sobre el límpido abismo
Del cielo se divisan,
Como dichas primeras,
Primeras golondrinas. (I, vv. 5-8)

Ninguna nube inútil,
Ni la fuga de un pájaro,
Estremece tu ardiente
Resplandor azulado. (V, vv. 1-4)

En la décima XI el sujeto lírico observa en la noche la “luz de alabastro” propia de un “astro” —probablemente una estrella— y en la XV, la “cándida hora” del alba, en tanto que espectáculo celeste:

Es la atmósfera ceñida;
Sólo centellea un astro
Vertiendo luz de alabastro
Con pantalla adormecida. (XI, vv. 1-4)

⁶ Para un estudio detallado de los temas presentes en *Perfil del aire* y *Primeras poesías*, véanse, entre otros, los estudios de Capote Benot, José María: *El período sevillano de Luis Cernuda*. Madrid: Gredos, 1971, pp. 45-69; Newman, Richard K.: «Primeras poesías, 1924-1927», en: AA.VV. (eds.): *La Caña Gris. Otoño 1962: homenaje a Luis Cernuda*. Valencia: Sociedad de autores, 1962, pp. 86-99; Real Ramos, César: *Luis Cernuda y la «Generación del 27»*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1983, pp. 12-21; Rosso Gallo, María: *La lingua poetica di Luis Cernuda (I): Analisi di «Primeras Poesías» (1924-1927)*. Torino: Pluriverso, 1993, pp. 25-36; y Ulacia, Manuel: *Luis Cernuda: escritura, cuerpo y deseo*. Barcelona: Laia, 1986, pp. 117-129.

Gina Maria Schneider

La luz dudosa despierta,
Pero la noche no está;
Hacia las estrellas va,
Sobre el horizonte alerta. (XV, vv. 1-4)

Como en los fragmentos de las dos composiciones arriba reproducidas y conforme con el ámbito crepuscular que predomina en el libro, se trata casi siempre de una luz matizada que procede ya de los astros que iluminan la noche, ya de los primeros o de los últimos rayos del sol. Dicho sea de paso que esta figura, el sol, falta por completo en el poemario inicial de *La realidad y el deseo*, si bien en un par de ocasiones se evoca mediante los términos abstractos "luz" / "luces".

Las estrofas dos y tres del poema V evidencian que el cielo en *Primeras poesías*, además de lugar de contemplación, es también objeto de la admiración del sujeto lírico. En ellas el asombro que causa el cielo en quien lo está mirando se traduce no sólo en la adjetivación con la que se resaltan, en tanto que valores del cielo, lo divino ("sagrado"), lo pasional ("impetuoso") y lo elevado ("altivas"), sino también en el empleo de recursos literarios que ponen de manifiesto el afecto del personaje poético hacia su destinatario, como la apóstrofe ("cielo") y la personificación ("Cantas y ríes")⁷:

Así sobre la tierra
Cantas y ríes, cielo,
Como un impetuoso
Y sagrado aleteo.

Desbordando en el aire
Tantas luces altivas,
Aclaras felizmente
Nuestra nada divina. (V, vv. 5-12)

Idéntica actitud de encanto por parte del sujeto contemplador se muestra con respecto a las figuras y actores que se mueven en el espacio celeste o aéreo. Las "golondrinas" del poema I, una imagen popular de la alegría⁸, se le aparecen, por ejem-

⁷ Tanto la figura de la personificación como la de la apóstrofe se consideran, de acuerdo con Lausberg, como figuras altamente patéticas (Lausberg, Heinrich: *Handbuch der literarischen Rhetorik: eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. Wiesbaden: Steiner, 1990, pp. 377 y 411).

⁸ Véase Butzer, Günter / Jacob, Joachim: *Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart: Metzler, 2008, pp. 335-336.

plo, como “dichas” (“Como dichas primeras, / Primeras golondrinas.”, vv. 7-8), esto es, con un plural que incide en intensificar cuantitativamente este concepto, en principio, incontable. Pero es que además también se insiste, por medio de la anadiplosis, en que las “golondrinas” representan, para el que fascinado las observa, lo profundamente nuevo (“primeras”, vv. 7 y 8), en relación con el advenimiento de la “*prim-av-era*” (v. 4). Un embeleso parecido provoca en el sujeto poético el “ventilador” eléctrico del poema II, presentado como pájaro metafórico, en contraste con el abanico⁹, que es mera imitación de pájaro (“señuelo”). Si no fuera por este actor aéreo que, con la “fresca brisa” producida por su “revuelo”, hace madurar como un fruto la “sonrisa” del sujeto acosado por el calor, el elemento terrestre —con su “ardor”— amenazaría con destruir la esperada cosecha:

Urbano y dulce revuelo
Suscitando fresca brisa
Para sazón de sonrisa
Que agosta el ardor del suelo (II, vv. 1-4)

Mientras que en el poema II el pájaro, en tanto que metáfora del ventilador, es capaz de dibujar en la cara del sujeto poético una sonrisa, en la composición XV la aurora será interpretada metafóricamente como “risa”, si bien no se puede excluir la posibilidad de que ésta haga referencia asimismo a la risa del contemplador absorto: “¿Qué labio forma sonora / Dio a esa risa?” (vv. 7-8)¹⁰. Al igual que en el poema V, la personificación del fenómeno celeste revela una actitud de afecto por parte de quien lo contempla. Una valoración positiva parecida reciben en *Primeras poesías* el ángel y los astros. En el poema X, por ejemplo, el ángel se concibe como un *todo* en una de cuyas *partes* —“sus plumas”— se ubica el “soneto” deseado (vv. 11-12), razón por la cual su aparición conlleva la llegada de la “palabra esperada” (v. 13). Por otro lado, en el poema XIV, al espíritu célico le es asignada la tarea de abrir, en un futuro lejano, el “abanico de humo” “ya mustio” del personaje poético (metáfora de su existencia dañada por la actividad destructora del

⁹ Para la contraposición explícita de dos instrumentos para darse aire, véase Harris, Derek (ed.): «Introducción y estudio», en: Cernuda, Luis: «*Perfil del aire*»: con otras obras olvidadas e inéditas, documentos y epistolario. London: Tamesis Books, 1971, p. 31.

¹⁰ Disiento, en esta ocasión, de Harris (*ibid.*, p. 30), quien sostiene que “los pájaros celebran la derrota de la oscuridad con una ‘risa sonora’”.

Gina Maria Schneider

tiempo) y darle así nueva vida¹¹. En consonancia con la acción del ángel, que consiste en abrir un utensilio destinado a ser empleado con la mano, está el descenso de la “luna” a una mano humana:

Olvidarán mis días
Su abanico de humo
Y un ángel lo abrirá
Una noche ya mustio.

Y bajará la luna
A posarse ¿en qué mano?

(XIV, vv. 13-16 y 19-20)

Es, sin embargo, en las cuartetas dos y tres del poema V donde sin duda alguna se hace más visible la admiración que siente el sujeto lírico por el espacio supraterráneo, aun cuando acusen un contraste entre quien contempla y el cielo como representante de los valores. Esta desigualdad se traduce en las siguientes oposiciones:

1) inexistencia *vs.* totalidad: el personaje poético forma parte de “[n]uestra nada divina”, mientras que el cielo se caracteriza con términos que connotan exceso (por ejemplo “[d]esbordando”). La desigual presencia textual que ocupan quien habla y su destinatario subraya esta oposición.

2) pasividad *vs.* actividad: “Nuestra nada divina” se limita a ser el objeto del acto transformador del cielo que, en su función de sujeto, “canta”, “ríe” y “aclara”.

3) “tierra” *vs.* “cielo”: el espacio terrestre, propio del sujeto lírico, se contrapone al celeste de manera directa, contraste que se acentúa al ser las locuciones “tierra” y “cielo” unidades equivalentes desde el punto de vista métrico. La preposición “sobre” subraya en el poema, además, la clara superioridad del “cielo”, sea en altura, sea en valores¹². Una oposición semejante entre cielo y tierra se expone —si bien de modo metafórico y no explícito— en la décima IV, donde las partes inferior y superior de la cama (“sábanas” *vs.* “[a]lmohadas”) evocan, respectivamente, no sólo dos maneras de concebir el sueño (“[m]orir coti-

¹¹ Véase Rosso Gallo (1993), *op. cit.*, p. 95.

¹² Véase, para estas y otras consideraciones que seguirán acerca del poema V de *Primeras poesías*, Schneider, Gina María: «Un cielo con y sin fenómenos aéreos: a propósito de un poema de Luis Cernuda», *Versants*, 58:3 (2011), pp. 197-212.

diano" vs. "abismo deleitoso")¹³, sino también la oposición existente en el eje de la verticalidad a través de dos movimientos contrarios: por una parte, las "sábanas de espuma" aluden al espacio del agua y a un hipotético ahogamiento del sujeto lírico en el mar ("[m]orir [...] undoso"); por otra, la "[a]lmohada", en tanto que "alas de pluma", remite al simbolismo del vuelo y, en consecuencia, a la capacidad de elevarse de la tierra al cielo¹⁴:

Morir cotidiano, undoso
Entre sábanas de espuma;
Almohada, alas de pluma
De los hombros en reposo.
Un abismo deleitoso
Cede; lo incierto presente
A quien con el cuerpo ausente
En contraluces pasea. (IV, vv. 1-8)

Si tenemos en cuenta esta oposición abierta entre cielo y tierra, así como la admiración del sujeto poético frente al espacio supraterráneo (y sus figuras y actores) en numerosos poemas de *Primeras poesías*, no debe sorprendernos que en este libro el deseo del observador se represente a menudo a través de la verticalidad. La figura del árbol, tal y como aparece en los poemas I y V, resulta reveladora a este propósito, pues simboliza, de acuerdo con la terminología de Bachelard, el "eje de la voluntad" del hombre¹⁵. Mientras que la relación entre árboles y deseo del sujeto poético no es explícita en el poema V ("Árboles a la orilla / Soñolienta del agua", vv. 15-16), sí lo es en la tercera cuarteta del poema inaugural, donde la conjunción comparativa "[a]sí" establece una analogía entre "árbol" y "fervor", el cernudiano sinónimo de "deseo"¹⁶:

Tan sólo un árbol turba
La distancia que duerme,

¹³ Véase, a este propósito, Ibáñez Avendaño, Begoña: *El símbolo en «La realidad y el deseo» de Luis Cernuda: el aire, el agua, el muro y el acorde como génesis literaria*. Kassel: Reichenberger, 1994, pp. 10-11.

¹⁴ Véase Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain: *Dictionnaire des symboles*. Paris: Seghers, 1979, pp. 69-70.

¹⁵ Bachelard (2007), *op. cit.*, p. 192 (la traducción del francés al español es mía).

¹⁶ Para un análisis de la tercera estrofa del poema I de *Primeras poesías*, véase Güntert, Georges: «Aventura semiótica de un poeta: Cernuda. Del término neutro al término complejo», en: AA.VV. (eds.): *Homenaje a Félix Monge. Estudios de Lingüística Hispánica*. Madrid: Gredos, 1995, p. 183.

Así el fervor alerta
La indolencia presente. (I, vv. 9-12)

La semejanza entre los dos conceptos —uno concreto y propio del espacio exterior (“árbol”), y el otro abstracto y usado para describir un estado anímico (“fervor”), conforme con la “técnica simbolista del paisaje del alma”¹⁷— se manifiesta incluso en el plano fonético y rítmico: si la *-b-* de “árbol” [’arβol] y la *-v-* de “fervor” [fer’βor] se pronuncian como consonantes fricativas y *-l* y *-r* coinciden en ser laterales, los versos 9 y 11, donde aparecen los dos conceptos correspondientes, son también rítmicamente equivalentes, al acentuarse en la 2^a, 4^a y 6^a sílaba. Esta asociación del “deseo” o “fervor” con la verticalidad se puede observar en otros textos del poemario, como es el caso de XII (“Dejando erguido al deseo”, v. 3), XVI (“escapa el deseo / Por la noche [...] / En vano dichas busca / Por el aire el deseo”, vv. 9-10 y 19-20) o XIX (“¿Cuál anhelo / Al ébano del vientre tendió el vuelo”, vv. 6-7). Esta última composición muestra que no sólo el árbol, en tanto que figura vertical por excelencia, sino también el pájaro —actor insinuado en la palabra “vuelo”— puede expresar el anhelo de elevarse a un espacio superior. Mientras que en el soneto XIX el “anhelo” se visualiza metafóricamente a través del actor pájaro, en la décima VI el propio locutor poético, en su doble identidad humana y animal, es a la vez “soñador” y “ruiseñor” (adviértase el parecido entre las desinencias):

¿Dónde huir? Tibio vacío,
Ingrávida somnolencia
Retiene aquí mi presencia,
Toda moroso albedrío,
en este salón tan frío,
Reino del tiempo tirano.
¿De qué nos sirvió el verano,
Oh rruiseñor en la nieve,
Si sólo un mundo tan breve
Ciñe al soñador en vano? (VI)

De la misma manera que el Yo-soñador expone, en la primera parte del poema, su deseo de escaparse pero también su incapacidad de huir de “este salón tan frío” y opresivo, el “rui-

¹⁷ Véase Harris, Derek: *Luis Cernuda. A Study of the Poetry*. London: Tamesis Books, 1973, pp. 45-46.

señor” quiere —pero no puede— abandonar el espacio terrestre, tan helado como el salón. Y es que la “nieve”, representante de la esterilidad y de la muerte en Cernuda, deja “sin aire las alas del ave”, según se nos dice en «La nieve» de *Ocnos*¹⁸.

Ahora bien, si hasta ahora hemos podido observar que en *Primeras poesías* (a) el cielo y el aire son valorados muy positivamente por quien se encuentra en un espacio propiamente terrestre, y que (b) el que los contempla manifiesta repetidas veces su deseo de dejar el espacio terrenal, ¿qué función cumplen, concretamente, los pájaros, los astros y los ángeles en este primer poemario cernudiano? Veamos, para ello, la décima XI, un poema altamente revelador y, cronológicamente hablando, una de las primeras composiciones del poeta sevillano¹⁹:

Es la atmósfera ceñida;
Sólo centellea un astro
Vertiendo luz de alabastro
Con pantalla adormecida.
La música, que aterida
En el papel hizo nido,
Alisando su sonido,
Tiende el vuelo del atril
A la rama de marfil
Por la cámara en olvido. (XI)

En este poema, donde tanto el “astro” como “la música” aparecen bajo forma metafórica²⁰, la función de la figura celeste se deja inferir de dos aspectos: del proceso de metaforización en sí, por un lado, y del enlazamiento de las dos metáforas, en un principio independientes, por otro. En efecto, no importa tanto el hecho de que el “astro” aparezca bajo forma metafórica, es decir, como lámpara, metáfora insinuada por el término “pantalla”; lo que resulta crucial es la manera en la cual se crea esta metáfora: *in fieri*, según el lector va leyendo los versos. Si en el

¹⁸ Véase Cernuda, Luis: «La nieve» de *Ocnos* (1963), en: Cernuda (1993), p. 602. Debido a este poema en prosa y al hecho de que el tema de la fuga es fundamental en la décima VI, creemos que la expresión “ruiseñor en la nieve” (v. 8) hace referencia sobre todo a su incapacidad de volar y no tanto a su incapacidad de cantar. No concordamos, por consiguiente, con lo afirmado por Ulacia (1986), *op. cit.*, pp. 121-122 y por Valender, James: «‘Aire vacío’: Un poema de Luis Cernuda», *Ínsula*, 40:467 (1985) octubre, p. 4.

¹⁹ Véase, para esta información, Cernuda, Luis: *La realidad y el deseo*, ed. introd. y notas de Miguel J. Flys. Madrid: Castalia, 1991, 2ª ed., p. 82.

²⁰ Tanto Rosso Gallo (1993), *op. cit.*, pp. 81-82, como Harris, en: Cernuda (1971), *op. cit.*, p. 35, han constatado la presencia de dos metáforas en el poema.

verso dos se nos habla sólo del término literal (el “astro”) y en el verso cuatro únicamente del término figurado (la lámpara), en el verso tres caben ambas posibilidades, puesto que la “luz de alabastro” puede describir tanto la fuente de luz natural como la artificial (recuérdese que las pantallas de las lámparas solían ser de alabastro). Esta insistencia en los diferentes momentos del proceso de metaforización hace que el lector asista de manera consciente, a medida que el “astro” se va metaforizando en lámpara, a cómo confluye la atmósfera exterior del primero con la interior de la segunda, sin anularla, pues el peso semántico del término tópico explícito (“astro”) no se diluye ante el del término figurado, que es implícito (lámpara). Pero en el cuerpo celeste como lámpara metafórica no sólo se unen los dos opuestos de la horizontalidad, exterior e interior. La idea de la música celeste²¹, en la que convergen los conceptos de “astro” y “música”, también apunta a una relación directa entre la “luz de alabastro” difundida por el “astro” y “[l]a música” que, como pájaro metafórico, “aterida / En el papel hizo nido”. La relación de causa y efecto existente entre el gerundio “[v]ertiendo” (que nos presenta la luz astral como líquido que se está cayendo) y el participio pasado “aterida” (que describe la llegada de la “música” al espacio del “papel” como punto final de un proceso de fijación) corrobora esta conexión entre los dos sujetos sintácticos del poema. Esta y otras razones expuestas en los análisis de mi Tesina, me indujeron a pensar que se puede observar en la décima *in actu* una doble unión de los espacios opuestos: el exterior con el interior en la creación de la metáfora del “astro”-lámpara, y el celeste con el terrestre por medio de la transformación de la “luz” astral en música humana, dos concordancias que se ponen al descubierto, significativamente, en el eje horizontal (o sintagmático) y en el eje vertical (o paradigático) de la composición. El “astro”, que está en el origen de ambas conjunciones, se convierte en el poema XI, de esta manera, en una especie de mediador espacial²².

Si nos fijamos ahora otra vez en los últimos versos del poema XIV, se constata que también a la “luna” se le atribuye la función de conciliar los espacios opuestos, si bien ahora esta mediación se inscribe únicamente en la verticalidad: “Y bajará

²¹ Véase Schavernoeh, Hans: *Die Harmonie der Sphären. Die Geschichte der Idee des Welteneinklangs und der Seeleneinstimmung*. Freiburg: Alber, 1981; y Zipp, Friedrich: *Vom Urklang zur Weltharmonie. Werden und Wirken der Idee der Sphärenmusik*. Kassel: Edition Merseburger, 1998.

²² Véase, para un análisis detallado del poema X de *Primeras poesías*, Schneider, Gina María: «Figuras y actores del cielo y del aire: un aspecto revelador de la primera poesía de Luis Cernuda», *Revista de Filología Románica*, en prensa.

la luna / A posarse ¿en qué mano?” (vv. 19-20). Y es que el futuro entrevisto en las dos cuartetas finales bajo forma de vaticinio —en oposición con el “[i]ngrávido presente” trazado en las estrofas precedentes— se efectuará una noche en la que se unirán los contrarios: no sólo superará el personaje poético su existencia temporal (“Olvidarán mis días / Su abanico de humo”, vv. 13-16); también los contrastes espaciales desaparecerán y “[l]o distante” será ya no verdaderamente “remoto”, como en la primera parte del poema (“En la playa remota / El mar no visto canta”, vv. 5-6), sino que se hará “inmediato” en la medida que se impone una realidad ficticia y no real:

Una noche que finja
Lo distante inmediato.
Y bajará la luna
A posarse ¿en qué mano? (XIV, vv. 17-20)

Al igual que en XI con la estrella y en XIV con la luna, también en la redondilla final del poema XV se diluye la oposición entre cielo y tierra gracias al fenómeno celeste. Es en la segunda parte de la décima donde se manifiesta doblemente esta unión del hombre con el cosmos y de lo terrestre con lo celeste:

¿Qué labio forma sonora
Dio a esa risa? La ventana
Traza su verde persiana
En la enramada a la aurora. (XV, vv. 7-10)

Y, de hecho, el término “risa” puede ser interpretado, como ya he señalado, de dos maneras diferentes: por un lado, en tanto que actividad propiamente humana nos invita a pensar que se trata de la reacción de quien embelesado contempla la victoria de la “luz”-protagonista sobre la “noche”-antagonista²³; por otro lado y al mismo tiempo, el deíctico “esa” remite claramente al amanecer observado en la primera parte del poema, proponiéndonos así leer el alba como risa metafórica²⁴. La unidad sintáctica final amplifica esta analogía: la “enramada” es a la risa cósmico-celeste lo que la “verde persiana” es a la risa humana-terrestre. Como objeto que separa el espectáculo exterior del interior, la “ventana” muestra, sin embargo, la precarie-

²³ Para la presentación del alba como “sublevación revolucionaria”, véase Harris, en: Cernuda (1971), *op. cit.*, p. 30.

²⁴ Véase la nota 10.

dad de esta conciliación entre sujeto y realidad, existente sólo a través del lenguaje.

También el ángel se nos presenta, en *Primeras poesías*, en su función mediadora. En su esencia de ser célico y espíritu sobrenatural aparece en la composición X en un espacio a la vez terrestre y natural ("en un portal"), y une así en su propia persona los contrarios. Pero el personaje angelical no sólo ejemplifica, sino que también contribuye a la superación de los opuestos. Con su aparición se remedia tanto la disposición amorosa no satisfecha del sujeto poético ("Y esta / Ternura sin servicio.", vv. 3-4) como la ausencia de luz natural que éste lamentaba en la segunda estrofa del poema ("Ya las luces emprenden / El cotidiano éxodo / Por las calles, dejando / Su espacio solo y quieto", vv. 5-8):

Y el ángel aparece;
En un portal se oculta.

La palabra esperada
Ilumina los ámbitos;
Un nuevo amor resurge
Al sentido postrado. (X, vv. 9-10 y 13-16)

En el ángel se juntan, de esta manera, los diferentes temas que se enlazan en la cuarteta X del poemario: amor, luz y palabra, siendo el personaje celeste representante de todos ellos. Es esta confluencia temática la que ha llevado a Baumgart a ver en el ángel de este poema cernudiano una reminiscencia del ángel de la Anunciación²⁵.

Uno de los casos más interesantes en relación a la capacidad mediadora de las figuras y actores supraterráneos se da, quizás, en el poema V del libro, comentado anteriormente en lo tocante a las oposiciones cielo *vs.* tierra, actividad *vs.* pasividad y totalidad *vs.* inexistencia. En la segunda estrofa del poema, dirigiéndose a su destinatario, el sujeto poético afirma:

Así sobre la tierra
Cantas y ríes, cielo,
Como un impetuoso
Y sagrado aleteo. (V, vv. 5-8)

²⁵ Baumgart, Hildegard: *Der Engel in der modernen spanischen Literatur*. Genève: Droz, 1958, pp. 54-55.

Y en la cuarteta que cierra este mismo poema, el locutor poético, ahora presente en el texto en primera persona y ya no como parte de “Nuestra nada divina” (v. 12), señala:

Sobre la tierra estoy;
Déjame estar. Sonrío
A todo el orbe; extraño
No le soy porque vivo. (V, vv. 17-20)

Las correspondencias entre la segunda y la última estrofa —entre lo que hace el cielo-destinatario y lo que hace el Yo-locutor— son evidentes: el Yo lírico en la estrofa final ha abandonado el espacio terrestre, lugar que le pertenecía hasta ahora, para ocupar el mismo espacio que el cielo. En este lugar indeterminado “[s]obre la tierra” (ubicado ‘encima’ de ella) imita, además, la risa celeste con su variante menos pasional y no perceptible acústicamente: una sonrisa. Con la elevación al espacio de su destinatario —deseo que, como hemos visto, implicaba en este poema la verticalidad del árbol—, el propio Yo lírico logra superar la oposición entre lo terrenal y lo celeste. Al mismo tiempo pierde, sin embargo, su identidad humana inicial, ligada a la tierra e inactiva. Y, efectivamente, dos razones hacen sospechar que el Yo que nos habla en la última cuarteta ya no es un ser humano sino una de estas “celestes criaturas” que nacen cuando “lo sobrenatural y lo humano se unen en bodas espirituales”²⁶: el hecho de que la imagen final del cielo remita a la que inicia el poema, es decir, a la imagen de un cielo desprovisto de fenómenos aéreos (“Ninguna nube inútil, / Ni la fuga de un pájaro”, vv. 1-2); y, en segundo lugar, el paralelismo del Yo poético con el cielo, que es calificado en la primera parte de la composición como fenómeno aéreo (“aleteo”). En tanto que una especie de pájaro figurado, el sujeto poético en su vuelo “[s]obre la tierra” parece trascender así los límites del espacio. A esto cabe añadir que también en la composición siguiente a la que tratamos el locutor se identifica con el actor pájaro.

No extraña que en el poema IV el pájaro acabe por desempeñar una función parecida a la de V. Sólo la “almohada”, en su cualidad de pájaro metafórico (“alas de pluma”, v. 3), es capaz de elevar al sujeto poético a un espacio superior y darle así acceso a lo “deleitoso” y lo luminoso. Esta “almohada”-pájaro se opone a la “almohada” del poema anterior, que “no abre / [l]os espacios risueños” prometidos (III, vv. 13-14):

²⁶ Cernuda, Luis: «Palabras antes de una lectura», en: *idem* (1993), *op. cit.*, II, p. 604.

Gina Maria Schneider

Almohada, alas de pluma
De los hombros en reposo.
Un abismo deleitoso
Cede; lo incierto presente
A quien con el cuerpo ausente
En contraluces pasea.
Al blando lecho rodea
Ébano en sombra luciente. (IV, vv. 3-10)

El acto de elevación que proporcionan las alas a quien está soñando contribuye a una concepción ya no fragmentada de los espacios de la verticalidad, representados metafóricamente por la cama. Y, de hecho, en los dos versos finales de la décima los componentes de ese mueble —“sábanas” y “almohada”— no aparecen como tales, sino que vuelven a surgir como unidad reconciliada, es decir, como “lecho” que, además, une en sí lo “blando” y lo duro (“[é]bano”), siendo su madera a un tiempo oscura y “luciente”²⁷.

Sin embargo, también existen en el primer poemario cernudiano composiciones en las que las figuras y actores del espacio supraterrrenal no son capaces de mediar entre los espacios. Así en la décima VI, donde un “ruiseñor en la nieve” se ve obligado a permanecer en la tierra:

¿De qué nos sirvió el verano,
Oh rruiseñor en la nieve,
Si sólo un mundo tan breve
Ciñe al soñador en vano? (VI, vv. 7-10)

Pero incluso en este poema se vislumbra —si bien de forma meramente virtual— la función del pájaro de elevarse al espacio deseado. Y es que las estaciones del año son, al fin y al cabo, transitorias. Si el pájaro es prisionero del espacio terrestre, lo es por el precipitado paso del “verano” al invierno (“nieve”), aquí subrayado por el indefinido (“subió”), un recurso raro en *Primeras poesías*. Recordemos el empleo del verbo *estar* para describir un modo actual de ser (“Déjame estar”, poema V, v. 18). El hecho de que la décima se inscriba claramente en el ciclo de las estaciones apunta, en este sentido, a considerar la nieve —y

²⁷ Para una lectura de “luciente” como adjetivo que hace referencia al “[é]bano” del “lecho”, véase, entre otros, Ulacia (1986), *op. cit.*, p. 29, y Ruiz Silva, Carlos: *Arte, amor y otras soledades en Luis Cernuda: ensayo*. Madrid: De la Torre, 1979, p. 29.

la consiguiente incapacidad de volar por parte del pájaro— como un mero momento pasajero²⁸.

También la última estrofa del poema inaugural evidencia que en *Primeras poesías* los momentos en que se armonizan los espacios de la verticalidad suelen ser de por sí altamente precarios:

En su paz la ventana
Restituye a diario
Las estrellas, el aire
Y el que estaba soñando. (I, vv. 17-20)

Bien es cierto que la “ventana” forma un conjunto que evoca en tanto que equivalentes los tres espacios de la verticalidad: cielo (“estrellas”), “aire” y tierra. Adviértase que el elemento terrestre ya antes estaba asociado con el durmiente (“Tan sólo un árbol turba / La distancia que duerme”, vv. 9-10), el cual ahora ha pasado a ser soñador y proyección de sí mismo. La conjunción copulativa “Y”, al intermediar sintácticamente entre “Las estrellas, el aire” y “el que estaba soñando”, parece unir así respectivamente lo natural con lo humano y un espacio supraterráneo con el terrestre. Dos hechos actualizan, no obstante, la ventana como espacio liminar que, más que unir, aparta²⁹: además de hallarse las entidades contrapuestas en dos versos separados, la “paz” es inherente exclusivamente a la “ventana”, no a los elementos que la componen. La idea de que en la estrofa final del poema I “[s]e han cancelado todas las escisiones”³⁰ se revela, por consiguiente, engañosa.

Pese a que los resultados a los que puede conducir la función mediadora de astros, ángeles y pájaros no siempre son enteramente satisfactorios, este hecho no pone en duda la importancia que tienen las figuras y actores del espacio supraterráneo en la primera poesía de Cernuda. Su capacidad de reducir los contrastes entre los espacios de la verticalidad —e incluso entre los de la horizontalidad (en casos como el del poema XI)— se presenta de diversas maneras: a través de movimientos descen-

²⁸ Como bien dice Soufas, el poema VI describe el momento posterior a lo que Cernuda suele llamar “acorde” (Soufas, C. Christopher: «Absence and Experience in the Poetry of Luis Cernuda and Rafael Alberti», en: *The Subject in Question: Early Contemporary Spanish Literature and Modernism*. Washington, D.C.: Catholic University of America Press, 2007, pp. 171-172).

²⁹ Para el doble significado de la ventana, véase Butzer & Jacob (2008), *op. cit.*, p. 99.

³⁰ Ballester, Manuel: «Poesía y distanciamiento. Acerca de Cernuda», en: *Poesía y reflexión: la palabra en el tiempo*. Madrid: Taurus, 1980, pp. 106-107.

dentes al espacio terrestre cuando se trata de astros o ángeles, por un lado (así en los poemas X, XI y XIV); y, por otro lado, mediante los movimientos ascendentes del pájaro, lo que se puede ver en los poemas IV, V y, de manera virtual, también en la décima VI.

PÁJAROS, ASTROS Y ÁNGELES: METÁFORAS DE LO POÉTICO

Ahora bien, ¿cómo interpretar la función mediadora que manifiestan pájaros, astros y ángeles en los poemas de *Primeras poesías*? Volvamos para ello al poema XI, donde el “astro” permite anular las oposiciones del espacio por medio de su transfiguración en lámpara y a través de la transformación de su luz en música. El modo del cual se dan los dos procesos de convergencia espacial resulta básico, pues los relaciona directamente con la creación poética, que se efectúa doblemente e *in actu* en nuestro poema. Si la unión de interior y exterior coincide con el propio proceso de creación metafórica, la conjunción de lo celeste con lo terrenal concuerda con el entrelazamiento ingenioso de las dos metáforas nada novedosas en aquella época: la del “astro” como lámpara y la de la “música” como pájaro³¹. Desde el punto de vista del ‘cómo se dice’, el “astro”, en tanto que concepto a partir del cual se desarrollan tanto la metáfora de la lámpara como la idea de una especie de música celeste, llega a ser a la vez condición previa y punto de partida de este manifiesto de la labor creadora. No sorprende que el carácter autorreferencial del poema XI se evidencie precisamente a través de la creación y el entramado de metáforas: como dice el propio Cernuda, entre 1920 y 1930 el acto de escribir solía vincularse con la actividad de “cazar metáforas”³².

Una reflexión parecida sobre el acto de creación literaria parece estar inscrita en la composición V. En ella, la transformación de un cielo vacío en un cielo con fenómenos, al darse precisamente en el paso de la primera a la última estrofa, alude a la génesis del propio texto, idéntico proceso que va de la nada a un todo. Y también en el plano del enunciado se evoca la labor creadora del poeta: la plenitud experimentada por el sujeto poético en la cuarteta final constituye una experiencia que

³¹ Para la conexión entre un cuerpo celeste y una fuente de luz artificial, véase, por ejemplo, «Départ» de Reverdy, y para la relación entre pájaro y música el poema «Sainte» de Mallarmé. Esta última fuente ha sido advertida, entre otros, por Rosso Gallo (1993), *op. cit.*, pp. 82-83.

³² Cernuda, Luis: «Gómez de la Serna y la generación poética de 1925», en: *Estudios sobre poesía española contemporánea* (1957), en *idem* (1993), *op. cit.*, II, pp. 177-179.

en Cernuda “sólo el poeta puede y sabe” vivir³³. Asociar la unión del Yo con el cielo al alcance de la trascendencia en el arte no resulta, de hecho, infundado; el cielo se caracteriza, en el poema V, no sólo por ejercer una actividad estética (“[c]antas”, v. 6), sino también por su color azul (“resplandor azulado”, v. 4), que es el color de la poesía³⁴.

El trozo de prosa «Memoria del cielo», fechado entre 1924 y 1927 —el mismo período de composición de su obra primeriza— prueba que en la obra cernudiana la verticalidad ascendente se puede concebir como deseo de trascendencia. En este fragmento, un Yo contemplador semejante al de *Primeras poesías* enlaza directamente la “nostalgia del cielo” con su deseo de eternidad. Y la contemplación representa, como es sabido, junto a la indolencia y al sueño, una de las cualidades básicas del poeta cernudiano³⁵:

Narciso sin moralidad —su belleza—, siempre orillas de mí, sólo dejaré la memoria de una imagen contemplada en el espejo. [...] ¡Pensamientos inmorales! Además la eternidad es para los mayores con experiencia. Sólo queda el presente, nada despreciable: amor como sentimiento individual, músicas acordadas. Pero este presente no los tiene y cierro los ojos buscándolos en mí, de nuevo contemplándome orillas de mi hastío. ¿Huir? La fuga es el recurso romántico. Frente a la noche que gira dulcemente sin astucias de luna el deseo se duerme y el cuerpo, en reposo cada vez más sereno, ve sus alas nacientes. Seré un ángel, vocación impuesta y no electiva; pero los demás nunca verán mis alas y sólo sabré alisarlas reflejadas en el agua que engañe mi nostalgia del cielo³⁶.

La asociación de la verticalidad ascendente con el anhelo de trascendencia es tradicional: en tanto que espacio que se encuentra más allá de los límites naturales, el cielo se opone por lo común a la tierra, espacio de la inmanencia, de la muerte y de lo efímero³⁷.

³³ Cernuda, Luis: «Mañanas de verano» de *Ocnos*, en: *idem* (1993), *op. cit.*, I, p. 564.

³⁴ Véase Butzer & Jacob (2008), *op. cit.*, p. 48.

³⁵ Para el poeta como ser indolente, véase Cernuda, Luis: «El indolente» (1924-1927), en: *idem* (1993), *op. cit.*, III, pp. 729-730; para el poeta como contemplador, Cernuda, Luis: «Ocio», en: *Variaciones sobre tema mexicano* (1952), en: *idem* (1993), *op. cit.*, I, p. 639; y, finalmente, para el poeta como soñador, Cernuda, Luis: «El espíritu lírico» (1932), en: *idem* (1993), *op. cit.*, III, p. 47.

³⁶ Cernuda, Luis: «Memoria del cielo», de «Trozos», *Prosas en revista de la etapa sevillana* (1924-1927), en: *idem* (1993), *op. cit.*, III, pp. 736-737.

³⁷ Véase Butzer & Jacob (2008), *op. cit.*, pp. 86-87 y pp. 155-156.

En el poema X, donde el personaje del ángel se relaciona abiertamente con el motivo del poema perdido (“[u]n soneto” estaba “[p]erdido entre sus plumas”, vv. 10-11)³⁸, estamos ante una reflexión explícita sobre la labor artística en consonancia con las acciones de las figuras y actores del espacio supraterrrenal. El término bisémico “plumas” (v. 12) —en su doble acepción de “[d]erivado dérmico” y utensilio de escritura— refuerza la temática metaliteraria del poema, presente bajo la forma de una búsqueda de la palabra poética, la cual finalmente aparecerá (“La palabra esperada / Ilumina los ámbitos”, vv. 13-14). Muy diversas han sido las soluciones de la crítica en lo que se refiere al papel que ejerce el ser célico en este proceso: hay quien sostiene que el “ángel” representa al propio personaje-poeta en busca del “soneto / [p]erdido”³⁹; otros afirman que la aparición sobrenatural del “ángel” simboliza la inspiración poética⁴⁰ y, finalmente, algunos estudiosos lo creen “una visión esperanzadora de la poesía”⁴¹. El hecho de que el ser angélico constituye un *todo* en una de cuyas *partes* (“sus plumas”, v. 12) se ubica el “soneto” deseado (v. 11) nos induce a favorecer esta tercera solución: el ángel aparece, antes que nada, como una especie de esencia poética que contiene el posible poema. Esta interpretación no sólo está de acuerdo con la concepción becqueriana que tenía Cernuda de la poesía; a través del recurso literario del *pars pro toto* en un poema donde predomina claramente lo metafórico, el texto además pone énfasis en la vinculación del espíritu celeste con los procedimientos poéticos necesarios para la composición artística.

Por consiguiente y para concluir, como espero haber podido mostrar a través de los poemas V, X y XI, la oposición entre cielo y tierra no es una más de las múltiples tensiones que se manifiestan a lo largo de *La realidad y el deseo* (por ejemplo, entre el contemplador estático y el mundo fugaz de la naturaleza, entre día y noche, entre interior y exterior): en los espacios de la verticalidad se proyecta de forma incisiva la poética cernudiana de los opuestos, una poética que no se limita a exponer el

³⁸ Véase Jolliet, Soline: *Le métalangage des poètes dits de 27*, Thèse de doctorat. Université Paris IV, 2008, p. 203.

³⁹ Véase Harris, en: Cernuda (1971), *op. cit.*, pp. 34-35, e Ibáñez Avendaño (1994), *op. cit.*, p. 168.

⁴⁰ Véase Marín Ureña, José Manuel: *La figura del ángel en la Generación del 27*, Tesis doctoral dirigida por F. J. Díez de Revenga Torres. Murcia: Universidad de Murcia, 2003, pp. 665-666; Newman (1962), *op. cit.*, pp. 93-94; y Rosso Gallo (1993), *op. cit.*, pp. 78-79.

⁴¹ Véase Rodríguez Torres, Adriana: «‘Yo, mi primer libro’: Reflexiones iniciales de Luis Cernuda sobre la poesía», *Revista Destiempos*, 4:20 (2009), pp. 45-46.

contraste en sí, sino que también insiste en la deseada tendencia hacia su unión. “Lo que le interesa a Cernuda es el deseo de unir cielo y tierra, de confundirlos”, dice, muy a propósito, Silver⁴²; de ahí que no se dé preferencia a la elevación del personaje poético al cielo, frente al movimiento descendente del astro o del ángel desde el cielo hasta la tierra. Lo principal es que se produzca —por lo menos de manera provisional— una unión bien de lo celeste con lo terrestre, bien de lo terrestre con lo celeste, en una imagen que aparece ya en las cosmogonías más antiguas⁴³. Como se ha podido observar, esta conjunción de los espacios de la verticalidad suele estar íntimamente relacionada con la creación poética, sea en el enunciado, sea en la enunciación. Si, como sostenía Cernuda, los opuestos se consiguen reconciliar sólo en el arte⁴⁴, a la luz de mis análisis no creo arriesgado sostener que, en la primera poesía cernudiana, la contraposición entre cielo y tierra revela una proyección espacial del “problema poético” en sí⁴⁵. Tal es la razón por la que las figuras y actores del espacio supraterrrenal poseen en *Primeras poesías* una doble función, literal y figurada. Como componentes de la realidad contemplada o sentida superan el contraste espacial entre los dos polos opuestos en la verticalidad, un conflicto del que forma parte el propio sujeto lírico por ser el espacio terrestre el de la identidad y el celeste, aquel al que aspira. En tanto que metáforas de lo poético, por otro lado, las figuras y los actores del aire y del cielo median en esta “tensión dolorosa entre inmanencia y trascendencia” que sólo lo poético es capaz de resolver y que representa —en palabras de Sobejano— “la motivación esencial” de la obra cernudiana⁴⁶. Plena-mente conforme con el molde literario en el que el poeta sevillano escribe su obra primeriza, esta “doble posibilidad de significado” permite leer pájaros, astros y ángeles “unas veces en un sentido metafórico y otras en un sentido literal”, y los transforma en verdadero lugar donde pueden recrearse poeta y lector⁴⁷.

⁴² Silver, Philip: «Cernuda, poeta ontológico», en: Harris, Derek (ed.): *Luis Cernuda. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, 1977, p. 209.

⁴³ Véase Butzer & Jacob (2008), *op. cit.*, p. 155.

⁴⁴ Cernuda habla, por ejemplo, de “dicho conflicto entre apariencia y verdad, que el poeta pretende resolver en su obra» (véase Cernuda, Luis: «Palabras antes de una lectura” (1935), en: *idem* (1993), *op. cit.*, II, p. 602).

⁴⁵ Para la expresión de “problema poético”, véase *ibid.*

⁴⁶ Sobejano, Gonzalo: *Inmanencia y trascendencia en poesía*. Salamanca: Almar, 2003, p. 332

⁴⁷ Véase Cernuda, Luis: «Generación del 25: Sus comienzos», en: *Estudios sobre poesía española contemporánea* (1957), en: *idem* (1993), *op. cit.*, II, p. 187.

En la primera poesía cernudiana el espacio supraterrrenal viene a ser, así, escenario de una reflexión no tanto filosófica, moral o religiosa, sino esencialmente poética⁴⁸. Bien es verdad que *Primeras poesías* sólo constituye el comienzo de lo que será un conjunto orgánico creado a lo largo de cuatro decenios y en el que los textos progresan desde una “inquietante escasez de sentido” hacia su plenitud⁴⁹. En el propio hecho de que abra *La realidad y el deseo* reside, no obstante, una parte del indudable valor de este libro primerizo, con frecuencia descuidado por la crítica: como afirmaba Brines, “siempre es el punto de partida el que nos señala [...] el camino que al final se ha recorrido”⁵⁰. Por ese mismo motivo ha sido tema de mi Memoria de Licenciatura y es ahora punto de arranque de mi Tesis Doctoral, en la que me propongo hacer extensivo el estudio del espacio supraterrrenal (y de sus figuras o actores) a los once poemarios cernudianos, dando cuenta de cómo se transforma en ellos la relación del Yo con respecto a la trascendencia, íntimamente asociada a la propia actividad lírica.

BIBLIOGRAFÍA

- Bachelard, Gaston: *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*. Paris: Corti, 2007.
- Ballester, Manuel: «Poesía y distanciamiento. Acerca de Cernuda», *Poesía y reflexión: la palabra en el tiempo*. Madrid: Taurus, 1980, pp. 87-135.
- Baumgart, Hildegard: *Der Engel in der modernen spanischen Literatur*. Genève: Droz, 1958.
- Brines, Francisco: «Ante unas poesías completas», en: AA.VV. (eds.): *La Caña Gris. Otoño 1962: homenaje a Luis Cernuda*. Valencia: Sociedad de autores, 1962, pp. 117-153.
- Butzer, Günter/ Jacob, Joachim: *Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart: Metzler, 2008.
- Capote Benot, José María: *El período sevillano de Luis Cernuda*. Madrid: Gredos, 1971.

⁴⁸ Véase Fröhlicher, Peter: *Figures du ciel dans la littérature française du 16e au 21e siècle*, Curso de literatura francesa, impartido en la Universidad de Zúrich en el semestre de primavera 2007.

⁴⁹ Güntert (1995), *op. cit.*, p. 185.

⁵⁰ Brines, Francisco: «Ante unas poesías completas», en: AA.VV. (eds.): *La Caña Gris. Otoño 1962: homenaje a Luis Cernuda*. Valencia: Sociedad de autores, 1962, p. 119.

- Cernuda, Luis: «Perfil del aire»: con otras obras olvidadas e inéditas, documentos y epistolario, ed. de Derek Harris. London: Tamesis Books, 1971.
- *La realidad y el deseo*, ed. introd. y notas de Miguel J. Flys. Madrid: Castalia, 1991, 2ª ed.
- *Obra completa*, ed. de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid: Siruela, 1993, 3 vols.
- *La realidad y el deseo*. Madrid/ México: Fondo de Cultura Económica, 2005, 5ª ed. y 4ª reimpr.
- Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain: *Dictionnaire des symboles*. Paris: Seghers, 1979.
- Fröhlicher, Peter: «Gesellschaftliche und dichterische Werte — Baude- laire, *Les Fleurs du mal*», en: *Theorie und Praxis der Analyse franzö- sischer Texte: eine Einführung*. Tübingen: Narr, 2004, pp. 49-65.
- *Figures du ciel dans la littérature française du 16e au 21e siècle*, Curso de literatura francesa, impartido en la Universidad de Zúrich en el semestre de primavera 2007.
- Garrido Domínguez, Antonio: *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 1996.
- Güntert, Georges: «Aventura semiótica de un poeta: Cernuda. Del tér- mino neutro al término complejo», en: AA.VV. (eds.): *Homenaje a Félix Monge. Estudios de Lingüística Hispánica*. Madrid: Gredos, 1995, p. 177-189.
- Harris, Derek: *Luis Cernuda. A Study of the Poetry*. London: Tamesis Books, 1973.
- Ibáñez Avendaño, Begoña: *El símbolo en «La realidad y el deseo» de Luis Cernuda: el aire, el agua, el muro y el acorde como génesis literaria*. Kassel: Reichenberger, 1994.
- Jolliet, Soline: *Le métalangage des poètes dits de 27*, Thèse de doctorat. Université Paris IV, 2008.
- Lausberg, Heinrich: *Handbuch der literarischen Rhetorik: eine Grund- leitung der Literaturwissenschaft*. Wiesbaden: Steiner, 1990.
- Marín Ureña, José Manuel: *La figura del ángel en la Generación del 27*, Tesis doctoral dirigida por F. J. Díez de Revenga Torres. Murcia: Universidad de Murcia, 2003.
- Newman, Richard K.: «Primeras poesías, 1924-1927», en: AA.VV. (eds.): *La Caña Gris. Otoño 1962: homenaje a Luis Cernuda*. Valencia: Socie- dad de autores, 1962, pp. 84-99.
- Real Ramos, César: *Luis Cernuda y la «Generación del 27»*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1983.

Gina Maria Schneider

- Rodríguez Torres, Adriana: «'Yo, mi primer libro': Reflexiones iniciales de Luis Cernuda sobre la poesía», *Revista Destiempos*, 4:20 (2009), pp. 41-49.
- Rosso Gallo, Maria: *La lingua poetica di Luis Cernuda (I): Analisi di «Primeras Poesías» (1924-1927)*. Torino: Pluriverso, 1993.
- Ruiz Silva, Carlos: *Arte, amor y otras soledades en Luis Cernuda: ensayo*. Madrid: de la Torre, 1979.
- Schavernoch, Hans: *Die Harmonie der Sphären. Die Geschichte der Idee des Welteneinklangs und der Seeleneinstimmung*. Freiburg: Alber, 1981.
- Schneider, Gina María: «Un cielo con y sin fenómenos aéreos: a propósito de un poema de Luis Cernuda», *Versants*, 58:3 (2011), pp. 197-212.
- «Figuras y actores del cielo y del aire: un aspecto revelador de la primera poesía de Luis Cernuda», *Revista de Filología Románica*, por publicarse.
- Silver, Philip: «Cernuda, poeta ontológico», en: Harris, Derek (ed.): *Luis Cernuda. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, 1977, p. 203-211.
- Soufas, C. Christopher: «Absence and Experience in the Poetry of Luis Cernuda and Rafael Alberti», en: *The Subject in Question: Early Contemporary Spanish Literature and Modernism*. Washington, D.C.: Catholic University of America Press, 2007, pp. 166-205.
- Ulacia, Manuel: *Luis Cernuda: escritura, cuerpo y deseo*. Barcelona: Laia, 1986.
- Valender, James: «'Aire vacío': Un poema de Luis Cernuda», *Ínsula*, 40:467 (1985) octubre, p. 4.
- Zipp, Friedrich: *Vom Urklang zur Weltharmonie. Werden und Wirken der Idee der Sphärenmusik*. Kassel: Edition Merseburger, 1998.